

Kazalo

Sodobnost 3

marec 2017

Uvodnik

Karl Ove Knausgaard: Zakaj potrebujemo urednike? 195

Mnenja, izkušnje, vizije

John Ralston Saul: Priseljevanje in državljanstvo 219

Pogovori s sodobniki

Tina Kozin s Petrom Štihom, Vaskom Simonitijem in Petrom Vodopivcem 225

Sodobna slovenska poezija

Boris A. Novak: Bivališča duš 245

Sodobna slovenska proza

Branko Gradišnik: Evolucija za rejce ljubiteljev malih živali 267

Ramišljanja o(b) knjigah

Denis Poniž: Jani Oswald, Carmina mi nora 278

Tuja obzorja

Eileen Battersby: Sledovi zob na mojem jeziku 285

Likovni forum

- 296 *Robert Simonišek: Wilhelm Worringer,*
znanilec ekspresionizma

Sprehodi po knjižnem trgu

- 308 Josip Osti: Duhovi hiše Heinricha Bölla
(*Ana Geršak*)
Svetlana Makarovič: Zima vezilja
311 (*Martina Potisk*)
Veronika Dintinjana: V suhem doku
315 (*Milan Vincetič*)
Ivo Svetina: Gledališče Pekarna
318 (*Matej Bogataj*)
Alenka Puhar: Izidor Cankar: mojster
323 dobro zasukanih stavkov (*dr. Rozina Švent*)

Mlada Sodobnost

- 327 Danijel Čotar: Ptičje kvatre (*Gaja Kos*)
Sašo Dolenc: Od genov do zvezd.
Osupljive zgodbe iz sveta znanosti
330 (*Ivana Zajc*)

Gledališki dnevnik

- 334 *Matej Bogataj: Na malih odrih*

Filmski dnevnik

- 343 *Goran Černe Potočnik: Sreča je opoteča*
(*Ti me nosiš*)

Karl Ove Knausgaard

Zakaj potrebujemo urednike?



Delo literarnega urednika poteka v senci, ki jo meče avtorjevo ime. Čeprav so se nekateri uredniki prebili z obrobja, se nanje pogosto bolj kot na slavne gleda kot na razvpite, ker sta “urednik” in “slavni” nekako inherentno nezdružljiva koncepta – pojmovno protislovje. Primer te poante je Gordon Lish, med drugim urednik Raymonda Carverja, znan kot “načelnik leposlovja”. Še en primer je Hemingwayev urednik, Maxwell Perkins, ki ga je A. Scott Berg označil za “genialnega urednika”. Enega najbolj znanih uredniških posegov pa je opravil Ezra Pound, čeprav kajpada ni bil zares urednik, ampak nekdo, ki je pregledoval, kot prijatelj, eno zgodnejših različic *Puste dežele* T. S. Eliota in jo neusmiljeno klestil do današnje podobe.

Uredniški slog Gordona Lisha je bil suveren in brezkompromisen. Njegovo urejanje je dejansko ustvarilo jezik, za katerega zdaj velja, da je Carverjev, s čimer je nedvomno prispeval k njegovi pisateljski uveljavitvi, čeprav je imel avtor glede njegovih posegov mešane občutke. Razlika je bila vsem na ogled, ko so posthumno objavili njegove rokopise – njegove gibke, fluidne zgodbe so bile tam skorajda neprepoznavne. Nikakor ni torej sporen zaključek, da je bil urednikov carver izboljšava Carverjevega carverja. Ob tem se človek vpraša, kako se je počutil Carver, ko je bil deležen nagrad in hvale, češ da je veliko novo ime ameriške književnosti. Gre za zanimiv

Norveški izvornik je bil prvič objavljen v reviji *Samtiden*; prevod objavljamo z dovoljenjem spletne mreže Eurozine, katere člani smo.

primer, kajti če je naloga urednika, da na zadeve vpliva knjigi na ljubo in ne v lastno korist niti v avtorjevo, potem je mogoče trditi, da je šel Lish predaleč; ampak glede na kaj? Glede na to, da se je knjiga s tem toliko izboljšala, je mar škoda, prizadejana avtorjevi samozavesti, res tako pomembna? Brez Lisha bi bile knjige slabše, Carverja pa bi imeli za povprečnega, ne sijajnega pisatelja. Ob tem dejstvu se vprašamo, kaj je pravzaprav avtor – in kje so meje med pisateljem, svetom okoli njega in njegovo knjigo.

Obstaja dolg seznam vplivnih ameriških urednikov, kar pa še ne pomeni, da je ta tradicija specifično ameriška; poznam norveške urednike, ki avtorjem tako rekoč premikajo noge v poskusu, da bi literarno zaplesali, jim govorijo, naj najprej stopijo sem, zatem gredo tja, potem pa naredijo to. Poznam tudi norveške pisatelje, katerih način dela je povsem nasproten, ki urednikom dostavijo svoj rokopis, že pripravljen za tiskanje, in jim je verjeti, da bodo zamenjali založnika, če bodo uredniški popravki preobsežni.

Mogoče je delo, ki ga je Lish naredil Carverju, preveč skrajen primer, da bi ga lahko uporabili, ko preudarjamo o uredniški vlogi nasploh, ampak kot vedno je meja, kadar je presežena, zaradi samega preseganja vidnejša. Črta pa se v tem primeru riše okrog urednika in avtorja, ki skupaj z besedilom sestavljata nekakšen trikotnik, ris, znotraj katerega vse, kar je povedanega in narejenega, izgine brez sledu.

Če Lish ne bi šel tako daleč, bi vse, kar sestavlja Carverjev opus, pripisali Carverju, kot vse romane, kratke zgodbe in pesmi pripisemo njegovemu avtorju. K razjasnitvi, kaj se dogaja v teh sencah znotraj območja zatemnitve, bi utegnili pripomoči izvedba umskega eksperimenta: kakšne bi bile knjige brez urednikov? V mojem primeru je odgovor preprost: knjig ne bi bilo. Jaz pa ne bi bil pisatelj. Kar ne pomeni, da knjige piše urednik namesto mene, temveč da so njegove misli in zamisli in uvidi za moje pisanje bistveni, saj prispevajo k mojemu delu in zato tudi meni samemu; kadar urednik ureja druge pisatelje, jim ponudi drugačne stvari. V idealnem primeru je uredniško delo dovolj neopredeljeno in odprto, da dopušča, da se fineše skladajo z zahtevami, pričakovanji, darom in poštenostjo vsakega avtorja posebej; predvsem pa temelji na zaupanju in je veliko bolj odvisna od osebnih lastnosti in razumevanja človekove narave kot od formalnih literarnih kvalifikacij.

Spominjam se pripetljaja, ko sem bil star slabih trideset. Delal sem za neko revijo, kjer so me zadolžili, naj se posvetim pesmi, ki smo jo naročili pri nekem uveljavljenem pesniku. Prebral sem jo in pripisal nekaj komentarjev, med drugim nekaj priporočil, kaj spremeniti, in poizvedbo glede miselnega toka, ki ga je razvijal – ali bi bilo mogoče še nekoliko razširiti

argumentacijo. Pesnikov odgovor je mogoče povzeti s preprostim vprašanjem: “Kdo ste vi?” No, mogoče je bil podton nekoliko bolj nabrušen: “Kdo, pizda, ste vi?” Precej se me je dotaknilo. Moji komentariji so bili previdni in vsekakor upravičljivi, vsaj po moji presoji. Vajen sem že bil, da kaj takega povem svojim pisateljskim prijateljem. Ta izkušeni in uveljavljeni avtor bi menda moral biti zmožen bolj profesionalnega pristopa k svojemu besedilu.

A navsezadnje ni šlo za tisto besedilo. Bolj za nekega brezobličnega kritika, ki je želel spreminjati njegovo pesem, kar je bržkone pojmoval kot napadalno dejanje. Kot bi tvoji poeziji nekako spodletelo, ta brezimni mladi znanstvenik pa se ima za pravšnjo osebo, da popravi, kar se je zalomilo. Objektivno rečeno, sem prepričan, da so šli moji komentariji v pravo smer, ampak ko gre za pisanje, “objektivno izrekanje” ne obstaja, šteje le vez med pisateljem in bralcem. Prepričan sem, da bi, če bi pesnika nekajkrat prej kje srečal, če bi že imela izdelan vtis drug o drugem in bi si izmenjala poglede na literaturo, moje komentarje bral z drugačno nastrojenostjo in bi celo pripeljali do določenih sprememb, četudi ne nujno do tistih, ki sem jih predlagal jaz.

Milo se izrazim, če rečem, da zna biti osebno ozadje ustvarjalnega dela zapleteno – vsakdo, ki ima količkaj pojma o “veščini pisanja”, kot pravi simpatična besedna zveza, se zaveda, da gre za velik sprimek nevroz, kompleksov, upornosti, šibkosti, čudaštev, alkoholizma, narcizma, depresij, psihotičnosti, hiperaktivnosti, manij, megalomanij, nesamozavestnosti, obsesij, pokornosti, zakoličenosti, nereda in lenobe. Prav zaradi vsega tega nekega pisnega izdelka ni mogoče ovrednotiti z vidika kakovosti, vsaj v kolikor naj bi “kakovost” bila objektivno, normativno merilo. V kontekstu književnega pisanja kakovost postane dinamična danost: ne toliko ocena kot proces, ki variira glede na to, kdo sta pisatelj in urednik.

Precej šokantno je lahko, kadar različni kritiki tvoje delo ali knjige sprejmejo skoraj povsem nasprotno, tako zelo, da se morda nikoli ne uspeš navaditi na vse to vrednotenje in tehtanje in primerjave z drugimi knjigami. Lahko se zazdi, kot da obstajata dve različni knjigi, urednikova in kritikova različica, kar lahko avtorja zbega: naj posluša svojega urednika, ki vztraja, da kritiki ne vedo, o čem govorijo, da so nerahločutni, nemara kar neumni, da se držijo svojih agend in tako naprej, ali pa naj presojijo kritikov upošteva?

Pisatelj Erlend Loe se v svojem zadnjem romanu *Vareopptelling* (Inventar) poigrava s komičnimi možnostmi navzkrižnih nalog kritikov in urednikov. V začetnem prizoru urednik telefonira starejši pesnici, da bi ji povedal, kako dobre so kritike, čeprav vse, kar izreče, kaže na njegovo bolj ali manj

očitno olupševanje, s katerim skuša pesnico zaščiti pred “resničnostjo”. Pozneje se pesnica poda v nekakšen boj, s katerim želi odpraviti razlike med knjigo, kot jo vidi sama in kot jo vidijo kritiki. Stvar je smešna, ker je tako značilna – tako urednikov način soočanja s slabimi kritikami kot avtorsko kuhanje maščevanja. V slabe kritike zasadi zobe in jih ne izpusti celo pisatelj, kot je Stig Larsson, kanoniziran tako rekoč že za življenje. Njegova pesniška zbirka *Natta de mina* je groteskna fantazija, v kateri je poimenski kritik pohabljen. Celo svetovno znani pisatelj Paul Auster, v svojem času deležen tolikšne hvale, da bi si predstavljali, da je na kritiko imun, se v nedavno objavljenem dopisovanju med njim in Johnom Coetzeejem spominja kritik svojih knjig izpod peresa Jamesa Wooda v *New Yorkerju* in porabi precej čustvene energije, ne s podajanjem utemeljitev, ampak z opisom občutka, kako je, če te kritizirajo – kot bi te okradli na prometni ulici.

In občutek je res tak, saj pisanje knjige in njena objava pomenita tvegane izpostavljenosti nekega dela tebe, tolikšno, da ostaneš popolnoma nemočen, ocenjuje pa te nekdo, ki ni ničesar tvegala. Urednik, ki deluje tudi kot kritik, tj. kot nekdo, ki interpretira in ocenjuje kakovost predloženega dela – in taki ljudje obstajajo –, je nujno slab urednik, ker interpretacija in kvalitativne sodbe storijo nekaj zaključnega, zaprejo vrata, ki bi jih dejansko morali kar najdlje držati odprta. To pa zato, ker je na tej točki literatura šele v nastajanju, v spremenljivem stanju, čeprav njena oblika že obstaja. In ker se večšina skriva v tem, da tisto, kar je, potiskajo v tisto, kar postaja – kar je živo in komajda znano, preden je doseženo –, lahko pišejo samo tisti, ki ne znajo pisati; samo tisti, ki ne znajo napisati romana, lahko napišejo roman. Posledično naloga urednika ne more biti vednost, saj znanje pomeni sabotazo teh procesov.

Doslej smo bili daleč od klasičnega pojmovanja urednika, od možakarja v tvidu, starega več kot petdeset let, v vsakem trenutku zmožnega rokopis prečesavati s svinčnikom. Smo pa zelo blizu mojemu lastnemu uredniku, Geirju Gulliksenu, ki svinčnika ne privleče na dan, vse dokler ni določen datum izdaje in dogovorjen rok za prelom. Do tiste točke težko opredelim, kakšno je pravzaprav njegovo delo, če izvzamem, da se veliko pogovarjava. Takšne pogovore imava v vseh fazah pisanja romana. Začneva se pogovarjati, že ko imava najbolj približno zamisel, v katero smer se stvar odvija in kateri del stvarnosti bo preučevala, mnogo pred postavitvijo ene same besede na papir. In tako se pogovarjava, dokler roman ne izide, in različni odzivi, ki jih izdelek izzove, tako rekoč terjajo neskončne, občasno krizno naravnane pogovore z nekom, ki ve, koliko dela je bilo vložena, in ki je tudi sam veliko vložil.

Čeprav to traja že sedemnajst let, ki sva jih porabila za nastanek osmih romanov v brezštevilih urah telefonskega klepeta ali v sejnih sobah in pisarnah, za družno sejanje več tisoč rokopisnih strani –, še vedno ne znam pojasniti njegovega dela z vidika “tole počne” ali “takole razmišlja”. Ni treba omenjati, da ima to nekaj opraviti z mojo nezmožnostjo opazovanja ljudi, z mojo zaverovanostjo vase, s tem, da ne znam sprejemati drugih, a je tudi izid njegovega načina dela, ki mu ne gre za ohranjanje distance in zrenje s tistim znamenitim očesom obstranca, marveč temelji na zaupnosti, na očesu posvečene osebe, ki ga je težje zajeti in opredeliti. Preprosto je nekaj preučevati od zgoraj ali od spodaj ali celo od strani, ni pa preprosto videti, kadar si sredi nečesa.

Pri pisanju mojega avtobiografskega romana *Moj boj* so se mi za portretiranje in posojanje glasu zdeli posebej težavni trije posamezniki. Naj sem se še tako trudil, da bi jih slišal ali videl, mi ni uspevalo ne eno ne drugo. Vedel sem, kaj mi pomenijo, a bilo je skorajda nemogoče, da bi svoji vednosti dal neko obliko. Eden teh posameznikov je bila moja mama, eden žena in eden moj urednik. Le kaj so ti nadvse različni ljudje imeli skupnega, da so obtičali v sencah mojega uma? Tako ali drugače so bili samoumevni ali, povedano drugače, ni bilo treba govoriti v njihovem imenu, saj so govorili sami zase. Za pisatelja so taka odkritja zanimiva: bistvo pisanja je dati obliko, iz jezika nekaj zgraditi, nekaj znanega ali neznanega. Še nekaj velja – bolj je oddaljen subjekt, lažje je: preprosto je opisati kravo, ki stopa po siromašni ulici v Indiji, ne pa tudi moškega, ki gleda televizijo v svoji dnevni sobi. Skoraj v vsakršni književnosti so v ospredju konflikti, ki korelinijo v razlikah: neenaki prelomi s tistim, kar je enako, šele takrat je to mogoče zajeti. Neenako, ki ostaja v okvirih tistega, kar je enako, in sicer harmonično, je skoraj nemogoče ustrezno podati. In tu nastopijo moja mama, žena in urednik; kakšne vloge igrajo v mojem življenju? Dajejo, v zameno pa ne zahtevajo ničesar oziroma zelo malo. Nekoga, ki brezpogojno daje, je težko videti v pravi luči. Zahteve imajo neko zasnovano, kaj pa njihova odsotnost? Tam seveda ni ničesar, nima razvidne oblike, odsotno je, hkrati pa bistveno, nadvse temeljno vsemu, kar je človeškega.

Opazujemo, nato pa se pogovarjamo o tistem, kar se izdvaja, tistega, kar se poraja, ne opazujemo, o tem se ne pogovarjamo. Oče mi je nekaj vzel, brat je bil moj tekmeč, zato je pisati o njima preprosto. O mami je težko pisati, ker mi je nekaj dala. Kaj mi je dala? Težko rečem. Kaj pa mi je dal urednik? Namige, kakšne knjige naj berem? Že, ampak saj so mi jih tudi mnogi drugi. Vpogled v to, kar počnem? Že, ampak to zmorem tudi sam, in četudi je moj vpogled pristranski, poznam številne druge, ki so zmožni

branja in tega, da mi ponudijo manjkajoči del. Navdih? Se razume, ampak dobim ga tudi, kadar koli polistam po kakršni koli knjigi o umetnosti.

Vse to je pomembno, nič od tega pa ni bistveno. Bistven je občutek, meglen in neopredeljiv, nečesa, kar bi bilo mogoče najbolje povzeti z besedo "zaupanje". Povsem mu zaupam. In prebrati mora popolnoma vse, kar napišem, celo najkrajše prispevke za dnevno časopisje, preden dovolim, da jih natisnejo. Od tega sem povsem odvisen in to hkrati štejem za danost. Ne gre za stvar neke funkcije niti uredniške vloge, ampak zanj kot človeka, in je nenadomestljivo. Tako sam vidim urednikovo vlogo.

*

Obstaja veliko predpostavk o pisanju. Ena najpogostejših je, da je pisanje samotno početje, nekaj, kar počneš sam. Tega ne priznavam. Nasprotno, sleherno izmed petnajstih let, kar se preživljam s pisanjem, sem bil odvisen od pomoči drugih, da mi je uspelo. Ko sem pisal roman *Moj boj*, sem vse napisano glasno prebral prijatelju po imenu Geir Angell Øygarden. Sleherni dan sem ga poklical in mu prebral, kar je na koncu naneslo skoraj pet tisoč strani. Zakaj? Ker sem potreboval nekoga, da mi pove, ali je nekaj dovolj dobro – in kakšno je, pa tudi kaj lahko iz tega nastane, kako bi lahko od tam nadaljeval. Potreboval sem njegove misli, z mojimi so se ujele na drugem mestu, kar je bilo bistveno; ker sem pisal o sebi, sem krva-vo potreboval pogled nase od zunaj, čeprav tokrat ni šlo le za motrenje tega, kar sem naredil, ampak za celoten svetovni nazor, ki sem ga v tem romanu pretvoril v svojega. Najin pogovor je bil prostor, prostor, kakršen obkroža vse knjige, vsaj sam sem tako prepričan, bodisi zelo otipljiv (kot v tem primeru) bodisi manj otipljiv, v smislu, da je sestavljen iz vsega, kar avtor bere, ko piše, ali pa je prebral preden je začel pisati.

Čeprav o tem, ko sem bil star osemnajst, nisem vedel ničesar, ravno sem začel pisati, sem kljub vsemu vzpostavljaj take prostore, in zdi se, da jih je moje pomanjkanje ustvarjalo tako rekoč samodejno. Dejanje pisanja je resda potekalo v osami, vse ostalo, kar ga je obkrožalo in je dejansko pomenilo največ, pa je imelo opraviti z drugimi ljudmi. Ko sem bil star devetnajst, študent primerjalne književnosti v Bergnu, sem med drugim spoznal Espena Stuelanda. On je pisal, jaz sem pisal, spoprijateljila sva se in z menoj je delil vse, kar je vedel in mislil in prebral. Vpeljal me je v knjige, ki so jih napisali Ole Robert Sunde, Tor Ulven, Claude Simon, Gunnar Ekelöf, Osip Mandelstam in Samuel Beckett – če omenim samo peščico vseh tistih, katerih imena so se takrat vrtinčila v zraku. Z Espenom si bereva svoje izdelke. Na podlagi njegove kritike, iskrene in ostre, sem

kaj napisal znova ali zavrgel. A me je podžgalo, četudi sem zavrgel, kar sem napisal, kajti v Espenovi družbi sem nenadoma prišel nekam, kjer je književnost nekaj veljala, ali je mogoče veljala največ, in kjer je bilo blefiranje nemogoče, kjer šala preprosto ni bila na mestu in kjer se niti branja niti pisanja ni bilo mogoče lotiti nezavzeto: šlo je za vse ali nič. Espenova prva knjiga, pesniška zbirka *Sakte dans ut av brennende hus* (Počasi odpleši iz goreče hiše) je izšla kmalu in preselil se je v Oslo, se pridružil reviji *Vagant* (Klatež), delil z menoj tudi to ter me predstavil pisateljem in kritikom, ki jih je poznal. Jaz pa sem ostal v Bergnu in spoznal še enega študenta pisatelja po imenu Tore Renberg. Spoprijateljila sva se in z menoj je delil vse, kar je vedel in mislil in bral. Torejeve literarne preference so bile drugačne od Espenovih, veliko pisateljev, ki so nam bili všeč, pa je bilo enakih: v začetku devetdesetih se noben študent književnosti ni mogel izogniti Toru Ulvenu ali Oleju Robertu Sundeju. Vseprisoten je bil Samuel Beckett. Tiste čase je Toreja posebej pritegovala Eldrid Lunden, katere del takrat še nisem bral, pa Tarjei Vesaas in Sigbjørn Obstfelder. Tudi midva sva si brala svoje pisanje, vendar je Tore v neverjetno kratkem času napisal zbirko proznih drobcev z naslovom *Sovende floke* (Speči klobčiči), ki je bila nato sprejeta v objavo, in se kot Espen preselil v Oslo, kjer mu je izšel prvenec. Tudi on se je pridružil uredništvu *Vaganta*.

Ko sem s Torejem ali Espenom posedal po kavarnah in se pogovarjal o književnosti ali glasbi ali nogometu in smo vsi hoteli samo pisati in postati pisatelji, takrat dejansko še *ni* bilo ničesar. Nobeden od nas ni vedel, kaj bo iz tega; takrat smo bore malo vedeli, kaj bo iz nas. Se nam obeta kaj posebnega? Ali ne gre bolj za preživljanje časa ob nečem, v čemer uživamo? Vse je bilo nedorečeno, in če je, na primer, branje Tora Ulvena porajalo bodočega Tora Ulvena – literarni vpliv na našo generacijo, ki je zdaj nesporen –, se nam takrat o tem ni niti sanjalo, ker nismo bili generacija in nismo predstavljali ničesar pomembnega. Kar smo počeli, je ostalo med nami. Nismo imeli občinstva, že sama zamisel je bila absurdna. Vse se je zdelo majhno, kava mlačna, deževalo je, mogoče me je tiščalo lulat in sem iz vljudnosti zadržal. Kljub vsemu pa, ko o tem pišem, opažam, kako to *postane* nekaj, čas in kraj mi vznikneta v glavi in nastane pripoved. Sicer pa je gledano od tukaj in zdaj – ko je Espen star dvainštirideset in oče dveh otrok, Tore enainštirideset in oče dveh otrok, jaz pa štirinštirideset in oče treh otrok, vsi moški srednjih let, ki smo napisali veliko knjig, esejev in člankov – opaziti navidezno ravno črto, ki poteka med nami, avtorji srednje generacije, nazaj k vsem tistim srečanjem, vsem tistim pomenkom.

V tem smislu zgodovina vedno laže – iz nečesa, kar je bilo banalno, nenačrtovano, morda celo nesmiselno, naredi nekaj določenega, jasno začrtanega in smiselnega. Položaji in dogodki, ljudje in pomenki so bili gotovo resnični – če o nečem pišeš, ni enako, kot če to izkriviš ali o tem lažeš –, toda ko se ta resničnost pretvori v zapisano besedo, dobi obliko, ki je v temelju trdna in nespremenljiva in preteklo resničnost zakoliči, čeprav je bilo njeno bistvo prav njeno nezakoličeno stanje, njena nejasnost. Pisane o neki situaciji pomeni izpolnitev določenega potenciala, ki ga je imela, vse ostalo pa se kljub potencialu razblini v senci neizrečenega, nezamišljenega in nezapisanega, v grapi izgubljenih priložnosti. Pa nič zato: star sem bil šestindvajset in v Bergnu. Moja najboljša prijateljica (moja edina prijateljica) sta že storila, kar sem želel tudi sam: napisala sta svoji prvi književni deli in se zatem preselila v Oslo, središče norveškega literarnega življenja. Počutil sem se zapuščenega, in čeprav se nista zavedala, kako močno jima zavidam, sta to verjetno domnevala oziroma bi vsaj morala domnevati, ker smo si takrat kot piščiči mladi ljudje delili isto prizorišče, isto ambicijo, da bi pisali, svoje bralne izkušnje, doživetja in odkritja. Nato pa sta uspela – Tore celo izjemno, saj je tistega leta prejel nagrado za najboljšega mladega avtorja –, jaz pa ne. Zopet sem bil sam v Bergnu, brez kakšnega izdelka, ker v nasprotju z Espenom in Torejem nisem mogel pisati. Hočem reči, da se, potem ko sem se usedel in odprl urejevalnik besedil, nisem domislil ničesar, nič se ni zapisalo, niti stavek, niti besedica. Bila je samo praznina. Mislil sem si, da je moja pisateljska ambicija oziroma prepričanje, da sem tega resnično zmožen, utvara, samoprevara. Tore je imel pravo snov, Espen tudi, jaz pa ne. Zato sem se lotil študija. V enem študijskem letu sem zaključil izbirno smer iz umetnostne zgodovine in začel študirati svojo glavno smer, primerjalno književnost. V zameno sem hotel pisati o književnosti. Potem pa se je zgodilo nekaj popolnoma nepričakovanega. Poklical me je neki urednik nekega založniškega podjetja, da bi se rad sestal, ker je bral eno mojih kratkih zgodb, in želi z menoj poklepetati.

Dandanes je to precej običajen način angažmaja. V začetku devetdesetih pa ni bil. Takrat si do objave prišel takole: napisal si knjigo in jo poslal nekemu založniku, nato počakal na odgovor, ki je prišel v mesecu ali dveh, navadno ena od odklonilnih različic, ki jih je bilo mogoče kategorizirati. Standardna zavrnitev je bila slaba, ker je pomenila, da je rokopis prešibek, da bi bil vreden konkretne kritike. Če je bila zavrnitev podkrepljena z izjavo zunanjega bralca, je bilo to za spoznanje boljše, saj je pričalo o tem, da se jim je, čeprav so te zavrnil, vsaj zdelo, da je v besedilu nekaj dovolj pomembnega, da si je zaslužilo, da ga je prebral neodvisni ocenjevalec

in se glede njega izrekel. Bralčevo poročilo je bržkone utegnilo potegniti zaključek, da pisec obeta, a da konkretni rokopis za objavo ni primeren – ali pa, ooo, izvrstno! Zanimivo bi ga bilo videti po dodatni obdelavi. A ker je bil pisec za predelavo prepuščen samemu sebi, v najboljšem primeru si je lahko pomagal z nekaj megljenimi komentarji, se je stvar navadno kljub vsemu končala z zavrnitvijo. Lahko se je zgodilo tudi, da je bil rokopis sprejet že v prvotni obliki, vendar v zelo redkih primerih, mogoče v vsakem stotem oziroma sem vsaj jaz takrat tako slišal.

Ta razdalja med pisateljem in založnikom, bolj prepad, je dejansko pomenila, da so ljudje neskončno razpravljali, kako pritegniti takojšnjo pozornost založnikovega mitičnega, oddaljenega bralca. Udarni naslov v privlačnem slogu pisave (takrat, pred dobo računalnikov, se spominjam, so se kupile pole, na katerih so bile izpisane črke, denimo v gotskem slogu, ki si jih nalepil), nobenih jezikovnih napak ali prečrtavanja, pazljivo sestavljen spremni dopis. Spominjam se enega od nasvetov, ki smo jih dobili od Øysteina Lønna v času akademije kreativnega pisanja: najboljši del dajte na začetek. Ne glede na njegovo povezavo s celoto, najboljši skupek strani postavite spredaj. Skrivnost je bila v tem, da te dejansko preberejo, da tistemu, ki preseja rokopise, preprečiš, da bi tvoje delo odložil, in ga pritegneš, da si želi prebrati več. Mislim, da je bilo spomladi 1989, ko sem poslal rokopis romana in prejel nekajvrstično standardno zavrnitev: da so moj rokopis prebrali z zanimanjem in se jim je zdel dober, vendar zanje ni pravšnji. Saj ne da sem se lahko meril s Torejem, ki je, precej ponosno, trdil, da je vknjižil kar osemnajst zavrnitev. Takrat je bil star devetnajst. Ko pa so njegovo prvo knjigo sprejeli v objavo, so stvari potekale drugače. Svojega dela ni poslal založniku, kot so to počeli vsi drugi v tej državi od Hamsuna naprej, sploh ne, založnik je poklical njega. Takrat je napisal že nekaj kritik za dnevnik *Morgenbladet* in literarno revijo *Vinduet* (Okno), moški, ki ga je poklical tistega jutra, pa je bil urednik založbe Tiden, ki ga je zanimalo, ali bi Tore želel pisati bralska poročila. Tore je bil navdušen, ampak ne toliko, da ne bi omenil še tega, da je tudi pisatelj. Urednik je to že bil dognal in mu je rekel, da bi rad prebral kaj njegovega. Tako je Tore postal eden Tidenovih avtorjev. Naslednje leto so ga vprašali, ali bi uredil antologijo “novih glasov”, in je vprašal mene, ali imam kaj pripravljenega. Imel sem. Zgodbo, skrito znotraj poskusa romana o ladji sužnjev, praktično pa vzeto neposredno iz obstoječe neleposlovne raziskave. Zgodbo sem poslal Toreju in jo je objavil, verjetno ker je slutil, kako mu zavidam, in sem se mu smilil. Ni bila najboljša, ampak zaradi nje me je vseeno poklical tisti urednik in nekaj tednov pozneje sem sedel v njegovi pisarni

v Operapassasjen in skrivaj opazoval kopice rokopisov, da bi ugotovil ali odkril kaj povednega, medtem ko nama je on šel po kavo. Ko se je vrnil, sva se malce pomenkovala, on je govoril več kot jaz, potem pa sem se spet znašel zunaj na ulici. Nič posebnega, ampak dovolj: ko sem odšel, se mi je zdelo, da sem opažen.

O, kako krhki trenutki so to. Skoraj nemogoče je razložiti, zakaj je meglen občutek, da sem opažen in nekdo verjame vame, pripeljal do tega, da sem se želel lotiti pisanja romana in svoje pisanje pripeljal veliko dlje kot kadar koli prej. Se moram zahvaliti njemu? Naj se izrazim takole: če se ne bi z menoj dogovoril za tisti sestanek, ne bi začel spet pisati, ali pa vsaj ne bi pisal tako kot takrat. Ko sem mu poslal prvi del romana, sem se počutil kot poklapan pes. Izneveril sem se, zlorabil njegovo zaupanje, vsega je konec. Ena od epizod je bila še posebej sramotna: iz neznanega razloga je glavni junak stopil v telefonsko govorilnico na Torgallmenningenu v Bergnu in poklical sebe kot desetletnika. A je še kaj bolj neumnega?!

Minilo je nekaj tednov, preden me je urednik znova poklical. Po njegovem mnenju je bilo delo dobro, zanimivo, tista epizoda, ko glavni junak pokliče sebe iz otroštva, ta pa je premogla nekaj posebnega! Potem je rekel nekaj drugega: Henrik ponovi eno svojo misel, ko reče, da s tega sveta ali zunaj sveta, na svetu, ampak zunaj njega. Skoraj kot naslov, a ne? Zunaj sveta?

Dva pičila komentarja, ki pa sta družno sprostila moj um in vodila preostanek romana. Pomikanje iz enega časa v drugega – ob rabi prisposodob ali primer, pogosto trdno stvarnih kot telefonska govorilnica – poteka skozi ves roman kot njegov način razmišljanja: da vsi časi in vsi kraji obstajajo v eni sami zavesti. V tem smislu je naslov, ki mi ga je urednik zastavil, *Ute av verden* (Zunaj sveta), narekoval teme. Naslednjič, ko sva se sestala v Tidenu, je preudarjal, ali bi raje kar takrat podpisal pogodbo ali bi počakal, da bo rok izdaje bliže. Skoraj sem se onesvestil. Dotlej sem vse skupaj doživljal kot nekakšno preverjanje, preizkus, ki bi pripeljal k nečemu drugemu. On pa ga je hotel izdati! Šele mnogo let pozneje sem dojel, zakaj je to rekel. Čeprav je menil, da rokopis nikakor ni pripravljen, je želel, da verjamem vase, si dovolim misliti, da sem roman zmožen dokončati. Drugače rečeno, z menoj je manipuliral. Nič kaj drugače kot urednik literarne revije, ko je bil soočen s Hunterjem S. Thompsonom, ki je vztrajal, da ne more napisati niti besedice o potovanju, o katerem naj bi poročal, imel naj bi popolno blokado, pozneje ga pokliče, da bi ga zaprosil za nekaj zapiskov, da bi dobil nekakšno predstavo, o čem bo tekla beseda, ki mu jih Thompson tudi izroči, čez nekaj tednov pa prejme nov klic, v katerem ga urednik obvešča, da so njegovi zapiski že v tisku. Zapiski so

se bili spremenili v nekaj pravega. Kar je po mojem mnenju pogosta pot, da dosežeš nekaj pravega, kajti prizadevanje za to lahko um zaklene, in kaj ti bodo vsa pričakovanja, zahteve in predstave, na silo odpreti ga je skoraj nemogoče. Ampak če si ne domišljaš, da te, medtem ko čakaš na pravo stvar, zaposluje nekaj precej drugačnega, se prava stvar lahko uresniči, saj je pogojena z določeno osvobojenostjo od ovir.

*

Še eno pojmovanje pisanja, skoraj tako razširjeno kot tisto o samotnem pisatelju, je, da ima pisanje nekaj skupnega z opravljanjem neke obrti. V tem se ne prepoznam in tudi tokrat menim, da je res prav nasprotno. Pisanje poraja nujno, da razbiješ, kar veš in znaš – nezamisljiv pristop za obrtnika, kakršen je na primer stavbni mizar, ki ne more vsakič začeti na novo. Kar ne pomeni, da stavbni mizar ni ustvarjalen ali da ne more najti novih rešitev za stare zagate. Domnevam, da stavbni mizar najbolje dela, kadar ni zamišljen, ampak samo zaposlen s svojim delom, enako tudi poklicni voznik dobro vozi, kadar njegovo dolgoletno znanje, njegova vozniška obrt, ni kar naprej v njegovih mislih, ampak se zgolj odraža v tem, kar počne. Enako velja za glasbenike: njihova tehnična večšina oziroma obrt je nekaj, kar morajo obvladati tako dobro, da se ne zavedajo, da jo obvladajo, kajti šele na taki stopnji jim glasba steče, postane umetnost. Nogometaš je slab igralec, če mora misliti na to, kako bo sprejel žogo, ali se spraševati, ali je boljše, da poda levo ali desno od nasprotnika, ali naj raje strelja na gol. Glasbenike, stavbne mizarje, voznike in nogometaše družijo to, da so vadili, dokler tehnika ni postala del njihovega telesa, nekaj, česar se ne zavedajo, refleksi, ki delujejo samodejno. Človek lahko piše v stanju, ki je prosto vsakršnega samozavedanja in je zaželeno: nekoč sem gledal intervju z britanskim pisateljem Ianom McEwanom, ki je povedal, da med pisanjem lahko pozabi nase in da ima ob odsotnem razpoloženju, ki ga obhaja le poredko, občutek, da gre za višek pisanja. Toda v nasprotju z drugimi omenjenimi dejavnostmi pri pisanju ni ničesar, kar bi bilo mogoče vaditi, nobenih tehnik, ki bi jih ponavljali do nezavesti – čemu bi sploh služile? Da vedno znova poskusimo napisati dramatični preobrat? Da vadimo določene načine opisa obraza in osebnosti? Ne, ne izboljšaš se z vajo, ne gre za stvar ponavljanja, ampak edino za dosego prave stvari, stvari same po sebi, kajti pisanje je vstop v resnične svetove v sebi, nekaj, kar na tak način narediš samo enkrat in kar ne moreš podoživeti, ker takrat nisi več blizu stvarem, kakršne so, marveč le ponovitvi. Kar opredeljuje pisanje bolj od vsega torej ni praksa, ampak neuspeh. Ne uspeti, spodleteti,

ne uspeli, zgrešiti, ne uspeli, ne uspeli, ne uspeli – a ne na način, da bi prišel do prave stvari na podlagi nekega poskusa, ki bi bil medel, medlost je vendar nasprotje dobrega pisanja, ne, neuspeh mora biti izid tveganja vsega, v popolni resnosti, dajanja vsega od sebe. Mencanje pri sprejemu žoge pri nogometni vadbi je zoprno, a ne boli. Literarni neuspeh je boleč, če pa bolečine ne čutiš, ne gre za neuspeh, ampak zgolj za vadbo, ki te ne bo pripeljala nikamor. Povedano drugače, da bi lahko pisal, se moraš slepiti, moraš se pripraviti do tega, da verjameš, da se boš *tokrat* nečesa lotil, ne glede na to, kako bedno in zanič utegne izpasti. Postopek je vseskozi negotov, spremenljiv, in četudi utegne besedo prevzeti vzneseno stanje, nesebično in sijoče, to še ne pomeni, da je tisto, kar si napisal, dejansko kaj vredno, kakor koli kvalitetno – navsezadnje so med tistimi, ki se ne zavedajo jaza, večinoma otroci.

Nekaj časa nam je samim neuspeh čisto v redu, ampak samo do določene točke, kajti ne gre za neuspeh pri kaki igri, ampak za resen neuspeh, in če te obkrožajo prijatelji ali družinski člani, ki študirajo ali hodijo v službo, je lastno pisanje vse težje zagovarjati, vztrajati, da gre za smiselno početje kljub umanjkanju rezultatov, tj. izdaje knjige pri pošteni založbi. V primeru pisanja stalni neuspeh pomeni tudi socialni neuspeh. Vsi poznamo take, ki pravijo, pogosto malenkost zaupno: "Pišem." In če boš to pravil še deset let, ti bodo le še redki verjeli, da je vredno. Pa po dvajsetih letih? Upanje bo gotovo izgubil tudi nadobudni pisatelj. Pisanje bo občutljiva točka, skorajda stigma. Če naj neobjavljeni pisatelj nadaljuje, mora vzdrževati samoprevaro, ki sčasoma postaja vse težja, dokler se mu nekega dne ne posveti, da je *res*, dejansko mu *ni* uspelo. Pisatelj, ki že ima objavljeno knjigo, ima drugačno mnenje o družbeni sceni. Ne pa tudi o pisanju. Tukaj stopi v igro urednik. Njegova naloga je, da pisatelja podpira, kar zelo pogosto pomeni, da ga vleče za nos, mu govori, da je njegovo delo res dobro, kar tako naprej. Pred kratkim sem se pogovarjal z nekim švedskim urednikom, ki je rekel, da je najverjetneje najtežji del njegove službe, ko pisatelj sumi, da tisto, kar piše, mogoče le ni tako zelo dobro, hkrati pa hrepeni po tem, da bi mu rekel, kako odlično da je. Potrebuje laži, misel, da so vse skupaj morda samo laži, pa mora zatreti, mora se prepričati, da verjame. Ta švedski urednik svojim pisateljem vedno pove, da si morajo nujno beležiti, kar jim pove, ko pregleduje njihov rokopis. Brez teh beležk bi si zapomnili samo negativno. Čeprav je neko besedilo hvalil četrto ure in podrobno izpostavljajal dobre plati izbranih odlomkov, so v pisatelja pronicale samo predlagane spremembe. Zakaj spremembe? Ker njegov izdelek ni dovolj dober, ne deluje, obupen je.

Tukaj je vse na tehtnici. Vse na kocki. Kako pa sploh presoditi, kaj je “dobro”? V literarnem svetu je precej bistveno, da si izviren, da najdeš svoj glas, da vidiš poprej nevideno – to so ideali. Ob bok izvirnosti se uvršča koncept kakovosti, podlaga za kanonizacijo in vrednotenje. Težava pa je v tem, da ni, če se pojavi nekaj, kar je izvirno, osebno in neopaženo, ničesar, s čimer bi to primerjali. Zanesljivega načina presoje, kaj je “dobro”, ni. Ko je knjiga izdana, končana, z založnikovim logotipom na hrbtu, je to že samo po sebi znamenje kakovosti. Številni ljudje z visokim literarnim ugledom, zaposleni v cenjeni organizaciji, so to pisanje potrdili kot literaturo, kot vredno. Podeljevanje takih oznak kakovosti je precej tvegano. Če knjiga spominja na kakšno drugo, že prepoznano kot dobro, je tveganje seveda manjše, če pa je samozadostna in ni podobna nobeni drugi, je potrebnega kar nekaj poguma, da jo označiš za svojo in objaviš. Ker je na preizkušnji ugled, je v založniškem poslu kar precej boječnosti. Urednik, odgovoren za nastanek knjig, ki bi se jih vse po vrsti lahko mrcvarilo in se ne bi prodajale, mora težiti k varnosti, uporabljati mora nekaj, čemur pravimo njegovi napotki, in zavriniti kar koli tvegane. Tega ne pišem, ker bi bil prepričan, da Norveška skriva množico še neodkritih literarnih genijev, ki ne morejo objaviti svojih knjig, ampak ker ima kakovost urednika toliko opraviti s pogumom. Vem za mnoge rokopise, ki so jih pozneje kovali v nebo, sprva pa so jih založniki zavračali kot po tekočem traku iz preprostega razloga – nobeno besedilo ni bilo dovolj podobno kakšnemu drugemu, t.j. se ni skladalo z aktualnimi literarnimi predstavami kakovosti, zato je bil za njihovo objavo potreben pogum. Sam sem delal kot založnikov svetovalec za prvence in vem, kako neverjetno težko je sedeti sam in presojati neko pisanje brez platnic, kritičnega znamenja kakovosti. Je to res dovolj dobro? Kaj “dovolj dobro” sploh pomeni? In če na splošno ni dobro, je tam kaj takega, kar bi utegnilo postati dovolj dobro? Če je izjemno dobro in če ni ničesar, na kar bi se oprl, si prepuščen samo lastni rahločutnosti – pa je dovolj dobra?

*

Roman, v katerega sem vložil največ in z njim največ tvegal, je *Moj boj*. Prepričan sem, da bralci to opazijo ali jim je to celo očitno. Manj očitno pa je, kakšne namene je imel s to knjigo založnik in kakšno nepopisno tveganje je podjetje prevzelo z njeno objavo. Pričakovano, saj gre večina dela, ki ga opravijo založniki, mimo brez komentarja in je zato neopaženo. Knjiga se je dobro obnesla, to danes vemo, s pravim odgovorom pri roki pa se zdi, da so se tveganja razblinila.

Ampak kako pogosto pisatelj v istem letu izda šest zvezkov svojega dela? Slišal sem že za druge, ki so predlagali neustaljen izdajateljski urnik, npr. za pisatelja, ki je želel, da se dve njegovi knjigi izdata hkrati, založnik pa mu je povedal, oprostite, tega ne moremo narediti, ni mogoče. Zakaj? Mogoče bi ju bilo pretežko prodati, mogoče pretežko prepričati Svet za umetnost, da tako zamisel podpre, mogoče pa gre preprosto za nekaj, česar nekdo ne počne. Toda ko sem se sam pojavil na založbi Oktober, sem s seboj vzel sveženj tisočdvestostranskega rokopisa, in ko so me vprašali, kako naj ga obravnavajo, naj ga izdajo kot eno knjigo ali dve, je vodja podjetja Geir Berdahl predlagal, da bi ga izdali kot dvanajst zvezkov, enega za vsak mesec v letu. Roko na srce, koliko založnikov bi se domislilo česa takega? Nečesa dotlej neobstoječega. Iz čisto praktičnih razlogov pa se stvar ni uresničila v tej obliki, ampak držali smo se bistva njegovega predloga: izdali bomo serijo zvezkov, tri knjige jeseni, naslednje tri pa spomladi. Tako sem dobil proste roke, da obstoječih tisoč dvesto strani razdelim na šest romanov po dvesto strani. Toda svoboda, ki jo je tak način razmišljanja dopuščal, višina neba, ki se je nenadoma odprlo nad knjigo, me je navdala z ošabnostjo in porodila se mi je zamisel, da bom rokopis razdelil, tisto jesen in pomlad napisal štiri romane ter jih izdal zapovrstjo. Prepričan sem, da bi vsi ostali založniki na svetu rekli ne, tveganje je preveliko. Kaj če dobite pisateljsko blokado? Kaj če zbolite? Kaj če stvari preprosto ne boste kos? Kaj če ne boste zmogli pisati dovolj hitro?

Moj urednik nikoli ni izrazil nikakršnega dvoma. Njegovo zaupanje v moje sposobnosti se je zdelo brezmejno. Takrat se je prvič vse zazdelo mogoče. Pisanje romana z dvesto do tristo stranmi ponavadi zahteva vsaj eno leto, občasno dve, lahko pa tudi tri, odvisno od posameznikovega delovnega ritma, temperamenta, izkušenj in razvojne faze, v kateri je kot pisatelj. Prejšnjih pet let sem preživel nezmožen pisanja, zdaj pa naj bi vsake tri mesece proizvedel en roman, in to štirikrat zapored. Brez urednika, ki se mu je vse skupaj zdelo samoumevno, se ne bi obneslo. Ampak se je.

Drugo vprašanje je bila seveda težavna vsebina. Pisal sem o sebi, svojem življenju in ljudeh, s katerimi sem dotlej bil, o vseh z njihovimi praviimi imeni. Prepričan sem, da do objave ne bi prišlo, če bi bil to rokopis moje prve knjige. Bistva jamstva kakovosti, ki potrjuje, da gre res za "literaturo", ne predstavlja samo založnikova blagovna znamka na trdo vezani knjigi, ampak tudi avtorjevo ime. Če bi ta rokopis napisal nekdo, ki ne bi premogel imena priznanega avtorja, ampak samo svoje lastno, imenujmo ga Audun Ekre, zavoljo boljše utemeljitve, lahko pa je tudi avtorica, Torill Ekely, bi bila negotovost tega projekta, denimo ali sploh gre za literaturo, bržkone

prevelika. Da sem imel takrat za seboj že dva romana, mi je bilo v uteho in je, če ne drugega, odpravilo vsakršno samodejno dvomljivost. To dejstvo sicer ni moglo biti zagotovilo kakovosti, a je bilo vsaj kazalec, da za novim romanom stoji literarni um, volja do pisanja. A kljub jamstvu že izdanega avtorja nikakor ni bilo izvršeno dejstvo, da bo moj novi rokopis doživel objavo. Lahko bi se izkazal za protizakonitega, lahko bi kršil zakon o razžalitvi časti ali pa bi ga šteli za kršitev pravice do zasebnosti. Če bi obtožba vodila v sodni postopek in bi založniki primer izgubili, bi morali plačati odškodnino. Oktober je majhno podjetje in tak izid bi lahko imel precejšnje posledice. Tako so dejansko naročili, naj prvo besedilo pregledajo odvetniki, ki pa so lahko zgolj nakazali, kakšen bi po njihovem pravnem mnenju bil verjeten končni razplet oziroma verjeten, če pretehtajo vsa dejstva; in možnosti obsodbe na sodišču ni bilo mogoče izključiti. Postopek objave je vendarle tekel naprej.

Zadnji vidik negotovosti je bila pričakovana kakovost. Za prvega izmed romanov je bilo mogoče reči, da je zanesljiv, če upoštevamo, da je imel začetek, sredino in zaključek, pa tudi nadvse klasično dogajalno linijo: dva brata potujeta nazaj na svoj dom iz otroštva na očetov pogreb. Na uvodnem odseku, prvih desetih straneh, sem s presledki delal že veliko let, veliko preden sem se zatekel k biografskemu pristopu. To pisanje je predstavljalo, kako dober sem lahko, stavki so bili najboljši, kar sem jih premogel. Dejstvo, da je nadaljnjih sto strani jezikovna raven naglo upadala in se spremenila v čisto povprečno, navadno prozo, je bilo skrb vzbujajoče, ampak obvladljivo, v kolikor bi obveljal obstoječi okvir, zgradba, ki delo predstavlja kot značilen roman. Prvo, kar je urednik predlagal, ko sva se usedla v sejni sobi založbe, da bi roman popravljala skupaj, je bilo, da dava ven moj uvodni odsek, ker je tam v primerjavi s preostankom besedila slog tako drugačen, visok in polikan. Nekaj let prej sem bral rokopis romana Kristine Naess, ki je imela istega urednika kot jaz. Zastavila je zgradbo, ki je bila v nekaterih pogledih podobna moji: njeni uvodni odstavki so bili čudovito lepi in dobro napisani, prve strani so izstopale kot v kamnu vkle-sane, nato pa je ta jezik pogoltnil občutek vsakdanjosti in nezrelosti, ki jo je opisovala, postajal je bolj surov, grob, bolj neposreden. Ko je bil roman objavljen, so tisti lepi, prefinjeni, izvrstno ubesedeni uvodni odstavki izginili. Grobo pisanje pa je ostalo. In celota je bila veliko boljša! Malo je takih, ki so jezik zmožni prignati bliže življenju kot Kristine Naess, ena najboljših pisateljev naše generacije, a čeprav sem se zavedal, kako zelo se je obneslo, da so izrezali tisti “dobri del” in negovali “slabe dele”, in kako poveden je ta primer za ponazoritev relativnosti koncepta literarne kakovosti, se sam

nisem mogel pripraviti do tega, da bi sledil urednikovemu predlogu, naj odstranim ves svoj skrbno dognani uvod v visoko modernističnem slogu, zato sem se ga oprijel na vso moč, saj je dokazoval, da sem resnično literarni avtor, da dejansko znam pisati, ne samo dramatizirati.

Predlagal je še veliko drugih sprememb, ki sem jih pohlevno uresničil in so bile večinoma namenjene čiščenju besedila in vzpostavitvi bolj premočrtne dogajalne linije: a je v redu, če tole črtam? je navadno vprašal, ja, sem odgovoril, pa bi tudi tole črtala? je vprašal, ja, sem odgovoril jaz. Ključni del tega postopka je zaupanje, kajti pisatelju, v tem primeru meni, manjka pregled nad celoto, preveč je sredi stvari, da bi lahko dojel posledice, zato se mora zavedati, da je urednik na njegovi strani, kar sem jaz vedel, kot sem vedel tudi, da si želi enako, kot si želim jaz, oziroma me pač razume in sem se posledično zavedal, da moram preprosto zamižati in črtati, vse dokler ne bo kaj preveč boleče, to je bil odsek, ki mi je bil res pomemben, in se bo moral zagovarjati in mu dokazati. Kadar me mora prepričevati, ima v devetdesetih odstotkih primerov prav on, dejstvo, ki sem ga doslej spoznal in velja skoraj v vseh primerih. V zadnjem zvezku smo morali v dveh dneh črtati sto petdeset strani, pri čemer se množina nanaša na naju z mojim siceršnjim urednikom in na še enega urednika založbe Oktober – razložila sta mi, da iz čisto tehničnih razlogov ne morejo natisniti več kot 1120 strani, čeprav si danes mislim, da je šlo za izmišljotino in bi bila s tehničnega vidika sprejemljiva tudi debelejša knjiga, ampak vsi, ki so dotlej prebrali roman, so hoteli, da bi bil krajši, zato sta, namesto da bi ga prečesavali epizodo za epizodo, uporabila tiskarsko omejitev – in nič nisem imel proti izgubi večine tistega, kar je bilo zavrženo, dokler nismo prišli do dolgega odseka o sranju, kjer pa sem nasprotoval, tisti del sem *hotel* obdržati, ker je knjiga moj avtoportret in vsebuje vse nevidno in skrito, in kaj je bolj običajnega in hkrati skritega od nekoga, ki serje? Rekel je, da prizor posrka vso bralčevo pozornost in ga odtegne od preostanka besedila, ki ga obdaja, in je že samostojen roman. Knjiga kot celota bi delovala bolje, če bi ga odstranili, je rekel. Ampak jaz bi ga hotel imeti notri, sem rekel. Še vedno ga lahko objavite drugje, kot esej, mi je rekel. Poklical sem Geira Angella za drugo mnenje. Vsekakor ga moraš obdržati! mi je rekel. Stvar se je sprevrgla v veliko več kot samo vprašanje strani, postala je ključni prizor celotnega jebenega romana. Šlo je za tipičen položaj “poboja ljubljencev”, ki se je končal z mojo podreditvijo urednikovi presoji in izločitvijo. Dva dneva smo plesali na negativno melodijo, onadva sta kazala s prstom, jaz pa sem izrezal tistih sto petdeset strani – dovolj za kratek roman.

Največ težav pa je bilo z drugo knjigo. Bila je izrezana iz večje zasnove in naj bi bila drugi del nekega romana, manjkali so ji začetek, sredina in zaključek, ni imela dogajalne linije in fabule in obsegala je samo dogodke in misli, povezane v zaporedje, v katerem so misli pripadale trenutku njihovega mišljenja in naj bi izražale, kako ljudje dejansko mislijo, ko so sami, tako drugače kot takrat, ko je neka misel predstavljena drugim. Rokopis je prebral neki moj prijatelj, tudi poklicni kolega, in mi povedal, da ga ne smem dati v objavo, češ da ni v objavljivem stanju, posebej pa je poudaril ta vidik z mislimi, na primer tistega glede finske pisateljice Monike Fagerholm, o kateri nekje v zgodbi zapišem, da bi ji morali podeliti književno nagrado Nordijskega sveta, ker je ženska. To znižuje raven tistega, kar se sme izreči v javnosti, mi je rekel. Po svoje je imel prav, da se mu je knjiga zdela strukturno šibka, tu in tam že tako krhka, da se je sesedala, in kar koli rečeš v njen bran – da jo to še bolj približa življenju, kakršno je – ni na mestu, ker, kot je nekoč rekel moj učitelj z akademije kreativnega pisanja, Ragnar Hovland: čisto v redu je, če pišeš o dolgočasnostih, ampak ne pisati dolgočasno o nečem, kar je dolgočasno. Povedano drugače, zvedeno na mojo knjigo: čisto v redu, če pišeš o šibkih ali neumnih, ampak ne smeš pisati slabotno o šibkih ali neumno o neumnih. To je legitimen pristop k branju in skladno z njim sem bral svoje besedilo in prosil, naj bo uredniški pregled temeljit in strog, nekaj, česar urednik ni hotel storiti ali pa je menil, da ni potrebno, preprosto zato, ker se je v nasprotju z menoj ves čas držal namere, ki je narekovala to pisanje – pripoved razsekati, prekiniti obliko, ki iz literature dela literaturo, in raje slediti smeri Kristine Naess k življenju, ne glede na to, kako neumno bo izpadla.

Neumnost je najbrž najbolj nevarno stanje, kar jih lahko premoreš, in zadnja značilnost, ki bi jo sam želel projicirati. Geir Angell rad pravi, da je ves akademski svet s svojim tiranskim poudarkom na obliki grajen kot barikada zoper ta strah. Strah, da bi se ti smejali – je še kaj močnejšega? V literarnih krogih so lično zasukana poved, elegantna oblika, premetena prisposoda obrambni mehanizmi zoper strah pred posmehom. A če bi bila to njihova edina naloga, se tem sredstvom ne bi bilo tako tvegano odreči, vendar skrivajo še nekaj več, kajti lično zasukana poved, elegantna oblika in premetena prisposoda predstavljajo tisto najvišje, kar visi nad pisateljem kot posameznikom, vse, kar predstavlja najvišjo obliko kulture, kar je uspešno in lepo. Zakaj bi se torej zatekali k nečemu, kar je neumno?

V vsem, kar sem doslej napisal, je bilo najti infantilne odseke, pri vsem, kar sem napisal, se urednik najpogosteje odziva prav nanje. Na, nekaj mi štrli ven, pravi in pokaže na nekaj otročjega. Vtakne se tudi v mesta, kjer

se mi je skrčilo vidno polje, in me naprosi, da stopim korak vstran in pogledam znova. Infantilni odseki so preprosti, kot nekakšne stopnje, preden nastane kaj smiselnega in povezanega, toda odvezovanje vozlov mojega skrčenega vidnega polja ustvari nasprotni učinek, povečuje zapletenost, ki kaže na videnje estetike, ki ga zajemata zgolj ti dve opažanji, na stališče do tega, kaj je literatura, zaradi česar skušam ubežati omejitvam, lastnim jeziku, in ki jih je mogoče premagati samo s pomočjo jezika.

Urednik vedno dela z veliko različnimi pisci, ki imajo precej različnih projektov, interesov in glasov ter nenazadnje različne potrebe, vendar sem prepričan, da gre pri pisanju v temelju vedno za eno in isto, pisatelji pa se razlikujejo glede na pot, po kateri pridejo do tja, in po preprekah na tej poti, zato je urednikova naloga, da jih prepozna in skuša ponuditi pomoč, da jih bo avtor lahko premagal. Sem ter tja to predpostavlja pogled od zunaj in kak popravek, sem ter tja pa diskretno vsaditev neke zamisli v pisateljevo glavo, na primer z govorjenjem o določeni pesmi ali romanu, v katerih je mogoče najti morebitno smernico, ki utegne sprostiti nekaj, kar se lahko razraste in postane zamisel, za katero se zdi, da se je porodila sama od sebe. Take zamisli – na primer način, na katerega D. H. Lawrence opisuje občutja kot nekaj veličastnega in skoraj oprijemljivega, hkrati pa kot neskončno pretanjenega in zapletenega – se lahko pretvorijo v močna vodila za pisatelja ali pisateljico, ki trdi, da je izčrpal vse in ne premore več ničesar, o čemer bi pisal, da se ne more domisliti teme ali pa ima velik cilj, a mu ne uspe sestaviti izdelka ali ubesediti cilja, ne ve, kako ga poiskati. Kjer ni nobenega prostora, Lawrence razpira velike prostore, s svojim pisanjem jih ustvarja sam, da jih uzremo prvič. Dejstvo, da jih ustvarja, ne pomeni le tega, da prej niso obstajali, ampak da jih za nas prikljče v obstoj. Enako je mogoče storiti s plastično vrečko, ki pihlja v vetru – spominjam se filma, ki sem ga enkrat videl in ki sredi dogajanja prikaže, kako v krogu razpihuje plastično vrečko, sekvence, ki ni imela ničesar skupnega z ničimer, pa vendar je bila vrečki prav zato, ker ji je bilo odrejenega več časa in prostora kot običajno, dana teža, vrednost sama na sebi, ki se, kot ve vsak dober urednik, vedno obnese. Kot je svojemu študentu nekoč rekla Eldrid Lunden in je bilo navedeno v naslovu nekega intervjuja v *Vagantu*: *Pojdi domov, poba, in piši o mleku!* Kadar odnos med pisateljem in urednikom sledi temu vzorcu, kjer eden daje in drugi jemlje brez vsakokratnega zavedanja, da se to dogaja, se vse izboljšave v pisateljevem uvidu kažejo zgolj v praktičnem smislu, tj. v pisanju. Ne gre toliko za vprašanje pravil, ki veljajo kot nekakšno razumevanje posledic, ki bodo sledile, kar pomeni, da je težko kar koli izslediti neposredno do interakcije z urednikom, saj je

vse skupaj tako zelo vpeto v postopek, v besedilo namreč vodi tisoč niti iz življenja, ki se v besedilu nato prepletejo – razen v fazi končne redakcije, ko je postopek zelo pregleden, a veliko manj zanimiv: Če daste ven ta del, se bo drugi okrepil, sploh pa, dajte, no, ta stavek niti ni preveč dobro formuliran, se strinjate? Pa ste s tem res želeli povedati tole?

Kmalu po letu 2000 sem bil na kosilu z urednikoma iz švedskih založniških podjetij, in prvo, kar sta me vprašala, celo preden sta si razgrnila prtiček v naročju in si nalila kozarec vode, se je nanašalo na skrivnost mojega norveškega urednika. Kaj dela? sta hotela vedeti. Kako to, da tako dobro? Kakšen človek je?

Po njem sta spraševala zaradi njegovega neverjetnega uspeha z avtorji. V osupljivo kratkem času je do objave pripeljal dolg niz prvencev in mnoge avtorje so že slavili kot udeležence v t. i. literarnem bumu. Kot kaže, je takrat prišlo do spremembe ozračja v javnem svetu književnosti, pozornost, namenjena književnosti, in njen status sta se spremenila. Ker sem bil pri vsem tem udeležen tudi sam, bi ljudje utegnili pomisliti, da pretiravam, mitologiziram, se stiliziram, ampak ne, resnično se mi je zdelo, da se nekaj dogaja in da se vrtili okrog novega urednika. To je kajpada zgodovina, nekaj iz preteklosti. Zdaj vemo, kaj se je dogajalo, in se nam zdi samoumevno. Takrat pa ni bilo ničesar, kar bi napovedovalo, da bo bum prvencev, ki je vključeval domala vso generacijo, povezan s prizadevanji enega samega urednika. Takrat vse skupaj ni bilo nič posebnega – kakšno potencialno ime, ki si ga velja zapomniti, in verjetno nekaj zamisli o vlogi pisatelja in urednika. Da je to “nič posebnega” tako naglo preraslo v nekaj tako pomembnega, kaže na to, da je tisto, kar je počel on, sprožalo odziv tistih okrog njega, da so torej obstajali določeni predpogoji, sam pa je osvobodil duha, ki je bil že prisoten, na preži.

Ko je nekaj let pozneje s svoje prejšnje založbe odšel k Oktobru, so mu sledili skoraj vsi avtorji. Kar potrjuje, da jim je bil zmožen ponuditi nekaj več od uradnega opisa svojega delovnega mesta; kar jim je nudil, je moralo biti bistveno.

A kaj je to bilo?

Pri odgovoru švedskima urednikoma sem kolebal in povedal, da ne vem točno, kaj. Od takrat je minilo petnajst let in zdaj je preprosto prepoznati najpomembnejši vidik – prenovljena opredelitev delovanja urednika, zlasti z zmanjšanjem velikih razdalj, ki so bile vgrajene v to delo: zmanjšane razdalje med založnikom in pisateljem, da založbe ne bi bile samo utrdbe oziroma utrjeni tabori in da bi se ločenost med insajderji in outsajderji bistveno zmanjšala, nato razdalje med pisateljem in besedilom, da bi se

ohranilo žarišče na postopku pisanja, in ne na končnem izdelku, nazadnje pa razdalje med tistimi, ki ocenjujejo, in ocenjevanim besedilom: da ga ne bi videli od zgoraj, ne z razdalje, marveč od znotraj. Vse to pomeni, da urednikova vloga ni več natančno opredeljena kot vloga, posledično so moji opisi zniževanja pomena formalnosti, omejitev, razdalj in avtoritet, ki se ukvarjajo s strukturami in ne z ljudmi znotraj njih, hkrati resnični in napačni. Ena od težav pri pisanju zgodovine je, da se na ljudi gleda kot na predstavnike nečesa, sprejemnike nečesa, medtem ko v nekem času in znotraj nekega toka dogodkov predstavljajo izključno sebe. Predstavljanje nečesa zahteva razdaljo in v tem primeru je prišlo ravno do zmanjšanja teh razdalj, čeprav takšno izrekanje pomeni tudi zavzemati stališče, predstavljati zmanjšanje. Ta prehod lahko spremljamo pri tem, kar se dogaja knjigam: sleherno literarno delo je igra na srečo, v kateri je na kocki neko življenje, duša, ki se razgalja, a brž ko je delo na tržišču, se nanj kljub temu gleda kot na stvar, ki nekaj predstavlja: težnjo, gibanje, čez nekaj let, precej kmalu, pa tudi ideologijo, estetsko idejo, nauk, čas, dobo. Ker smo edinstveni, imamo edinstven obraz, edinstvene oči, edinstven glas, edinstvene misli, hkrati pa vselej pripadamo tudi neki skupnosti, času, kulturi – oglejte si fotografijo iz 19. stoletja in videli boste predvsem neki obraz v slogu 19. stoletja, ki ima drugačno obliko in izraz od našega; preberite dnevnik iz 19. stoletja in zaznali boste glas iz 19. stoletja, ki izraža misli iz 19. stoletja.

Naša dvostranskost, način, na katerega smo, kar smo, in na katerega počnemo, kar počnemo, medtem ko predstavljamo tudi naš čas, ima v načinu delovanja tega urednika še eno vzporednico, ker je tudi pisatelj. Za njegovo uredniško vlogo je to dejstvo ključno: ve, kaj potrebuje pisatelj, ker ve, kako je, če pišeš. Vendar urednik, ki piše, ni brez dvoumnosti, ni le preprosta in pozitivna pojava, kajti pisatelju ni nujno všeč, kar napiše urednik, lahko da tega ne upošteva ali pa ni zmožen njegove uskladitve z lastnimi literarnimi zamislimi: ali misli zares, kar mi pravi, če sam piše tako zelo drugače? Še enkrat več tu govorimo o odpravljeni razmejenosti in o odprtosti: vsi uredniki imajo svoje preference, le redki pa jih razgrnejo na mizi, da jih vidijo vsi. Kaj torej iz tega sledi? Sledi, da je tudi urednik ranljiv, da tudi on v književnost vlaga svoje največje globine, in če govorim zase, sem prav ob tem spoznal, da je književnost hkrati kolektivna in individualna. Kolektivno se preiskuje v literarni govorici in njenem prepletu misli, od Williama Shakespeara do Cathrine Knudsen, od Petra Dassa do Yngveja Pedersena, od Franza Kafke do Taiye Selasi, govorici, iz katere je mogoče izvleči uvide, misli in ideje, v prepričanju, da jih je obilo. Kolektivno obstaja, nas obdaja, zaznamuje, tukaj je – mi pa obstajamo zunaj njega,

iz njega pograbimo, kar potrebujemo, in to posvojimo. Kadar pa pišeš sam, je drugače, občutek prepričanosti vase ponikne, kajti takrat si sam z nečim, in samost je pomembna, najgloblje bistvo književnosti, osama je nekaj, iz česar se vse poraja. Kadar svoje knjige berem uredniku – nasprotno kot takrat, ko jaz poslušam njega – je vir, ki ga vidim, prav njegova notranja globina, samotna zavest. Prepričanost vase se sooči z ranljivostjo, trden posameznik z iskalcem, pogovor o književnosti s književnostjo samo. Povedano drugače: edini možni pristop h književnosti je v samoti, da pa se lahko tja odpraviš sam, potrebuješ tudi pomoč. Prizadevanje po pisanju pomeni iskanje poti vase, ki vodi tja, kjer družbeno ne obstaja več, a od koder ga je mogoče opazovati, seči noter tja, kjer je zamejitve mogoče prestopiti, posledično pa tudi uzreti in začrtati na novo. Tukaj je na mestu potujitveni učinek, koncept, ki so ga vzpostavili ruski formalisti: navada določa, kako gledamo na neko stvar ali pojav in se sprevrže domala v predsodek, takšen, da se tista stvar ali pojav, prav tisto, kar je na njima edinstvenega, razgubi v ponavljalnosti: vidimo “neko drevo”, vidimo “moškega s psom”, vidimo “neki kamp”. Pisati pomeni prebijati se skozi vnaprejšnjosti in v svet onstran, videti svet, kot ga znajo videti otroci, kot fantastičnega ali grozljivega, vselej pa bogatega in široko razprtega, ne da bi se tvoje pisanje zato pootročilo. Pisanje je oblika gledanja, ki ti dovoli kakor prvič videti tisto, kar je bistveno. Ole Robert Sunde piše s poudarkom na specifični vrednosti vsake podrobnosti, Jan Kjørstad to počne z nenehnim iskanjem novih vstopov v svet okrog nas, Jon Fosse to počne z ustvarjanjem praznine okrog svojih bližnjih, s temino, na katere ozadju gibi in govornica postanejo tako rekoč ikonični, tj. univerzalni, Eldrid Lunden to počne s prikazom, kako jezik in identitete, ki jih ta določa, lahko postanejo sredstvo nadzora in ujetništva, medtem ko njen jezik odpira vrata in ponuja možne oblike svobode. Pisati pomeni iskati pot do takih notranjih virov in pišeš sam, dokler ne dvigneš pogleda in okoli sebe ne zagledaš krožnice obrazov, in ko pogledaš čeznje, zagledaš nove in nove krožnice drugih obrazov. Vidiš svojo družbo, kulturo in sodobni svet, ki doživlja spremembe, ki jih ni mogoče pripisati nobenemu posamezniku ali dogodku, vendar močno vplivajo nate, na vse nas, od zunaj, obenem pa jih izžarevamo, kot bi vsakdo izmed nas bil hkrati znotraj in zunaj sebe, subjekt in objekt, posameznik in pripadnik kolektiva. V mojem življenju, se pravi v zadnjih štiridesetih letih, so številne kulturne spremembe povzročile odpravo razmejitev: od precej obsežnih sprememb, na primer mej med nacijami in kulturami, do manjših premikov v odnosih med spoloma in generacijami, vse do seveda nemara najbolj revolucionarne spremembe med vsemi – v nadzoru nad dostopom

do informacij. “Nacija” je konstrukt in meje neke nacije so pogojne in jih je mogoče narisati na novo, tudi “družbeni spol” je konstrukt s pogojnimi mejami, ki jih je mogoče narisati na novo, v družbenem življenju ločnice med različnimi ljudmi, ki so jih še pred dvema generacijama vzdrževale vljudnostne oblike nagovora ali pa uveljavljene igre, ki so se jih šli določeni ustaljeni subjekti, kot sta predavatelj in študent, so se zdaj zožile in oslabile, hkrati pa ustanove, ki so bile včasih pod državnim nadzorom, kot so medijske hiše, telekomunikacije, cestna uprava in zdravstveno varstvo, šole in vrtci, niso več monopolisti, ampak se ponujajo na trgu, kjer naj bi denar in storitve krožili čim bolj prosto. Najmogočnejši simbol meja, ovir in institucionaliziranega pomanjkanja svobode je bil Berlinski zid, porušili so ga leta 1989.

Prevladujoči konstrukti, kakršen je ta zid, so zanimivi prav zaradi tega, ker se zdijo kodirani v mnoge druge strukture, še tako majhne, med drugim v urejanje norveških rokopisov. V osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je francoski filozof Gilles Deleuze razvijal idejo rizoma, strukture, v kateri je vsako točko mogoče povezati s katero koli drugo, skratka, omrežja, v katerem ni mogoče izdvojiti ne subjekta ne objekta in katerega enote so podrejene kontekstu, interneta še ni bilo, vsaj ne v javni zavesti. O njegovi zamisli omrežja sem bral v začetku devetdesetih in kot večini drugih ljudi se mi je zdelo čudna, zdaj pa, ko je vertikalno vse bolj razstavljeno v horizontalno in absolutistično ter se proti nam valijo monolitne gotovosti, je omrežje podoba obstoječega, ne več utopičnega načina mišljenja. A celo takrat, ko sem Deleuza bral prvič, so njegove zamisli v meni sprožale neki odziv, precej drugačen od tistega, ki ga je v meni na primer vzbujala *Kritika čistega uma* Immanuela Kanta. Kant je bil zgodovina, muzej, Deleuze pa se je zdel živ in aktualen, začrtal je nekaj, kar je bilo za nas in v nas. Posrkali smo koncepte, kot so odprtost, odzivnost, mobilnost, neomejenost, povezljivost, mreženje, vodoravnost. Dandanes so del naše stvarnosti, novi ideali, ki si jih družba prizadeva doseči, medtem ko skuša za seboj pustiti vse, kar je zaprtega, omejenega, ograjenega, oviranega.

Hrepenenje po zamejitvah tiči skoraj v vsem, kar sem napisal, kot tudi hrepenenje po absolutnem, po nečem, kar ni relativno in bo trajno. Vzporedno z njim gre močno zavračanje neomejenosti, izravnosti, relativizma. Ti dve razsežnosti, če jima slediš, vodita proč od kulture in naproti nečemu, k čemur sega moje hrepenenje, k naravi in veri. Moj um pritegujejo ustaljenosti, omejujoče in nepremične, ker zamejitve, ki so začrtane okrog njih, določajo razlike, razlike pa tvorijo pomen. Pisanje predpostavlja ravno to, ustvarjanje razlik – še toliko bolj znotraj tega, kar je podobno: samo

s pomočjo pisanja o tem lahko tisto, kar je podobno, postane nepodobno, saj dobi obliko in postane nekaj drugačnega od nečesa drugega.

Ampak zagotovo bo kdo porekel, da imajo postopna odstranitev mej, izguba prostorskega občutka in težnja k videnju stvarnosti kot relativne izključno dobre plati. Ali ni sijajno, da vse stvari – države, spoli, generacije – postajajo vedno bolj enake in bodo zato ponujale priložnosti za svobodo, odprtost?

Z vidika idealov mora biti tako. Toda proces, ki razgrajuje meje in teži k enakosti, je povezan tudi z denarjem, industrializacijo in komercializacijo. Ta esej govori o produkciji književnosti, o procesu, ki ni mišljen kot produkcija v kakršnem koli kapitalističnem smislu, ampak nasprotno, kot neindustrijska, neracionalizirana, nekomercialna transakcija – ker je pri denarju kritično to, da določenemu izdelku določa vrednost, denarne vrednosti pa je mogoče sistematizirati tako, da je mogoče nekaj (gotovino) izmenjati za nekaj drugega (za blago), kar je natanko taka izmenjava, ki ji književnost nasprotuje. Kaj se trenutno dogaja okoli nas? Knjigarne si postajajo čedalje bolj podobne, na zalogi imajo ene in iste knjige, pa tudi knjige si postajajo vse bolj podobne, saj so napisane po šabloni – kriminalke in žanrski romani so v predpisanih formatih, ki jih je mogoče v nedogled ponavljati. Na Norveškem so veliki založniki zaslepljeni od gledanja v številke, enako tudi velike knjigarne in pravzaprav preostanek družbe. Kot označevalci imajo številke povsod enako vrednost, medtem ko je črke, na katere vsakdo raje pozabi, nimajo. Številka, ki prikazuje ceno v švedskih kronah, na primer 349,50, vedno pomeni enako, ne glede na to, na katero knjigo je pritrjena, črke, ki sestavljajo besedo “srce”, pa v različnih knjigah pomenijo različno. Kadar ugotavljam, da so ženske enake kot moški, vidim določeno posplošitev vrednot, ki so jih ustvarile razlike. Kadar ugotavljam, da je rojstvo na Švedskem enako rojstvu v Somaliji, vidim posplošitev vrednot, ki so jih ustvarile razlike.

V glavnini, kar napiše moj urednik, je prisotna težnja k relativizmu, želja po nemonolitnosti, antiabsolutističnosti in egalitarnosti, skratka, k nečemu, kar kljubuje željam, ki jih v svojem pisanju izražam jaz. Razlike med nama so temeljne in bi nama morale preprečiti sodelovanje ali pa najino sodelovanje vsaj prežeti s težavami in spori. Pa ni bilo tako. Kajti niti “podobnost” ni podobna, na ideal podobnosti močno vpliva vsakokratno področje, v katerem se razvije, s čimer postane nepodobno, zato je le tukaj, v taki vrsti pisanja, nepodobne prvine – knjigarne, denar, družbeni spol, identiteto – mogoče uzirati kot enakovredne in zvrščene druga ob drugi, zaradi česar lahko zagovarjam, da vse predstavljajo isto stvar. V določenem smislu res, ampak le v vseobsegajočem, ideološkem smislu. Same po

sebi niso enakovredne in prav v smeri tega pojmovanja stvari "samih na sebi", ki označuje nekaj, kar stoji samo zase in je edinstveno, si utira pot književnost. Idealna odprtost in horizontale v slogu Deleuza delujejo na mnogih ravneh, vključno s tržno in družbeno, kjer se povežejo z vlogami in ustanovami, ter bivanjsko ravno, kjer se vgrajujejo v ideje o stvarnosti.

Pisanje in branje v najglobljem smislu pomenita iskanje svobode, poti na odprto, pri čemer je temeljno iskanje svobode in ne kar koli, česar se nekdo želi osvoboditi, najsi bo identitete, ideologije o enakovrednostih ali ideje o stvarnosti. Oziroma, kot je zadnjič, ko sva se pogovarjala o knjigah Petra Handkeja, povedal moj urednik: opredelitev naloge književnosti bi lahko bila, da te odpelje, kamor pripovedništvo ne seže. Povedano drugače, tja, kjer ničesar ni, a vse nastaja.

Iz angleščine prevedel Andrej Pleterski

**Mnenja,
izkušnje, vizije**

John Ralston Saul

Priseljevanje in državljanstvo



Razlike med politiko Kanade, Nemčije in Evrope

Človek je popolnoma začaran, ko opazuje, kako si rak strahu vrta pot nazaj v človekovo dušo, domišljijo ali kjer koli že domuje. Večina od nas se na tako razširjeni strah najprej odzove z nejevero. In potem? Ko se strah širi in sprevača v populizem, rasizem in izključevanje, smo pogosto ohromljeni, ne znamo si predstavljati, kako naj se temu zoperstavimo. Gospod Trump s svojim ekstremizmom je Američanom in morda vsem nam v prvem tednu predsednikovanja na izkrivljen način napravil uslugo. Njegove rasistične, vsekakor nezakonite in najverjetneje neustavne odredbe so surova budnica.

Še več, so tudi svarilo ameriškim tradicionalnim zaveznikom, naj bodo previdni. Je to uravnovešen, zaupanja vreden partner? Le nekaj ur je potreboval, da je okrnil ugled Therese May. Kanada je najtesnejša zaveznica Združenih držav Amerike – imata 6000 kilometrov skupne meje – in njihova največja trgovska partnerica. Toda Justin Trudeau se je potuhnil, v boj pošilja uradnike, da se za kulisami pogajajo o sodelovanju. Na Trum-pove odredbe proti muslimanom se je odzval tako, da je nalašč poudarjal priseljencem naklonjeno politiko Kanade, ne da bi sploh omenil Združene države ali njihovega predsednika.

Nikogar ne bi smelo presenetiti, da je porast števila beguncev in priseljencev najmočnejše vplival na sproščanje strahu v zahodnih družbah. To

se dogaja od nekdaj. Strah pred Drugim. Spodbujanje strahu pred Drugim v politične namene. Kadar rasistična govorica postane nekaj normalnega, to prizadene vse. Tragičen primer tega je bil napad na mošejo v Quebecu. Toda tako rekoč enoten odziv je bil spet odločno poudarjanje kanadske zavezanosti raznolikosti in vključujočega državljanstva.

Nekateri v Evropi se v takem ozračju ozirajo proti Kanadi in se sprašujejo, zakaj tu ne trpimo enako kot oni. Zdaj je to edina zahodna demokracija, ki ni globoko razdeljena ob vprašanju beguncev in priseljencev? Kanada je dejansko edina država, kjer je večina politične elite priseljencem odkrito naklonjena.

Vsako primerjanje držav je vprašljivo. Pri tem lahko spregledamo, koliko dobrega je bilo storjenega v Evropi. Dejstvo, da je Nemčija sprejela milijon beguncev – ki zdaj postajajo priseljenci in državljani in ne migranti –, bo prišlo v zgodovino kot veliko etično dejanje. Številni Nemci na osnovni ravni pomagajo Sircem, ki se privajajo na novo življenje. Ljudi na grških otokih in v italijanski mornarici si bomo zapomnili kot velike humaniste.

Primerjave med Kanado in Evropo navadno naletijo na nasprotno argumente v državah, ujetih v sedanji begunski krizi: Kanada je tako prostrana država (ima prostor za ljudi) z maloštevilnim prebivalstvom (ima prostor še za več ljudi) in nova država (njena kultura ni ogrožena), zelo oddaljena od krize (lahko izbira, koga bo sprejela). Vse to so neumnosti. Skoraj vsi begunci in priseljenci odhajajo v pet gosto naseljenih urbanih središč na jugu države, tako kot v Evropi. Zelo redki se odpravijo v tundro! Kanada ni nova država, temveč druga ali tretja najstarejša država z neprekinjeno demokratično ureditvijo, ustanovljena med pomladjo narodov leta 1848.

Kaj pa teoretično razkošje izbire? Kanada je v preteklih osmih mesecih sprejela 40.000 Sircev in prihaja jih še 20.000, kar je zelo malo v primerjavi z Nemčijo, zato pa veliko v primerjavi s Francijo, Španijo ali ZDA. Bistvo je, da Kanada vsako leto sprejme povprečno 300.000 priseljencev ali beguncev, leto za letom, desetletje za desetletjem. Z drugimi besedami, vsaka tri leta sprejme približno milijon priseljencev ali beguncev. To pomeni 0,7 do 1 % prebivalstva na leto. Milijon prišlekov v Nemčiji je 1,2 % prebivalstva. Medtem ko priseljska politika v Kanadi pomeni, da so prišleki izbrani, izbira ni nujno tisto, kar si pod tem predstavljate. Pomeni le, da obstaja priseljska politika in del nje so tudi vsi uradni postopki.

60.000 Sircev so izbrali med družinami, pretežno iz taborišč v Jordaniji, Libanonu in Turčiji, manj izobraženimi od ljudi, ki so tvegali življenja na poti s čolni proti Evropi. Zakaj? Jordanijo in Libanon je destabiliziral

odstotek beguncev med njunim prebivalstvom. Poleg tega so vmes tudi otroci, ki so brez izobrazbe obtičali v taboriščnih vicah.

Tu pridemo do bistva primerjave. V Evropi, ZDA in Avstraliji je ozračje nenaklonjeno, včasih zastrupljeno. Vendar na tisoče državljanov in nekatere vlade v teh državah oblikujejo čudovite lokalne programe, podjetja pa iščejo možnosti, da bi begunce zaposlila. Zakaj ta resnica ne prevladuje v javnosti?

Prvič zato ne, ker v nobeni evropski državi nimajo resne priseljske politike. To je osupljivo, kajti večina evropskih držav se že vsaj sedemdeset let aktivno sooča s priseljevanjem. V Nemčiji se je začelo s priseljenci nemških korenin, nadaljevalo z zdonskimi delavci iz Turčije in od drugod, z balkanskimi begunci, turškimi begunci, begunci od vsepovsod. In tako naprej. Včasih so bili razlogi etični, v nekaterih primerih je šlo za grobo izkoriščanje. Toda vse to se je dogajalo brez dolgoročnega cilja, politike ali vsaj metodologije.

Nasprotno pa kanadska izkušnja temelji na stoletjih razvoja zavestne in usmerjene priseljske politike. Mehanizmi in politika se občasno spremenijo na boljše ali na slabše. Prihajalo je do strašnih napak, med drugim do rasnega izključevanja ali preprosto izkoriščanja. Bistveno je bilo, da so to prepoznali in spremenili. Na splošno pa se je zavest o tem, kako vključevati in pomešati priseljence z državljani, razvila v osrednjo civilizacijsko pridobitev.

Ta postopek ni odziv na določeno dogajanje, temveč je globoko zakoreninjen in od njega so imeli koristi evropski prišleki, čeprav ga niso navdihnile evropske ideje ali običaji. Začelo se je skoraj pred pol tisočletja z uradno dobrodošlico različnih domorodskih ljudstev severne polovice Severne Amerike Evropejcem. Vodili so politiko vključevanja, ki ni temeljila ne na rasi, ne na veri, pa tudi ne na zelo poenostavljeni evropski ideji lastništva ozemlja. Nasprotno, temeljila je na družini, skupnosti in odgovornosti prebivalcev na določenem ozemlju. Ker v prišlekih niso videli sovražnikov, so jih sprejeli v svoj civilizacijski krog.

Veliki poglavar John Kelly je v sedemdesetih letih preteklega stoletja pred vladno komisijo govoril takole: "Leta minevajo, civilizacijski krog plemena Odžibve pa se hkrati vedno bolj širi. Vanj vstopajo Kanadčani vseh barv kože in veroizpovedi. Mogoče čutite, da so vaše korenine nekje drugje, v resnici pa ste tu z nami." Posledica je bila zavest, da je ljudi res mogoče redno in vztrajno sprejemati odprtih rok in da se to tudi dogaja. Leta 1848 je prvi kanadski demokratično izvoljeni parlament s polnimi pooblastili kot prvi zakon sprejel dopolnitev priseljske politike, s katero

naj bi zavarovali pravice prišlekov. Ministrski predsednik Wilfrid Laurier je leta 1905 predstavil osnutek zakona o priseljevanju, pripadnosti in državljanstvu. V Edmontonu, na prerijskem območju, je spregovoril pred večtisočglavo množico poslušalcev:

“Tudi novi državljani, ki so prišli z vseh koncev sveta, morajo sodelovati z nami, da bo Kanada lahko izkoristila njihovo individualnost, energijo in podjetnost ... Z njimi želimo deliti svojo zemljo, zakone, kulturo. Naj imajo svoj delež v življenju te dežele, bodisi mestnem, podeželskem ali na državni ravni. Naj bodo tako volivci kot državljani. Ne zahtevamo in ne želimo si, da bi kdor koli pozabil deželo, iz katere prihaja. Naj se ozirajo v preteklost, še bolj pa naj gledajo v prihodnost.”

To je ravno nasprotno od evropskega razmišljanja, kako deluje multikulturnost. Ne tako, da bi prišleke izločili iz okolice, kaj šele, da bi jih potisnili v geto. Tudi ne tako, da bi različne skupnosti živele ločeno, druga ob drugi, namesto da bi se asimilirale, kot da bi bilo mogoče le eno ali drugo. Bistveno je, da prepoznamo zamotan proces, obstoj pozitivnih in ustvarjalnih napetosti.

Kanada pričakuje, da bo priseljenec ali begunec postal njen državljan, kakor hitro bo mogoče, da bo prevzel odgovornost pri skrbi za to, da bo družba delovala in da bo z njo delovala tudi država. Ne želimo, da bi ljudje ostajali tu iz finančnih ali kakšnih drugih razlogov, ne da bi z nami delili breme upravljanja družbe. Prišleki se tega zavedajo, zato se takoj po prihodu začnejo privajati, ker vedo, da bodo v štirih ali petih letih na veliki javni slovesnosti zaprisedli kot kanadski državljani. Večinoma se nemudoma začnejo truditi, da bi se vedli kot državljani. Na priselitev gledajo kot na prvi korak v zelo osebnem, dolgoročnem odnosu, v nečem, kar spominja na zaroko, o slovesni državljanski zaprisegi pa razmišljajo kot o slavnostni razglasitvi zakonske zveze.

V Nemčiji so začeli uvajati slovesnosti ob državljanski zaprisegi kot nekaj neobveznega. Zelo ganljivo je, da so te prireditve večkrat v cerkvi sv. Pavla v Frankfurtu, kjer se je leta 1848 sestal parlament. Toda ideja o neobveznem slavlju zgreši bistvo.

Priseljenci ali begunci so sprejeli pomembno odločitev, da se bodo preselili iz ene države v drugo, dramatično, zavestno odločitev, ki je zahtevala veliko poguma. Predstavljajte si, da za tako selitev tvegate življenje. V tem dejanju najdete tri značilne lastnosti dobrega državljana: potrebo po ozaveščenosti, sposobnost za težke odločitve, pogum. Teh lastnosti nam, ki smo se tu rodili, skoraj nikoli ni treba dokazovati.

Zakaj se osredotočam le na slovesnosti? Ker so intimno povezane s tem, kako uradni državljani gledajo na prišleke, ali domačini v priseljencih vidijo posameznike, ne rasnih ali kulturnih tipov, pripadnikov interesnih skupin ali vernikov. Trditev, da se muslimani, na primer, ne morejo vklopiti v zahodno družbo, je privlečena za lase. Kristjani so nekoč tako govorili o judih. Katoliki in protestanti pa so vse tja do verskih vojn tako govorili drugi o drugih. Izrazoslovje je bilo dolga stoletja skoraj enako. In tako kot je vedno bilo, je tudi dandanes nesmiselno.

Vse to je v Evropi povezano z velikim neuspehom, tako pojmovnem kot organizacijskim. Ne gre le za to, da v nobeni od držav, v katere prihajajo priseljenci, nimajo priseljenske politike. Poleg tega nimajo primernih vladnih ministrstev, kjer bi urejali državljanstvo in priseljevanje. Raje vse skupaj obesijo ministrstvom za notranje zadeve. To pomeni, da vprašanja državljanstva in priseljevanja urejajo tisti, ki razmišljajo predvsem o varnosti, torej policija. Zadnjih petnajst let je bilo to naravnost katastrofalno. Seveda imajo taka ministrstva pododdelke, namenjene priseljevanju in beguncem. Dosjeje tam urejajo dobri ljudje. Toda prevladujoča teorija ali načelo upoštevatata predvsem nadzor, pravzaprav strah, ne državljanstvo in vključevanje. To je temeljna napaka.

Ko so se v Kanadi lani v začetku decembra odločili, da bodo sprejeli prvi val 25.000 sirskih beguncev, je vlada v Jordanijo, Libanon in Turčijo nemudoma poslala skupino skoraj 600 strokovnjakov za priseljevanje. Med njimi so bili referenti za priseljevanje, zdravstveni strokovnjaki, varnostne ekipe, izvedenci za izobraževanje itn. Družine so v dveh tednih popisali in jih s čarterskimi letali poslali v Kanado. Ob prihodu so ti ljudje stopili iz letala naravnost v prostor, kjer so jih registrirali kot begunce. Z drugimi besedami, prvi ukrep kanadske države je bil, da so za prišleke začeli odšteti dneve do takrat, ko bodo dobili državljanstvo. V sosednjem prostoru so jih registrirali v sistem zdravstvenega varstva in v naslednjem so dobili listine socialnega varstva in delovne dokumente.

V eni uri so jih približno pol predali družinam, ki so s tem postale njihove pokroviteljice. In to je tretja bistvena sestavina kanadskega sistema: osebna zavzetost kanadskih državljanov. Kanadska politika priseljevanja bi brez zavzetosti prostovoljcev propadla. Begunci in priseljenci se pridružijo družbi, ne vladi. S sodržavljanji bodo hodili v šole in v službo ter obiskovali bolnišnice. Politika in usposobljeni voditelji so pomembni, toda prišlekov ne morejo sprejeti v kulturo svoje dežele. To lahko storijo le državljani.

Trenutni sistem uradnega pokroviteljstva so si izmislili vietnamski ljudje na čolnih. Kakšnih 180.000 jih je prišlo v Kanado, toda proti koncu

sedemdesetih let prejšnjega stoletja so bile nekatere skupine državljanov mnenja, da vlada ukrepa prepočasi. Zato so predlagale sistem finančne in družinske pomoči, v katerem zdaj navadno sodeluje skupina prijateljev, družin ali verskih skupin, največkrat različne verske pripadnosti. Skupaj zberejo dovolj denarja, da financirajo prvo leto bivanja begunske družine, med drugim za stanarino, pohoštvo in podobno. Toda denar je še najmanjša težava. Pomembnejše je, da pokrovitelji postanejo nekakšni botri. Begunce vpeljejo v lokalni izobraževalni sistem, mrežo zdravstvene oskrbe, trg dela, športni sistem. Pogosto za vedno ostanejo prijatelji. Vse študije kažejo, da se družine s pokrovitelji veliko hitreje prilagajajo in napredujejo kot tiste, ki so odvisne le od vladnih programov.

Vedno znova je treba glasno poudarjati: to ni dobrotelost, temveč angažirano državljanstvo. Empatija. Prostovoljci imajo od te izkušnje toliko kot prišleki. Vse to sodi k novi vrsti dialoga na državni in lokalni ravni. Obe strani se učita in spreminjata. Opirajo se vrata na trg dela. Družbeni voditelji v neposrednem sodelovanju s priseljenimi študenti ugotavljajo, da drugače razmišljajo o svojih pogosto udobnih stališčih.

To je morda največja razlika med Kanado in drugimi zahodnimi državami. Zavest, da vsi sodelujemo pri razvijanju novega pogleda na pripadnost, lahko bi celo rekli na identiteto. To nima nič skupnega z obsegom, prostorom ali novostjo. Prej gre za zamisel o družbeni kompleksnosti kot nečem pozitivnem, idejo o pozitivni napetosti, o življenju kot večnem eksperimentu in ustvarjanju ideje o državljanstvu brez rasne ali verske podlage, ne da bi pri tem zanikali etnične ali verske razlike.

Osnovna misel je, da nas priseljevanje vse spreminja, in to je dobro.

Februar 2017

Prevedla Dušanka Zabukovec

John Ralston Saul je večkrat nagrajeni kanadski filozof, romanopisec in esejist. Je dolgoletni bорец za človekove pravice in svobodo govora. Do oktobra 2015 je bil predsednik mednarodnega odbora PEN.

Tina Kozin s
Petrom Štihom,
Vaskom Simonitijem
in Petrom
Vodopivcem



Kozin: Izhodišče knjige *Slovenska zgodovina* sta misli, da govoriti o zgodovini Slovencev ni isto, kot govoriti o zgodovini današnjega slovenskega prostora in da enačenje slovenske zgodovine z zgodovino našega naroda pomeni odpoved delu naše preteklosti. Pogovor bi zato začeli s čisto osnovnima vprašanjema: Kaj v vaši monografiji označuje pojem “slovenska zgodovina”? V čem se ta pojem razlikuje od pojma “zgodovina Slovencev”?

Štih: Če vzamete v roke starejše preglede slovenske zgodovine, so ti po navadi naslovljeni kot zgodovina Slovencev ali zgodovina slovenskega naroda. Že njihovi naslovi razkrivajo, da so to nacionalno koncipirane zgodovine, v katerih je v središču pozornosti zgodovina enega naroda, slovenskega. Zgodovina, ki smo jo napisali mi, pa se imenuje *Slovenska zgodovina* in zajema kronološko tudi obdobja, ki jih v zgodovino enega naroda ne morete zajeti. Vanjo je namreč vključen tudi pregled prazgodovine in antike, ki niti po starejših nazorih, po katerih se je zgodovina Slovencev začela že kar s slovansko naselitvijo v vzhodne Alpe v začetku srednjega veka, ne sodi v koncept zgodovine Slovencev.

Pod slovensko zgodovino torej razumemo zgodovino vseh ljudi in njihovih skupnosti, ki so kadar koli živeli na slovenskem ozemlju ne glede



Foto: Srdjan Živulović



Foto: Jože Suhadolnik



na njihove identitete, socialne, politične, jezikovne in druge položaje in ki so si bili med seboj v marsičem tudi zelo različni.

Zgodovina Slovencev je že po definiciji časovno in vsebinsko precej ožja od slovenske zgodovine; je zgodovina enega samega naroda, slovenskega, in s tem samo tiste skupnosti, ki se je razumela kot slovenska, in tistih ljudi, ki so se imeli za Slovence. To je glavna razlika. Naš namen je torej bil predstaviti zgodovino tega prostora v širšem kontekstu, kronološkem, vsebinskem, identitetnem. V naš pregled smo želeli zajeti tudi zgodovino ljudi in skupnosti, katerih identiteta ni bila slovenska, so pa živeli na slovenskem ozemlju, ki ga, mimogrede, razumemo precej ohlapno, in so zato torej tudi del naše preteklosti.

Izraz slovenska zgodovina je zato bistveno bolj primeren za koncept, ki smo mu sledili, in v tem smislu tudi menimo, da bi govoriti zgolj o zgodovini Slovencev pomenilo odpovedati se delu naše preteklosti. Namreč, evidentno je, da so v slovenskem prostoru živeli ljudje, ki niso bili Slovenci, in skupnosti, ki niso bile slovenske, a so bili oboji še kako pomemben del preteklosti, ki se je odvila na slovenskem ozemlju. Naj povedano ilustriram z nekaj primeri. Janez Vajkard Valvasor se gotovo ni imel za Slovence. Bil je Kranjec in je poleg nemščine govoril tudi slovenski jezik, ki ga imenuje "naš kranjski jezik", vendar po svoji identitetni pripadnosti zaradi tega še ni bil Slovenec. Podobno je bilo s plemstvom v celoti, o katerem v kot zgodovina Slovencev koncipiranih pregledih ne boste izvedeli skorajda nič, pa čeprav so bili politično, ekonomsko in še kako drugače najpomembnejši in najbolj odločujoči sloj predmoderne družbe na Slovenskem. Ker so bili plemiči v času narodnega oblikovanja Slovencev v 19. stoletju ožigosani kot Nemci-tujci, ki izkoriščajo domačega kmeta-Slovenca, smo jih izrinili iz našega zgodovinskega spomina in s tem samopohabili našo zgodovino, njim pa naredili veliko krivico. Podobno velja tudi za meščanstvo slovenskih mest in trgov, ki je bilo prav tako v glavnem razumljeno kot tuje. Ne vidim razloga, da bi se odpovedali tako pomembnim segmentom naše preteklosti samo zato, ker teh ljudi ne moremo stlačiti v kalup zgodovine slovenskega naroda. V tem smislu pomeni govoriti samo o zgodovini Slovencev resnično odpoved delu naše zgodovine.

Kozin: V zvezi s plemiči bi vam postavila samo eno podvprašanje: v knjigi pišete, da je bilo plemstvo izrazito internacionalno. Kakšne oblike pripadnosti pa so bile razvite med plemstvom?

Štih: Plemstvo je bilo predvsem izrazito stanovsko opredeljeno in je bilo potem, ko so se izoblikovali deželni stanovi, tudi njihov glavni stan. Za pripadnike plemiškega sloja, ki je bil najbolj privilegiran in ekonomsko ter politično najpomembnejši sloj srednjeveške in (zgodnje)novoveške družbe, državnne, jezikovne in podobne meje nikoli niso bile ovira. Plemstvo, zlasti seveda najvišje, kamor so pri nas npr. spadali Spanheimi, Andeški, Goriški ali pa Celjski grofje, če omenim le nekatere, je vedno imelo daljnosežne povezave, ki se nemara najbolj vidno odražajo v njihovih porokah, in je bilo – kar je njegova značilnost še danes – izrazito internacionalno. Seveda, tako kot vsi ljudje so tudi plemiči v sebi združevali različne identitete in so znali kazati zelo različne obraze. To pa je nekaj, kar običajno radi pozabljam oziroma poenostavljamo, zaradi česar jih v mainstreamovskih zgodovinskih narativih vse preradi predalčkamo v skladu z našimi sodobnimi predstavami in potrebami. Pri nas smo jih tako z vsemi posledicami za naše razumevanje preteklosti, o čemer sem na kratko nekaj že povedal, pospravili v predal, na katerem piše Nemci. S tem smo jih umestili v izrazito nacionalni kontekst, čeprav je to vsaj za starejša obdobja anahrono početje in čeprav je bil, ko govorimo o oblikah njihove pripadnosti, pri njih – poleg stanovske – zelo močno izražen občutek pripadnosti posamezni deželi, s katero so se istovetili in ki so jo doživljali kot domovino. Naj zopet za ilustracijo spomnim na Valvasorja, ki je s svojo monumentalno *Slavo vojvodine Kranjske* postavil spomenik svoji domovini – Kranjski. Valvasor je tudi dober primer večjezičnosti plemstva v našem prostoru, ki je bila veliko bolj razširjena, kot se pod vtisom, da so to bili “Nemci”, običajno misli. Pri tem je seveda zopet res, da so različne jezike govorili v različnih socialnih kontekstih.

Kozin: Kdaj šele so se začeli ljudje na našem ozemlju čutiti in označevati za Slovence? Kdaj se je izoblikovala zavest o pripadnosti eni jezikovni skupnosti in kdaj se je ta preoblikovala v pripadnost etnični skupnosti oziroma kako se je izoblikovala (slovenska) narodna zavest?

Vodopivec: O tem, kako so se oblikovale predstave o slovenski jezikovni skupnosti kolegi zgodovinarji še polemično razpravljajo. Tako se še vedno razhajajo ob vprašanju, koga je sploh imel v mislih Trubar s svojimi “lubimi Slovenci” in kako razumeti oznako Slovenci v času od 16. do konca 18. oziroma začetka 19. stoletja, saj je znano, da je celo Vodniku pomenila enkrat Slované in drugič govorce slovenskega

jezika, imena "slovenski" pa še ni sprejel niti Kopitar v svoji leta 1809 izdani slovnici. Toda kot je znano za prebivalce drugod v Evropi, da so že v predmodernem, prednacionalnem obdobju vsaj približno poznali meje prostora, v katerem so se lahko sporazumevali v maternem jeziku, so prepričljiva tudi opozorila, da Trubar in slovenski protestantski pisci svojih knjig niso pisali samo za Kranjce, a prav tako ne za hrvaško govoreče bralce, meje maternega govora pa so vsaj deloma poznali tudi slovensko govoreči kmetje, ki so se vključevali v kmečko trgovino ali tvorili blago na daljše razdalje. To seveda ne spreminja dejstva, da so vse do druge polovice 19. stoletja prevladovala občutja pripadnosti lokalni skupnosti, deželi in dinastiji in da so se v 19. stoletju moderna občutja narodne pripadnosti uveljavljala razmeroma počasi: najprej pri izobražencih in delu meščanstva ter nato postopoma širše med prebivalstvom. Slovenci v tem pogledu spet niso nič posebnega. V sedemdesetih letih preteklega stoletja je med francoskimi zgodovinarji precej pozornosti vzbudila knjiga ameriškega zgodovinarja Eugena Webra *Kako so kmetje postajali Francozi*, v kateri je avtor pokazal, da je proces nacionalne mobilizacije francoskega podeželskega prebivalstva in uveljavljanja moderne nacionalne zavesti na francoskem podeželju trajal vse do prve svetovne vojne. Sicer pa je nekaj podobnega menil tudi znani francoski zgodovinar Fernand Braudel, ko je zapisal, da francoska nacija ni bila rezultat francoske revolucije, temveč francoskih železnic.

Simoniti: Glede jezikovne istovetnosti bi vendarle lahko rekli, da se je Trubar v 16. stoletju zavedal, da je slovenska jezikovna skupnost širša in ni omejena zgolj na Kranjsko. Ne nazadnje je šlo pri liturgičnem jeziku, ki ga je uporabljal, za nadnarečno jezikovno prakso, ki jo je že pred tem uporabljala večina duhovnikov nižjega sloja, torej duhovnikov slovenskega porekla, če so želeli sporočiti določeno versko vsebino. Na to sta že sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja opozorila Breda Pogorelec in Jože Koruza, prepričljivo pa ju dopolnjuje Janko Kos v svoji zadnji knjigi *Sociologija slovenske literature*. Trubar je torej vendarle imel določeno osnovo, ne nazadnje je bil sam prej dve desetletji katoliški duhovnik, ki je pridigal po različnih krajih in je posvojil to nadnarečno prakso v liturgiji, jo obvladal, kar mu je bilo gotovo tudi izhodišče za oblikovanje enotne jezikovne norme. Ta je kazala zavest o tem, da je jezikovna skupnost veliko širša. Vendar je to spoznanje veljalo, po mojem mnenju, prej za določeno elito kot pa za preprostega človeka.

Pomembno je to, kar je povedal že Peter Štih, namreč da se v tem času že razvije deželna zavest. Razvije pa se tudi domovinska zavest, zavest o pripadnosti domovini – *Vaterland* je beseda, ki se v 16. stoletju pogosto uporablja. Deželna zavest, kar je že bilo povedano, se nanaša na plemstvo, ki ima zgodovinski spomin, potem v 17. stoletju pa že pride tudi do patriotične zavesti, ki je nekoliko višja raven in zaobjema širši prostor, ko se vzpostavi baročna kultura in ko se v drugi polovici 17. stoletja, v času Valvasorja, versko in politično konsolidira prostor. Takrat se razvija patriotizem, ko se znotraj nemškega cesarstva avstrijski prostor vzpostavlja in oblikuje kot avstrijska monarhija. Pri tem se nobena zavest ne opusti – ne domovinska, ne deželna, ne patriotična – in nato pride do tega, kar je povedal Peter Vodopivec: do vzpostavitve narodne zavesti.

Kozin: Je danes upravičeno imenovati za Slovence ljudi, ki so govorili slovenski jezik, a se še niso prepoznavali kot Slovenci?

Simoniti: Mislim, da. Sami sebe radi mučimo in kompliciramo. Mislim, da lahko omenjene ljudi iz 16. stoletja mirno imenujemo Slovenci, tudi večinsko prebivalstvo, kmetje, je bilo slovensko. Je pa res, da človeška družba preide iz srednjega veka v zgodnji novi vek enako urejena – gre za stanovsko ureditev, ne pa etnično ali narodno.

Štih: Sam imam s takim poimenovanjem vendarle nekaj težav, ker menim, da gre za poenostavljanje.

Simoniti: Zagotovo.

Štih: Čisto natančni bi bili, če bi rekli, da so bili to govorci slovenskega jezika. Kajti nacionalna ali etnična zavest in jezikovna zavest sta dva različna pojma. Iz zgodovine in tudi sedanjega sveta lahko naštejemo vrsto primerov, ki to potrjujejo, čeprav velja obenem že od svetopisemskih predstav jezik za glavni distinktivni element posameznih ljudstev. Eno so torej predstave, drugo realnost. Kar se tiče Slovencev, je bila prav na podlagi jezikovne kontinuitete, ki povezuje današnji slovenski jezik z jezikom slovanskih priseljencev s konca 6. stoletja, slovenska nacionalna zgodovina podaljšana nazaj v zgodnji srednji vek, govorci takratnega slovanskega jezika pa razglašeni za Slovence. Toda, so se res že imeli za Slovence ali smo jim to zgodnjesrednjeveško slovensko

identiteto arbitrarno določili? Mislim, da velja slednje, saj o Slovincih kot posebni etnični skupnosti v tistem času v virih ni ne duha ne sluha. In še nekaj. Na podlagi iste jezikovne kontinuitete, ki je lastna prav vsakemu danes živemu jeziku, bi lahko tudi trdili, da so bili stari Latinci ali pa Rimljani že kar Italijani, saj je povsem nesporno, da se je italijanščina razvila iz latinščine (kot se je slovenščina iz slovanščine). Ne zveni ravno prepričljivo, če bi na tej osnovi menili, da je bil npr. Neron cesar Italijanov, čeprav smo pri nas na enak način Boruta, ki je bil knez Karantancev, naredili za slovenskega kneza. Takšne dedukcije nas vodijo v prevelika poenostavljanja, v katerih ostane zgodovini zelo malo prostora in o njej tudi malo povedo. Pri označevanju tistih, ki so govorili slovenski jezik, za Slovence, bi bil sam torej bolj previden. Imamo pa seveda problem, kajti govoriti o govorcih slovenskega jezika se ne sliši lepo. Nekako tehnično zveni.

Vodopivec: Izraz 'govorci slovenskega jezika' je res nekoliko neroden, toda v zgodovinopisnih razpravah je morda vendarle prav, če pri obravnavi prednacionalnih obdobjev govorimo o slovensko govorečem prebivalstvu, čeprav je seveda tudi pridevnik "slovenski", kot ga uporabljamo danes, poimenovanje za nazaj. Sicer pa po mojem mnenju problema ne kaže preveč zapletati: oznako Slovinci pač uporabljamo v obeh pomenih, enkrat za govorce slovenskega jezika, drugič pa za prebivalce, ki se že čutijo Slovence, pomembno je le, da na to tudi jasno opozorimo.

Simoniti: In drugi narodi imajo enake probleme.

Vodopivec: Res je. Etnonimi imajo povsod svojo zgodovino in se tudi pri nekaterih drugih narodih v različnih zvezah različno uporabljajo. Ne nazadnje ima tudi pri Nemcih beseda *deutsch/Deutsche* več pomenov, saj izvorno označuje govorce germanskih dialektov vzhodnofrankovskega cesarstva in pozneje nemškega jezika, v moderni dobi pa pripadnike nemškega naroda. Toda zgodovinarji moramo jasno opozoriti in razložiti, kakšna so bila v različnih preteklih obdobjih občutja pripadnosti ljudi, o katerih govorimo, in da so se ta občutja skozi zgodovino spreminjala.

Kozin: Gospod Štih je na začetku omenil, da slovensko ozemlje, ki predstavlja področje vašega raziskovanja, razumete precej ohlapno. O kako velikem področju govorimo?

Simoniti: V zvezi s tem, kar je bilo pravkar povedano, bi rad samo dodal, da je bilo Sveto rimsko cesarstvo nemške narodnosti, kot se je formalno poimenovalo velik del zgodnjega novega veka, večetnično in večjezično. Verjetno je sicer nemški jezik prevladoval, a se je v nemškem cesarstvu, kot mu pravimo običajno, uporabljalo vrsto jezikov, praviloma pač glede na etnično pripadnost njenih prebivalcev. Če k temu dodamo še versko pripadnost, ki se je zaostreno lomila v tem času, v sicer, kot že omenjeno, stanovsko razdeljeni družbi, so bila občutja pripadnosti ljudi precej zapletena in seveda različna.

Kar pa zadeva vprašanje ozemlja, ki ga naseljuje slovensko prebivalstvo, je večina prebivala v okviru Notranjeavstrijskih dežel, ki so, ne da bi se spuščal v detajle, obsegale Štajersko, Koroško, Kranjsko, Goriško in Trst. To je bil enkrat večji prostor od slovenskega etničnega ozemlja. Izven tega prostora pa so živeli Slovenci, poimenujmo jih s tem izrazom, ne da bi vsakič razlagali vse zapletenosti z uporabo tega imena, na zahodu v Beneški republiki in na vzhodu pod ogrsko krono v Prekmurju. Velja omeniti, da so si na zahodni meji stali nasproti istorodni ljudje, ki so se med seboj spopadali v dveh vojnah, spori med njimi pa so ostali prisotni skoraj dvesto petdeset let, ker meja ni bila natančno določena.

Štih: K temu, kar je povedal Vasko Simoniti o ozemlju, ki je v fokusu naše knjige, naj dodam samo še pojasnilo glede njegovega ohlapnega razumevanja. Zgodovino je mogoče razumeti in razlagati samo v kontekstu časa, v katerem se je dogajala. Kot smo videli na primeru retrogradne nacionalizacije zgodovine, ki je preteklost ukrojila po željah in potrebah narodnih elit od 19. stoletja naprej, je apliciranje sodobnih vsebin, pojmov in predstav na starejša dogajanja pripeljalo do, milo rečeno, velikih interpretativnih zablod. Podobno velja za prostor, kjer prav tako nima smisla, da bi ga obravnavali v (političnih) mejah današnjega časa. Meje današnje Republike Slovenije so bile načrtane šele po drugi svetovni vojni in obravnavati slovensko zgodovino zgolj znotraj teh meja v starejših obdobjih bi bilo anahrono. Politični zemljevid ozemlja, ki ga razumemo kot slovenskega, so – splošno vzeto – od srednjega veka pa do konca Habsburške monarhije opredeljevale dežele, katerih meje se niso pokrivale z jezikovno-etničnimi mejami. Če želite na primer prikazati deželni razvoj Štajerske, tega ne morete omejiti samo na njen današnji slovenski del, ampak morate upoštevati celoto, ki je na severu segala celo v porečje Traune v avstrijskem Podonavju. Podobno velja npr. za Istro, kjer se spet ne morete omejiti samo na Tržaški zaliv, da ne govorim o tem, da

je slovenska zgodovina 20. stoletja povsem nerazumljiva in nerazložljiva brez jugoslovanskega konteksta in prostora obenem. Skratka, čeprav gre za slovensko zgodovino, njenega prikaza ne morete togo omejiti zgolj na to, kar je danes slovenski državni ali narodni prostor. Prostorski okvir morate prilagajati času, ki ga obravnavate in v tem smislu tudi govorimo o ohlapnem razumevanju slovenskega prostora.

Kozin: Katera ljudstva so poseljevala ozemlje današnje Slovenije, katere kulturne in jezikovne identitete so se najdlje obdržale?

Štih: V slovenskem prostoru so v njegovi zgodovini živela najrazličnejša ljudstva, s čimer razumemo skupnosti z njihovim etničnim imenom. Spomnimo se le na Ilire, Kelte, Rimljane, Gote, Langobarde, Avare, Slovane, Karantance, Bavarce, Nemce, Italijane, Madžare, Hrvate in seveda tudi Slovence. Katalog teh imen bi lahko še podaljšali, pri čemer se mi pomembneje zdi nekaj drugega. Prvič, to je predstava, da so ljudstva oziroma narodi izjemno dolgoživi in praktično neuničljivi subjekti zgodovine, čeprav nas zgodovina uči ravno nasprotno in od zgoraj naštetih imen jih večina ne obstaja več. Drugič, to je tudi predstava, da je etnična identiteta nekaj, kar posameznik popije z materinim mlekom in je dana za vse življenje. V resnici je to spremenljivka in pojav novega ljudstva zato še ne pomeni tudi že zamenjave populacije. Karantanci na primer, ki so bili zgodnj srednjeveško slovansko ljudstvo in ki smo jih retrogradno naredili za Slovence, niso fizično nikamor izginili, le njihova etnična identiteta je med ljudmi karantansko-koroškega prostora ugasnila oziroma se transformirala. Tudi Avstrijci, ki so danes nedvomno narod, čeprav ne govorijo svojega avstrijskega jezika, niso od nikoder prišli, ampak si je nemško govoreče prebivalstvo dela Habsburške monarhije nadelo novo narodno identiteto.

Kar se tiče jezikovnih identitet slovenskega ozemlja je situacija enostavnejša. Štirje jeziki so tu prisotni že iz predmoderne dobe: slovenski, nemški, italijanski in madžarski. Najdaljšo kontinuiteto ima italijanski jezik na zahodnem robu slovenskega ozemlja, ki je nastal iz tu že v anti-ki govorjene latinščine. Slovenščina, ki je danes dominanten jezik, se je razvila iz slovanščine, s katero se je naš širši prostor prvič srečal v 6. stoletju in iz katere je nastala tudi hrvaščina. Nemščino so sem zanesli bavarski kolonisti visokega srednjega veka, približno enako stara je tudi madžarščina na vzhodnem robu Slovenije. To so približne jezikovne koordinate slovenskega ozemlja, katerega temeljna značilnost – gledano

v dolgoročni zgodovinski perspektivi – ni bila jezikovna monolitnost, ampak izrazita večjezičnost in multikulturalnost.

Kozin: Bi bilo potem pravilneje kot o ljudstvih govoriti o identitetnih skupnostih?

Štih: Ne, to bi bilo preohlapno. Identitetna skupnost so na primer lahko tudi kristjani, prebivalci neke vasi, člani posamezne družine, zaposleni v nekem podjetju itd. Ljudstvo je seveda tudi identitetna skupnost, a vendarle tako kot vse ostale le specifična. Navzven se identiteta vsakega posameznega ljudstva odraža v njenem imenu, kaj je vsebina te identitete, pa je že težje vprašanje, na katerega, mislim, da ni enoznačnega odgovora.

Vodopivec: Tudi meni se zdi izraz 'identitetne skupnosti' problematičen. Ljudje pač od nekdaj združujejo različna občutja pripadnosti, saj lahko čutijo pripadnost lokalni skupnosti, deželi ali pokrajini, kraljestvu ali državi, konkretni družbeni skupini, verski ali jezikovni skupnosti in (v moderni dobi) narodu, pri čemer so različna občutja pripadnosti v različnih razmerah različno močna in šele skupaj s posameznikovim odnosom do sebe in okolice tvorijo njegovo identiteto. Kar zadeva jezik, je bil ta, kot kaže srednjeveški latinski rek "*gentem lingua facit*" ("ljudstvo naredi jezik"), v nekaterih delih Evrope že v srednjem veku močna vez, medtem ko je bil drugod predvsem sredstvo komunikacije in zunanji znak socialne pripadnosti, raba jezikov pa je bila odvisna od okolja in ravni pogovora (ali dopisovanja). V Ljubljani so tako po nekem poročilu v 17. stoletju govorili štiri jezike: učeni in cerkveni gospodje so govorili latinsko, trgovci italijansko, uradniki in uglednejši meščani nemško, preprosti ljudje pa kranjsko.

Štih: Pozabljamo tudi, da je slovenski prostor skozi celotno svojo zgodovino izrazito večjezičen.

Vodopivec: Ne vem, če to pozabljamo, v zgodovinopisju je to že nekaj časa jasno. Da je bilo slovensko izobraženstvo v času pred prvo svetovno vojno vsaj dvo-, če ne celo trojezično in je nemščino (na Primorskem italijanščino) tudi uporabljalo v zahtevnejših pogovorih, so opozarjali že v 19. stoletju in v letih pred prvo svetovno vojno, da je večina slovenskega prebivalstva vse do propada monarhije kljub zaostrovanju

nacionalnih odnosov živila ne le v svojem, temveč tudi v nemškem, italijanskem ter na severovzhodu madžarskem kulturnem okolju pa je vztrajno poudarjal tudi Vasilij Melik.

Simoniti: V strokovnem diskurzu je zagotovo tako. In, kot smo govorili, pripadnost jezikovni skupnosti sama na sebi ni še nič pomenila, družba je bila stanovska. Krščansko občestvo ali religija opredeljuje obdobje srednjega veka ali zgodnjega novega veka in nagovarja pravzaprav vse ljudi, ne nagovarja jih po jezikovni maniri, čeprav se prilagaja – v protestantizmu, recimo. Luther pravi, naj se biblija pogovarja s človekom tako, kot se mati z otrokom. Toda pomembne so posledice protestantske prakse, te so bile večje od namena in pričakovanj. Družba je bila takrat po eni strani stanovska, po drugi strani pa je bilo večinsko prebivalstvo slovensko in to je pozneje pomembno. Od 18. stoletja naprej, ko pride do ukrepov in želja države, naj se uporablja domači ali etnični jezik, da bo država lažje funkcionirala, se jezik z razsvetljenstvom, z moderno dobo, sčasoma prevesi v nacionalni atribut. A v 19. stoletju tudi slovenska elita ni znala prav dobro slovensko, to je treba vedeti. Elita se je včasih šele v čitalnicah učila govoriti visoke slovenščine.

Kozin: Kako pa je koncept naroda določil oziroma določal zgodovinopisje? Irski filozof Richard Kearney pravi, da se identiteta vsakega naroda utemeljuje v zgodovinskih zgodbah, ki so podvržene takim in drugačnim interpretacijam, pozneje pa pogosto povsem revidirane. Zanima me: je vaše raziskovalno področje obvladovala kakšna taka zgodba, ki je bila pozneje potrebna revizije?

Štih: Eric Hobsbawm je nekoč rekel, da je nacionalna zgodovina utemeljena na samih zgodovinskih pomotah. V tem je veliko resnice, kajti naloga nacionalne zgodovine je, da narodu priskrbi zgodovinsko legitimnost, zato so nacionalne zgodovine zelo rade podvržene konstruiranju. Zato tudi ni naroda brez zgodovine. In ga ni bilo. Pred leti je pri Studii humanitatis izšla knjiga *Mit narodov* Patricka Gearyja in tam sem v spremni besedi zapisal, da sta zgodovina in narod povezana bolj kot siamska dvojčka, kajti moderna medicina lahko siamska dvojčka loči, naroda in zgodovine pa ne moremo ločiti. Narod se utemeljuje v zgodovini. V zgodovini išče legitimnost za svoj obstoj v sedanosti. To legitimnost običajno predstavljajo hude preizkušnje, s katerimi je bil konfrontiran in ki jih je seveda uspešno premagal, kot tudi trenutki največjega

zmagoslavja; oboje izpričuje njegovo življenjsko moč v preteklosti in izraža vero v narodovo bodočnost. Drugo vprašanje je seveda, koliko je tako naslikana zgodovina tudi resnična. Če takšne zgodovine ni, jo je treba ukrojiti po svojih potrebah in predstavah, in v tem kontekstu bi lahko parafrazirali Hobsbawma, da so miti in stereotipi nepogrešljivi del narodnih zgodovin.

Zgodovinar se mora pri svojem delu ves čas zavedati spoznavnih meja svoje stroke in s tem svoje omejenosti pri raziskovanju preteklosti, ki jo – naj se še tako trudi biti objektivno – le subjektivno interpretira. Vendar te interpretacije niso romani in zgodovinopisje ni literatura, saj gre za na virih temelječe, metodološko reflektirane in v krogu znanosti diskutirane stvari. Vsaka nova interpretacija pa je obenem tudi revizija obstoječih pogledov na preteklost in zašiljeno bi lahko celo rekli, da so zgodovinarji poklicni revizionisti.

Vodopivec: Problem je, kot smo že povedali, nasilno nacionaliziranje preteklosti, posebej obdobj in občutij ljudi v času, ko občutij nacionalne pripadnosti še niso poznali. Problem je tudi, če zgodovinar, ki piše zgodovino svojega naroda, širše zgodovinske razmere presoja le z vidika zgodovine tega naroda. Toda enostranske trditve, da so nacionalna zgodovinopisja že nekaj časa preživela anahronizem in je prava perspektiva sodobnega zgodovinopisja le v primerjalni analizi “družbene, gospodarske in kulturne zgodovine” evropskih narodov, se mi prav tako ne zdijo prepričljive, saj je ena temeljnih značilnosti evropske zgodovine, s čimer se je nekdanje strinjali tudi Eric Hobsbawm, raznolikost nacionalno in regionalno-zgodovinskih izkušenj in percepcij, brez katere tudi današnje Evrope ni mogoče razumeti. Menim, da se slovenski zgodovinarji, čeprav se večinoma ukvarjamo le z raziskovanjem slovenske preteklosti, z odpiranjem socialnozgodovinskim, demografskim in kulturnozgodovinskim temam že nekaj časa zavedamo problematičnosti ozko nacionalnega pogleda na zgodovino in nas tudi ljudje, ki so v preteklosti živeli (če parafraziram Primoža Kozaka), ne zanimajo le kot Slovenci, temveč predvsem kot ljudje z zelo raznolikimi življenjskimi zgodbami, izkušnjami in usodami. Res pa je, da še vedno pišemo zgodovino na različne načine in včasih s kar precej različnim razumevanjem preteklih procesov in dogodkov. V tem ne vidim nič slabega, vsi skupaj pa lahko pogrešamo več stvarnih polemičnih razprav, ki bi temeljile na konkretiziranih argumentih in primerjavah z razmerami pri drugih, bližnjih ali bolj oddaljenih narodih.

Simoniti: Vsaka generacija piše svojo zgodovino, v vseh časih se pojavljajo nova, drugačna vprašanja, drugačen zorni koti, kar pa ne pomeni nujno zanikanja preteklosti ali prejšnjih zornih kotov, kot je povedal že kolega Vodopivec. Mnogokrat so naši starejši profesorji in kolegi postavili dovolj dobre osnove, so pa bili tudi otroci svojega časa. Zdaj ne govorim o izkrivljanju zgodovine ali o tistem, kar se dogaja v nedemokratskih sistemih. Če je imel, recimo, človek neko osebno držo in osebno svobodo, je lahko tudi prej pisal dobro zgodovino. Kar se tiče obdobj, s katerimi sem se ukvarjal, bi rekel, da gre prej za dopolnjevanje, za druge poetike, nadgrajevanje, nikoli pa za zanikanje prejšnjih del. Vsaj v obdobju, s katerim se ukvarjam sam. Gre za osvetljevanja, je pa res, da se zgodovina tudi metodološko razvija. V vsakem obdobju imate tudi značilnosti, ki ostajajo: v zgodnjem novem veku nastanejo država, protestantizem, kmečki upori ... Te stvari se ne spreminjajo, je pa vprašanje, kako jih interpretiramo, kakšne poudarke dajemo znotraj tega. In to se mi zdi povsem naravno. Bi pa opozoril na nekaj: vse to naj ne bi pomenilo relativizacije. Zgodovina ni poljubna veda, menim, da je visoko strokovna. Res pa je, da se v vsakih časih, sploh turbulentnih, katerim smo priča tudi mi, dogajajo stvari, ki izstopajo, razburjajo. Toda tudi v tem ne vidim nič slabega. Pri nas se včasih rado pretirava in vprašati bi se morali, zakaj. Toda reči moram, da so imeli take probleme vsi. Poglejte, na primer, Francijo, tisto obdobje njene zgodovine, ko se je dogajala njihova okupacija Alžirije, pogledjte Angleže z njihovim velikim imperijem – sočasno so izhajale publikacije, ki burijo in ustvarjajo različne poglede. Res pa je, da je živa v glavnem druga svetovna vojna, prizadeva tako vzhod kot zahod. Tudi Nemci so imeli v zvezi z njo pred tremi desetletji velike probleme v svojem zgodovinopisju. Treba pa je ločevati profesionalno zgodovinopisje od dobre in slabe publicistike.

Kozin: Govorili ste o tem, da zgodovine seveda ne smemo relativizirati. Pri nas ob drugi svetovni vojni obstajajo še druga odprta področja, recimo protestantizem ... Zanima me, k čemu naj bi stremela kar najbolj 'objektivna' zgodovinska raziskava – predvidevam, da ne h konsenzu?

Simoniti: Sam nikoli nisem mislil, da pišem konsenzualno zgodovino in da si prizadevam za concordio, slogu, enoumje. Ko ste omenili protestantizem: v zvezi z njim se je vedno govorilo, kako je bil napreden, progresiven, kako so kruto obračunali z njim – a temu ni tako. V vsem obdobju rekatolizacije na Slovenskem niso niti enemu odtrgali ušes,

če lahko tako rečem. Medtem ko je bila vsa Evropa do kolenih v krvi. Nekatere stvari so se z določenimi nameni pretiravale, potencirale ... Mislim, da prava zgodovina to ureja po naravni poti. A bistvo je v tem, kaj je naravna pot – mislim, da je naravna pot odprta, demokratična družba, v kateri se brez problemov soočajo različni pogledi. Če to obstaja, mislim, da kljub različnosti pogledov ni nobenih težav. Prihaja do njihovih soočenj, skozi leta pa tudi do sinteze. Ko se skozi desetletja nakopiči neki splošen, naraven konsenz o določenih stvareh, ki pa še vedno pušča odprta nekatera vprašanja.

Vodopivec: Tudi sam menim, da naj bi raziskovalci preteklosti ne težili h konsenzu, je pa vsekakor dobro, če so odprti za dialoško soočanje argumentov in pogledov ter so pripravljene na spreminjanje in dopolnjevanje svojih tez in stališč, če se izkaže, da jih je treba dopolniti ali razširiti. Že dolgo opažam, da se zgodovinarji ne le slabo pogovarjamo, temveč tudi slabo beremo. To velja tako za zgodovinarje generacije, ki ji pripadam, kakor tudi za mlajše kolege. Kot smo že omenili, so raziskovalci slovenske zgodovine v zadnjih treh desetletjih opazno razširili področje svojih raziskav ter problematizirali mnoge dolga leta veljavne predstave o slovenski preteklosti. Pri tem so se lahko marsikdaj oprli in navezali na predhodnike in učitelje, marsikdaj pa so se od njih oddaljili ter se z njihovimi pogledi in razlagami tudi nedvoumno razšli. Vse to seveda pri raziskovanju ni nič posebnega, resno raziskovalno delo je, kot je že pred leti zapisal britanski zgodovinar Ian Mortimer, vedno znova “revizionistično”, pri čemer je seveda mislil na “revidiranje”, ki je rezultat novo odkritih ali upoštevanih dejstev in ne politično in ideološko motiviranih razlag. Razprave o prelomnih dogodkih ne le bližnje, temveč tudi bolj oddaljene preteklosti, ki so politično in ideološko zanimivi za sodobni čas, pa povsod povzročajo burna razhajanja in polemike. Ob dvestoletnici francoske revolucije leta 1989 nista bila na primer francosko zgodovinopisje in francoska javnost nič manj razdeljena kot ob praznovanju stoletnice revolucije stoletje prej, v drugi polovici 19. stoletja.

Štih: Ko se je začelo zgodovinopisje vzpostavljati kot moderna znanost, je Leopold von Ranke izrekel znameniti stavek, da je naloga zgodovinarjev, da bomo enkrat ugotovili, kako je nekoč resnično bilo. Mislim, da je bilo že precej dolgo nazaj spoznano, da je ta visoki cilj v bistvu neuresničljiv.

Vodopivec: Povsem pa se mu vendarle še nismo odpovedali.

Štih: Zagotovo, a zgodovinski resničnosti se vendarle lahko zgolj nenehno približujemo, povsem ujeti pa je ne moremo, razen na nivoju faktičnega, seveda. Zgodovinarji smo pač le interpreti in revizionisti preteklosti. Vendar, kot je poudaril tudi Vasko Simoniti, to počnemo na osnovi nekega metodološko reflektiranega okvira, ki je zelo natančno opredeljen. Povsem se tudi strinjam s kolegoma, da smisel zgodovinarjevega dela ni iskanje konsenza o pogledu na preteklost in da bi to bilo iluzorno početje. Vedno bomo imeli različne poglede na zgodovino, kot jih imamo na številne druge stvari. Vendar pa ima zgodovina, kot smo videli, tudi zelo pomembno družbeno funkcijo. V šoli z njo na primer ne posredujemo samo védenja o preteklosti, ampak sporočamo tudi določene temeljne vrednote, ki so v družbi vendarle precej konsenzualne.

Kozin: Gospod Peter Vodopivec je govoril o tem, kako je v zadnjih desetletjih zgodovinopisje naredilo velik korak naprej v raziskovanju kulturnih, gospodarskih, socialnih vidikov življenja. Kako je zanimanje za te vidike življenja razširilo naš pogled na zgodovino?

Vodopivec: Slovensko zgodovinopisje se je k raziskovanju pretekle družbene stvarnosti usmerilo že razmeroma zgodaj, saj so med slovensko govorečim prebivalstvom prevladovali kmetje in pripadniki nižjih socialnih slojev, ki so bili zato deležni posebne pozornosti zgodovinarjev. Po drugi svetovni vojni se je povečalo tudi zanimanje za gospodarsko, kulturno in demografsko zgodovino, sredi osemdesetih let preteklega stoletja pa se je začel del tedaj mlajših raziskovalcev pod vplivi zahodnoevropskega socialnega, demografskega in antropološkega zgodovinopisja posvečati tudi proučevanju dotlej manj raziskanih in neraziskanih zgodovinopisnih tem in družbenih skupin, s čimer je dobilo novo veljavo raziskovanje zgodovine plemstva in meščanstva, vsakdanjega življenja, medsebojnih človeških odnosov in odnosov med spoloma, otroštva, položaja žensk v preteklih obdobjih itd., itd. S temi in drugimi raziskavami, med drugim s področja cerkvene zgodovine, se je pogled na zgodovino opazno razširil in raziskovanje v vseh teh smereh se nadaljuje tudi danes.

Simoniti: Se strinjam. Ta zanimanja so odprla prazne lise in zahtevala nove metodološke veščine, ki jih nekateri mlajši kolegi, ki so se šolali v tujini, absolutno poznajo. Gre za moderne historiografske prijeme, in sicer tudi v politični zgodovini, ki je bila zadnjih dvajset, trideset let morda nekoliko zanemarjena. Toda kljub temu je relevantna in v nekem

smislu prevladujoča. A znotraj samih zgodovinskih zanimanj se je odprla cela pahljača poetik; pri nas so se usmerila v nekatera zanemarjena področja – Peter Štih je prej, na primer, omenjal plemstvo. Mislim, da je v zadnjih petnajstih letih nastalo nekaj imenitnih študij o plemstvu na Slovenskem, ki so res vrhunske in povsem primerljive z najboljšim evropskim zgodovinopisjem. In še marsikaj drugega bi lahko naštel. Ne nazadnje intenco tega, kam se razvija naše zgodovinopisje, lepo kažejo zborovanja slovenskih zgodovinarjev. Tam lahko najdete zgodovino otroštva, zgodovino plemstva, zgodovino elit, prehrane, množičnih smrti, migracij ... Torej: res smo lahko zadovoljni. Smo sicer relativno majhna skupnost, ki pa je polje raziskovanja izredno razširila. Sam sem navdušen, četudi pogosto rečem kaj kritičnega. Mislim, da smo na dobri poti in da imamo res dobre zgodovinarje.

Štih: Mislim, da je ta vedno širša pahljača oziroma vse bolj razširjen pogled na zgodovino del nekega normalnega razvoja zgodovinopisja. To je, tako kot celotna moderna znanost, relativno mlada veda. Sprva je v zgodovinopisju prevladovala politična zgodovina, sledila je gospodarska, družbena in še kakšna druga zgodovina in danes imate, kot rečeno, zelo široko pahljačo različnih polj, s katerimi se ukvarja zgodovinopisje. Med njimi so gotovo tudi takšna, ki so bolj kratke sape in se kot modne muhe na daljši rok ne bodo obdržala. A ne glede na to, vsa ta pahljača različnih raziskovalnih polj prispeva k boljšemu poznavanju zgodovine. Bolj kot bo osvetljena z različnih zornih kotov, bolj kot bo na takšne načine dopolnjevana njena slika, bolje bomo razumeli in poznali preteklost, kakor koli različno jo bomo razlagali.

Simoniti: Še nekaj bi dodal glede teh poetik in konceptov. Če pogledate recimo nazaj, smo imeli Valvasorja, ki je napisal v 17. stoletju *Slavo vojvodine Kranjske* kot nekakšno enciklopedijo Kranjske in okoliških dežel, ali pa Josipa Mala, rojenega v drugi polovici 19. stoletja, ki je že konec tridesetih let 20. stoletja napisal zgodovino 19. in deloma 20. stoletja, ki je bila vsebinsko za tisti čas izredno moderna. Seveda ne govorim o primerjavi omenjenih del, ampak o “modernih” konceptih, ki so se omejevali na posameznike. Danes pa imate v našem zgodovinopisju številne temeljite, strokovne in metodološko moderne študije.

Kozin: Ob branju knjige sta name naredili vtis dve značilnosti. Ena je ta, da sem pri vseh odkrivala zelo zanimiv pripovedni slog, pripoved

s pripovednimi loki namesto suhoparnega nizanja podatkov. Drugo je bila izredna širina pogleda. Ob tem sem se spraševala, koliko je delo zgodovinarja ob pisanju take monografije interdisciplinarno, koliko si pomagata z izsledki drugih znanosti, recimo arheologije, jezikoslovja, področnih zgodovin ... Kaj vse sodi v polje vašega zanimanja ob pisanju takega dela?

Štih: Že če pogledate ilustracije, boste videli, da je v knjigi veliko takšnih, ki se nanašajo na arheološko gradivo, s čimer je že jasno nakazan pomen arheologije za starejša obdobja. Kar se mojega obdobja tiče, gre za srednji vek in starejša obdobja, igra veliko vlogo tudi filologija. Besede imajo svoj pomen, ki se velikokrat tudi spreminja. A iz vsebin in pomenov, ki so jih v določenem času in določenem okolju imele besede, lahko veliko izvemo o tedanjem življenju. Zlasti za najbolj oddaljena obdobja, iz katerih so se nam oddaljene sledi ohranile le v jeziku, je mogoče s pomočjo filologije rekonstruirati cele socialne zgradbe, ki se reflektirajo v leksiki. Interdisciplinarnost je vsekakor izjemno pomembna. In druga stvar, ki ste jo omenili, prav tako – komparativni pristop oziroma širši pogled. Mislim da ne slovenske ne katere koli druge zgodovine ne moremo pravilno razumeti in adekvatno obravnavati, če jo obravnavamo izolirano. V takšni zoženi perspektivi je vse videti izjemno, enkratno. Če pa postavite stvari v širši kontekst, vidite, da so se podobne stvari dogajale tudi drugod in da je nekaj, kar se zdi na prvi pogled edinstveno ali izjemno, pravzaprav precej običajno.

Vodopivec: Zgodovinarji se nedvomno opiramo tudi na raziskovanja raziskovalcev drugih strok, toda prave interdisciplinarnosti je pri našem delu malo. Interdisciplinarnost pač razumem kot tesno sodelovanje raziskovalcev različnih strok pri proučevanju konkretnih tem ali vprašanj ali pa vsaj sistematično upoštevanje raziskav in raziskovalnih rezultatov drugih strok pri lastnem raziskovalnem delu. Tega pri našem delu ni veliko, vendar to ni le problem zgodovinopisja. Med ekonomisti je na primer malo strokovnjakov, ki jih zanima gospodarska zgodovina, zaradi česar je sodelovanje med ekonomisti in gospodarskimi zgodovinarji, ki je ob koncu osemdesetih in v začetku devetdesetih let preteklega stoletja že obrodilo opazne rezultate, postopoma skoraj povsem zamrlo. Nič boljše ni sodelovanje med politologi, sociologi in zgodovinarji, saj zelo redko sedemo skupaj, da bi soočili stališča in raziskovalne rezultate ali celo kaj raziskali ali napisali skupaj.

Štih: Sam imam tudi drugačne izkušnje.

Vodopivec: To je dobro. A vendar menim, da lahko resnično interdisciplinarne raziskave, pri katerih smo sodelovali ali sodelujemo zgodovinarji, preštejemo na prste. To, če se zgodovinar v razpravi sklicuje ali opre na politološko, sociološko ali literarnozgodovinsko raziskavo oziroma obratno, če se politolog, sociolog ali literarni zgodovinar v knjigi ali članku sklicuje na delo zgodovinarja, pač še ni interdisciplinarnost. Sicer pa na Slovenskem danes niti organizacija znanstvenoraziskovalnega dela niti sistem financiranja raziskovanja ne pospešujeta interdisciplinarnosti, nasprotno: prej spodbujata zapiranje strok samih vase in njihovo obračanje samih k sebi.

Simoniti: Mislim, da je to res. Zgodovinarju preostane, da veliko bere in poskuša izvedeti, kaj delajo druge stroke, kolikor pridejo v kontekst njegove zgodovinopisne naracije. Obstajajo tudi zborniki, kot so na primer Obdobja pri slavistih, h katerim so poskušali pritegniti zgodovinarje, etnologe, arheologe, a to je še vedno posamična praksa. Zgodovinar naj bi si prizadeval za širše poznavanje tega, kar počnejo druge stroke, trudil naj bi se upoštevati njihova dognanja ter jih poskušal umestiti v svojo zgodovinopisno naracijo. Komparativna prednost je prav tako potrebna. Zavedati se moramo, da moramo ob pisanju zgodovine slovenskega prostora poznati okolje, v katerem je ta prostor živel. Nemško cesarstvo, katerega del je bil slovenski prostor v času, ki ga sam obravnavam, je segalo od Baltika do Trsta in od Wrocława do Dunkerquea. Gre za ogromno ozemlje. In na njegovem jugovzhodu, ob meji s tujim svetom, je majhna skupinica dežel: Kranjska, Koroška in Štajerska, ki tukaj “drobencljajo” svoje “majhno” življenje. A ko pišete, morate imeti to široko sliko pred seboj, ker so omenjena ozemlja medsebojno vplivala druga na drugo, in to tako v pozitivnem kot v negativnem smislu. In sintezo je zato pravzaprav zelo težko pisati. Ker jo je treba umestiti kot naravni del širšega prostora, s poudarkom na tistem, ki ga želimo posebej predstaviti – v našem primeru torej zgodovino slovenskega prostora.

Kozin: V kakšni meri pa zgodovinopisje določa časovna distanca do opisanega obdobja? V mislih imam to, da *Slovenska zgodovina* v časovnem razponu seže do naše neposredne sočasnosti. Kakšne so prednosti popisovanja časovno tako bližnjih obdobji in kakšne so slabosti?

Simoniti: To vprašanje zadeva teorijo in filozofijo zgodovine, pa tudi povsem pragmatično raziskovanje najnovejšega obdobja, ki nas tudi zaradi naše specifične, še vedno tudi marsikdaj in marsikje skeleče preteklosti, verjetno najbolj vznemirja. In to, da nas vznemirja, da nas čustveno ne pušča hladnih, daje nekaterim ljudem upravičen občutek, da je zgodovino pisje tudi pristransko, drugi pa so mnenja, da zgolj zapolnjuje vrzeli tematsko zapostavljene in zamolčane preteklosti. Imenitna Agnes Heller je nekje celo zapisala, da pravo zgodovino pisje lahko spregovori šele takrat, ko se je neka tragedija končala in so vsi protagonisti zapustili oder. Toda človek je čuječ in ima zavest o zgodovini. Vse, kar je namreč danes tukaj, temelji na včerajšnjem dnevu. In samo to, če se ozremo nazaj, če izmerimo pretekli čas in njegovo vsebino, nam omogoča, da vemo, kdo smo in kje smo. Če znamo ovrednotiti včerajšnji dan, včerajšnja leta in ne nazadnje stoletja, če znamo izoblikovati argumentirano, verodostojno stališče, ki ga prepoznamo kot našo skupno, ne pa nujno enoglasno zgodovino, potem se lahko obrnemo v prihodnost in jo samozavestno načrtujemo. Torej zgodovino lahko razumem tudi kot utilitarno vedo, ki nam ponuja pomembne odgovore na vprašanja, kdo smo in kje smo. O najnovejšem obdobju dobre druge polovice preteklega stoletja so nekatere temeljne resnice dolgo sporočale pripovedna proza ter spominska in esejistična literatura, ne pa zgodovino pisje. Šele z osamosvojitvijo Slovenije je raziskovalni tok zgodovino pisja z bistrimi pritoki postal širši. Ostalo je tudi nekaj naplavin in mrtvih tokov, ki se še niso izsušili. V zvezi z zgodovino pisjem so tako seveda pomembna vprašanja o časovni distanci do določenega obdobja in vprašanja o prednostih in slabostih proučevanja časovno bližjih obdobjih. Vendar je pri tem za preseganje določenih pomislekov, ki se ob tem porajajo, po moje pomembnejše predvsem to, da je družba svobodna, odprta, demokratično urejena in da je zato tudi raziskovanje možno brez ovir.

Vodopivec: "Nihče ne more pisati zgodovine 20. stoletja tako kot zgodovino kake druge dobe," je v uvodu v svojo zgodovino 20. stoletja, ki je izšla pod naslovom *Čas skrajnosti*, zapisal Eric Hobsbawm. "Že zato ne, ker ne more nihče pisati o času svojega življenja tako, kot lahko piše (in mora pisati) o obdobju, ki ga pozna le od zunaj, iz druge ali tretje roke, iz virov tega obdobja ali del poznejših zgodovinarjev." To je seveda prepričljivo in točno, a vendar so zgodovinarji že v 19. in 20. stoletju razmišljali in pisali ne le o časovno oddaljenih obdobjih, temveč tudi o dogodkih in procesih, ki so jim bili časovno blizu, po drugi svetovni vojni pa je

t. i. sodobna zgodovina (nemško: *Zeitgeschichte*, francosko: *l'histoire du temps present*) sploh postala akademsko uveljavljeno, raziskovanju drugih obdobji enakovredno zgodovinopisno področje. Danes v razpravah o pisanju sodobne zgodovine prevladuje mnenje, da so pri raziskovanju in pisanju zgodovine – tako kot tudi pri drugih družboslovnih in humanističnih vedah – bolj kot časovna razdalja pomembne raziskovalne metode ter kritična in samokritična presoja raziskovalca, saj časovna razdalja sama po sebi tudi raziskovalcev bolj oddaljenih zgodovinskih dob ne obvaruje pred nasilnim prenašanjem posodobljenih predstav in razlag v pretekle čase, kar smo v našem pogovoru že ugotovili. Posebna težava proučevanja bližnje preteklosti in sodobnega časa so seveda zelo obsežno, raznoliko in pogosto fragmentarno gradivo ter marsikdaj še dinamični, nedokončani politični, gospodarski in družbeni procesi. Raziskovalci sodobne zgodovine se sicer res lahko opirajo na raznovrstne statistične in druge podatke, podrobna poročila državnih uradov, časopisne in druge medijske komentarje ter analize politologov, družboslovcev, ekonomistov in preiskovalcev javnega mnenja, na kakršne zgodovinarji časovno bolj oddaljenih obdobji ne morejo računati, v dragoceno pomoč pa so jim kljub pogosto protislovnim, osebno in čustveno obarvanim sporočilom tudi spominska pričevanja. Toda vse to morajo nato povezati v razvojni lok ter umestiti v širši, večkrat prav tako še ne uravnoteženo in razločujoče orisan zgodovinski kontekst. V tej luči seveda ni presenetljivo, če so zgodovinski orisi, ki segajo do “naše sočasnosti” hitreje deležni kritičnih pretresov in stvarnih revizij kot interpretacije bolj oddaljenih zgodovinskih procesov in obdobji, so pa lahko vseeno dobrodošla osnova za prihodnje analize in zgodovinopisne sinteze.

Boris A. Novak

Bivališča duš

(Odlomki iz tretje knjige epa Vrata nepovrata)



Foto: Tihomir Printer

Prvi zvezek: Plavajoči stolp

Prvi spev: Vkrcanje

1

Spev je vse daljši, jaz pa vse bolj šepam: šepetam te stihe.
Ne vem, ali bom kdaj prispel do zadnje pike. Sled tropičij
v sneg papirja naj označi smer, kamor tovorim tihe

podobe vseh podedovanih dob in zgodb, da jih zapičim
v Severni tečaj, magnetno os, platnice tretje knjige
Norosti. Hripav kličem sence duš, da jih Čas ne izniči ...

Diham zrak mrtvih, jem jedilnik živih: kruh, besede, fige ...

2

Iz Bruslja sva letela na Norveško: stara luka Bergen.
Dan je bil kratek, a svetloba je cefrala dolgo zimo
z gotovostjo dokončne zmage. Težek dež je zvil verige

gorá okoli mesta, a najhujše je bilo že mimo:
sneg je kopnel, po vseh pobočjih se je dvigalo zelenje.
Morje je v lijake fjorda pumpalo ogromno plimo.

Hotél je bil zasidran ob obali pristanišča; trenje
valov ob zlizan kamen je odmevalo v temno sobo
in globlje, sèm, v najine premražene obleke. Tlenje

svetilk pod rjuhami dežjà je utripalo kot tvoje drobno,
razgaljeno telo pod kapljami dotikov

in jezikov ...

3

... Nočni naliv je do bleščanja zloščil blatne čevlje mesta
in zlikal sveže barve in oblike suknjičev, livrej
in mokrih hlač jutranjih hiš, hišic, palač. Po ozkih cestah

sva stopala, kot bi odkrivala skrivnostno znan muzej,
kot da sva na tem kraju bivala nekoč, v dobi sanj ...

Danes, ko likam verze, vem, da sva bila na meji mej,

da je lepota prostor za prostost, onstran dejanj in razdejanj,
na pragu potovanja na neznani in neznanski Sever,
kjer se sabljata led in Sonce, večna noč pa žre odseve,

da je lepota ščit, ki najbolj sije tam, kjer je Vsèga – Manj ...

4

Svetilniki so salutirali čez fjord drseči ladji,
ki je s trobentanjem zapuščala med gôre skrito luko,
in jadrnice so odzdravljale z zastavami, paradi

vlačilcev se je kapitan zahvalil z dolgo sklepno fugo,
ki je odmevala nad vse bolj valovitimi vodámi
z glasom zahvale in obljube, *da se vidimo*, z vso muko

ranljivih in osamljenih mornarjev, ki se na smrt sami
odpravljajo na jug, zahod, vzhod in sever, trgovat
z neznanimi plemeni in osvajat svet, svet, ki se na rami

neznanskega Boga vzpenja iz globin, ves tih in zlat,
in z milijardami pršečih kapljic pada spet nazaj,
iz leta dva tisoč petnajst v prvih sedem dni, do Vrat

Nepovrata ...

5

Sonce na nebu je vse nižje, daljše sence, sen, spomin.
Pretežka ladja se pogreza, čez zamrznjene palube
pršijo detonacije valov, kajute krožnih lin

izginjajo pod razviharjeno pokrájino iz zubljev
vodá. Ves svet se trese, guga, strmoglavlja v prepad
in se spet vzpenja po pobočjih Severnega morja, gube

sred površine se odpro in že divjajo v napad
besneči žrebci belih griv, morilska morska konjenica,
in ladja, od vseh sider strgana, kam, le kam ploveči grad,

se oddaljuje od vseh znanih pristanišč, kot puščica,
izprožena v krog, vrtinec, vrtnico globin,
v podivjano gibanje, kjer je negibna le sredica,

os časa, vrtiljak, ki se na njem vrtil drhteč spomin
otroških let in vse, kar je pozneje padlo v brezdanje,
vse, kar je kdaj priteklo in odteklo v Preteklo, in

vse, kar je slast in je do bolečin navzoče in Sedanje,
vse sanje in bedenje, beda in lebdenje, vse te blodnje,
ki čas kristalizirajo v strd besed, smrt in Prihodnje ...

6

Zdaj sva ujetnika, zvezana za velikansko, bleščečo,
kot vrtoglav nebotičnik na vodi sezidano ladjo.
Najina drobna kajuta je tik nad gladino, pod lečo

sonca. Valovi pogosto zalijejo okno. Parado
rjavečih sider in rib tisočerih plavuti nahraniš
s sinjo dobroto oči. In se ljubiva. Zjutraj pa kradoma

merim oklep iz ledu, ki narašča. Kako naj te branim?
Delava se, da ne slišiva stoka iz ladijske krme.
Koliko časa še? Berem pisavo življenja na dlani.

Nadaljevanje.

Motorji brnijo.

Smer – Sever!

Iz trme ...

7

Ta ladja je stolp.
Plavajoči stolp vseh duš.
Živih in mrtvih.

Drugi zvezek: Podpalubje

Dvanajsti spev: *Sestop v podpalubje*

1

Po tretjem litru vina me je kapitan
povabil na ogled skrivnosti podpalubja.
Z dvigalom, najprej v prvo klet. (Le stran

od klepetanja starih dam in hruma kluba
potnikov prvega razreda!, si globoko
oddahnem.) – *Vaša družba mi je ljuba,*

*zato vam bom razkazal čudeže, ki jih oko
navadnega človeka še ni videlo. Pozor,
ne oddaljujte se od mene, saj povsod okrog*

*na vas prežé zveri iz vaših lastnih nočnih mor,
pošasti, ki ste jih potisnili na dno pozabe,
in ves strašan spomin človeškega rodu! Prizor*

*nastanka kozmosa žal prasketa od stalne rabe
poetov, astrofizikov in podobne baže. Prosim,
odpre rjaveča vrata, kar prestraši ždeče krabe,*

da brž pobegnejo v mrak. Kinoprojektor trosi
raztrgane podobe na vso večnost staro platno:
iz maternice nič blišč in vrišč – povrženi kolosi

in kosi zvezd! ... Očaran sem, prestrašen, nem. Dodatno
razlago mi ponudi kapitan, ko sestopava
v Večno in enkratno ...

2

Medtem ko se spuščava po stopnišču,
naju zaliva vlaga kakor prha
in kapitanov glas doni, podoben vrišču:

*V kleti ladje se od tal do vrha
skladišči vsa preteklost mrtvih duš,
od rojstva prek ljubezenskega srha*

*in rasti otrók do smrti, ki je ključ
za vrata njihovega nepovrata.
Na vsak pokopan trenutek sveti tiha luč:*

*materino dojenje, ljubosumnost brata,
izdajstvo dobrega prijatelja, pogum
in vsi zločini zgodovinskega obrata,*

*vsak dokument iz vseh arhivov, nemi sum
in lažna pričevanja, vse se hrani
na trdem disku, ki ga žene skrivni um ...*

*In če spomin ni zvest prav vsaki rani,
če pozabljenje rakasto preraste tkivo
knjig, da ime skopni na senčni strani*

*besed, tam, kjer cveti neizrekljivo,
je tu umetnost pripovedovanja,
ste tukaj vi – ... umolkne in mi z vplivom*

*magneta da ukaz nadaljevanja ...
... – ki si izmišljam, lažem, kradem, sanjam,
da bi vse krhko in bežno in nično*

*obstalo slednjič tu, več kot resnično ...
– Točno tako, pribije kapitan
in se reži, ves rumasto pijan,*

nakar po tihem: Spev je zvezdna stran ...

Tretji zvezek: Brez-dno

Devetindvajseti spev: *Morasamomora*

1

Zaljubljeni Narcis se ogleduje na srebrni strehi vode.
Zaljubljeni Narcis ga gleda iz brezdanjega zrcala vode.
Zaljubljeni Narcis potone vase, v teman poljub svobode ...

2

Le ena mora
je hujša od prizora
krvi umora:

kri samomora.
A tudi to je samo
podzvrst umora.

3

*Pogosto sem se spraševal, zakaj
tako pogosto sanjam čuden kraj –
sivo stolpnico, polno izdelanih stopnic,*

od koder poletim s perutmi lastovic ...

*
**

Šele pred kratkim se mi je prebudil
spomin na to gospo. Bila je lepa,
na fin in plemenit način, ki ga tudi

grobost, ta gravž socializma, zlepa
ni znala zatreti. Čez vsesplošni šoder
je sevala milina, ki odklepa

še tako agresivno pest. – (Na oder
spomina znova stopa z vedro družbo
mojih staršev in njih prijateljev, kodre

zlatih las ji še kuštra veter.) – V službo
takrat ni več hodila: da je bolna,
so šepetali, bojda z jetično okužbo.

Kaj sem, otrok, sploh vedel o odraslih? Lov na
čarovnice je še tlel (direktive
Politbiroja). – Naša družba ni popolna,

a komunizem ne pozna alternative,
sta vzklikala moj oče in družinski prijatelj,
njen brat. Oči gospe so bile žive

in hkrati tako žalostne. Kot škratelj
sem skakal okrog nje, vsi so se mi smejali,
da sem – otrok – zaljubljen. Čokoladne piškote

mi je dala nekoč, ko smo bili na obali
Save, nakar je dolgo zrla tja, tja!, v igrive,
divje vrtince, mene pa so žgali

poletni žarki, prste sem imel lepljive
od piškotov ...

Potem je cinik Čas obrnil prazno stran.
Spominjam se le vedre družbe sredi sive

stolpnice, hitimo proslavljat rojstni dan
družinskega prijatelja, odmeva smeh. Z gospo
sva zaostala na stopnicah. Prostran

razgled se je razpiral skozi okno,
bilo je tretje ali četrto nadstropje,
gospa se je zazrla ven, čez strehe. Zvokom

od zgoraj sem sledil in slišal vse zasople
glasove, zvonec, ritual med vrati –
smeh prepoznavanja in glasne, tople

besede dobrodošlice – in hkrati
tih jok za hrptom – in ko se ozrem,
uzrem gospó v solzàh, ki maha jati

lastovk nad dimnikom sosednje hiše, vem
– kako? – da ne smem izgubiti niti
trenutka, po stopnicah skačem, tečem,

padam navzgor, dolgo zvonim pri vratih,
a me nihče ne sliši, slišim hrup
od znotraj in se na smrt bojim, mlatim

po vratih, in ko slednjič zagledam kup
prestrašenih oči, mi ni več treba
razlagati ničesar, kot na odru lutk

se vsi zaženejo navzdol, odmeva
podeseterjen krik, nakar uho tišine ...
Čez čas pripeljejo gospo, ki bleda

spi je kozarec vode ... Nakar izgine
iz stolpnice otroškega spomina
za dobrih dvajset let, do rojstnega dne

družinskega prijatelja, ko se starša spomnita
njegove sestre in pojasnita prizor –
skrivnostno sceno na stopnicah: gospa

da je poskušala skočiti skozi okno
in da so ji še zadnji hip preprečili samomor ...
... a kmalu se ji je posrečil, skok, globoko ...

Družina da je doživela v sto letih
sedemindvajset samomorov ... Naš družinski prijatelj
je bil poslednji v tej vrsti prekletih.

Zato se je odločil, da ne bo imel otrok.
Umrl je naravne smrti ... Nato
sem spet za dobrih dvajset let pozabil jok

lepe gospe in njeno žalost in odhod –
vse do te pesmi. Končno sem izkopal grob
za milo, že pozabljeno gospo,

ki jo je strlo lastno neusmiljeno srce.
Zdaj se natančno spomnim vere in izgube:
kako sem vanjo bil na smrt zaljubljen

in kako sem jo enkrat rešil – nevede ...

*
**

*Upam, da bom zdaj nehal sanjati stopnice
neke neskončne, temnosive stolpnice,
kjer okna vabijo k prostosti lastovice ...*

4

Enako se bojim garaž, zakaj, le zakaj?
In se nenadno spomnim more, ki sem jo potisnil
globoko v garažo podzavesti. Bil je to kraj,

kjer je dekle iz paralelke pritisnilo na plin ...
ki je napolnil avto ... in garažo ... in dvoje pljuč ...
dekleta in njene prijateljice ... moj spomin

pa je imel odprto okno ... in sem izgubil ključ
te zgodbe ... svojega strahu pred garažami ...
pred dušami, ki se dušijo v osami ...

odvržene med avtomobilskimi serijami
in karoserijami in gumami ...
podobne stari krami ...

5

Jaz, ateist, verjamem, da je duša večna.
Točneje: skoraj večna. Njena smrt je pozaba,
njeno življenje je spomin. Neizrečna

navzočnost tik za hrbtom,
ta čudni nič,
neuporabna

darilca, ki kar trajajo in se prašijo,
a jih ne moremo odvreči, nenadna sapa

pod vrati, da vse sveče nenavadno zadrhtijo,
obris v gneči, da se po tolikih letih
razveselim prijatelja, rekla sva si *adijo*

prav *tu*, na tej avtobusni postaji, čez deset
dni sem izvedel, da si šel v nepovrat, kar sam,
kar prostovoljno, in nisem mogel verjeti

in pravzaprav še zmeraj ne verjamem, ne znam
odmisлити življenja od podatka, da te ni,
zato me venomer zmrazi, ko v gneči prepoznam

zeleno vetrovko in gosto rjavo brado in oči,
tako intenzivno prisluškujoče drugim,
vse druge si poslušal in premalo sebe, sin

očeta s presvetlo senco, brat igralca, ki je v vlogi
Hamleta napovedal lastni konec,
ti, prijatelj vseh nas, grobih, srečnih
ljudi, ki smo te oropali sebe,
in zato te ni v trugi,

ampak si vsepovsod, na odru, ki je bil večji
od površine desk, zahvaljujoč prav tebi,
v knjižnici, ki je bila tvoj pristni svet, v gneči,

kjer sem te zadnjič videl in te zmeraj vidim, jebi
se, Marko, le kako si mogel, idiot, zakaj
nisi počakal, le zakaj nisi privoščil sebi

moči, ki si jo razdajal vsem nam,
ta svet je raj,
zemeljski raj, uničen od nasilja
in ravnodušnosti, še najmanj si kriv ti,
a ta svet je edini kraj,

kjer duša biva skupaj s čudežem oči, ožilja
in kože, ki je tako pripravna za ljubezen,
in tvoja duša, ki se je odtrgala iz okrilja

telesa, zdaj tava sèm in tja, pod bele breze
tvojih globokih gozdov in gole skale tvojih gorá,
jaz pa te srečam v gneči še zmeraj sem jezen

nate in tako rad te imam in ves vztrepetam,
ko uzrem tvoj obris v množici, in že hočem reči
Živio, Marko, kje si?, ko me oblije srh, vročica, sram

– nimam boljših besed – vesel sem te, a ne morem steči
k tebi, ker vem, da je nekaj v temelju narobe,
čez dolg trenutek mi razum pove, da te ni več,

že petindvajset let,
a kakor včeraj še živijo te podobe,
zelena vetrovka in rjava brada in oči, te oči,
in vem, da se lepa duša vrača med nas, žive, grobe

ljudi, in radovedno gleda, in se za dolg trenutek zastrmi
vame, ker me je prepoznala,

in zato, ko drhteč korakam
domov, natančno in hvaležno čutim:

spet sem srečal Marka ...

Četrty zvezek: Duša je glagol

(Uvod v Fenomenologijo duš)

Štiriinštirideseti spev: *Duša je dišanje*

2

Še nekaj dni po Antejevi smrti
je Žana, njegova drobna vnukinja,
Andrejina in Mirova prvorojenka,

moja živahna in navihana nečakinja,
vohala nad njegovo prazno posteljo
in nas z očmi, začudenimi na stežaj,

žalostno spraševala:

*Kje je?
Kje je on?...*

Duša ni pušča.

Duša je dih.

Duša je duh.

Duša je vonj.

Duša je dišanje.

3

V garderobi poleg vrat, med stvarmi,
ki jih še zmeraj uporabljam, hranim
tudi par materinih oblačil:

njen star pulover, od vseh let izpran in
prozoren šal iz svile, lisičjo kučmo,
zdelano od nenošenja in ... in – ostani

tam, lepi vonj! – s potemnelo lučjo
dotaknjene tri rute, kjer še zmeraj
lahko zavoham barvo njenih las, tako

črnih in gostih. Sredi predvečera,
ko obtičim sam po vrvenju dneva,
uzrem osamljenost teh rut, in bera

celotnega življenja se zdi revna,
sredi uboštva pa žaré te rute,
kamor zakopljem svoj obraz, da mi odmeva

domač spomin globoko do kosti ... Okrutne
in milostne so rute, kjer še zdaj živi
duh ... dih ... dišava moje matere. Ko butne

vame, razredčena, a še razločna, se zbojim,
da bo nekoč izginila v smer Nepovrata,
in bodo tu ostale le stvari, ta nič, ki z njim

nobeden ne bo vedel, kaj početi, mrzla vata
nekdanje kape, bolna volna, garderoba,
polna stare šare, ki bo morala stran, stran,

ko bo ta vrata

odpiral nekdo drug.

Straši me ta podoba ...

4

Duša je žival.
Pravzaprav živalica.
Rada se spomni

maminih dišav
in se skriva v predal
njenih rut. Sred trav

se spomni sledi
telesa, ki je nekoč
tu ležalo. *Kje si,*

sprašuje duša
in zaman posluša molk.
Tam je mraz, mraz, volk ...

Rada okuša
slanost starih sten,
zbrisanih imen.

Okus odkruška
jo spomni, da je nekoč
bila tu doma.

Zdaj je mraz, mraz, noč.
Duša je preplašena.
Straši jo temà

sveta. Oberoč
se stiska med obleke
svoje mame in

greje jo način
maminih kretenj. Greje
jo dišeč spomin.

Ker je le žival.
Ranljiva živalica.
Drhti. Posluša.

Ponavlja vsak zlog
te pesmi. Njen brlog
je star stih: tih, sam ...

Boji se. Skuša
zbežati, a nima kam.
Le tu je doma.

Ta moja duša ...

Osmi zvezek: Pesniške duše**Sedeminosemdeseti spev: *Cena poezije*****1**

Spev je vse daljši, in vse dražja cena, ki jo zanj plačujem.

Valuta za plačilo je telo: čas sklanjanja nad pesen
mi je zabil žareče žeblje v vretenca, in zdaj tujec

šepam v mrzlih nôgah, ki jih več ne prepoznam, in plesen
se mi razrašča po laseh, pod težo vseh spominov sključen
diham postan, star čas, pogoltno žrem besede, da mi dlesen

od vsèga lepega nenehno krvaví. Izgubljam ključe,
ne morem več stopiti vase, ker me je naselil drugi
jaz, tisti pesnik, ki divjà po meni in me ropa. Duše

vseh svojih mrtvih slednjo noč srečujem v slapeči strugi
sanj in se jih razveselim, ker jih že dolgo nisem videl,
in to je pravzaprav edini dar v tej temneči trugi,

ko nisem več sam svoj in vidim ljube duše in privide
nekdanjih in prihodnjih srečanj, in si za poslednjo pot
v poltemi skiciram karseda natančne zemljevide,

ki peljejo tja stran in onstran, kjer si bova s tistim drugim,
ne ... – s tistim prvim pesnikom in roparjem končno

in dokončno bot ...

2

Spev je vse daljši, in vse dražja cena, ki jo zanj plačujem.

Valuta za plačilo je ljubezen: sklonjenost nad stihe
me odtuja je od vseh najbolj mojih, in bo vse še huje ...

Brez lažne skromnosti: sem mojster. Zmožen sem kar najbolj tihe glasbe soglasnikov in samoglasnikov, poganjam ritem po verzih kot srce poganja kri po žilah, plešem lihe

zloge z enakim čarom kakor sode, in igram odkrite ljubezenske balade s prepričljivostjo strasti, zrcalo tvojih oči pa mi razkriva brezno, jok, resnico: *Ni te ...*

Vse moje pesmi, *ah, tako presežne*, so preveč: premalo. In: je ločitev od vrat doma res bila le od-ločitev slediti lepi, slepi strásti ali želja za obalo

tišine, kamor plivka morje vseh besed? – Bila je britev. In britev reže, da boli. Tolažba, da sem rezal sebe, je cinična, dvolična krinka krivde ... – Je bila selitev

na vsa brezpotja širnega sveta rojena iz potrebe živeti za ljubezen ali čudna in sramotna slast samote, nujne za lijak besed? ... – Ta tvoj pogled me grebe:

sem pesnik – monstrum? Razkazujem mojstrstvo in moč, oblast nad širnimi provincami jezika? Služim jaz ljubezni ali ljubezen meni, ki sem manipulant, kramar z brezni,

pošast,
pošast,
pošast? ...

3

Spev je vse daljši, in vse dražja cena, ki jo zanj plačujem.

Valuta za plačilo je sedanost: ta edini čas življenja je ves žrtvovan besedam. Iz čudaške nuje

dan in noč priklicujem sence prednikov, da je moj glas hrip, počen, hrip, vreščec od nedovršnega preteklika ... Mojstreč pomen besed in zven oblik in vsak pesniški okras,

brišem – *delete!* – najbližje s hipom računalniškega klika ...
in pišem sebe – *copy, save!* – izginjajoč v nič in noč
ugasnjenega monitorja ... Lesk teh črk, ta čar jezika –

le komu je namenjen? Meni še najmanj: sestopajoč
v svoj pekèl ne zmorem več veselja nad to čarovnijo.
Svojo ljubezen, ki mi je bila kar najbolj v pomoč,

varam z besedami, najino hišo z daljno utopijo,
najin objem z razkazovanjem literarnega večera ...
To pesniško dejanje je le razdejanje: žaluzijo

bom spustil nad vsa okna, nič in nič in nič je moja bera ...
Za koga torej? Čez stoletje in dan bo nekdo, morda,
nevedno radoveden, po naključju odprl to stran

in ugotovil, da jo je zapel njegov praded, neznan
in ranjen, in da je ta spev pozabljena človeška mera ...

Deveti zvezek: Večne duše

Devetindevetdeseti spev: Deveta vrata – *Oporoka*

32

... In zdaj je skrajni čas, da se ustavim.
Upesnil sem zemljevide domotožja,
blesk krajev, izgubljenih v daljavi

let, znova najdenih sred sanj, okrožja
zvenečih stihov, rajskega spomina ...
Priklical čas očetov, srh orožja

in strah vseh žrtev, ki jih Zgodovina
šteje le kot množinski samostalnik.
Iz zob pozabe rešil podrobnosti in na

neznanam grobu vžgal ime in žalni
plamen. Prezrtim vrnil dostojanstvo,
ljubezni vez, skupnosti vez in kalnim

slovenskim časom čist, lep tekst, ep, članstvo
malega naroda v Klubu Vélike Zgodbe.
Teh štirideset tisoč stihov je jamstvo,

da bo spomin odmeval v prihodnje.
Upesnil drobnega očeta, Anteja,
pogum, močnejši od pasti usode,

zakonov Zgodovine. Priklical Danteja,
naj mi pomaga pesniti drugače,
kot je on sam, premagati gigante. Ja,

res je že skrajni čas, da se ustavim ...
Ne morem več, življenje mi gre v franže.
Rad bi v miru gledal zvezde v višavi ...

33

... In ko parkiram avto ob ograji,
ti zgrabiš vrečke s svežimi živili
in že hitiš skoz vrata, ki sva jih

tolikokrat odpirala in po sili
razmer zapirala in za katera
zdaj nič ne kaže, da bi se podnje skrili

grožnja in groza. Le časovna mera,
ki soncu podeli zaton. Nepovrat
je še daleč, le senca predvečera,

ki se zavratno plazi do teh vrat,
ki várujejo najino vztrajanje.
Golobji lesk je vse globlji, in ga naenkrat

prebode prva zvezda, in že rajanje
ozvezdij trese temni svod, neskončno,
bleščeče in drhteče, večno trajanje ...

*

... In ko parkiram avto ob ograji,
izčrpan od dolgega potovanja,
uzrem lestence zvezd v daljnih krajih,

kjer sem še pravkar bil. Tako brezdanja
prostranstva se odprejo le ponoči,
in daleč od umetnega bleščanja

vseh mest. Kako se zvezdno mleko toči
z nevidnega oboka, sem otrok
občudoval na morjih in pobočjih

gorá, pod toplim, davnim varstvom rok
očeta, v naročju mame. Hčeri
in sinu sem razkazoval obok,

ko sta bila otroka, v večerih,
čudno drugačnih, a povsem enakih.
Kako sem si želel, da bi izmeril

zvezdna prostranstva! S svojimi koraki
pa zdaj premerim – in še to šepaje –
pa zdaj premorem – in še to šepetaje –

le ravno cesto onstran vegaste ograje,
samo obseg Koritenskega polja,
kjer sem doma, po vseh selitvah krajev

in časov. Sredi alpskega okolja
sem tuj,

a sem

tu

in povsod

doma.

Izliv

Save v

Donavo

in

izvir

vesolja

bosta oba
vekomaj
moj dom.

Sem,
kar bom.
Duša.

Sem vse, kar sem kdajkoli bil.
Prihodnost prednikov, spomin potomcev.
Prenašam zgodbe, mitoman, slastno kriv

za štreno vozlov in nesrečnih koncev,
napačne vzorce, strgano in zmeraj
znova nadaljevano nit ...

ki je zdaj živo,
svetlo pletivo, tkivo
tega večera ...

*
**

... Zvončkljanje loncev
iz kuhinje prekine to sanjarjenje –
moj ritual na cilju potovanj, na koncu

vseh knjig. Tvoj glas prekine to postavljanje
pod nebom: *Pesnik šteje zvezde, proletariat*
(*ženski, sevé!*) *pa kuha! Blef, pretvarjanje!*

Ala, pribor na mizo! ...

Kot že tolikokrat
naredim ob-red krožnikov, vilic in nožev,
in, pok!, odprem buteljko petnajstkarat-

nega zlata. V vazo rešim sveže rože.
Začutim hlad, ki veje izpod vrat.
Izjemoma prižgem očetovo svečo.

Njen šibki plamen stran odriva mrak.
Zdaj vem. Začutim presunljivo srečo.
Jaz, ti, vsi mi, slednja duša je le prag.

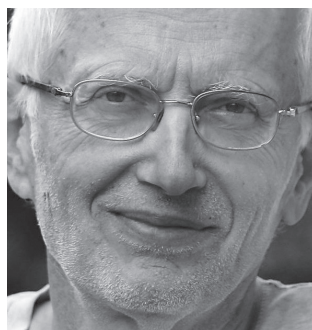
Ni Nepovrata.
So le
Vrata ...

... Otrok, mož, duša
grem skozi in sedem na
večni vrtiljak ...

Branko Gradišnik

Evolocija za rejce ljubiteljev malih živali

*Odlomek iz knjige z istim naslovom,
z dodanim uvodnim pojasnilom*



*Ta pot se vije, a ga ni,
ovinka do dežele Spet.
In lokostrelci z vseh strani
podirajo jelena Let,
dokler ne obleži zadet.*

To kitico iz pesmi F. Muira postavljam za moto zaradi meni zanimivega odkritja, da se pričujoča knjiga vendarle vije vse tja do dežele Spet. Besedila v knjigi so nastajala v različnih časih in različno dolgo – nekatera po 30 let in več. Filogenetsko načelo pri razvrščanju – ker v vsaki nastopa kaka živalska vrsta, sem besedila uredil filogenetsko, kakor so živalske vrste razvrščene v Smolikovem Živalskem svetu – je imelo namreč zanimiv učinek, da je nastopajoče, kot bi rekel Vonnegut, iztaknilo iz časa. Avtor med temi platnicami nič hudega sluteč skače sem ter tja po svojem življenju, zdaj je še mladeček, v naslednjem hipu otrok, pa spet starček, pa oče, mož, sin. In tudi vsebina se mi zdi razvrščena primerno podobno kot v življenju: nobene dramatične pripovedne linije z zapleti in ovirami in razpleti, le razmeroma dolga obdobja dolgočasne spokojnosti v družbi z bližnjimi, ki

si jih skušamo skrajšati vsak po svojem znanju in nagnjenostih, to sladko, a v času dogajanja premalo cenjeno mrtvilo pa občasno prekinjajo vrtoglavi trenutki ekstatičnih spajanj, mučnih ločevanj in dokončnih izgub. Nekatere reči so resne, nekatere zabavne, nekatere tragične, nekatere brezvezne. Nekatere so bile že objavljene, čeprav v drugačni obliki ali celo z drugim koncem, nekatere bi bil kak drug avtor z manj poguma ali manj ega že davno zažgal. Nekatere lahko razume otrok, nekatere le odrasli, nekatere le starec, ena je namenjena malčku, so pa tudi takšne, ki jih še danes ne razumem, čeprav sem jih doživljal ali sem jim bil priča.

Včasih pisatelj bere kako tujo knjigo in si ne more kaj, da ne bi zavidal avtorju, ker se mu je z njo posrečilo ubesediti kako neposnemljivo idejo, ki se ponovljena lahko spremeni le še v plagiat. Pri sebi žal ne morem govoriti o ideji, bolj o slepem organizatorskem načelu, pa vendar, zdi se mi, da se mi je z njim nazadnje podarilo tisto, kar sem si zaman prizadeval doseči, recimo, v neštetih verzijah *Memorinta*: izmakniti se strašnemu vzročno-posledičnemu diktatu narativnega smisla. Všeč bi mi bila za to pisanje neologija “dedekonstruktivizem” – ali morda, po pravilu, da dva minusa dasta plus, “rekonstruktivizem”.

V *hommageu* Lojzetu Kovačiču, velikemu slovenskemu samopopisovalcu (beri *V sencih pod zelenim zmajem*, 2008), sem se pohecal na njegov račun, češ da mu v resnici niti ni treba izrednega spomina – samo v katero prejšnjih knjig mora pokukati, pa je. Zdaj se podobno lahko reče o meni. Res pa je, da dvakrat ne moreš stopiti v isto reko.

Ureaplasma urealyticum **Nekoč v davnih časih**

Z Bernardo sva se poleti leta 2013 odpeljala v Bratislavo, da si sama izbereva novi dom. Lokacije oziroma hiše je vnaprej odbral in ogleda organiziral lokalni nepremičnikar v sodelovanju z Michalom Konradom, po domače Miškom, ambasadnim šoferjem. Ta naju je peljal na tri konce; najprej v nekakšno ograjeno diplomatsko naselišče z uniformiranim čuvajem in celo pesjakom z dvema stražnima psoma. Tam bi se počutila tako varno, kot se že varno počuti človek za rešetkami.

Druga hiša je stala v klancu na glavni cesti na Kobylu, lokalno Šmarno goro, kjer sem začuden odkril, da imajo celo žičnice in smučišče in na vrhu gostinsko postrežbo, vse le pet minut vožnje više od hiše, ki je bila vsa okrogla, kar se mi je zdelo dobrodušno, sumljiva pa mi je bila posodica

za pse (z naslikano kostjo v dnu) zunaj na vrtu, iz katere je nekdo očitno še tisto jutro jedel, pa malo pustil, kot imajo navado mačke. Vprašal sem lastnika, ali kdo še živi v hiši, in ta je povedal naslednjo nenavadno zgodbo.

Prejšnji najemnik je imel mucka, na katerega je bila družina zelo navezana – še posebno dve predšolski hčeri. Mucek je zrastel v muca in se začel potepati – in potem je izginil. Morda se je odselil zaradi kakšne muce, morda ga je doli na cesti povozil prehiter voznik – klanec je strm, ovinki so nepregledni, in tudi če človek zavira, se avto ne ustavi zlahka.

Kakor koli, muca ni bilo nazaj. Najemnik ga je sicer še dolgo iskal, po časopisih in pri veterinarjih, tudi vso okolico je oblepil s plakati, a vse je bilo zaman. Ker pa brez trupla ni dokončnega dokaza, si je obljubil, da bo za vsak primer še naprej nastavljal hrano. Počel je to in hrana je izginjala iz posodice.

Nepremičninar je na to pripomnil, da so v okolici gotovo še drugi mački. “V vsakem zlu je kaj dobrega.”

Potem je najemnik (je nadaljeval lastnik, ne da bi se dal zmotiti) postal področni direktor neke tuje korporacije, to napredovanje pa je terjalo, da se preseli na vzhod države. Lastniku zdaj posebej plačuje, da ta še naprej nastavlja hrano. Ko sem ga vprašal, ali namerava to še naprej početi, je skomignil in pojasnil, da nas ne bo pri tem nič vznemirjal: prihajal bo skozi vrtna vrata, ki imajo še poseben dostop z zadnjega konca, tudi posodico bo premaknil bolj v kraj, in tako ali tako bi se moral oglašati, ker najraje sam skrbi za vzdrževanje vrta in trate.

Vse to je bilo na rahlo smešen način ganljivo, a z Bernardo sva se spraševala, kaj bo, ko bosta pri nas na obisku Anina psa Ferris in Flynn, ki se z mačkami nasploh ne razumeta.

Na srečo se je izkazalo, da je tretja možnost, ki se nama jo je Michal odločil kot pravi trgovec pokazati zadnjo, in sicer pred kosilom v Rock Cafeju, kopališkem lokalu v bližini, daleč najboljša.

Hiša, prostrana, svetla, zračna, moderna, stoji v rebri pod gozdom v primestni Karlovi vesi in nudi razgled na porasle hribe zadaj za Karloveško, onstran katerih teče Donava. V mesto in do veleposlaništva se pride po eni sami široki dvopasovnici, že omenjeni Karloveški. Pod hišo sta omenjeno kopališče, ameriška gimnazija in športni center Iuventa, rebrca v Rock Cafeju pa so odlična. Edini problem bi lahko bil privoz po ozki in po zadnjem ovinku tudi zelo strmi cesti, je rekel Miško, zime so tu lahko hude in snežne oziroma ledene. Ambasadni šoferji se med sabo menijo in Michal je slišal od Brazilca ali Portugalca, da cestna služba posipa, resda z zamudo, ker jo napoved vselej presenetijo, vendar zagotovo pridejo. Poleg tega se da

za silo priti ven na drugo stran, po makadamu, ki je veliko položnejši, do parkinga Juvente, kjer je sicer zapornica, a bi se dal čuvaj preprostiti.

Miško zna kar dobro slovensko in ima smisel za humor; kar se mene tiče, to dvoje zadošča. Na Karloveški je potrotil nekemu, lakonično sem vprašal: "Kolega?" in enako lakonično je odkimal: "Zaléga."

Med kosilom je tudi povedal za raka na prostati. Povedati je moral, že zaradi tega, ker rak terja zdravljenje in bodo prišli dnevi ali celo tedni, ko bo zaradi kemoterapije začasno obnemogel in se bo morala Bernarda znajti sama. Pojasnila mu je, da je tega vajena. Že njen lizbonski šofer Cezar je imel po čudnem naključju raka na prostati.

Držim se prepričanja, da bi bolniki z veseljem govorili o svoji bolezni, sploh o takšni, ki ima veliko vlogo v njihovih življenjih, a si ne upajo spregovoriti o njej, ker jih nihče nič podrobnejšega noče vprašati, bodisi iz lažne obzirnosti ali pa iz strahu, da jo bodo še sami staknili, če se ji bodo miselno preveč približali.

Torej sem ga izprašal. Pojasnil je, da še vedno ima prostato.

Omenil sem, da jaz tudi, medtem ko si jo je Cezar dal odstraniti.

"Pa je zdaj v redu?" je vprašal Michal.

Odkimal sem. "Ne, zdravijo ga v hipobarični komori, ker ima krvavitve. Mislim sicer, da tega ni kriva operacija kot taka, ampak radikalno obsevanje, ki mu je poškodovalo mehur."

Michal je potem pravil, kako so ga prepričevali, naj si da prostato odstraniti. Tega je zdaj osem let, takrat je minilo torej šest let. "Napovedovali so mi, da se bo bolezen hitro poslabšala. A sem vztrajal, češ da si ne želim komplikacij, kakršni sta erektilna disfunkcija, inkontinenca ipd. No, res je, da moram pogosto na kontrole, in včasih vrednost PSA zraste in takrat prejmem še eno dozo kemoterapije, ki pa še zdaleč ni tako strašna, kot je bilo obsevanje, in obsevanje bi me doletelo tudi ob odstranitvi. Za zdaj lahko potrkam po lesu." In je potrkal po mizi. "Na pregledih srečujem onkologe, jasno, in če jih zanima, jim povem, kaj počnem ob službi, torej lovim ribe, ravno oni dan sem ujel petintridesetkilskega soma, se vozim z motorjem po svetu, pa še žena je zadovoljna z mano ne le takrat, ko sem zdoma, ampak tudi, ko sem doma, ha, ha, in vsak tak zdravnik se potem najprej ozre okrog sebe, da vidi, ali ga posluša kak drug onkolog, potem pa mi reče, da sem se kar dobro odločil."

Pozneje, leta 2015, je naša družina skupaj z Miškom tri tedne potovala po jugozahodu ZDA.

A že v Rock Cafeju sem čutil, da sem mu dolžan povrniti z enako mero zaupanja, zato sem mu med poobedkom pripovedoval o svojih peripetijah s prostato.

Aprila 2003 sva bila oba z Bernardo serijsko bolna, pa sva stopila na pregled v neki Studio za varovanje zdravja, bil je za Bežigradom, pravzaprav takoj za obvoznico. Studio so vodili ruski radiestezisti-radiologi. Priporočil nama jih je prijatelj, ime bom zamolčal, povedal je, da jim je hvaležen, saj so mu odprli oči in je zdaj na čajni dieti, ki mu zelo pomaga.

Izmerili so naju z nekakšnim potenciometrom z nastavki, ki so jih prilepili na golo kožo na rokah in nogah. Potenciometer je popisoval stanje v neznanem jeziku krivulj, Rusi pa so to potem prevedli, kakor sledi.

Bernarda jo je dobro odnesla. Imela je zgolj 1. ureaplazmo, ki da jo izčrpava, 2. gliste (*strongyloides*), te povzročajo anemijo, 3. kandido, razlezeno po telesu, ki jo tudi izčrpava. Zato je ves čas tako utrujena, ko pride ob sedmih zvečer iz službe domov in mora še kaj narediti za otroke, oprati, polikati, pomiti, skuhati.

Moj primer je bil težji. Najbolj ustrezno bo, če povem, da sem dejansko že ogrožal javno zdravje v deželi. Manjših tegob ne bom omenjal, a zares zaskrbljujoče so bile naslednje: 1. prostata (adenom narašča ciklično, morda v zvezi z operacijami), vsekakor moram na teste; 2. ledvični kamni (ureati, ni diete); 3. vene predvsem v desni nogi pod koleni, infiltrirala se je vanje candida albicans; 4. psoriazni (asimetrični) artritis (na zdravilo se še čaka, gibanje je najboljši odgovor); 5. gliste *strongyloides*, niso znali sicer povedati, ali jih je B. dobila od mene ali jaz od B.; 6. slaba prekrvljenost možganov (od tod tudi vrtoglavice, problemi s krvotokom); 7. ureaplazma. Namignili so tudi, da sem neznano kdaj in nevede prebolel legionarsko bolezen, ki da sem jo najbrž dobil med kakim bivanjem v bolnišnici, kjer se povzročnik skriva v mlačni sanitarni vodi.

Predpisali so mi čaj *Tian ši* (antilipidni, proti aterosklerozi) in drobnocvetni vrbovec za menda prostato. Naslednji teden pa naj bi se oglasila, da dobiva še nekaj, kar se imenuje dolben in je proti glistam.

Zelo sem bil impresioniran. Pogruntali so mi bili vsaj številne, skoraj ciklične operacije v urogenitalnem predelu, vrtoglavice, krčne žile, pesek v ledvicah in artritis.

Po nekaj dneh pa me je začela vznemirjati misel, češ da je "Studio za varovanje zdravja" morda samo dobro vpeljan stroj za ekstrakcijo denarja. Razlog je bil finančne narave: spričo moje začetne navdušenosti sta se tja prijavila tudi sin Mitja in snaha Majda, hčeri Ivani in vnukinji Naji sem tudi obljubil pregled – to je bilo že 80 tedanjih jurjev brez stroškov, ki so imeli šele slediti, ko tudi pri njih odkrijejo parazitološki leksikon.

Kar so že odkrili pri meni, bi lahko bilo plod ugibanja, laičnega opazovanja in tistega, kar sem jim sam povedal. Pesek v ledvicah: zadnjič sem

ga izscal pred 37 leti. Vrtoglavo sem imel enkrat samkrat, šlo je za paroksizmalni benigni vertigo, ko sem se med spanjem presunkovito preobrnil in mi je nekaj peska ušlo v sosednjo vibo labirintovega polžka. Vene na mečih so itak videli, saj sem se moral sleči. Artritične spremembe na prstih rok so tudi opazne na prvi pogled. Torej?

Šel sem na internet in odkril, da je pojasnjevanje boleznin in utrujenosti s paraziti in z infekcijo s kvasovkami (*Candida*) pravi modni krik. Odkril sem kopico podobnih elektrodiagnostičnih aparatov, ki resda povečini niso priključeni na računalnik, kot je bil tale v Studiu, ampak večidel delajo le hrup, ropotajo in brnijo. Večina sleparjev je resda bolj direktnih (zatrjujejo, da z amplitudami zdravijo pred vsem mogočim, vštevši pred rakom). Preučil sem še enkrat impresivni izvid, ki je bil poln osupljivih preslikav nezdravo obarvanih čaker v mojem telesu, in odkril, da nikjer ni zapisanih osnovnih podatkov, kakršni so certifikat, pisna diagnoza, ime zdravnika ...

Posvaril sem širšo družino in se sprijaznil s tem, da sem pravzaprav zdrav in da gre le za spomladansko utrujenost.

Odtlej sem na radiesteziste gledal z manj zaupljivosti. Naslednje leto marca sva bila na primer z B. na večerji pri Jonu Hagardu, švedskem veleposlaniku v Ljubljani. Za to priložnost sem si moral kupiti obleko, srajco in kravato – in se obriti ipd. Doživel sem tudi trenutek blaznosti, ko sem se oblačil in odkril, da so se hlače, ki so mi bile v trgovini kot ulite, skrčile, tako da jih nisem mogel zveliči niti na boke. Potem se je izkazalo, da oblačim B.-ine hlače, kdove zakaj obešene v mojem kotičku omare (medtem ko ima ona za svoje reči štiri trikrilne omare). Med povabljenici je bil tudi Lojze Peterle in ta je ves čas pripovedoval o svojem raku na prostati. Zanj je skrbel znan slovenski radiestezist, po Peterletovem zatrjevanju zelo uspešno.

“Ampak vi ste večinoma v Bruslju, zanj pa vem, da je v Sloveniji?”

“Zdravi me na daljavo.”

“Hm, kako pa vzpostavita stik? Telepatsko?”

“Mojo sliko ima.”

“Ah, morate me seznaniti z njim,” sem rekel. “Metoda mojega zdravilca je namreč ravno nasprotna metodi vašega. Moje slike ne potrebuje in ne zahteva, zato pa vztraja, da imam jaz pri sebi vseskozi njegovo. Jemati jo moram tudi v posteljo, tako da Bernarda že kar pisano gleda. Prav rad bi vam ga pokazal, a sem pozabil sliko v prsnem žepu pižame.”

Peterle je moje norčevanje jemal na znanje z dobrodušno potrpežljivostjo človeka, ki je moral med boleznijo kar nekaj pretrpeti, zdaj pa se počuti nagrajenega za to z novodobljenim zdravjem, od koder koli že prihaja.

Tri leta zatem se je kot strela z jasnega izkazalo, da sem resno zbolel za eno od diagnoz s seznama ruskih radiestezistov.

A najprej moram tu hočeš nočeš zapisati nekaj o svoji pokojni materi. Kot otročič sem jo imel zelo rad; spominjam se, kako sem, kadar je bila zdoma, nosil s sabo njen rumeni žametni telovnik in ga ovohaval. Bila je tipična ljubezen do odsotne matere. Odsotnost je bila najbrž nujna, saj je učila na Srednji tehnični šoli, urniki pa so bili zelo razmetani; videl sem jo čez dan za kako urico, ko je pritekla domov, da speče kake palačinke – imeli smo sicer tudi služkinjo in redne obroke – pa potem morda še enkrat popoldne, da se je preoblekla. V teh trenutkih me je v zanosu ali iz občutka materinske krivde na veliko stiskala k sebi. Pri njej je bila vsaka reč viharna, tudi ljubeznivosti so bile dramatične. Pozneje, že v času prve kljubovalnosti in potem v latenci, je bil moj odnos do nje razumljivo ambivalenten.

Mogoče je kratko malo hotela, da ne bi nikoli odrastel, tako da se njene vrste materinstvo ne bi nikoli nehalo.

Samo ugibam, da je pri tem šlo tudi za sindrom Münchausna po namestniku, torej redko vrsto nezdrave uporabe ali celo zlorabe otroka, ki mu skrbniška oseba iz lastnih psiholoških potreb ali nuj iznahaja simptome namišljenih bolezni. Te je negovala tudi sama v sebi. Nekoč, resda še pred mojim rojstvom, je za šest mesecev obležala. Njene torbice, po kateri sem rad stikal, se je držal poseben vonj po pomirjevalih; nekaj tabletk je vedno ležalo na dnu torbice kot v refuzi. Veljalo je, da ima vnete ledvice. Imela je dva zdravnika, ki sta ji pisala recepte, ne da bi kaj spraševala. Šibkejšo žensko bi bila količina zdravil, ki jih je pojedla, že zdavnaj pokončala, a ona je živela skoraj devetdeset let. Bila je vitalna, čeprav se ji je ton glasu, če sem jo poklical po telefonu, iz vedrega "Prosim?" znižal v morbidno turobnost, brž ko sem se oglasil. Imela je nekatere dobre lastnosti, najbolj smisel za humor, ki ga ni izgubila še v letih, ko je mentalno opešala, a vse njene vrline so bile prekipevajoče in so se ponavadi izrazile preveč vsiljivo. Morda jo sodim prestrogo – silno sem ji zameril ločitev in to, da se je na sodišču borila zame, čeprav sem si želel živeti pri očetu.

Ko sem imel deset let, je nenadoma odkrila, da je nekaj narobe z mojimi ledvicami, mehurjem, prepucijem – in me je vodila na razne nepotrebne in neprijetne preglede in celo operacije. Preživel sem recimo operacijo fimoze, to kdove zakaj v Zagrebu, kjer sem ostal dva tedna sam, in kdove zakaj šele ob nastopu pubertete, zelo nerodno. Opravil sem nešteto slikanji mehurja, ledvičnih čašic, ledvic. Rezultat prve cistoskopije v enajstem letu: stanjšanje curka, ki ga je povzročala trdovratna brazgotina, ki se je razrastla po vsaki operativni odstranitvi. Opravil sem jih v življenju 14 ali 15.

Do konca pubertete sem nejevoljno verjel, da sem bolan, saj sem imel tudi otipljive simptome: v puberteti recimo ledvični pesek, tako da sem včasih scal kri. Še prej so pri meni ugotavljali ponavljajočo se okužbo ledvic z bacili *proteus generalis* in *mirabilis*. Zaradi te okužbe sem ležal v Otroški bolnici na Vrazovem trgu v Ljubljani in potem živoraril v otroškem okrevališču Debeli rtič. Tam so mi dajali vsak dan opoldne injekcijo v debelo meso na riti, da sem potem nekaj ur vlekel bolečo nogo za sabo prav kakor onemogel hrček. A okužba se je ponavljala.

Bi bilo mogoče, da me je mama sama okuževala? Imela je namreč iste bacile in enak ledvični pesek. Morda od diete, ki sva si jo delila, ne vem. Pohani šnicli z majonezo, pomfrit in paradižnikova solata. In palačinke z marelično marmelado. To je bila moja osnovna prehrana v otroštvu.

Malo pozneje je prišel čas katoliškega ločevanja med njo in očetom – zelo huda tri leta za vse v družini. Šele ko je na starost povsem opešala, sem dobil v roke razne sodne dokumente, ki jih je shranila pri sorodnici na Hrvaškem in pozabila nanje, in iz njih sem razbral, da je bila v mamini norosti vendarle tudi metoda, kajti ko je oče vložil predlog, da me sodišče dodeli njemu, je njen odvetnik oporekal, češ da moje bolezni terjajo materinsko nego.

Tako sem bil prisiljen ostati pod njeno perotjo.

Vse to opisujem, ker so se vse moje urološke težave – razen spetin-spetnega zabrazgotinjenja sečnika, ki pa je bilo mehanskega izvira – nehale z dnem, ko sem se leta 1973 poročil in odselil.

Ponovno so se vrnila šele 33 let pozneje, na dan materine smrti.

Ta koincidenca je še toliko bolj čudna, ker so simptomi, kot je pokazala poznejša kronološka primerjava, izbruhnili komaj nekaj minut zatem, ko je mama izdihnila, a ker je domska uprava najprej klicala mojega brata Bogdana kot starejšega od sinov, sem za smrt zvedel z nekajurno zamudo.

Vmes pa sem že zbolel.

Tudi ni bilo tako, da bi bila smrt ravno pričakovana – mama je bila resda bolehnata, a tudi izjemno žilava. Nekaj let pred tem je preživela operacijo zlomljenega kolka in tedaj sem po nezavestnem stisku njene roke lahko čutil, kako se oklepa življenja.

To navajam kot argument proti domnevi, da je šlo pri meni za psihosomatsko reakcijo.

Res pa je po drugi strani, da se je bolezen zagotovo kuhala že veliko prej, morda že leta prej – tako da je prav mogoče, da je bila v meni že takrat, ko sva z Bernardo obiskala Studio za varovanje zdravja na Dunajski.

Nisem paničar: že hudo bolan sem uredil vse za pogreb in pod medicino potem v Ljubljani tisti dan pred pogrebom še vedno vročičen celo odtekel polmaraton.

Z mamom sem bil, o tem sem bil prepričan, sicer že davno pred smrtjo poravnal vse račune, jo prečital, ji odpustil, lepo skrbel zanjo, se rešil ambivalence, edinole za roko je nisem držal ob smrti, kakor je bil njen scenarij, a sem to počel obilno leta 2000, ko je mesec dni visela med življenjem in smrtjo. A s tem odpuščanjem je tako, in to je bilo tudi zame presenečenje, da vselej sega samo tako daleč, kot lahko razumeš, kaj se je dogajalo. Do česar se prikoplješ pozneje, tisto je treba odpustiti spet posebej.

Po njeni smrti pa sva se zblížala tudi z bratom, tako da resnično nimam pripomb. Objeta nad grobom sva se, prvič skupaj po štiridesetih letih odtujenosti, namesto da bi žalovala za materjo, veselila drug drugega. Tudi pri tej razpoki je imela vmes prste mama, ki je znala deliti in vladati. Kolikokrat je enemu in drugemu rekla: "Ti si moj edini pravi sin ..."

Ortodoksna medicina je glede tega, kaj bi mi sploh lahko bilo, sprva tavalala v labirintu polimorfnih simptomov. Mar bi me bili še oni izmerili s potenciometrom! – ampak ne, dajali so mi antibiotike in analgetike in antipiretike in termofor in take reči. Urinokultura ni nič pokazala, res pa sem bil, ko sem oddal urin, že na antibiotikih, in ti pač zakrijejo pravo sliko. Bil sem bolan kot pes: zvit v klobčič sem ležal v kotu, nič nisem jedel in komaj da sem kaj popil, še to mi je bilo treba vsiliti. Zdaj me je treslo od mraza, zdaj sem žarel od vročice. Ponoči se mi je bledlo. Bernarda mi je drugo noč devetkrat zamenjala rjuhe, tako sem se znojil. Urin mi je smrdel najprej po hrenovkah, potem kar po gnoju. (No, v obojem so fosfati.) Test je pokazal nepreštevne množice levkocitov, eritrocitov, vseh mogočih bakterij – tudi proteusov – sledov krvi in obilno sluz. Zdravili so me z nolycinom.

Mislil sem po pogrebu, da sem se izvlekel, a tri, štiri tedne zatem se je reč ponovila. Tokrat ni bilo začetne strme vročine, ampak sem se počutil pač medlo, slabo, zanič, in ves čas me je bolel križ. Mislil sem si, da je artritis, in sem pogumno trpel. Ko po petih dneh ni bilo nič boljše, sem se le spomnil in sem se z robom dlani usekal po ledjih. Na obeh straneh me je hudo zbolelo – to vzplamtevanje bolečine potrjuje, da gre za ledvice in ne za križ. Zjutraj sem šel oddat vodo – urin je bil ista godlja kot zadnjič. Zasekirali so se, me takoj peljali na urgenco na UZ s sumom, da imam ali tumor ali kamne (!), in sicer samo zaradi slabih izvidov, bolelo me namreč ni na način, kakor boli od kamnov. UZ je pokazal primerno velike ledvice, nobenih sledi kalcifikacij, zastanka v mehurju ni bilo (zame razveseljivo,

zaradi strikture), prostata pa je bila zmerno povečana (4,7 cm). Dobival sem tokrat ciprobay 10 dni, 7 dni zatem sem oddal urin in ejakulat za urinkulturo, ki ni pokazala nič, ejakulat je bil čist.

Na kontroli je urolog rekel: "To razumete, da za zdaj samo gasimo požare? Kdo jih podtika, pa še vedno ne vemo ..."

Opravil sem potem še nekaj pregledov, ščitnico in take reči – pokazalo se ni nič.

Tri tedne pozneje, ravno ko sem mislil, da sem že varen, me spet napade, še hujše, 48 ur popolne obmrlosti, vročine, potenja, slabosti. Zdaj so urologi prvič posumili na prostatitis. Predpisali so mi 28-dnevno kuro ciprometa; morda si že od tega nisem povsem opomogel. Ko me je tri tedne zatem, ravno sem odpeljal Klemna in Ano v šolo, spet začelo tresti – ti nenadni napadi so tako hitri kot pri malariji –, sem se nekako odvrlekel dvesto metrov naprej od šole v plačniški laboratorij in tam takoj oddal urin za urinkulturo, še preden bi mi na urgenci vbrizgali antibiotik. Preležal sem doma naslednje dneve in nazadnje pričakal izvid: ureaplazmični prostatitis. Se pravi, v prostato se mi je naselila bakterija ureaplazma, nenavadna po tem, da nima sten in da zato večina antibiotikov nanjo ne deluje (ker antibiotiki uničujejo celične stene). Bakterija je sicer zelo razširjena tako v moškem kot v ženskem urogenitalnem traktu, najti jo je pri 75 % vseh moških, in velja za "prijazno sopotnico". Če pa se takole namnoži, jo je zelo težko zdraviti, še sploh v prostati, ker je nasploh dobro zavarovana pred vdori. Kadar do vdorov že pride, pa do vdiralca težko pridejo zdravila. Dajali so mi koktajl treh antibiotikov hkrati. Po treh tednih so me razglasili za ozdravljenega. Urolog je ob sklepni kontroli še vedno opozoril, da se s fičkom letnik '51 pač ne da voziti kot v najnovejšem mercedesu in da naj torej ne tekam toliko, še sploh ne po dežju.

Med zdravljenjem sem imel zelo žive sanje in v njih mi je nekoč nekdo, ki ga nisem prepoznal, mimogrede rekel: "Vaša gospa mama želi, da jo pospremite."

"Kam, na vlak?" V sanjah nisem vedel, da je mrtva, pomislil sem, da potuje domov na Hrvaško.

Ampak oni se je že obrnil in izginil v množici.

Zjutraj sem v avtu sanje popisal Bernardi in nadaljeval: "Veš, če gre zdaj za nekakšno kupčijo, češ da naj ji odpustim in žalujem za njo in me v zameno neha matirati uroinfekt, potem se moram ravnati po vrlem Dostojevskem, ki je Bogu vrnil vstopnico za nebesa zaradi ene same solze, ki jo po nedolžnem prelije otrok – se pravi, reči moram, da imam pa že raje uroinfekt."

Leta 2011, mislim, sem prevajal Tima Parksa, briljantno *Pri miru sedeti nas úči!*, in tam naletel na naslednji odlomek, vzet iz učbenika urologije:

“Trebá se je zavedati, da so možnosti popolnega okrevanja od prostatitisa minimalne, pravzaprav jih sploh ni. Žrtve prostatitisa so ponavadi nemirni, nervozni, nezadovoljni individuumi, ki svojo mizerijo vlačijo od enega zdravnika k drugemu, iskaje lek, ki ga nikoli ne najdejo. Urolog mora paziti, da ga ti ljudje s svojo nedostopno patologijo ne bodo demoralizirali. Nazadnje, po letih in letih, morda po desetletjih in desetletjih bolečine in prikrajšanosti bo velikanska večina takšnih pacientov, noseč po pet ali šest križev, svoj problem neogibno prepustila operacijski mizi.”

Pozneje sem našel v strokovni literaturi še veliko podobnih trditev. A meni prostata vse odtlej hvalabogu dobro služi.

Ko sem vse to, seveda bolj na kratko in zagotovo z več bizarnega humorja, kot bi se spodobilo, povedal Michalu – podrobnejša različica za potrebe knjižne objave temelji na obsedenskih dnevniških zapiskih, iz katerih črpam tolikere reči, ki se sicer pozabijo – sem nazadnje dodal: “Sem pač pisatelj in pisateljem grejo vse mogoče reči po glavi. Če bi kdaj pisal o tem, potem bi bila najbrž pravljica. Mati terja zase sina in prihaja iz groba ponj. Sinu pa pomagajo miška, ker ji je dal košček kruha od svoje južine, taščica, ker ji je nekoč vrnil jajce v prevrnjeno gnezdo, in seveda Studio za varovanje zdravja.”

Potem smo pomolčali, saj k takim besedam ni lahko kaj pripomniti.



Denis Poniž

Jani Oswald,
Carmina mi nora

Slovenska poezija je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja doživela preboj iz monolitnega tradicionalizma v pluralizem ultra modernih in nekoliko pozneje tudi postmodernih poetik, ki so omogočile, da so se njene izrazne in oblikovne možnosti razvile na širokem obzorju, ki ga je omogočilo vnovično povezovanje s predvojnimi poetikami, odkritje slovenskih zgodovinskih avantgard (Kosovel, Podbevšek, Onič) in pospešeno odpiranje v druge kulture. Ta svobodna širina je omogočala sobivanje tako različnih poetičnih načinov kot nikdar prej, ne glede na to, da so se kar naprej pojavljale tenzije in celo poskusi etatističnega in partijskega poseganja v literarno dogajanje. To velja še posebej za poskuse utišanja najradikalnejših pesniških pojavov. Pri tem pa je značilno, da v procesu zaviranja ali preprečevanja novih tendenc niso sodelovali samo partijski organi, ampak tudi pesniki tradicionalisti, ki so začutili, da so ogroženi njegovi privilegiji in do tedaj ekskluzivni položaj v slovenski poeziji. Tradicionalisti, ki so se neuspešno poskušali izviti iz ideoloških labirintov prvih povojnih let in njihove dirigirane estetike, so se čutili ogrožene od ultramodernistov, avantgardistov in še posebej od pesnikov, ki so svojo poezijo, objavljeno v študentski Tribuni in Problemih, razglasili za “eksperimentalno”. Zavračanje zgodovinskih nacionalnih arhetipov se je spreminjalo v ironijo in travestijo, pri tem je nastajal nov pesniški jezik, ki je s piedestala sestopal v vsakdanjost in prevzemal njeno govorico. Pesniki tradicionalisti – od

tistih, ki so se oblikovali kot “bardi revolucije”, do humanistov in intimistov – niso razumeli obrata, ki se je zgodil z vdorom netradicionalnega pesniškega razumevanja sveta in položaja pesnika v njem. Zgodovinsko zaznamovana slovenska pesniška beseda, ki je vse do šestdesetih let prejšnjega stoletja nekaj veljala le, če je bila v službi zgodovine, naroda in, pozneje, revolucionarne kompartije, je doživela padec v prostor, kjer so kategorije, kot so zgodovina, narod in partija, imele enako veljavo kot vse druge, posebej tiste znotrajestetske, torej znak, zven, grafična podoba. Nekdanji “načrt narodnega konstituiranja”, po katerem so se ravnali pesniki tradicionalisti, je zamenjal avantgardni “domislek”, hierarhijo vzvišenega poetičnega izraza tradicionalistov je zamenjalo mallarméjevsko “naključje”, s katerim so pesniki eksperimentalne poezije oblikovali svoja besedila, ki niso bila več samo poetična, ampak so se širila v mnogo bolj odprt prostor subkulture. Kultura eksperimenta, avantgardnega izzivanja, iskanja novih možnosti za preseganje starih in preživelih formalističnih postopkov, kjer sta bila upesnjena “ideja” in “čustvo”, oba povzdignjena na piedestal občega in kolektivnega, je bila tudi prostor, v katerem so mladi pesniki izrekli svoj posmehljivi, a tudi odločni *ne!* svojim starejšim pesniškim tovarišem.

Posebej opazen in odmeven je bil vdor konkretne in vizualne poezije z nešteti možnostmi ustvarjanja in distribuiranja poetičnih “izdelkov”, ki so se uspešno izogibali institucionalnemu nadzoru (in kaznovanju). Ker je bila v tistih časih sleherna natisnjena stvar predmet (nevidne in uradno neobstoječe) cenzure, nas ne presenečajo samozaložbe, ki so jih morali tvegati Dane Zajc, Veno Taufer in Tomaž Šalamun, da so lahko izdali svoje pesniške prvence. V času konkretne in vizualne poezije in njenega razcveta na Slovenskem pa so bili poskusi nadzora nad ročno izdelanimi publikacijami OHO-ja ali nad mednarodnimi zborniki *Westeast* Francija Zagoričnika praktično nemogoči. Pretok poezije in informacij o njej je bil, kljub ideološki razdeljenosti Evrope, skorajda nemoten in prvič smo po drugi svetovni vojni vedeli, kaj se sočasno pesniškega dogaja po vsem svetu, še posebej po Evropi in Ameriki, na vzhodu in zahodu. Seveda, bile so bele lise, a tudi o tem smo imeli informacije (Drago Bajt, *Samizdat, kratak oris s primeri*, 1983). Srednja Evropa, katere del smo, je znova vzpostavila svoj kulturni integrativni modus, ki ga prvič razvila ob prelomu 19. v 20. stoletje.

Vse poznejše pesniške generacije, ki so nastopile v sedemdesetih in pozneje, so črpale iz teh spoznanj in poetičnih dosežkov, ne glede na to, ali predstavniki mlajših generacij vpliv priznavajo ali pa so prepričani, da so sami odkrili vse nove izrazne in oblikovne možnosti, s katerimi so nastopili

v prostoru, ki je bil in ostaja pluralen, dialoško odprt za vse skrajne poskuse in v katerem je do danes nastalo na desetine izvirnih pesniških avtopoetik.

Leta 1957 rojeni Jani Oswald je vsekakor dedič opisanih premikov in dogajanj, čeprav bi bilo enostransko vse zasluge za njegov pesniški razvoj do stopnje, na kateri je danes, pripisovati "eksploziji" formalno-tehničnih in vsebinskih novosti, s katero je vstopila v prostor slovenske književnosti vizualna in konkretna poezija. Ne smemo namreč pozabiti, da prihaja Oswald iz dvojezičnega koroškega kulturnega prostora, da je njegova bilingvalnost povezana ne samo s slovensko avantgardo in njenimi eksperimenti, marveč tudi s podobnimi pojavi v moderni avstrijski poeziji, ki segajo vse do t. i. *Spachskepsis*, jezikovne skepse, ki je na prelomu 19. v 20. stoletje zaznamovala poetiko Stefana Georgeja, Rainerja Marie Rilkeja in Huga von Hofmannsthala (*Brief des Lord Chandons an Francis Bacon*, 1902), filozofsko refleksijo pa je doživela pri Ludwigu von Wittgensteinu in Fritzu Mauthnerju. Dvom, da z jezikom ni mogoče zajeti in opisati tega, kar imenujemo "resničnost", da med jezikom in resničnostjo zija nepremostljiva razpoka, ki je niti pesniški, privzdignjeni, "nadrealni" jezik ne more premostiti, se je v pesniškem delu teh pesnikov samo poglobljajal. V njihovi skepsi, da ne morejo stopiti iz začaranega kroga jezikovne determiniranosti, so se oblikovale subtilne variante "vdora v nezavedno". Zato iz teorij jezikovne skepse izhaja tehnopoetična "rešitev", ki pesnikom ponuja možnost, da ustvarjajo v jeziku sorealnosti, ki je neodvisna od realnosti, a hkrati ti pesniki tudi začnejo raziskovati samo strukturo jezika kot duhovne in materialne manifestacije medčloveškega sporazumevanja. Prek vseh poskusov, ki poezije ne razumejo več kot refleksijo realnosti, ampak kot samostojno, v pesniškem jeziku oblikovano sorealnost, se odpirajo tudi nove možnosti za mlado slovensko poezijo, ki se je oblikovala v osemdesetih na Koroškem. Pesniki in pesnice, združeni okoli revije Mladje, so živeli v zapletenem času in v prostoru, ki ga je dominantno obvladovala ena kultura, ki je v tistem času drugi, manjšinski kulturi komajda pripravljena priznati kakšno bivanjsko možnost. A generacija pesnikov, ki je po vseh merilih bilingvalna, uspe ta bilingvizem, ki ga starejše generacije tedaj vidijo še kot nevarnost in grožnjo za (nasilno) asimilacijo, obrniti sebi v prid. Slovenski in nemški jezik zanje nista več rivalska jezika, ampak dve možnosti vstopa v isti poetični svet, ne da bi z vstopom v oba jezika diskriminirali enega ali drugega, da bi eden ali drugi prevladal in s tem (potencialno) zanikal drugega. Oba jezika odpirata v vedno bolj globalnem, torej nacionalnim kategorijam nenaklonjenem svetu podobne probleme in stiska obeh jezikov postaja vedno bolj identična.

To je začetek oblikovanja posebne avtopoetike, ki ji je Jani Oswald ostal zvest od prvenca, zbirke *Zaseka* (1985), prek zbirk *Babylon* (1992) in *Pes Marica* (1994), *Frakturen* (2007), *Andante Mizzi* (2010), *Quaran Tanja* (2013) ter vse do najnovejše, ki je izšla z letnico 2016 pri celovski založbi Drava. Njen naslov je pomenljiv: *Carmina mi nora*, kar zbirko pomensko odpira v kar nekaj smeri: povezuje jo z eno prejšnjih zbirk, *Pes Marica*, torej "majhne pesmi" in "pesmarica" nastopajo in korespondirajo v Oswaldovem pesniškem svetu, odpirajo prostor pesniške re-lokacije, hkrati so to "nore" pesmi, ki vodijo v smeri absurdizma in nonsens poezije, oboje pa je povezano še z dvema inspirativnima viroma Oswaldove poezije. Poetični absurdizem, besedne in zvočne igre, na glavo postavljeni pomeni, ironični obrati od konvencij v njihovo zanikanje so značilni za nemškega pesnika Christiana Morgensterna (1871–1914), še posebej za tisti del njegovega pesnjenja, ki ga poznamo pod oznako "obešenjaške pesmi" (*Galgenlieder*). V teh pesmih je Morgenstern skozi svoje besedne (pomenske in zvočne) bravure ironiziral svet meščanske (a) morale, a ne nazadnje tudi literature, ki je nastajala v tem okolju. Posmehljiva pesnikova distanca do vsega, kar je imelo pomen "vrednote", je Morgensterna pripeljala do nekega drugega jezikovnega roba kot pa pesnike jezikovne skepse, vendar jim je skupno to, da niso več verjeli v sistem vzročnosti, ki napaja poezijo in prihaja vanjo iz realnega sveta, ampak so to vzročnost odkrivali v na novo uporabljenem, pravzaprav "izumljenem" jeziku. V obeh primerih smo priča sestopu do jezikovnega podtalja, do tistih globin, v katerih je bil jezik "izumljen", a smo na to "stanje narodenosti jezika" pozabili. V tem pogledu so tako pesniki jezikovne skepse kot tudi Morgenstern predhodniki dadaistov in nadrealistov; marsikateri element iz poetike dadaizma in nadrealizma pa se pojavlja, kot drobci jezikovnih domislic in včasih zapletenih besednih iger, tudi v Oswaldovi poeziji.

Druga inspiracija Oswaldove poezije pa pesnika povezuje z Dunajsko skupino (Die Wiener Gruppe), ki se je oblikovala sredi petdesetih let okoli H. C. Artmanna, sestavljali pa so jo Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm in Oswald Wiener, sopotniki pa so bili tudi avantgardistični oziroma konkretistični pesniki Elfriede Gerstl in Friederike Mayröcker ter pesnik Ernst Jandl. Artmannova ideja spontanege "poetičnega akta", "besednega udarca v prazno" ima veliko skupnega z nadrealistično "avtomatično pisavo", a tudi s konkretno poezijo in njeno zaznavo in izpostavljanjem "jezikovnega materiala", ki je v tradicionalni poeziji skrit in neviden, v konkretni pa privre na dan, se pojavi vsem na očeh, deluje s svojo "materialnostjo" in "robustnostjo". Jezik tudi za

Dunajsko skupino ni več samo golo sredstvo in medij, je predmet po sebi in od pesnika je odvisno, kako bo ta predmet naredil za svojega, enkratnega in neponovljivega, kako bo skozi pesniški spontani akt stopil v prostor jezika, ki mu je izpodmaknjen njegov slovarski temelj, njegova apriorna nominalnost in semantična določenost.

Vsi postopki, ki preoblikujejo zavest o poetični uporabi jezika, o sami naravi jezika, ki skozi poetično funkcijo postane jezik sorealnosti, se pojavijo že v zbirki *Babylon*, ki že z naslovom opozarja na “nečistost” uporabe jezika; v tem primeru Oswald meša slovenščino in nemščino, bodisi da pesmi nastajajo kot slovenske in nemške dublete (*Stavkajo stavki, Sätze streiken*) bodisi da se jezika “srečata” v eni pesmi (*Jaz ich*). V obeh primerih se pesnik iz enega jezika vrača v drugega in spet odhaja nazaj v prvega; jezika se na ta način približujeta drug drugemu, razkrivajo se njune podobnosti, a tudi razlike. Vendar med jezikoma ni nikakršne napetosti ali celo sovražnosti, saj pesnik oba uporabi za artikuliranje podobnih sporočil. V obeh uporabljenih jezikih je problematizirana temeljna kulturna drža, s katero se identificirajo bralci “klasične” poezije, napisane v “njihovem” jeziku: to pa je izključevanje in zavračanje vsake druge možnosti, ki izvorno ne pripada “našemu” jeziku.

V poznejših Oswaldovih zbirkah se slovenščini in nemščini občasno pridružijo še italijanski in angleški izrazi, frazemi in stavki. Proces “spajanja” jezikov, njihovega medsebojnega pomenskega in zvočnega oplajanja, se v zbirki *Carmina mi nora* še poglobi. Pesmi v njej so jezikovno tako prepletene, da so na prvi pogled komaj berljive, še posebej ker so besede večinoma razzlogovane in se prosto stoječi zlogi povezujejo z zlogi drugih besed, “razstavljenih” na podoben način. Nastajajo “poetični” neologizmi, cele verige in nizi neologizmov, ki ustvarjajo posebno zvočno podobo, v katero se vtihotapljuje posamezni pomeni, največkrat parafraze tradicionalnih sporočil, ki konstituirajo družbo, posebej družbo na Koroškem (npr. pesem *Naš ded* iz zbirke *Pes Marica* ali pesmi *Fete blanche* in *Furt wohl muss* iz zbirke *Andante Mizzi*). Oswald ne zanimajo samo knjižni jeziki, ampak tudi njihovi slengovski in narečni odvodi, jezik kot vedno nova in drugačna mešanica najrazličnejših možnosti, ki nastanejo ob trku različnih jezikovnih ravnin. Vsaka naslednja pesniška zbirka je nadgradnja vseh prejšnjih, je nekakšna rekapitulacija možnosti, ki pesnika postavljajo v sredico vseh uporabljenih jezikov, predvsem obeh dominantnih, slovenskega in nemškega, a tudi italijanščine in angleščine ter drobcev nekaterih drugih jezikov (srbskega, hrvaškega, latinskega).

Carmina mi nora oz. *Carmina minora* (zbirka nosi oba naslova in podnaslov *Pesmi/Gedichte*) je tako prostor, v katerem se poezija tega "Postslovenca" (tako se je Oswald sam poimenoval pred leti) nenadoma razpre v pahljačo različnih recepcijskih možnosti. Bralec se lahko poljubno sprehaja med verzi/vrsticami, sledeč posameznim besedam v njih, včasih razstavljenim na nepričakovane načine, ki iz ene besede ustvarijo dve oziroma omogočijo, da se prosto stoječi zlogi besed spajajo z zlogi drugih, na podoben način razstavljenih besed. Ob semantični podobi je enako pomembna tudi vizualna. Nobena od pesmi v zbirki nima več izpostavljene osrednje "ideje", okoli katere bi pesnik strnil najustreznejša, ritmično, zvočno in pomensko harmonizirana besedna sredstva, ustvaril celoto z asociativnimi, a vseeno tudi vzročno-kavzalnimi sporočili. Pesem (p)ostaja razbita, fragmentirana oblika z izrazito izpostavljeno grafično podobo, posamezne besede so večkrat nosilke pomenov, ki jih lahko le pogojno asociativno povezujemo s sosednjimi besedami in njihovimi pomeni, včasih samo slutimo, še posebej, če nismo posvečeni v določene lokalizme, ki rabijo Oswaldu za oblikovanje uporniške drže in zavračanja vseh vrst konvencij, od religioznih, narodopisnih, političnih, konzumentskih, newageevskih. Jezik, ki skozi poetični diskurz kaže na vsakovrstne zlorabe jezika, se spreminja v tok jezikovnih domislic, ki jih pesnik odkriva v vsakdanji govorici, a so, prav zaradi prej omenjenih konvencij, skrite in jih zlahka prezremo. V poeziji *Carmina mi nora*, kakor jo Jani Oswald razume na obzoru vseh v prvem delu tega poročila omenjenih pesniških tradicij, pa se konvencije skoraj povsem razblinijo, saj nobena beseda nima in noče imeti zgolj slovarskega pomena, nobena ne pripada samo jeziku, iz katerega prihaja, ampak se vsaka posebej in vse skupaj "sprehajajo" med jeziki, ustvarjajo "mostove" in "prehode" (pesmi *Poljubnost ne, Am ach Bach, Ob pot oku, Mojcal*), zaradi katerih tudi tiste najbolj vsakdanje besede v novem kontekstu učinkujejo nenavadno, presenetljivo, celo bizarno in so na videz ločene od znanih pomenov. Zato je pesmi v zbirki pesnik upravičeno poimenoval "male" in "nora" pesmi, saj se izmikajo vsem tistim pravilom, ki naj bi veljala za "poetična"; enako "male" in "nora" so v slovenščini kot tudi v nemščini.

Poezija Janija Oswalda je od začetnih zbirk naprej zvesta sama sebi, kar z drugimi besedami pomeni, da pesnik ves čas natančno in skladno s temeljnimi izhodišči svoje avtopoetike razvija vedno nove izrazne možnosti, s katerimi se vpenja v obe kulturi, slovensko in nemško.

Oswaldova poezija ima v sodobni slovenski liriki posebno mesto, kakor ima posebno mesto v Oswaldovem opusu nova zbirka *Carmina mi nora*.

Zdi se, da je postavljena na geografsko in kritiško, nemara tudi recepcijsko obrobje, izmikajoča se pričakovanjem konvencionalnega branja in razumevanja poezije, samosvoja in brez generacijske podpore. Vendar pa je hkrati tudi ena najprodnjejših, njeno iskanje po nedotaknjenih plasteh jezika, posebej tistega, ki po splošnem prepričanju ne velja za “poetično”, je dosledna, natančna in estetsko prepričljiva pot v sredico jezikovnih enigem. Vsaj za tistega bralca, ki pozna še kaj drugega od danes priznanih slovenskih pesniških struktur.

Eileen Battersby

Sledi zob na mojem jeziku

In kje natanko naj začnem svojo zgodbo? Večini pripovedi o osebnih izkušnjah je skupna ena tema – starši kot sovražniki. Moji niso bili. Predstavljali so pač mojo najzgodnejšo izkušnjo s človeškimi bitji in zaradi njih, predvsem zaradi očeta, sem se navadila ljudi opazovati, razbirati njihove obraze, iskati na njih namige, ne pa se z njimi neposredno zapletati. Doma je zmerom vladala čisto rahla napetost, komaj opazna, vendar je bila. Nismo si bili blizu ... komajda smo se poznali. Smo pa bili zmerom vljudni: “Dober dan” v predsobi, “So časopisi že tukaj?”, ali pa v kuhinji, pri zajtrku: “Lahko dobim sirup?”, “Mi daš, prosim, mleko?”, zmerom olikani z izjemo očetove ironije, ki je lahko udarila na različnih ravneh, odvisno od njegovega razpoloženja.

Materino brbljanje je bilo nepretrgan tok klepetave zavesti, ki ni bil nikomur izrecno namenjen. Vsi trije smo skupaj bivali v hiši, za katero bi lahko rekli, da je bila odlična, in ozračje v njej je bilo podobno tistemu v kakem penzionu v Parizu ali Berlinu – dveh



V Kaliforniji rojena pisateljica in literarna kritičarka je študirala angleščino in zgodovino na Univerzitetnem kolidžu v Dublinu; magistrirala je z nalogo o Thomasu Wolfu. Kmalu po prvih knjižnih ocenah in novinarskih prispevkih je postala del stalne ekipe časopisa *Irish Times*; pisala je o umetnosti, arheologiji, zgodovini, arhitekturi, geografiji, izvorni in prevodni književnosti, športu in svoji posebni ljubezni – konjih. Danes je Eileen Battersby eno najuglednejših irskih kritičkih peres na področju umetnosti in književnosti. Že štirikrat je dobila državno nagrado za novinarja leta na področju umetnosti, leta 2012 pa tudi državno nagrado za kritika leta. O knjigah piše že od leta 1984, lani pa je izšel njen literarni prvenec *Teethmarks on My Tongue (Sledi zob na mojem jeziku)*, nenavaden roman o odrasčanju, in naletel na izjemno pozitivne odzive. Že leta 2009 je izdala nelinearno delo *Second Readings: From Beckett to Black Beauty (Druga branja: od Becketta do Črnega lepotca)*, leta 2011 pa memoarsko prozo z naslovom *Ordinary Dogs – A Story of Two Lives (Navadna psa – zgodba dveh življenj)*. Eileen Battersby živi v grofiji Meath na Irskem – s svojimi konji.

mestih, v katerih so se navadno odvijale moje dnevne sanjarije. Oče je bil vzvišen; precej zaverovan v svojo predstavo o sebi kot pripadniku stare bogataške družine – kar nismo bili čisto zares, ampak še kar blizu. Tudi ni obsojal grešnikov; nikoli ni bil odvetnik ali pravnik. O njem so govorili kot o sodniku, ker je imel, tako kot njegov oče in pred njim njegov ded, ostro, skoraj “spolno pronicljivo” oko za dobrega konja – gospod Montgomery je venomer to govoril in večkrat izzval vznemirjenje, odvisno od družbe. Oče je bil veterinar, ki so ga po vsej državi Virginiji in še zunaj nje upoštevali kot vodilnega strokovnjaka za okvare sklepov in poškodbe kosti ter s tem povezane težave. Verjel je v čas in potrpljenje kot terapijo, odvisno od enega samega ključnega dejavnika – temperamenta poškodovanega osebk. O svojih pacientih je govoril kot o “osebkih” in do njih je bil veliko bolj sočuten kot do lastnikov. Ena njegovih strasti so bili rodovniki in parjenje in njegovo mnenje je vedno štel. Vzredil je nekaj odličnih čistokrvnih konj, med njimi Monticella, ki bi dosegel veliko slavo, če ne bi imel te smole, da se je pojavil v istem času kot redek genij, Secretariat, čudovit dirkalni konj, ki ni manjkal na nobenem seznamu stotih najboljših ameriških športnih konj vseh časov. Moj ded je vzredil zmagovalca kentuckyjskega derbija, Holy Graila, za očeta, ki je bil zelo visok in impozanten na pogled – povsem v skladu s svojimi visokoletečimi predstavami. Mati je bila drobna, kot punčka. Jaz sem malo nadpovprečno visoka, imam pa nekoliko daljše noge, kot je običajno; kar pride pri ježi konj zelo prav.

Očeta sta poleg konj obsedali še dve osebnosti: Thomas Jefferson – od tod Monticello – in Edgar Allan Poe, ki je bil kot otrok v reji v Richmondu, pozneje pa se je vrnil v mesto. Na mater je oče gledal kot na domačo živalco, ki je nekako postala del njegovega gospodinjstva. Bila je živahna, odločena, da bo srečna, in je vlogo južnjaške lepotice igrala s sproščenostjo, ki je že mejila na parodijo. Pravzaprav je bila iz Toleda v Ohio. Ampak k temu se bom še vrnila. Mati je gojila naglas iz *V vrtincu* in je navadno zvenela veliko bolj južnjaško kot oče. Spominjam se, kako se je neka nova služkinja – ime sem pozabila – vsakokrat, ko je mati spregovorila, ugriznila v ustnico, dokler ni vendarle ugotovila, da se ne norčuje iz nje; gospa Stockton Defoe je res tako govorila, vsaj večino časa.

Oče jo je gledal in se togo, prisiljeno smehljal ter izjavljal, da se je poročil s “posvojeno hčerko Juga”.

Njene dneve so polnili obiski frizerjev in kozmetičnih salonov ter nakupovanje; hodila je na tako imenovane “zen seanse” in izvajala jogo ter v glavnem hodila očetu čim bolj spoti, tako da me je spominjala na psička,

ki se umika pred metlo, ko ta pometa tla. Kar naprej sem razmišljala o psičkih, ker mi psa nikoli niso dovolili imeti. Mati ni marala hišnih ljubljencev, čeprav sicer ni kazala kaj dosti zanimanja za dom, za katerega je skrbela naša gospodinja, gospa Faulkner, ki je gledala na življenje na splošno z nebogljeno resnobo, na naše gospodinjstvo pa z mračno predanostjo. Obnašala se je, kot da je njeno izrecno poslanstvo, da nas spravi skozi ure, letne čase in dolga, dolga leta. Namesto da bi sprejemala naročila od matere, je gospa Faulkner sama odločala in poročala o dnevni načrtih; o opravi, popravilih, nakupih, delu. Mati se je na te sezname odzivala, kot da so vse to njene zamisli. Kadar je slišala, da bomo prebarvali kako sobo ali dvignili kako preprogo, je navdušeno soglašala in dodala, da je že skrajni čas. Oče je imel trdna stališča o mnogočem, vključno s tapetami. Naše stene so bile pobarvane. Nekateri sobe so bile rumene, veliko rumene je bilo; imeli smo močne modre ter nežne zelene in sive odtenke. Hiša je bila čedna, polna svetlobe iz velikih oken. Bilo je veliko slik in starinskih grafik in tudi elegantno uokvirjenih fotografij, navadno konj. Ne spominjam se nobene fotografije ljudi, kar pravzaprav ni tako presenetljivo ... Oče je kupil ali morda podedoval – nisem prepričana – tudi tri manjša dela slavnega angleškega umetnika Stubbsa, moža, ki je naslikal Whistlejacketa.

Kolikor daleč se spominjam, je bila v moji sobi velika grafika konja, videti je bil vojaški, celo kot da je v vojni, čeprav jezdeca ni bilo. Ob njem sem zmerom pomislila na disciplino, ne na svobodo. Nekega dne sem listala po veliki knjigi o umetnosti in bila je tam, tista grafika iz moje sobe, izvirnik so hranili v windsorskem gradu blizu Londona v Angliji. Njen avtor je bil Leonardo da Vinci. Imeli smo nekaj originalnih Wyethovih slik; z dedom sta se poznala. Večina jih je visela v sprejemnici – tam je mati rada gostila svoje družbice. Ob kosilih ter popoldanskih čajih in prigrizkih je prišel do izraza ves njen trud, da bi postala nesporna južnjakinja. Nosila je obleke iz tanke, bele, gazi podobne tkanine in njen histerični smeh je plaval visoko nad mrmrajočimi vsakdanjimi pogovori. Žene so prihajale, ne iz prijateljstva do matere, ampak ker je v družbi očitno nekaj pomenilo, če si bil povabljen v sodnikovo hišo, četudi povabilo ni imelo nič opraviti z njim.

Jaz sem bila prepuščena sama sebi; v hiši, polni knjig – v usnje vezanih del o zgodovini in vojnah, o znanosti in konjih ter obsežne zbirke leposlovja devetnajstega stoletja, Jane Austen, Balzaca, Trollopa, Dickens, Walterja Scotta, Thomasa Hardyja in, kar je bilo najboljše od vsega, Rusov: Turgenjeva in Dostojevskega – kar je zanimalo očeta. Ni se mi bilo težko zamotiti, nikoli mi ni bilo dolgčas.

In seveda je bilo tudi dvorišče s konjskimi hlevi, nekakšna pravljíčna de-žela s konji, tremi redno zaposlenimi delavci in vedno prisotnim gurujem, okrogličnim starim Billyjem Bobom, ki je živel za ta velika, skrivnostna, lepa bitja. Čeprav ni mogel biti tako star, kot je bil videti, je krevsal naokoli kot kak veteran državljanske vojne in se pogovarjal z vsakim čistokrvnim konjem, za katerega je skrbel, kot bi bil njegov otrok edinec. Nikoli se ni preoblekel; živel je v črnem suknjiču, ki se je svetil od nesnage življenja in ni več premogel niti enega gumba. Njegova rumenkasta srajca je bila nekoč bela. Hlače so bile čez trebuh raztegnjene, zadaj pa so se povešale, in njegovi scefрани škornji so bili tiste vrste predmet, ki pritegne slikarjevo oko. Res je od njega vel tako oster vonj, da je bil že več kot zgolj vonj; njegova osebna aroma je bila neponovljiva mešanica umazanije in znoja, tobaka in alkohola ter borovega mazila s pekočim vonjem po mentolu, ki ga je kar naprej vtiral v ljubezen svojega življenja, svojega varovanca očetovih let, nekoč skoraj šampionskega dirkalnega konja Monticella, pohabljenega od artritisa, ki mu je bila predanost Billyja Boba v ljubečo oporo.

Ob opazovanju Billyja Boba z Monticellom sem začela spoznavati, kaj je ljubezen, o empatiji me je naučil več, kot me je kadar koli kateri od staršev. Kako je Billy Bob oboževal tistega lepega, kronično šepavega rjavca! Oče ni mogel konja niti pogledati, mislim, da ga je bolelo – vem, da ga je bolelo –, ko je videl, kako Monticello krevsa naokoli, počasi in negotovo, vendar je bil zadovoljen ob zavesti, da je konj živ in da ga ima rad nekdo, ki zna imeti rad veliko bolje, kot bi bil sam kadar koli spodoben. Da bo Monticello lahko živel, dokler bo hotel živeti, Billy Bob bo poskrbel za to, z njegovim blagoslovom in obenem najboljšo veterinarsko oskrbo ter zdravili.

O globini očetovih čustev do njegovega konja ni bilo dvoma. Po drugi strani pa je mater komaj prenašal, ne več ne manj. Če je bilo nekoč drugače, kar je moralo biti, jaz tega nisem videla. Živel je v svojem svetu, iz katerega je bila ona izključena; koprnela je po njegovi pozornosti, njegovi naklonjenosti, in ja, res sta bila nenavaden par, tako nenavaden kot moje oči, za katere mi je bilo vseeno do devetega rojstnega dne, ko sem odkrila, da sem spaka. Oče je redko kaj vprašal o mojem jahanju, ko sem dobila prvo tekmo na državni ravni, pa mi je pri znanem podjetju v Angliji s kraljičinim certifikatom naročil jahalne škornje. Izdelani so bili ročno ob pomoči kopita, narejenega po moji meri, ki so jo dobili iz odlitka mojih čevljev. Angleško usnje je bilo mehko in temno rdečkasto, skoraj enake močne barve kot Monticello. Tako lepi škornji; tako elegantni, z nadihom osemnajstega stoletja in vse tradicije konjenišva, večine vseh časov. Tisti

škornji so zame romantični, ker so zame konji romantični junaki, močni, a pasivni, ranljivi. V Monticellovem nemočnem, pogumnem dostojanstvu je bila nekakšna žlahtnost, ki jo moram v človeškem bitju šele odkriti. Biti moram previdna; kadar rečem kaj takega, so ljudje užaljeni. Ko mi je oče dal škornje, je rekel samo, da je slišal, da sem dobro jahala, in da upa, da mi bodo prav. In to je bilo bolj ali manj to.

Ni me motilo. Vedela sem, kakšno srečo imam; hlevi s konji tik pred kuhinjskimi vrati. Ob koncih tedna mi ni bilo treba hoditi pomagat v lokalno konjušnico, da bi si prislužila uro na šolskem konju. Na razpolago sem imela vrsto nadarjenih, svojeglavih žrebet in lahko sem jahala katerega koli konja, ki se je Billyju Bobu zdel primeren. Očetu so kot slabe terjatve pogosto ostali konji. Če so računi za kakega poškodovanega konja postali previsoki in so ga lastniki zapustili, se je zdelo, kot da oče tega sploh ni opazil, in konj je preprosto ostal v ogradi ob jahalnici. Na voljo sem imela objekte in opremo nekdanjega velikega konjarskega podjetja; ded, tisti, ki je vzgojil zmagovalca derbijev, je bil odličen trener. Oče je bil sicer od rojstva del tega, vendar se je odločil postati veterinar in se specializirati za konje. Ko je bil mlad, so morali študenti iz Virginie in Marylanda na univerzo v Georgii, ker je bila tam najbližja fakulteta za veterino, zato se je zdelo, da je oče strasti svojega očeta obrnil hrbet – pa ni bilo tako. Samo stvari se je loteval na drugačen način.

Tik za kuhinjo, nekaj korakov skozi sadovnjak, po poti med vrstama dreves, je bilo dvorišče, moj zasebni paradiž. V hlevih je bilo prostora za približno šestdeset konj, in čeprav se ne spomnim, da bi bili kdaj več kot do polovice polni, to še vedno pomeni trideset konj – in nekateri med njimi so se mi bili več kot pripravljene pustiti jezdit. Tam je bil Billy Bob in on je o konjih vedel vse – in menda so konji vedeli, da jim zna ta mali mož brati misli in prepoznavati njihove potrebe. Bilo je čudovito in jaz sem to do kraja izkoristila. Za kakršen koli pritisk nase sem bila povsem sama kriva. Niti za to mi ni bilo treba skrbeti, kako bom prišla na kak lokalni dogodek. Zmerom je bil tam kak konjar, ki mi je pomagal natovoriti in me peljal, dokler nisem mogla sama voziti džipa. Voziti sem se želela naučiti iz logističnih razlogov, ne zaradi najstniške samostojnosti. Kmalu mi je postalo jasno, da moram znati voziti, ker na poti na tekmo nisem hotela biti sopotnica – zaradi priprave v glavi sem hotela biti sama s sabo. Zmerom sem bila zelo živčna, srce mi je razbijalo in ugotovila sem, da pomaga petje, da me pomirja. Predvsem pa sem se zavedala, da je od doma do univerze, seveda Thomasa Jeffersona v Charlottesvillu, približno sedemdeset milj – morala sem se zanesti, da jih bom, ko bo prišel čas, sposobna prevoziti sama in vleči za sabo prikolico.

Drobni rituali v zvezi s pripravo na nastope, nega konja, priprava opreme, likanje srajc – edino, kar sem sovražila, čeprav so me večkrat kot ne že čakale v predalu – so bili skoraj tako prijetni kot sam dogodek. Tekmovati je bilo krasno, presenečalo me je. Nobene gotovosti ni bilo, ne kot pri izpitih. Bilo je izziv. Postavila sem si cilj: hotela sem biti članica konjeniške ekipe virginijske univerze. Vedela sem, da ne bo lahko; to je dežela konj z mnogimi bogatimi očeti, ki podpirajo svoje sinove in hčere; očeti, ki so več kot pripravljeni pripeljati dobre konje iz tujine. Veliko bolj tekmovalnimi očeti, kot je bil moj; morda bi bilo drugače, če bi bila sin, ki bi dirkal. Potem bi oče lahko opazoval, kako jezdim enega njegovih konj derbijski zmagi naproti. Ne vem; nikoli nisem vedela, kaj se očetu mota po glavi.

Nekoč v prihodnosti, sem si mislila, si bom našla mirno službo na oddelku za fiziko kake univerze; predavala bom in poučevala in ob tem raziskovala nočno nebo ter iskala kako pozabljeno zvezdo ali ozvezdje, še lepše od samih nebes. Zelo nejasno, vem, ampak že od prvih šolskih let sem skušala prebrati vse, kar sem le mogla, o Galileju, o njegovem preučevanju kometov, in o Keplerju, in še dlje v preteklost vse do Kopernika, ki je vplival na Galileja; vsa ta odkritja so jezila besne papeže, ki so v znanosti videli žalitev Boga.

Moja soba je bila polna kart nočnega neba, ki so bile enako mamljive kot slike, vendar veliko bolj prepričljive, saj sem vedela, da so točne. Na stropu sem imela celo z risalnimi žeblički pritrjen plakat z Galilejevimi risbami Mlečne ceste in Gostosevcev, zraven pa veliko fotografijo zvezdnih kopic, posneto iz vesolja. Rumenih in rdečih, ki so nastale pred približno petdesetimi milijoni let, v desnem kotu pa je bila bela lisa veliko mlajše kopice, stare okrog štiri milijone let. Čudovite reči, predstavljala sem si, kakšno vznemirjenje je moral občutiti Galileo. Seveda sem imela srečo. Oče je za mojo obsedenost z znanostjo gojil nekakšno odmaknjeno zanimanje. Kdaj pa kdaj me je presenetil, tako kot tistega dne, ko je stopil v kuhinjo in vrgel predme broširano knjigo. Bilo je zgodaj zjutraj in odpravljala sem se na ježo, sedela sem in jedla koruzne kosmiče in napol brala, kar je pisalo na škatli, ter glasno goltala in požirala, ne da bi žvečila. Knjiga je glasno plosnila na mizo; bila je Brechtova igra o Galilejevem življenju. Da mi je oče dal to igro, je bilo zame dokaz, da gleda ne te moje junake kot na resnične ljudi, ki so nekoč živeli. In imela sem srečo, svet umetnosti in kulture, športa, zgodovine mi je bil odprt, lahko sem stopila vanj. Ničesar od tega nisem nikoli jemala za samoumevno, vsaj mislila sem, da ne, ampak vse je bilo tam – ponujeno, da raziščem, če me zanima, in me je. Toda ljudje so me pomilovali zaradi tragedije, ki me pravzaprav ni izrazito prizadela.

Seveda me je otopila in na neki način čustveno ohromila. Podobe so ostale žive, čeprav nerealne, kot gledališka predstava, samo brez zvoka. Obrazi so se premikali v tišini in izražali grozo. Usta so bila široko odprta in so oblikovala besede, brez zvočnega zapisa, kot v nočni mori, in nisem mogla ugotoviti, kaj govorijo. Predvsem je bila čudna koreografija, zaradi katere se je zdelo, kot da je bilo vse skupaj načrtovano zato, da bi šokiralo mimo vozeče in pešce, ki so se pač znašli tam in se zavedali, da bi kogar koli od njih lahko zadel smrtni strel – pa je bila sreča na njihovi strani.

Moji teleskopi so bili pritrjeni na stojala. Najmočnejši je stal ob oknu, ki se je odpiralo na majhen balkon. Kako bi se lahko pritoževala? Toliko sem imela in nihče razen gospoda Faulknerja ni nikoli rekel, da sem razvajena. Edino, kar sem še pogrešala, je bila prijateljica, in tistega dne, ko je prišla k meni Mitzi, sem vedela, da sem jo našla – ali bolje, da si me je ona izbrala.

Mati je zmotno imela moje teleskope za fotoaparate in ji je bilo tistega večera, ko je stopila v moj brlog in me prosila, naj jo slikam, strašno nerodno. “Eno tako sliko, veš, da jo boš lahko imela tukaj. Da jo boš povečala in uokvirila, ne bi bilo to srčkano? Najin skrivni posnetek, in ti bi ga naredila.” Ko sem ji povedala, da tisto niso fotoaparati, je njen nasmeh oledenel. Potem je pobesnela, mahala je z rokami in govorila, kako je obupala nad mano, zaradi mojih velikih zob in čudnih oči, mojega molka in “vsega časa, ki ga prebijem v hlevih, med tistimi nevarnimi živalmi in njihovimi iztrebki in umazanijo in prahom, to ne more biti zdravo”. Rekla je, da je moja soba krasen prostor, “ampak strahotno resnoben”. Tako kot mene je tudi samo sebe presenetila, ko je uporabila besedo “resnoben”, ker je bila tako določna in je tako natančno opisala sobo. Res zanimiv uvid, ne bi pričakovala od nje, da bo kaj takega rekla.

Ko sem imela trinajst ali morda štirinajst let, je nekaj mesecev prirejala epske nakupovalne pohode, ki so navadno dosegli vrhunec v poznem kosilu v imenitni restavraciji z imenom Urni stolp. Tam je bil pianist, eden ali več, čigar naloga je bila igrati dobro znane melodije iz filmov; lahkotno, cingljajoče igrati v slogu, ob kakršnem bi oče ponorel. Uboga mati, kako radostno se je smehljala, ko je prepoznala Larino pesem iz *Doktorja Živaga* ali tisto slavno ljubezensko pesem iz *Botra*, filma, v katerem ni uživala, zaradi nasilja. Hotela je, da bi bilo vse lepo; da bi bil svet poln cvetja, lepih oblek in lepo koreografirane romantike, ne kot v resničnem življenju.

Strmela sem v strop svoje sobe, cele ure, to sem počela. Tisti plakati z ozvezdji so nekako oživel; predstavljala sem si komet, ki šine čez nebo,

nebeški sel, nekakšen nestanoviten bog v obliki pobalinske zvezde, porojene iz plinov, ki brbotajo nekje tam, v pobesneli poeziji Kopernikovega sončnega sistema. Zlahka sem se prepustila vznesenosti, menda zato, ker sem se pri svojem branju naučila kup stvari, zato je bilo vse še bolj vznemirljivo. Moja soba je bila v vogalu hiše z velikimi okni na dve strani in balkončkom pred enim od njih. Tudi če sem bila osamljena, kar sem najbrž bila, nisem bila nikoli nesrečna. Ko pa zdaj pomislim na mater, imam najbolj v spominu njeno slikovito nesrečnost, mešanico histerije in nervoznega obupa. Včasih se je premikala, kot da jo je kdo fizično pretepel. V tistih mračnih obdobjih je nosila veliko moško pižamo, svojo, ne očetovo. Prišla je iz Škotske, iz neke slavne trgovine v Edinburghu, in je bila iz kariraste flanele, mehke in udobne; črna in temno zelena barva sta poudarjali njen blede obraz in nedolžne modre oči. Ob "otožnih dnevih" so ji lasje ravno viseli, brez umetelnih kodrov, brez sponk ali zapletenih francoskih kitk, brez gostega vonja po laku, ki bi se vil za njo. Drsala je naokrog v copatih, medtem ko je ob dobrih dnevih zmerom nosila visoke pete, tudi v hiši, klik-klak, klik-klak po zloščtenih lesenih tleh. Ta zvok je jezil očeta, ki se je pritoževal zaradi nepotrebne obrabe, s katero je "kvarila" pode iz osemnajstega stoletja, ki jih je njegov ded rešil iz stare cerkve v Delawaru. Predtem so bili del krova neke jadrnice, škunerja iz Nove Anglije. Oče je imel zelo rad zgodovino, njeno kontinuiteto, in to sem podedovala po njem.

Ne vem, kdaj sem posumila, da se z nekom videva, mislim z nekim moškim, ne s terapevtom. Čeprav je imela veliko psihiatrov. Neki tip, ki je trdil, da je prišel iz Pariza, iz Francije, a je bil v resnici s Srednjega zahoda, mogoče iz Illinoisa, ji je priporočil, naj si nabavi kad in jo napolni z algami ter leži v njej, kolikor dolgo bo prenesla vročino ali mraz – ne spominjam se dobro, kaj od tega. Ko je oče to slišal, se mu je zdelo neznansko zabavno in se je na glas smejal. "Mislim, draga moja," je rekel z ljubeznivim glasom, s kakršnim je navadno pomagal strankam premagovati krizo, "da ti mogoče pravi, da se utopi. In to je en način, kako lahko ozdraviš tisto, zaradi česar pač misliš, da trpiš." Mati se je zastrmela vanj in potem vame in se spraševala, ali naj se srečno nasmehne in vzame to za dobro šalo, in če sem poštena, je to tudi storila in se smejala skupaj z njim na tisti svoj običajni ustrežljivi način.

Neogibno je bilo, da si bo našla prijatelja. Mati je imela strašno rada pozornost. Pozornost je bila zanjo enako pomembna kot prijaznost in toplina, verjetno še bolj, in očetov zoprno paternalistični odnos do nje je bil še bolj žaljiv, kot bi lahko bila nasilnost. Hrepenela je po priznanju, občudovanju. Nikoli ni vabila k poljubom, da ji ne bi pokvarili mejkapa.

Nisem si je mogla predstavljati pri spolnosti; to bi terjalo gimnastično sodelovanje, ki bi presegalo njene meje. Njeno drobno telo je bilo najzanesljivejše, če je stalo pokonci, ujeta v tesna, na pogled neudobna oblačila. Imela pa je tudi zbirko šifonastih poletnih oblek, deklisških oblek, ki jih je najraje nosila, ko je vabila na kosila ali pa za šolske prireditve, na katere je navadno hodila z razpuščenimi plavimi lasmi, medtem ko so bile druge matere v togih suknjičih, spodobnih krilih in bluzah z visokimi ovratniki ter z obrazi, razbrazdanimi od skrbi in gospodinjskih obveznosti. Mati je bila v svoji hiši bolj kot obiskovalka. Mene je držala na varni razdalji, nadzirala je moje lase, me silila uporabljati kremo za zaščito pred soncem, "čeprav imaš veliko svetlejšo kožo kot jaz", in me gladila po glavi.

Pri devetih letih sem bila že višja od nje, zato mi je začela vedno, preden je odpekotala, klik-klak, kamor koli je že šla, pošiljati bežne poljubčke.

Nekaj časa me je med tistimi prisilnimi nakupovalnimi odpravami, ki sem jih že omenila in so se menda dogajale okrog mojega štirinajstega leta, držala za roko in se venomer pritoževala, kako raskava da je. Če je to rekla enkrat, je morala reči stokrat: "No, bradavic se od tistih trapastih konj še nisi nalezla; in povem ti, za to sva lahko zares hvaležni."

Najinega držanja za roke je bilo naenkrat konec, ko se je mimogrede zagledala v velikem izložbenem oknu ene izmed imenitnih veleblagovnic, ki jih je obiskovala s predanostjo častilke, ki hodi molit v svetišče. Tam sva bili – jaz, najmanj za glavo višja in opazno širša, oblečena v kavbojke in pulover, z rjavimi lasmi, ki so mi viseli ob obrazu in čez rame, in ona, v popolni opravi kot v kakem hollywoodskem filmu iz nekega drugega časa. Zasopla je, osupla nad absurdnostjo najinih nasprotujočih si podob, in pogledala naokrog, gor in dol po ulici, iskaje očitvidce; potem je izpustila mojo roko, ki je bila toliko večja od njene suhe in ozke z ostrimi prstani in krhkimi koščicami, spominjajočimi na ptičje.

Včasih sem začutila njeno razočaranje nad samo sabo, ker nikoli ni bila predana mati. Nekega dne sem jo med vožnjo domov po enem tistih čajev za mizo z belim platnenim prtom prosila, naj ustavi pred drogerijo. Bila je presenečena, saj sem redko za kar koli prosila. Toda potrebovala sem higienske vložke. Izstopila sem, ne da bi jo prosila za denar, v žepu sem imela dvajsetdolarski bankovec; že nekaj dni je bil tam. Stekla sem v trgovino in počakala pri vhodu, da je neka ženska s kljubovalnim izrazom zrinila gizdalinski voziček s čipkastim sončnikom ven v še vedno močno poznopopoldansko svetlobo. Zaradi njenega grobega gibanja se je otročiček zbudil in očitno prestrašil in čez trenutek je začel jokati.

Ko sem prišla nazaj v avto, je tudi mati jokala, komaj je zmogla govoriti. Vprašala me je, kdaj sem dobila prvo menstruacijo, in nisem se natanko spomnila, ker mi ni bilo nikoli slabo in me ni nič bolelo. Nekatera dekleta v šoli so gledala nanjo kot na nekakšen znak časti ter poudarjale prestane bolečine kot dokaz, da so postale ženske. Zame je bila menstruacija samo umazana nevšečnost, zelo močna in trajajoča približno teden dni, lahko še več. "Pred kakšnim letom," sem negotovo rekla, bolj zato, da sem nekaj odgovorila, čeprav se mi zdi, da sem bolj ali manj zadela, enkrat prejšnje poletje, ko je bilo vroče, in zdaj smo bili spet tam, spet se je bližalo toplo vreme. Rekla sem leto; lahko bi bilo tudi deset mesecev. Saj ni bilo pomembno, zame ne. Zanj pa. "Morala bi ti povedati vse o tem," je hlipala. "Morala bi ti povedati. Te bolje pripraviti, te pripraviti..." Njen glas je nekam odtaval, kot da se je izgubila v mislih. Potem se me je spet zavedela in se mi od blizu zazrla v obraz, kot da je nenadoma doumela, da se ji je zgodilo nekaj pomembnega, ne meni, njej. Da je nekaj zamudila. "To je velika stvar," je rekla žalostno in si narahlo popivnala solze in žila na vratu ji je utripala. "Odrasla si, ne da bi jaz opazila." Čutila sem njeno žalost, in bila je iskrena žalost, drugačna od jeznega razočaranja, ki ga je pokazala tistega dne, ko je rekla, da bi mi bile gotovo vseč ponovitve tiste stare televizijske nadaljevanke, *Zvezdnih stez*. "Same vesoljske ladje in vesoljci, čudni planeti in take reči, srček, to ti bo neznansko vseč." Menda sem bila videti zgrožena ali kaj, pompozno sem zamrmrala samo, da znanstvena fantastika ni ravno tisto, kar si predstavljam pod astralno fiziko. Ampak dvomim, da me je sploh slišala.

Nisem se počutila ne vem kako odrasla, ne takrat in tudi zdaj se ne. Če sem odkrita, nisem bila nikoli preveč introspektivna in se nisem zares zanimala zase; pravzaprav se nisem zanimala za nič razen za jahanje, ker biti dobra jahalka nikakor ni bilo dovolj. Bilo je izziv, bilo je nepredvidljivo in konji imajo svojo pamet in svoje nagle reakcije. Čim bolj sem napredovala, tem zahtevnejši so postajali konji.

Menstruacija pa je bila presenečenje in se je začela nepričakovano. Nekega jutra sem se zbudila lepljiva od krvi. Seveda sem se spraševala, kako sem se mogla pri ježi tako poškodovati. Gotovo smo se pri biologiji učili o ženskem ciklu, ampak najbrž sem tisto uro manjkala. Človeška psihologija me nikoli ni posebej privlačila. Rada sem imela botaniko, moja prava ljubezen pa je bila fizika, in to vse odkar sem odkrila, kakšno dramo lahko opazuješ skozi teleskop, in mojo sveto trojico: Kopernika, Keplerja in Galilea. Njihov srednjeveški svet in njihovi različni spori s Cerkvijo in božjimi nauki so me čisto prevzeli. Naj sem si še tako želela, nazaj v času

nisem mogla. Od tistih vizionarjev me je ločilo več kot 500 let – če šteje-
mo od Kopernikovega rojstva leta 1473; bili so prah, pa vendar sem lahko
raziskovala isto nebo, ki so ga kartirali oni, in to me je navduševalo.

Približno v tistem času sem se tudi navadila piti cele vrče pomarančnega
soka, v glavnem ponoči. Zjutraj mi nikoli ni bilo kaj dosti do pomarančnega
soka, proti večeru pa me je že neustavljivo žejalo po njem. Morda so mi leta
nošenja zobnega aparata pokvarila užitek ob njem, vsa tista kovina v ustih
mi je zarotniško uničila marsikak okus. Ko pa zobnega aparata ni bilo več,
sem znova odkrila pomarančni sok. Mati je bila zaradi moje zasvojenosti
v skrbeh; godrnjala je in me opominjala, da bom “od vse te cistične (hotela
je reči citrične) kisline” dobila rano na želodcu. Nikoli je nisem popravljala,
od toliko použitega vitamina C bi se mi moral v temi obraz svetiti. Gospa
Faulkner je imela v hladilniku zmerom zalogo ledenega čaja za očetove
stranke in včasih ji je zmanjkalo vrčev. Navadno jih je potem prišla iskat
v mojo sobo.

Prevedla Maja Kraigher



Robert Simonišek

Wilhelm Worringer, znanilec ekspresionizma

Ob dejstvu, da kostanjeviški muzej Galerija Božidar Jakac po več kot tridesetih letih na naših tleh pripravlja za leto 2018 pregledno razstavo *Obrazi ekspresionizma*, se zdi smiseln premislek o osebnostih, ki so povezane z izvorom in vrhunci te usmeritve. Umetnostni zgodovinar Wilhelm Worringer (1881–1965) je nedvomno ena od ključnih. V nasprotju z večino strokovnjakov, ki analizirajo pretekle oziroma aktualne umetniške pojave, imamo v tem primeru opraviti z osebnostjo, ki naznanja novosti. Na prvi pogled se zdi nenavadno, da se sicer umetniško in filozofsko navdahnjeni strokovnjak prvenstveno ukvarja s fenomenom starejše umetnosti, kot so primitivna in egipčanska umetnost ter gotika. Po drugi strani postane to razumljivejše, ko se poglobimo v značilnosti samega ekspresionizma. Večina poznavalcev se strinja, da je Worringerjevo prvo in hkrati najuspešnejše umetnostnozgodovinsko delo *Abstrakcija in empatija* (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) eno temeljnih za razumevanje moderne umetnosti nasploh. Lahko ga postavimo ob bok razpravi *O duhovnem v umetnosti* (*Über das Geistige in der Kunst*, 1910) slikarja in očeta likovne abstrakcije Vasilija Kandinskega. Če smo Slovenci v prevodu seznanjeni s slikarjevimi nazori, smo Worringerja spregledali. Kuriozno je, da na poleg te avtorjeve najvplivnejše razprave do danes ni uspelo prevesti niti almanaha *Modri jezdec* (*Der Blaue Reiter*, 1912), v katerem so se o aktualnih umetniških problemih

razpisali nekateri glavni predstavniki likovnega ekspresionizma – almanah sicer predstavlja vsebinsko paralelo temu, kar Worringer utemeljuje na teoretski ravni. Vsa tri omenjena dela lahko obravnavamo kot programske tekste ekspresionizma, pri čemer je Worringerjevo najzgodnejše, najboljše in najprejše ter teoretsko najcelovitejše. Hkrati pa je zaradi svoje širine mnogo več kot samo to.

V slovenskih umetnostnozgodovinskih pregledih ekspresionizma skorajda ni avtorja, ki se ne bi skliceval na Worringerja, toda nihče natančneje ne pojasni njegovih nazorov. Ob vsestranskem zanimanju za avantgarde pri nas se je smiselno vprašati, kje tiči vzrok omenjenih “nedoslednosti”. Dejansko je to vprašanje, ki se tiče našega odnosa do ekspresionizma kot umetniškega gibanja in stilne usmeritve nasploh. Kakor ugotavlja poznavalec Ulrich Weisstein, ki se sprašuje, ali gre pri ekspresionizmu, za katerega je značilno poudarjeno izražanje emocij in notranjih vizij, bolj za stil ali svetovni nazor, zanj niso bila vsepovsod ugodna tla: v Nemčiji, ki je njegov domicil, ga najbolj ponazarjata najzgodnejša skupina *Most* (1905) ter umetniški krog *Modri jezdec* (1911); v Franciji je leta 1905 nastala skupina *Les Fauves*, ki jo je kot na nemško govorečih območjih pretreslo zanimanje za primitivno umetnost ter etnografski material po muzejih; kulturna Picassova slika *Avignonske gospodične* (1907) je na razpotju med kubizmom in ekspresionizmom, a slikar se je pozneje usmeril k “vedrejši umetnosti”; v Italiji je bil v ospredju futurizem, ki je podobno kot nekaj let poznejši dadaizem preraščal v agresivno umetnost in je dediščino obravnaval kot “nadlogo”; Špance je nekako “obšel”, nekoliko pozneje pa jih je prevzel nadrealizem. Situacija na Slovenskem je bila po eni strani sorodna zapoznjeni reakciji pri drugih slovanskih narodih, po svoji vsebinski osredotočenosti pa specifična. Ena bistvenih značilnosti slovenskega likovnega ekspresionizma je zadržanost do abstraktnih form, ki so sicer slogovno heterogenemu nemškemu ekspresionizmu imanentne. Za razliko od impresionizma, ki je na naših tleh dozorel in se institucionaliziral v avstro-ogrski monarhiji, je glavnina del nastala v novem družbeno-političnem ozračju. Glavni likovni predstavniki te usmeritve pri nas so bili Fran Tratnik, Božidar Jakac, brata Kralj, brata Vidmar, Venio Pilon in drugi. Vsem naštetim, ki so se šolali na tujem in sprejemali ekspresionistične pobude v Pragi, na Dunaju in v drugih evropskih središčih, je ekspresionizem pomenil prehodno fazo razvoja, ki mu je sledila nova stvarnost – kot nekakšna prenovljena oblika realizma.

Medtem ko je ekspresionizem v Nemčiji po prvi svetovni vojni že pešal, pri nas vztraja okvirno od konca prve svetovne vojne do sredine dvajsetih let, a se njegove značilnosti kažejo že prej in trajajo dlje – vse do leta 1930.

Podobna “nesorazmerja” v Evropi so bila na delu tudi pri recepciji same usmeritve. Je ekspresionizem v domačih strokovnih krogih do zdaj vzbudil dovolj zanimanja? Lahko bi rekli, da kljub številnim naporom manjkajo analize tujih del in študije, ki bi kvalitetneje osvetlile formalne in vsebinske povezave oziroma razlike z našim umetniškim okoljem. Po drugi svetovni vojni je bil pri nas zaradi političnih okoliščin v strokovnih krogih ideološko manj ustrezen. Podobno kot v drugih komunističnih državah je bil “stigmatiziran” zaradi poudarjene subjektivnosti, duhovne vizije in religioznih implikacij, neupoštevanja in nezanimanja za družbene komponente. Po strokovnih prispevkih in razstavah sodeč, se je v jugoslovanskem prostoru zanimanje zanj vrnilo v osemdesetih letih 20. stoletja, ko se je v likovni umetnosti in literarni teoriji objektivneje tehtalo to usmeritev in z njo povezane osebnosti. Toda tudi v Nemčiji je bil po zatonu pospremljen s težkimi koraki. Tamkajšnje razmere po koncu prve svetovne vojne so mu bile zaradi zaostrenih ideoloških peripetij še manj naklonjene. Potem ko je v času nacionalsocializma leta 1937 njegovo usodo zapečatila škandalozna razstava *Entretende Kunst* in je bila usmeritev označena za “izprijeno”, je bilo treba na revizijo čakati do obdobja po drugi svetovni vojni. Za številnimi uničenimi deli, ki so jih muzeji že odkupili in postavili na ogled javnosti, se je izgubila sled, še živeče umetnike so preganjali.

Padci in vzponi Worringerjevih idej in konceptov so nekako premosorazmerni s tem, kako se je spreminjal odnos do same usmeritve. Obstajali pa so tudi notranji, strokovni razlogi za njegovo (ne)priljubljenost. V nasprotju z umetniško srenjo so se nemški umetnostni zgodovinarji njegovega spisa lotili šele, ko so bili nanj zaradi številnih odmevov v umetniških krogih prisiljeni odreagirati. Po eni strani so bile kritike usmerjene v vsebino in metodologijo. Worringer je imel v stroki težave z ugledom že zaradi vznesenega načina pisanja in dejstva, da je s svojimi apriorističnimi sodbami dajal vtis, da je premalo empiričen. Napadali so ga pisci, ki niso odobravalni težnji k poduhovljenosti, obujanju primitivne umetnosti ter preusmeritve pozornosti k človeški psihi. Mnoge kritike so bile ideološko obarvane, argumenti nedosledni, kakor je na primer razvidno pri filozofu Georgu Lukacsu in njegovem napadu na ekspresionizem v tridesetih letih. Čeprav je bila *Abstrakcija in empatija* kmalu po izidu večkrat ponatisnjena in prevedena v številne jezike, avtor pa omenjen v kontekstih od umetnostne zgodovine, arhitekture, filozofije in psihologije, je do kritičnih analiz njegovih nazorov ter vsestranskega vpliva na humanistiko prišlo relativno pozno. Najkompleksnejše delo z obsežno bibliografijo, ki Worringerja postavlja v središče ekspresionizma ter nemške moderne, je izšlo v ZDA

v sredini devetdesetih let prejšnjega stoletja (*Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*). Poleg aktualnosti njegove misli eseji ustrezno in vsestransko predstavijo čas ter probleme, ki so se zarisovali v nemški družbi in evropski umetnosti. Seznanijo nas tudi z nekaterimi pretiranimi, predvsem anglosaksonskimi tezami, kot je ta, da je možno s pomočjo Worringerjevih konceptov razložiti vse značilnosti literarnega modernizma.

V Aachnu rojeni Worringer je od leta 1902 do 1908 živel v Münchnu, kjer sta bila še zmeraj aktualna Jugendstil oziroma secesija in postimpresionizem. Sprva je študiral literaturo, potem pa umetnostno zgodovino na več nemških univerzah, med drugim je obiskoval predavanja umetnostnega zgodovinarja Heinricha Wölfflina in znamenitega sociologa Georga Simmla. Njegova znanstvena kariera je bila v mladosti prežeta z dvomi, saj je nameraval postati pisatelj. Prijateljeval je s pisateljem Heinrichom Mannom, bil je povezan s krogom novoromantičnega pesnika Stefana Georgeja. Leta 1907 se je poročil z Marto Schmitz, pozneje uspešno meščansko slikarko. Kakor popisuje njegova biografinja Helga Grebing (*Die Worringers*, 2004), je bil novopečeni doktor "diletant", ki se niti v zrelih letih ni znal spopadati z življenjskimi situacijami in denarnimi obveznostmi. Njegova življenjska sopotnica je vseskozi ostajala kritična do njegovih predavanj, razčlenjevala je njegove tekste, mu svetovala in mu nasploh bila nekakšna vodnica skozi življenje. Njen vpliv naj bi bil očiten že v njunem zgodnjem obdobju, ko je nastajala razprava *Abstrakcija in empatija*. Kljub relativno lagodnemu družinskemu vzdušju in trem hčeram se je Worringer pričel vdajati ljubimkanju. Pri osemindvajsetih je začel kot privatni docent v Bernu, kamor se je preselil po habilitaciji, pozneje pa je bil zaposlen na univerzah v Bonnu, Königsbergu in Halleju. Vendar je vse do svojega sedeminštiridesetega leta deloval kot pisec, referent oziroma kot "potujoči pridigar", kakor se je izrazila njegova žena, ko je končno dobil mesto rednega profesorja.

Seznam umetnikov, književnikov in intelektualcev, ki ga omenjajo ali se nanj sklicujejo, največkrat prav na njegovo najzgodnejše delo, presega problematiko ekspresionizma, med njimi je na primer Rilke. *Zeitgeist* v obdobju nastajanja in izida njegove knjige v marsičem pojasni vsebinske poudarke. V obdobju pred prvo svetovno vojno je bilo bavarsko mesto pomemben center boheemskega življenja. Kljub trdi wilhelmski vladavini, militarizmu in poudarjanju idealov klasične umetnosti, ki naj bi predvsem vzgajala, so se ob stikih s tujimi umetniki ter na mednarodnih razstavah začele prebujati avantgarde. Za nemške likovnike z začetka 20. stoletja je

značilno, da so se njihova formalna in estetska prizadevanja zlila z novimi teoretskimi iskanji. Kar zadeva tovrstne refleksije, je Worringerjevo delo ponujalo alternativo, povrh vsega pa je bilo akademsko podprto. Ni naključje, da so na začetku tega prispevka vse tri omenjene epohalne publikacije izšle pri münchenskem založniku Reinhardu Piperju, ki je bil naklonjen novim idejam. Ni nepomembno, da je Worringer tu v času izida knjige spoznal Kandinskega, ki je bil osrednja osebnost v Münchnu in je imel številne stike s tujimi umetniki, predvsem z Rusi in Francozi. V nasprotju z umetnostnozgodovinsko stroko je umetniška srenja takoj vsrkala Worringerjevo "ideologijo". Kot že rečeno, so še posebej relevantne primerjave Worringerjevih nazorov in skoraj sočasnega münchenskega umetniškega kroga *Modri jezdec*, ki sta ga vodila vplivna Kandinski in Franz Marc. Slednji se je kot mnogi slikarji navdušil nad Worringerjevo knjigo. Priljubljenost med likovniki si je mogoče razlagati tudi z dejstvom, da je bilo v času izida njegove knjige, malo publicistov in kritikov, ki bi bili pripravljeni podpirati nove struje. Worringer je to "nalogo" opravil predvsem z objavami člankov v dnevnem časopisju in revijah.

Kljub povezavam med Worringerjem in nekaterimi nemškimi ekspresionisti, poznanstvi in omembami v pismih je sprejeto mnenje, da gre bolj za sovpadanje idej in občutij v duhu časa kot pa za neposreden vpliv. Z vidika celotnega razvoja nemškega ekspresionizma je münchensko dogajanje pomenilo uvod v berlinsko "zgodbo", kjer se je ekspresionizem razmahnil in dobil mednarodna krila. V okviru nemškega cesarstva je velemesto v nekaj desetletjih zraslo v četrto največje mesto na svetu in postalo center nemškega modernizma. Tu je bil predvsem pomemben krog, ki se je izoblikoval okoli revije in istoimenske galerije *Der Sturm*. Med številnimi so bili tu že pred prvo svetovno vojno dejavni tipični modernistični in ekspresionistični pisci, kot so Georg Heym, Gottfried Benn, po njej pa Franz Werfel, Bertold Brecht, Alfred Döblin in drugi. Spričo dejstva, da se Worringerjeva razprava napaja z daljno preteklostjo in skorajda ne omenja aktualnih umetniških tokov, se zdi paradoksalno, da je ravno v njej našla potrditev generacija ekspresionistov. Ekspresionizem je bil sicer šele na začetku svoje poti, prav tako kot Worringer. Na to kažejo tudi omembe avtorjev, v katerih umetnostni zgodovinar vidi izpolnitev likovnih idealov in ki nimajo neposredne zveze z ekspresionizmom: dela kiparja Adolfa von Hildebranda, slikarja Ferdinanda Hodlerja (oba omenja v knjigi) ter arhitekta Petra Behrensa po njegovem najbolj ustrezajo novi dobi, "ki je naveličana individualizma".

Na prvi pogled se zdi nenavadno, da pisec, ki je zadel v “živčni sistem” ekspresionizma, v knjigi te besede ne zapiše. Njena geneza sega v začetek 20. stoletja, ko se je postopoma uveljavljala, večinoma kot nasprotje (post) impresionizma. Leta 1905, ko je Worringer začel pisati razpravo, pojem še ni bil razširjen. Izraz naj bi prvi uporabil francoski slikar Julien-Auguste Hervé ob pariški razstavi leta 1901. Drugi zatrjujejo, da ga je “iznašel” kritik Louis Vauxcelles, ko je opisal Matissove slike. Na splošno so ga sprejeli leta 1911, ko ga je več kritikov v Nemčiji uporabilo kot oznako za fauvistične slike, razstavljene v berlinski Sezession. Worringer se je nanj skliceval v članku *Pariser Synthetisten und Expressionisten: Cezanne, van Gogh, Matisse*, objavljenem v listu *Der Sturm* leta 1911. Odtlej se je na ekspresionizem večkrat ozrl z vidika razmerij med klasično in primitivno umetnostjo, naravo in duhom ter diferencami, kakor jih je artikuliral v razpravi. Pomenljivo se zdi, da se je pojem porodil med francoskimi pisci in umetniki, ki so pogosto razstavljali v Nemčiji, kjer pa je izraz zaradi naravnosti nemških del dobil drugačno konotacijo. Berlinčan Herwart Walden, ki je bil poročen z najznamenitejšo nemško ekspresionistično pesnico Else Lasker-Schüler, sicer pa “promotor”, umetnik in lastnik galerije *Der Sturm*, s katero je ekspresionistom odpiral vrata v publiko, je izraz uporabljal kot sinonim za evropsko avantgardo. Nasprotno pa je Paul Fechter v svoji knjigi iz leta 1914, ko je v naslovu prvič uporabljen izraz ekspresionizem, pojem razumel v ožjem pomenu. Omejil ga je na nemške sodobnike, za katere je menil, da jih je treba razumeti v kontekstu specifične nordijske oziroma metafizično obarvane umetnosti. Fechterjevo razumevanje ekspresionizma se približuje Worringerjevim opredelitvam, kakršne vsebuje *Abstrakcija in empatija*. Od najzgodnejših pregledov ekspresionizma je na tem mestu nujno omeniti še deli Hermanna Bahra (1916) in Theodorja Däublerja (1919). Šele med prvo svetovno vojno se je termin prenesel tudi na področje literature. Sicer pa so se ga “izogibali” mnogi umetniki, ki sta jih likovna in literarna stroka pozneje uvrščali v sam ekspresionistični kanon.

Predvsem je treba upoštevati, da je Worringerjeva prva in hkrati najvplivnejša knjiga *Abstrakcija in empatija* prirejen doktorat, ki ga je uspešno zagovarjal leta 1907. V tem pogledu je primeren tudi znanstven ton pisanja, z vsemi ustreznimi izpeljavami in potekom tematike. Ta pa je zelo široka, saj sega od filozofije, prek estetike in umetnostnozgodovinskih analiz do psihologije, religije in družbenih pojavov. Delo se upre senzualizmu, povzdigne vizijo namesto znanja, razodetje namesto opazovanja, abstraktno namesto konkretnega, instinktivno namesto racionalnega. Ukvarja

se z izvorom umetnosti, analizira predzgodovinsko umetnost, pojasnjuje razlike med obdobji, psihične mehanizme individuuma, ki so na delu pri estetski izkušnji. Pisec razloži značilnosti obdobji ter njihove formalne likovne značilnosti, še posebej egipčansko umetnost, o kateri se je bolj razpisal po prvi svetovni vojni: vprašanje proporcev, ritma, simetrije, geometrične strukture, linearnosti, ploskovitosti, kompozicije ipd. Ob vsem tem pa se spopade z metafiziko evropskega posameznika v nasprotju z vzhodnjakom, skritizira stanje duha v sodobni družbi ter “napačno” dojetje umetniškega. Tovrstna, v marsičem nietzschejanska struktuiranost za ta čas sicer ni presenetljiva, zato pa je Worringer avtentičen v interpretaciji in zaostritvi problematike. Bil je dovolj splošen in moderen, da ga je – četudi, kakor je zatrjeval sam, tega ni nikdar načrtoval – nova generacija likovnikov, ki se je odmikala od realizma, secesije in impresionizma, prepoznala kot programskega vodjo.

Glavni pojem *Abstrakcije in empatije* je abstrakcija, ki jo avtor filozofsko in umetnostnozgodovinsko utemelji. Pisec izhaja iz fenomenološke predpostavke, da je človekova želja po ustvarjanju odsljkava njegovega razmerja do sveta in tako ni odvisna izključno od subjekta ali sveta. Teza, da v različnih oblikah umetnosti zaznavamo oziroma občutimo (*geniessen*) pravzaprav sebe, se večkrat ponovi. Že na začetku knjige priznava naslopitev na psihologa Theodorja Lippsa in njegov pojem “popredmetenega samouživanja”, ki je ključen za teorijo vživljanja. Obenem se opre na pojem *umetniške želje* (*Kunstwollen*) umetnostnega zgodovinarja Aloisa Riegla. Slednji je v nasprotju z vplivnim Gottfriedom Semperjem, ki je menil, da je umetniško delo rezultat procesa, odvisnega od materiala in tehnike, poudarjal subjektivno plat kreacije. Worringer je “dopolnil” *Kunstwollen* in ga tematiziral skozi epohe, v katerih je opisal antagonistično menjavanje dveh sil. Skozi zgodovino se manifestirata potreba po empatiji (*Einfühlungsdrang*) in po abstrakciji (*Abstraktionsdrang*). Na eni strani nastaja klasična umetnost “civiliziranih”, na drugi abstraktna “primitivnih”, manj naprednih ali dekadentnih družb. Empatija, zatrjuje Worringer, je prišla na površje v družbah, usmerjenih k organskemu. V teh so ljudje čutili, da lahko nadzirajo naravo, in njihovo umetniško ustvarjanje se je odvijalo na osnovi posnemanja – kar je vodilo v naturalizem. Če je empatija motivirala klasično umetnost, ne more razložiti pojavov, kot so egipčanske piramide ali bizantinski mozaiki. Takšne forme se skozi zgodovino lahko uveljavijo s pomočjo abstrakcije – geometrične ali druge, ki jo sproži notranje nemirni človek, čigar odnos z zunanjim svetom je konflikt.

Abstrakciji ustreza določena psihološka dimenzija, s čimer Worringer preide k pojmu občutenja sveta (*Weltgefühl*). Z njim razume specifično psihično stanje, v katerem se zbližujejo človek in pojavi zunanega sveta. Ta état d'âme, ki je pri abstraktivni naravnosti bistveno bolj "religiozna" kot pri empatični, definira tudi naravo posameznikovega estetskega doživljanja. Nagnjenje k "čisti abstrakciji" avtor razume kot prvobitni nagon in kot človekovo "edino možnost sprave sredi zmede in nejasnosti". Na neki točki ugotavlja, da potreba po abstrakciji stoji na začetku vsake umetnosti. Celo več – je izvor vsakega stila. Medtem ko empatija kroji ustvarjanje na podlagi tega, kar je dostopno čutom, je abstrakcija podlaga za "stil". Ta sklep je bil pisan na kožo ekspresionistom, katerih vprašanja so bila med drugim usmerjena v problematiko stila. Geometrični ornament kot posledica ornamentalno-abstraktnih tendenc je po njegovem prepričanju "prvi umetniški stil" in absolutna forma. Za Worringerja je značilno, da svoje nazore utemeljuje s pomočjo primerov umetnosti iz predzgodovinskih kultur in primitivnih ljudstev. Ni naključje, da se v ponatisu knjige iz leta 1948 nostalgичno spominja študentskih časov v pariškem muzeju Trocadero, kjer naj bi dejansko dobil vzgib za zasnovo svojega doktorata. Omemba etnografske zbirke tega muzeja, ki je že na začetku 20. stoletja obsegala številne artefakte južnoameriške in azijske umetnosti, dodatno opozarja na pomen eksotičnih in primitivnih kultur, ki so pritegnile pozornost številnih ekspresionistično naravnanih umetnikov.

Worringerjev sklep, da naturalizem grške, renesančne in klasične umetnosti nasprotuje stilu, bi lahko označili za pretiran. Po njegovem prepričanju naturalizem spremljajo vedro, panteistično občutje, prežeto z zupanjem med človekom in družbo, ter fenomen zunanega sveta. Toda ta harmonija povzroči, da se človek odreče volji, ki mu zagotavlja vzpon nad okolje oziroma naravo. V abstraktno definiranim razmerju med posameznikom in svetom pa prihaja do specifičnega občutenja, ki ga avtor imenuje *geistigen Raumscheu*. Gre za nekakšno anksioznost, ki jo spremljata eksistencialno neravnovesje in notranji nemir. Avtor je stanje ponazoril s strahom pred prostorom (*Platzangst*). Ta "eksistencialistično-psihološki vidik" se zdi bistven za razumevanje mnogih ekspresionističnih del, ki jih prežemata tesnoba in strah (*Angst*) – po Worringerju je ta pri modernem človeku sicer koncipiran bistveno drugače, kot je bil pri primitivnem. Nadalje ugotavlja, da izguba človekovega ravnovesja ne stoji le na koncu, marveč tudi na začetku naše kulture. Paradiž, rousseaujevska harmonija človeka in narave sta samo ideala, ki nimata ničesar opraviiti s prvotnim stanjem človeštva. V trenutku, ko se je človek ločil od instinkta in ga

nadomestil z razumom, se je spremenila narava duševnih funkcij, v katerih se jaz (*Dasein*) nasloni na vedenje: "kraljestvo umetnosti" se poslovi od "kraljestva znanosti". To je začetek krize evropskega človeka, ko je ta v ošabnosti razvoja, mišljenja in obvladovanja sveta izgubil občutek za kantovsko "stvar na sebi" (*Ding an sich*). Ker mu te ni moč absolutno spoznati, tudi pred umetnostjo stoji kot pred neznanim (*Unbekantem*) in jo občuduje kot izgubljeni (*Wegelosen*). Vendar pisec v nasprotju s Kantom, ki ga poleg Goetheja in Schopenhauerja v knjigi večkrat navaja, naredi korak naprej: človek se lahko približa "stvari na sebi" in se otrese zmot (*Tauschungen*), pri čemer jo mora "sleči" pojavnosti ter se odreči samovolji.

Pomemben vidik njegove misli predstavlja razmišljanje o zahodno-evropskem posamezniku in njegovem odnosu do lepega. Po Worringerjevem prepričanju Evropejec vse klasično razglaša za lepo, vse nasprotno pa za grdo. Ta poenostavljena "metafizika lepega" je zgrešena, zatrjuje, saj obstaja še "višja", ki definira, na primer, asirske reliefe in maorske rezbarije. Ob številnih študijah evropske kulture in umetnosti (vse od Vasarija, Winckelmana do avtorjev 19. stoletja, kot je Burckhardt), ki so poviševale klasično, je Worringerjevo negativno nastrojenost do le-tega možno brati kot upor in poskus preusmeritve trenda. Abstraktni umetnosti, ki je izraz specifičnih psihičnih sil, ustreza religiozno občutenje sveta. Fundamentalne razlike med transcendentalno in klasično umetnostjo dejansko lahko primerjamo z razliko med zahodnim in vzhodnim občutenjem sveta (*Weltempfinden*), čeprav so med njima tudi razlike. In le transcendentalna umetnost ostaja v službi nujnosti, anorganskega, nadčasovnega. Abstraktno je torej edino, ki lahko umiri človekov zmeden pogled na svet (*Weltbild*). Tu smo v domeni sakralnega. Bojazen duha pred neznanim in nedoumljivim ni porodila le nastanka prvih bogov, temveč je z njo vzniknila tudi umetnost. Še posebej pri razlagah izvora umetnosti in religije se zdi, da Worringerjevi pojmi eksistirajo v nekakšnih paralelnih svetovih in da so nasprotja premoščena samo navzven. V tripartitni strukturi, ki jo sestavljajo umetnost, religija in psihologija, prihaja do izraza vsa njegova širina, ki jo opravičuje s tem, da imamo opraviti z "istim duhom" (*Geist*). Duh oziroma duhovnost sta najuniverzalnejša pojma, na katera so se lahko oprli ekspresionisti v svoji kritiki pozitivizma in malomeščanskega odnosa do umetnosti.

Na tem mestu velja opozoriti na Worringerjevo razumevanje gotike, ki je ekspresionistom pomenila pomemben vir za uvajanje slogovnih in vsebinskih novosti. Že v doktoratu je zapisal, da je z gotskimi katedralami utonil zadnji stil. Ozadje je nekoliko kompleksnejše, kajti začetek in

vrh katedralne gotike je v Franciji, od koder se je ta širila čez Nemčijo in po preostali Evropi. V luči teh "dilem" in analiz je nekako pričakovana Worringerjeva predpostavka, da so med rasami in narodi na delu kvalitativne razlike duha. Bistveno pri tem je, da skuša zajeziti identiteto nemške kulture ter avtentičnost nemške umetnosti v primerjavi z drugimi. Kakor nekateri njegovi predhodniki, na primer Emanuel Violet le Duc in John Ruskin, povzdiguje vse gotsko in potiska v ozadje pomen regularnosti, simetrije ipd. V poglavju o nordijski predrenesančni umetnosti spregovori o notranji disharmoniji, mistiki naivne "naravne religije" ter germansko umetnost utemeljuje na vzgibih, ki niso vezani na sredozemsko izročilo in pariške spodbude. Po njegovem prepričanju sever s strogim alpskim reliefom že v osnovi vzbuja občutje negotovosti. "Gotska duša" ne izraža zanosa in nemira le v arhitekturi, slikarstvu in kiparstvu, ampak tudi v vseh drugih umetnostih. Metafizična zaskrbljenost severnjaka je v nasprotju z jasnostjo antičnega in renesančnega subjekta. Če je sever ostal zavezan transcendentalnim predstavam, se jim je preostala Evropa odrekla s tem, ko je začela poviševati razumsko plat ter izobraževanje (*Bildung*). S postopnim "podrejanjem" se je nemška umetnost po renesansi oddaljevala od lastnega bistva in postala brezdomna, kot je dandanašnji človek. Čeprav so tla nemške umetnosti renesančna, so Nemci po njegovem prepričanju v osnovi umetniki stila oziroma izraza (*Ausdruckskunstler*) – pojem *Ausdruck*, ki ga lahko prevajamo kot izraz ali slog, v knjigi v marsičem nadomešča pomensko vrednost besede ekspresionizem.

Če strnemo, lahko rečemo, da je vprašanje "novega" stila med ekspresionisti v Worringerjevih izhodiščih dobilo legitimno osnovo. Slikarjem, grafikom in kiparjem so ustrezale zahteve po gotsko-mistični in baročni "prenovi" ter izražanju "dramatike" v umetnosti, kakršne so prepoznali v delih svojih predhodnikov, kot so El Greco, Matthias Grünewald, Lucas Cranach in drugi. V grafičnih delih in slikah z močnimi barvnimi poudarki so lahko najizraziteje poudarili deformacije ter ponazarjali zgoščena duhovna doživetja: občutje kaosa, protest zoper meščansko družbo in tehnični napredek, estetiko naturalizma in impresionizma. Kar zadeva likovno problematiko, je Worringerjevo pojmovanje abstrakcije prinašalo odgovore na relaciji predmetno slikarstvo-abstrakcija oziroma figuralno-nefiguralno kiparstvo. Sugeriralo je smer iz krize, v kateri se je znašla umetnost, ki ni želela niti ni več mogla iskati alternativ na osnovi realističnih tendenc. Nemški ekspresionisti, še posebej Kandinski in Marc, so v tem odigrali pomembno vlogo. Diskreditacija posnemanja kot Aristotelovega osnovnega vzgiba v umetnosti se je na prelomu stoletij v praksi oglašala

že s simbolizmom in secesijo, ki v ospredje postavljata ornamentalnost ter dekorativnost. Čeprav so bili van Gogh, Gauguin in Cezanne večini ekspresionistom za zgled, so postimpresionizem marsikdaj dojemali kot intenzivirano, čutno obliko realizma oziroma naturalizma. Gre pravzaprav za vprašanje, ki je na začetku 20. stoletja mučilo številne umetnike in kritike: Kako preseči oziroma premagati (post)impresionizem? Opredelitev, pomen in vsestranske možnosti abstrakcije, kakor sta jo najmarkantneje artikulirala in postavila v sodoben kontekst Kandinski z razpravo *O duhovnem v umetnosti* in Worringer z *Abstrakcijo in empatijo*, so se novi generaciji prikazovale kot pot iz slepe ulice.

Navdušenje nad eksotičnim in primitivnim, ki je v knjigi vseskozi navzoče, so izkazovali že slikarji pred ekspresionizmom, kot je bil Gauguin, sicer poleg van Gogha in Muncha, eden največjih vzornikov ekspresionizma. Mnogi nemški umetniki tega časa so iskali navdih v odročnih krajih v Nemčiji ter v divji naravi na ozemljih nemških kolonij, najbolj radikalno nemško-danski slikar in grafik Emil Nolde. Po drugi strani v sočasnih ekspresionističnih delih najdemo številne Worringerju imanentne vsebinske poudarke, kot so tesnoba, kozmična vizija, misticizem, poduhovljenost, hrepenenje v mračnem, desakraliziranem svetu. Vsemu temu je seveda možno še neposredneje slediti v sočasni literaturi, kjer "vse postane skrivnostno in blodno". Navsezadnje je v sočasnih tekstih nemških in drugih evropskih umetnikov možno opazovati podobnosti v pojmovanju njihovega in piščevega svetovnega nazora (*Weltanschauung*). V nasprotju s futuristi in dadaisti so ekspresionisti v njem zaznali ustrezen pacifistični poudarek. Worringer namreč ne kliče k revoluciji, temveč k notranji preobrazbi. Prav tako so ekspresionisti svojo dobo v največji meri doživljali kot možnost za notranje prerojenje človeka, ki naj bi zgradil nov svet. In ta sprememba naj bi se ne izvršila več skozi religijo, temveč s pomočjo umetnosti. V skladu s tem jim je ustrezala tudi Worringerjeva domneva, da bistva ni mogoče zapopasti s čuti, marveč s prodiranjem v človekovo notranjost – kar je dejansko paralela sočasnim prizadevanjem fenomenologije na eni in psihoanalize na drugi strani.

Dandanes je po kritičnih premislekih in študijah bolj jasno, da je bilo Worringerjevo poznavanje umetniških trendov vsaj na začetku njegove kariere pomanjkljivo. Koncepti, kakor jih izpričuje prva knjiga, so glede na eksperimentalno naravnost posameznih umetnikov v določenih pogledih za časom. V načinu izpeljevanja, primerjavah med preteklostjo in sodobnostjo, širini problematike, v obravnavi posamičnih problemov se zdi, da študija pripada umetnostnozgodovinskim analizam, ki so bile značilne

za 19. stoletje. Pomemben vidik, ki ga Worringer v zgodnjih spisih ne obravnava, je socialna angažiranost umetnosti, ki jo je med ekspresionisti najbolj povzdignila nemška slikarka Käthe Kollwitz. Toda v prizadevanjih za avtentičnost, s filozofskimi analizami posamičnih pojavov, kritiko sodobnega človeka, kontekstualiziranjem njegovega tesnobe občutja, pa tudi s patetično dikcijo je njegov "sistem" duha in abstrakcije ostal dovolj prožen za to, da so lahko posamezniki z različnimi estetskimi izhodišči vanj projicirali svoje vsebine. Z osnovnimi pojmi in podtonom je zajel paradigmatične dileme dobe, kakor jih je začutila nova generacija. Pripomogel je k prenovi in "osamosvojitvi" nemške umetnosti ter njenega specifičnega (samo)razumevanje v odnosu do francoske. Tako je ekspresionizem v času prve svetovne vojne kljub svoji nadnacionalni estetiki in izraziti zazrtosti v duhovnost lahko postal razumljen kot nemška narodna smer.

Worringer se v svoji zgodnji fazi prikazuje kot zgodovinar in psiholog stila, kritik zahodne kulture, tehnologije in pozitivizma, netipični umetnostni zgodovinar in psihoanalitik strahu obenem. Vse od objave prve študije tja do dvajsetih let 20. stoletja, ko se je na likovnem področju ekspresionizem postopoma umikal pred novo stvarnostjo, je spreminjal stališča. Spremembe, ki jih je dojemal kot nujne za sodobno umetnost, so bile zanj hkrati prehodne in naj bi vodile k celovitejši prenovi. Njegov odnos do preteklega in novosti je bil vendarle ambivalenten – idealistično je verjel v nenehno izboljševanje človeštva. Zato tudi ekspresionizma in njemu sočasnih pojavov ni mogel dojeti kot končno fazo razvoja. S slikarji in kiparji je lahko simpatiziral v smislu boja proti impresionizmu in nacionalnega sentimenta, manj pa glede posameznih umetniških konceptov. Če je leta 1919 še pisal o "razburljivih elementih ekspresionizma" v smislu postsrednjeveških form in kot o "prvem poskusu" poduhovljanja izraza, je dve leti pozneje priznal njegov "konec". Na ekspresionistično kiparstvo in slikarstvo je začel gledati kot na zgolj še eno varianto manierizma. V tem času je namesto likovni umetnosti dajal prednost umetnostni zgodovini, akademski lucidnosti in "intelektualnim dimenzijam znanja", ki naj bi po njegovem prepričanju lažje spremenili svet. Podobno kot mnogi ustvarjalci, ki so se po prvi svetovni vojni odvrnili od ekspresionizma, je priznal, da je romantična vizija novega človeka, ki naj bi se afirmiral skozi ustvarjalnost, dosegla kritično točko. V tem težkem času po svetovni katastrofi se je na Slovenskem šele začel razcvet tovrstnih ekspresionističnih idej in občutij, ki so bili glede na specifične družbene okoliščine in kulturno ozadje tako oblikovno kot vsebinsko modificirani ter omiljeni.



Ana Geršak

Josip Osti:
Duhovi hiše
Heinricha Bölla.

Ljubljana: Založba Mladinska knjiga
(zbirka Nova slovenska knjiga), 2016.

“V literaturi ni vse. Obstaja samo literatura odlomkov. Kot je tudi življenje sestavljeno iz samih drobcev,” je zapisal Lojze Kovačič. *Duhovi hiše Heinricha Bölla* v marsičem spominjajo na *Zrele reči*: v fragmentarnosti, nedokončanosti, prvoosebni avtorskih komentarjih in izpovednih pasajah ter seveda spominih in anekdotah – s pomembno razliko, da se v *Duhovih* pripovedni Jaz zrcali predvsem skozi zgodbe (o) drugih (“V njihovih zgodbah in zgodbah o njih se zrcalita tudi moja življenjska in pisateljska zgodba.”). Kovačičeva pisava je težila k zavestni, boleče avtorefleksivni avtobiografskosti, Osti pa se od te pripovedne lege že na začetku deklarativno oddalji: “Imena likov v tej knjigi, z mojim vred, so izmišljena, vsaka podobnost je torej le naključna.” Ustvari nekakšno literarno persono, alter ego, ki je isti, a vendar drug, pa znova isti, kot Jaz v zrcalu ali Zajčev Istež. Prek pisave se Osti razdeli na avtorja in pripovedovalca. Naj mi bo že vnaprej oproščeno, če bom distinkcijo občasno zabrisala. Razumem jo kot posrečeno literarno šalo, saj je potujitev zmeraj že vpisana v katero koli avtobiografsko ali avtofiktivno zvrst. Toda Ostijevo vztrajanje pri razlikovanju (opomba o “neresničnosti” se še enkrat ponovi v zaključku) je mogoče brati tudi

kot zavest o *oddaljeni bližini* Literature in Življenja, dveh vseobsegajočih in vseprepletajočih (zato pa z Veliko Začetnico pisanih) entitet. Na tej točki se *Duhovi* znova stkejo z *Zrelimi rečmi* – v intenci, v prizadevanju preseči tisto *zgolj-literarno* in zapisati življenje-kot-tako: kot večni okrušek. “Knjiga naj bi s svojo fragmentarnostjo poudarjala, da se nam v literaturi, tako kot v življenju, kljub vsem prizadevanjem celota izmika. Da je ta neulovljiva, kot je neulovljiv veter, ki ga, čeprav ga ne vidimo, čutimo. /.../ Po drugi strani je to knjigo mogoče brati kot zbirko kratkih zgodb in hkrati kot roman, čeprav je fragmentarna, mozaična, kalejdoskopska. Kot je tudi vsaj roman. In kot so tudi naša življenja.” Vprašanje, ali so v knjigi opisani dogodki resnični ali ne, je (tako kot v vsakem delu, označenem kot “leposlovje”) tudi v tem primeru irelevantno.

Kot je razbrati iz zgornjega (obsežnega) citata, je avtor svoje namene zelo jasno opredelil. Skoraj prejasno, kot bi se bal, da bi, če bi tovrstna pojasnila umanjala, knjiga zaradi samovoljnih interpretacij naletela na nerazumevanje ali zavračanje. Kar bi se morda zgodilo le v primeru tistih, ki bi od Ostija pričakovali “klasični” roman. Na račun literarnoteoretičnega žanrsko-zvrstnega predalčkanja avtor poduhoviči že na začetku, ko delo označi za roman in hkrati zanika njegovo romanesknost. A žanrska zmuzljivost je le del igre, ki se lepo sklada z v uvodu najavljeno fragmentarnostjo in ohranjanjem “mejne” pozicije dela. *Duhovi hiše Heinricha Bölla* so in niso roman, so in niso zbirka kratkih zgodb, so in niso avtobiografsko obarvani, so in niso “resnični”. Iluzijo celote ohranjajo pripovedni okvir, pripovedovalec ter repetitive likov in dogodkov, razbijata pa jo zaključenost epizod ter nespremenljivost stanja in oseb. Slednje so “resnične” le znotraj meja fikcije, čeprav obstajajo tudi v zunajliterarni stvarnosti. Zmuzljivi status knjiga ohranja prav zaradi konceptualnega okvirja, brez katerega bi bili *Duhovi* morda res le še ena zbirka literarnih anekdot, skupek z vseh vetrov napaberkovanih spominov na jugoslovansko in slovensko literarno sceno ter pisateljeve cehovske kolege. Sicer bi bilo tudi to čisto v redu. Osti, avtor in lik, se v *Duhovih* izkaže za spretnega zgodbarja. Resda se včasih ponavlja, zgodb in likov je veliko, a to ni knjiga, ki bi zahtevala linearno branje. Sam Osti delo označi kot “mozaično strukturirano odprto” oziroma kot “kalejdoskopski roman o vetru, zgrajen iz zgodb, predvsem o pisateljih”, kate-rega “zgodbice in zgodbe /.../ je mogoče brati posamično. In ne nujno po vrsti, kot si sledijo v knjigi.” Omemba vetra se navezuje na lajtmotiv knjige, na avtorjevo/pripovedovalčevo bivanje v Böllovi hiši v Langenbroichu, ko je neko viharno noč veter razpihal zapiske nastajajoče knjige, “ki naj bi jo naslovil *Duhovi hiše Heinricha Bölla*”. Čas je opravil svoje, prvotni načrt je

izgubljen, ostal je koncept, ki se ga pisatelj po dvajsetih letih vnovič loti in ga tokrat uspešno izpelje.

Večkrat omenjeni pripovedni okvir knjigi prida nekaj več. Poleg tega, da zgodbene drobce poveže v skupno (proto-romaneskno?) pokrajino, nevsiljivo zastavlja vprašanje literarnega ustvarjanja, spenjanja zgodbe (o čem sploh pisati?) s slogom ("slog je mreža jezika, s katero pisatelj skuša uloviti neulovljivo"), pa tudi soobstoja človeške in pisateljske polovice. Neredko se v knjigi ponovi misel, da je nekdo dober pisatelj/pesnik, a slab človek in obratno. Na prvi pogled naivno zastavljena dihotomija postane v kontekstu jugoslovanske vojne še kako relevantna in boleča. Na ozadju živahnih anekdot iz literarnega življenja se izrisujejo podobe pred- in povojnega Sarajeva, zgodbe o pretrganih prijateljstvih, malih in velikih izdajah. Poustvarja odmeve nekega življenja, "scene", kot je bila nekoč in ki v dobi partikularnih interesov ni več mogoča. Toda prostora za nostalgijo ni veliko. Še tako grenko-sladko zgodbo Osti začini z dobrodušno ironijo, ki znane in neznane, žive in mrtve pisatelje zaokroži v polnokrvne literarne like, običajno zaposlene s tarnanjem zaradi ustvarjalne blokade, zapakirane v prav neverjetno dogodivščino o tem, zakaj jim je zmanjkalo štofa. Toliko o navdihu, ki čaka na vsakem koraku.

A "bralca ne zanima, kako je pesnik pisal, temveč le, ali je tisto, kar je napisal, dobro". Kakšni so torej *Duhovi hiše Heinricha Bölla*? Osti je mislil na vse. Na žanrsko opredelitev (končna rajsodba: kalejdoskopski roman, ki ni roman), na intenco (fragmentarnost teksta, ki zrcali fragmentarnost življenja), zato bi bilo čudno, če se ne bi že vnaprej pripravil tudi na kritiko ali bolje – na del kritikov, "posebno med mladimi, ki so se praviloma sami razglasili za tiste, ki vedo, kaj je v literaturi dobro in kaj ni". Pričujoča kritika ne more razrešiti vprašanja literarnega vrednotenja, o *Duhovih* pa takole: knjiga se razrašča znotraj mej, ki si jih je zavestno postavila in jih utemeljila. V tem smislu gre za (v tečnem literarnoteoretičnem žargonu rečeno) perfektno izvedeno realizacijo avtorjeve intence. Njen presežek tiči v Ostijevem smislu za pripovedovanje, ki zna še tako nezanimiv pripetljaj preoblikovati v Dogodek, pa tudi v občutku, da je vedno bil na "pravem" kraju ob "pravem" času in tam spoznal "prave" ljudi. Iz *hiše Heinricha Bölla* veje duh magdalenic in ta prav dobro dé.

Martina Potisk

Svetlana Makarovič:
Zima vezilja.

Ilustracije Andrej Brumen Čop.
Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.



Kljub igrivemu naslovu, ki bi zlahka krasil naslovnico kake poučne pravljice, ostaja pesniška zbirka Svetlane Makarovič *Zima vezilja* z obema nogama oziroma, bolje rečeno, z vsemi svojimi verzi trdno na tleh. Tukaj seveda ni mišljeno, da bi se od togote ali neskončnega obupa brcala v tazadnjo, zraven pa si po bikoborsko pulila lase, pardon, platnice, temveč da je povsem verodostojno in brez prisilnega jopiča priraščena na temelje realnega sveta. Tako že skraja jemlje pregrinjalo z istega pomenskega obnebja, kot ga med drugim gojita pesničini zbirki *Volčje jagode* (1972) in *Tisti čas* (1993), ki kritično osvetlujeta idejo človekovega službovanja zlu. S to razliko, da je njuna notranja logika po eni strani domišljijsko razgibana, po drugi pa moralično preudarna, zaradi česar je zanju značilno vzdušje razkroja, kakršnega naravi zadaja človek s svojo agresijo, zares presunljivo. Kakor koli, *Zima vezilja* očitno nima namena tekmovati s svojima starejšima "sestrama". Ker še ni (pravljичno) zgubana in betežna, rajši odjadra čez drn in strn, tja do Dežele vzhajajočega sonca, kjer jo pričakata japonska umetnost haikuja in iz nje izvirajoča zavest, da je "prava" poezija zgolj in samo odtis neizgovorljivega trenutka. Tamkaj se naša s snegom in ledom počesana mladenka nemudoma prelevi v estetsko samostojec organizem, iz katerega kar dežujejo skrbno izbrane besede, ki z natančno odmerjenimi in ostrorobimi trzljaji sevajo globoko pod površje bralčeve zavesti.

Zima vezilja torej niti najmanj ne beži pred bralčevim pogledom, najsi je ta še tako preiskujoč, temveč ostaja zvesta neuklonljivi drži, skozi katero se steguje v odtekajoči trenutek in čas. Pri tem ji družbo delajo "osivele" akvarelne risbe Andreja Brumna Čopa, ki bralcu na papirnatem pladnju servirajo obrise gole, mrzle in neskončno puste zimske pokrajine. Nič čudnega, da plašč, ki ga omenjeni slikar poklanja gospe Zimi, greje eno samo zgodbo, in sicer zgodbo samozadostne narave, katere obstoj je neodvisen od človekovega zavestnega osmišljanja sveta. Kajti: "Steklene niti. / Kdo veze nove steze? / Zima vezilja." Kot namigujejo navedeni verzi, ki obenem uvajajo pričujočo pesniško zbirko, gospa Zima še zdaleč ni nebogljena ročnodelka, marveč nadarjena in samohodna čudodelka, ki z izjemnim občutkom za detajl zmeraj znova dokazuje svojo moč. Še več, ker v naročju nosi kar dve čarobni paličici, stari zaveznici poezije haikuja, ki slišita na ime "beseda, ki zareže" in "beseda, ki oznanja letni čas", ostaja neuničljiva ledena kraljica. Z njuno magijo namreč nadzoruje svet zloveščega poroga in sublimnega povračila, na ozadju katerega opominja človeka, tega najbolj krutega in nasilnega vladarja, da v njem ni četrt toliko heroja, za kakršnega se ima. Že zato ne, ker je dobro znano, da kdor seje veter, žanje vihar. Ali: "Nag in premražen. / Hišo bodo zrušili, / vija vaja ven."

Pesniška zbirka Svetlane Makarovič *Zima vezilja* je ogrnjena v izjemno prečiščen verz, iz katerega druga za drugo švigajo ostre puščice, naperjene proti človekovi avtoritarni zavesti. Pesnica svoj notranji nemir izkazuje z rezkejšimi besedami in besednimi zvezami, skozi katere kritično dojema tuzemsko resničnost v vsej njeni (človeški) neizmerni neobčutljivosti. Tako išče stik z nekdanjo svetostjo življenja in enovitostjo sveta, ki je dvojnega izvora: "Dvoje objetih. / Veje žive in mrtve. / Prepletajo se." Pri tem je temeljita in neomajna, naslanja se na letni čas zime, ki mu je izbrisana krona domačnosti, kajti zimski meseci so zanjo sinonim votlega bivanja, mirovanja in celjenja ran. Četudi kažejo grenko in klavrno podobo, ljudske vraže učijo, da učinkovito iztrebljajo kali zla, saj zvezde (starodavni simbol očiščenja) pozimi žarijo najsvetleje. Bržčas z nič manj jasnim sijem, kot ga imajo pričujoči haikuji, medtem ko takisto oznanjajo, da sneg in žled pod seboj ne pokopavata le odmrlih drevesnih vej, marveč tudi negativne nagne človeštva. Ti se namreč često izneverijo svojemu stvaritelju, človeku, na kar cilja tudi naslednja sarkastična karikatura, ki jo naznanja slikovit dialog med sosednjima haikujema: "Žled čez vrbin lok. / Človek nastavljal pasti. / Le ena prazna. /// Prst kaže navzdol. / On pod zmrznjeno rušo. / Zdaj mu ni več mraz."

Pesniški svet *Zime vezilje* je zlovešč in mračen, največkrat omejen na silovita občutenja samote, maščevanja in sovraštva, ki dobro vedo, kako naj dregnejo bralca. Tisto za njimi, kar z večšo roko izrisuje bivanjsko tragiko in etično nizkotnost sodobnega človeka, namreč ni nič drugega kot osvobodjena beseda, ki neustavljivo dere po pobočju bolečine in zamolka. Pesniški subjekt je zatorej izrazito odmaknjen, brezdaneje zvest silnicam razkošne imaginacije, na ozadju katere obelodanja idejo, da človek zgodovinsko realnost sicer naseljuje kot samooklicani zmagovalec, vendar boje z naravo in s šibkejšimi od sebe dobiva izključno kot moralni slabič. Nič čudnega, da so njegova samodrška ravnanja čedalje bolj grozljiva, pri čemer nimajo ne konca ne kraja: “Žica, ki rani. / Mokre bose nogice. / Na drugi strani.” In še: “Deček negiben. / Rdeča lisa na snegu. / Jaz nisem mati.” Tako se pred bralcem naglo grmadijo “okostnjaki”, ki s seboj nosijo pričevanja o današnji nečloveški in brezdušni družbi. Ker je zadnje čase za razliko od revščine, lakote ali begunske krize večjega pomena “dobro ime”, pričujoča pesniška zbirka ustoličuje igro vlog in odločno zavrača zlagano človeško solidarnost. To ji omogoča, da pretanjeno in brez odvečnega emocionalnega naboja poantira tudi najbolj izkrivljene družbene “resnice”, kakršna je naslednja: “Tujkino dete. / Ta zima ga bo vzela. / Potlej bo laže.”

Zima vezilja avtentično naslavlja ozračje okorelega in mrzkega mišljenja, v katerem vladajo zle slutnje in značilne znanilke razkroja (pasti, ptice, kosti). Te imajo nemajhno moč, saj so v svojem bistvu obarvane z odtenki “murnovske” zavesti, ki razkriva, da je narava več kot “samo” emblematična konstelacija človeške duše. Zna biti, da je omenjena pesniška zbirka ravno zato izostrena v metaforično utelešenje grozljivega uničenja, katerega posledice občutijo vsa živa bitja: “Smrčki v brlogu. / Mrtva lisica v snegu. / Leskeče se žled.” Tako *Zima vezilja* že skraja objema simbolne konotacije transzgodovinskega (tudi ekološkega!) kaosa, nemalokrat izraženeega z ambivalentnim odnosom med rabljem in njegovo žrtvijo: “Skozi vejevje / mrzle človeške oči. / Vroči brizg krvi.” Kaže torej, da imajo pričujoči haikuji mnoga dialoška in semantična križišča, zaradi česar so se zmožni takojci združevati v nadrejene in asociativno sklenjene enote. Ker istočasno sledijo tradicionalni formalno-ritmični izgradnji brez skladenjskih in besednih anomalij, strumno korakajo na mestu, kjer se srečujejo in medsebojno združujejo entitete živega in mrtvega, zlega in dobrega, domišljije in realnosti, nežnosti in krutosti, sedanjosti in večnosti.

Pesniški jezik *Zime vezilje*, na ozadju katerega žuborijo odtenki nemirne zimske narave, voljno odmerja prostor gibki in organski realizaciji povedanega. To je ne nazadnje tudi pričakovano, saj poezija haikuja praviloma

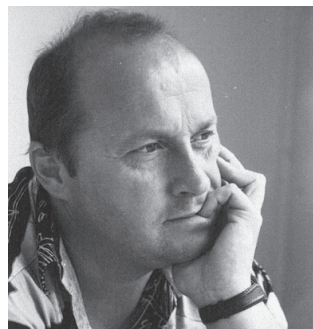
uokvirja miniaturne, enokitične in nerimane besedne umetnije z običajno nerastočo intonacijo, ki inscenirajo askezo doživljanega trenutka. Tokrat so njene pomenske koordinate sicer dodatno obtežene z odkruški starobitnega ljudskega izročila, ki pred bralca še posebej mojstrsko projicirajo dogajanje v pesničini notranjosti. Tako se do zadnjega verza stikajo in križajo notranja in zunanja stanja pesniškega diskurza, katerega bitje določajo resnobnejši podtoni v kombinaciji z nezanemarljivim ironičnim glediščem. Ti so najmogočnejši tedaj, ko bolj ali manj dobesedno žvenketajo skozi ljudske obrazce, besedja ali fraze, pri tem pa pomenljivo zabrisujejo svojega označenca: “Pušeljc mora bit. / Pozimi pa ne cveto. / Odseka prste.” Že res, da *Zima vezilja* svoj besedni zaklad mnogo manj zagnano od *Pelin žene* (1974) plemeniti z elementi ljudskega, mističnega ali baladnega, vendar je njena notranja logika še zmeraj dvojna. Pesniška zbirka namreč po eni strani jasno in glasno izreka zvestobo imaginariju ljudske pesmi, po drugi pa ga samoniklo razširja s poetiko samosti in umiranja. Kar zveni iz ozadja, je učinek izzivalne potujitve, ki suvereno nadkriljuje izvorno doktrino haikuja.

Pesniški subjekt *Zime vezilje* jemlje slovo z naslednjimi verzi: “Ptički, vprašam vas. / Al’ bo že skoraj pomlad. / Ko nas več ne bo.” Če torej vemo, da za dežjem običajno posije sonce, je jasno, da tudi najsevernejša zimsko pokrajina enkrat dočaka pomlad. *Zima vezilja* očitno ni nobena izjema. Le čas morda še ni najprimernejši. Kajti: “Novi zameti. / Pesem na oni strani. / Kupi papirja.” Kaže, da omenjena zbirka rajši ostaja glasna klicateljica novega jutri, ko bo človek zmožen namesto koristoljubja in škodoželjnosti malikovati socialno, ekološko in moralno dovezetnejšo družbo. Ni si težko predstavljati, da bi na ozadju takšne “pomladi” nezadržema vznikali ne le zvončki in trobentice, temveč predvsem človeška naklonjenost bližnjiku in – ne nazadnje – poeziji. Do takrat pa zasledujmo “pomladanska”, človekoljubna pota vsaj tako elegantno, kakor se tega loteva *Zima vezilja*, torej izrazito neomajno in brez enega samega “protokolarnega” zdrsa.

Milan Vincetič

Veronika Dintinjana: V suhem doku.

Ljubljana: LUD Literatura, 2016.



Kar osem let je minilo od pesničinega odmevnega prvenca *Rumeno gori grm forzicij*, in če citiramo Uroša Zupana z zavihka pričujoče knjige, “seveda pesmi *V suhem doku* niso vsa ta leta nepremično ležale v predalih in lenarile v fajlih in zorele v svoji pripravljenosti, da bi končno ugledale luč sveta – na njih se je delalo”. Temu seveda pritrjujem, kajti precej zajetna pesniška zbirka Veronike Dintinjana, ki je pred nami, prinaša sugestiven raster ali *tempus* notranjih pokrajin, ki “prikriva ali razkriva, / da smo le veja, ki se ji mudi pognati čim več listov”. Pesničin kreativni postopek, kar je razvidno tako iz notranje kot iz zunanje strukture posameznih pesmi, je orkestracija “menjave podob in besed”, narekovanih s (pod)zavednim tokom, ki kaskadno pulzira v “prisposodbe za prihajajočo sedanost”. Ritem je seveda podrejen notranji dramaturgiji, torej paralelizmu niza podob in verzov, ki gradirajo ali v končne eksklamacije ali v, če smem parafrazirati pesnico, stoično, pa tudi letargično “nadaljevanje brez odgovorov”.

Tako v pesmi *Ondas do mar (Valovi morja)* pravi, da “sedi in prebira nakopičene zaklade / fotografije, voščilnice, pisma / muzej otroštva in odraščanja / dokazi, da smo obstajali, drug ob drugem”. Sintagma “muzej otroštva in odraščanja” je brez dvoma najbolj pomenljiva, saj metatekstualno konotira s številno fotografijo, pa najsi gre za svetopisemsko ali za starogrško literaturo/mitologijo, ki je tokrat “nekoliko drugače”,

in s poljem slikarstva (Magritte, van Gogh, Rembrandt ...) in literature (Cvetajeva, Luise Glück ...) ter je navsezadnje v diskurzu z novim svetom/časom, v katerem odmevajo tako katastrofe (Černobil, Fukušima ...) kot čuječe razglednice metropol, s katerimi brez dvoma želi preseči "meje med nami, ki niso zgolj meje naših teles". Kajti rdeča nit pesničine druge knjige je potovanje. In samo potovanje. Ali bolje rečno plovba po morjih, ki so lahko tudi kopno ali kar celina. Vedute mest, obrisi kulturnih spomenikov, obiski muzejev in galerij, istrska pokrajina in druge destinacije, ki seveda niso kolorirane s popreproščenim turistovanjem, so v bistvu pesničini notranji itinerarji, skriti za Petersonovo parabolo "konje krast", v našem primeru "zemljo krast", kar brez dvoma aludira na pesničino poslavljanje od že minulega. Tako med drugim v pesmi s tem naslovom pravi: "z vsako črto je manj / države mojega otroštva, nekdanjega sveta, / in v napredujoči nerazločni gmoti / noči izgine še zadnji kos".

Kar pa je brez dvoma več kot utvara. Lirski subjekt namreč, ki da je venomer "naravnost navzdol in naravnost / navzgor", je zgolj "meditacija prisotnosti" med parametri, bolje rečeno, pasažami svojih hotenj, ki pa se nikoli docela ne udejanjijo. Preteklost, najsi gre za Odisejevo plovbo ali priklic prednikov, venomer reflektira skozi register vsakdanjika, ki ga zaznamuje tako sedenje za volanom kot metaforično čakanje na ladjo, namesto katere pride taksi. Zato se tudi svoboda zaliže v svoj kokon, svet pa pomanjša v čudenja in zrenja, ki ne zadovoljujejo, kaj šele da bi izpolnjevala. Tako v pesmi *Nostos* med drugim beremo: "Svoboda ni občutek vetra v laseh, / ni neizmerno tveganje, ampak utvara, / da veš, koliko in kdaj in kako", čeprav "na koncu razširiš krila". Kljub temu imperativu ostaja lirski subjekt docela prizemljen. Angažiranost, tudi aktualiziranost, ki veje iz verzov predvsem proti koncu zbirke, ni mantra dandanes modnega revolta, temveč zrelo soočenje z "vrnitvijo iz novega sveta", ki je daleč od obljubljenega. Še več: ne manjka, kljub temu da si pesnica prizadeva za nasprotno, letargičnih leg, torej (samo)sprjaznjenja, čeprav "stvari ne težijo k temu, da bi razpadle, / postati hočejo nekaj novega". Novega, ki kar kliče k nadaljevanju, vendar slednje nikoli ne doseže popolnosti, kaj šele absolutum, zato je obsojeno na ponavljajoči se krogotok, ki se vedno znova izteče v (pra)začetek: v praznino, v (filozofični) Nič ali v fizikalno ničlo. Ali kot pravi pesnica v pesmi *Ljudje, živali, bogovi*: "Geni, hormoni, memi, / vse nas sili k podaljševanju / nečesa, nerazložljivega: / življenja v praznini veselja." Vesolja, ki so najbrž "zemljevidi nevidnih dežel, ki izginejo takoj, / ko stopiš na njihovo obalo".

Prav zato so pokrajine poezije Veronike Dintinjana neosvojljive, tudi izmuzljive, istočasno pa toliko bolj vabljuje. Ker so hkrati presečišče realnega in fiktivnega ter obratno. Presenetljivo je, da se pesnica ne zateka v hermetizem, še več, njena poetika je blizu Rembrandtovi maniri: “ne osenčiti oči, / temveč / sredi teme naslikati / nenadejan izvor svetlobe”. Njena naracija je hkrati mozaik ali, bolje rečeno, kolaž velikih iskanj in drobnih odkritij. Tudi sam naslov zbirke je še kako ilustrativen: ladja v suhem doku – ne glede na to, ali gre za gradnjo ali za remont – je namreč v mrtvem teku. Kot so v mrtvem teku spominske in ljubezenske reminiscence, rahle nianse feminizma, ki pa nikoli ne preraste v goli revolt (*Večer, ko je prva ženska stopila na nebo*), prizvoki in priklici bolj ali manj pričakovanih situacij iz vsakdanjika in iz “kamnoloma zgodovine” ter navsezadnje portretiranje pesničnih bližnjih. Pesnica, če smem metaforično označiti njen kreativni postopek, želi s širokimi zaveslaji premagati razdalje sveta, ki da se “nenehno lomi / na robu morja, letnih časov, dnevov in noči, / na robu vseh znanih in neznanih stvari”. Pesem ob (hektičnem) brbotanju sveta ostaja vrč s preozkim grlom in širokim trebuhom, v katerem se, kot pravi, “prežveči in izpljune, kar (mu) polagamo v usta”. Prav zato umetniški artefakti, predvsem likovni, ob katerih se nenehno ustavlja avtoričin korak (*La carta de despedida*), ne delujejo kot empirični razlagalci, temveč kot pričevalci sveta, kajti “umetnost govori brez gotovosti, kaj bo izrečeno”. Zato je tudi umetnost iluzija realnega, če “spoštujemo dostojanstvo življenja ali ne”.

V pričujoči zbirki najdemo vse odtenke življenja: od marginalnih, a grozljivih zgodb, ki so pred leti pretresle našo javnost, do vznesenih subjektivizacij (*Kaj je življenje drugega kot revolucija?*), ki pričajo, da gre za nesprijaznjen lirski jaz, katerega “drugi razlog je, da se svoboda gibanja začne z mirovanjem”. Ladje v suhem doku so, kot lirski subjekt, pripravljene na čakanje, torej na čas “razvezovanja vezi”, ki pa ne obljublja. Zato so iztekajoči se registri zbirke potemnjeni. Stvari preprosto obvisijo v praznini, migetanje ekspresivnih (pris)podob v pesmi *Govorí* pa gluho izzveni “skozi vse, česar pogled ne doseže”. Tudi skozi (pesniške) pokrajine, ki jih ni obiskala, temveč so se ji dale obiskati. Ne pa v njih ostati. Kvečjemu, kot meni, obstati takrat, “ko je vse dejansko, dotakljivo, / ali ne obstaja”. Veronika Dintinjana gradi prav na tej diskurziviteti, torej na smelem beganju po tečajih sveta, in čeprav se bralec mestoma kar težko prebije skozi gostir (asociativnih) podob, pesmi iz zbirke (za)zvenijo kot “gibka in močna konstrukcija”, ki bo, o tem sem trdno prepričan, opazno zaznamovala planetarij sodobne slovenske poezije.



Matej Bogataj

Ivo Svetina: Gledališče Pekarna (1971–1978).

Ljubljana: Knjižnica MGL, 2016.

Zadnje čase je vse pogostejše ukvarjanje z zgodovino slovenskega gledališča, ob recimo knjigi Gašperja Trohe *Ujetniki svobode o razmerju med dramatikom, gledališčem in politiko v letih 1943–1990* ali Bojana Anđelkovića o *Umetniškem ustroju Noordung*, torej o gledališki veji NSK in izmuznitvi akterjev v ničelno gravitacijo. Med pomembne prispevke na temo sodi tudi Svetinova (in vseh, ki se jim zahvaljuje) monografija o Pekarni oziroma “pričevanje” o “rojstvu gledališča iz duha svobode”, kot se glasi razširjeni naslov. To je nedvomno ključni in zaključni prispevek k zgodovini tega gledališča, dragocen toliko bolj, ker je spisan z obeh bregov hkrati, z insajderskega, zato spomini in zato pričevanje, hkrati pa je od razpada Pekarne potekla vrsta let, zato ima eden najvidnejših in vodilnih v tem gledališču do tega že (potrebno) kritično distanco.

Svetina datira nastanek Pekarne z dvema mejnikoma: z vrnitvijo Lada Kralja iz Amerike, kjer je študiral in bil asistent pri enem od reformatorjev takratnega gledališča Richardu Schecherju, ter z dejstvom, da se je prav takrat izteklo obdobje Gledališča Pupilije Ferkewerk, znanega po tem, da je v svoji predstavi zaklalo belo kuro; Veno Taufer (ki mu Svetina prizna, da je bil tudi zaradi bivanja v Londonu, v slovenski redakciji BBC-ja, najbolj

prodoren in s svetovnimi trendi najbolj seznanjen slovenski gledališki kritik) je v tem dejanju mladih pesnikov, ki jih je režijsko vodil Dušan Jovanović, videl nič manj kot simbolni zakol zgolj v estetsko zazrtega, literarnega, tradicionalnega gledališča. Pekarna je vzniknila iz tega pepela in se postavila na novo, z radikalno Kraljevo izjavo, da gre za razredno gledališče, ki mu gre za družbeno akcijo.

Svetina se tega loti po ovinku; zanima ga, zakaj in iz kakšnih izhodišč so poskušala obstoječe gledališče preobraziti avantgardna gibanja in tista čez, ki jim ni bilo dovolj samo revolucioniranje gledališča in priganjanje na njegove robove, temveč so hotela popolnoma nova izhodišča, čisto drugačno vživljanje pripadnikov skupine (in ne več igralcev, kar predpostavlja še Sistem Stanislavskega) v lik, ki bi ga morali začutiti, ne pa oponašati. Kadar to vživetje in iskanje vloge v lastnem osebnostnem ustroju ne uspe, je treba poiskati naslednjega primernega izvajalca. Svetina ugotavlja, da je bil poskus rušenja gledališke iluzije hkraten poskusu rušenja stene, četrte stene gledališke škatle, ki omogoča (estetsko) distanco med publiko in izvajalci. Če in kolikor gre za rekonstrukcijo rituala, torej obreda, pa so vsi v istem, sodelujoči, vpleteni, nikakor pa ne distancirani. Ritual je namreč skupni povezovalac različnih gibanj, od Schecherja do Grotowskega, pri čemer so seveda izhodišča in dometi ameriškega in vzhodnega, poljskega gledališča različni.

Svetina natančno pretrese Kraljeva izhodišča, jih mestoma razširi z razlago ali celo nekako povzame z besednjakom, ki je bližji današnjemu pojmovnemu aparatu, potem pa se loti prakse; načina dela z igralci, ki izhajajo iz improvizacij, vaj, ki so večinoma – spet gledano z današnjega stališča – najbolj podobne vajam za pozornost in umirjanje: opazovanje občutkov v telesu, zavest o predmetih, ki se jih dotikajo, in podobno. Sledi pregled predstav, od uprizoritve Zajčevega *Potohodca* v Kraljevi režiji ter dveh *Gilgamešev* v Svetinovi – drugi je bil redukcija, posledica dejstva, da se je igralski par, ki je predstavljal polovico igralske skupine, odločil za starševstvo in sta ostala samo Zdenko Kodrič in Maja Boh, kar je predstavo odsukalo v bolj incestoidne vode – zaradi razmerja med Gilgamešem in njegovo sestro – kar so kritiki razumeli kot zerotiziranost. Največji uspeh – glede kritik in gostovanj – pa je bila predstava po besedilu Petra Božiča *Kako srečen dan* v režiji Matije Logarja, sporna v južnih republikah države zaradi nakazanega homoseksualnega odnosa, sicer pa naj bi Božičev (težki) absurdizem Logar spremenil v niz humornih točk, ki so vzbujale smeh in nakazovale novo fazo v gledališkem ludizmu; spomnimo, Šedlbauerjeva režija *Grenkih sadežev pravice* ali Jovanovičevi *Podeželski plejboji* so medtem

zažigali recimo v bratovskem Gleju, od katerega namenov, revolucionirane gledališke prakse, se je Pekarna ogradila ravno z revolucioniranjem samega razumevanja gledališkega temelja, z vrnitvijo k ritualu in ne zgolj z revolucioniranjem forme.

Po Kraljevem odhodu se je Pekarna obrnila v Glejevo smer, tudi z uprizorjanjem domačih in tujih dramskih besedil, opustili so tudi idejo o skupini entuziastov, ki morda lahko celo bolje od študiranih igralcev zapopade novi način dela, začeli so zasedati profesionalne igralce ali vsaj študente igralske akademije. Hkrati pa je ravno s predstavo po noveli Šeliga *Ali naj te z listjem posujem* z dvema igralkama, ki preigravata že v prozi nastavljene dialoge ob tem, ko obtičita v obupnem in deževnem vremenu v listniku, potem ko se jima pokvari avto na poti na šoping v Gorico, Kralj v režiji poskušal prikazati tisto 'pričujočnost', ki je potem vodila Šeliga v pisanje dramatike; pristop vodje Pekarne je "anticipiral" njegovo dramsko pisavo, pravi Svetina, ki natančno primerja obe izhodišči, Kraljevo in Šeligovo, poznejšo dramatiko slednjega in njegovo odkrivanje magičnega, poganškega gledališča

Naslednja postaja Pekarne je bila predstava *Dan zaklan* po blasfemičnem besedilu pesnika Matjaža Kocbeka, že prej člana skupine pesniških zanesenjakov, poimenovanih Gledališče Pupilije Ferkewek, ko so se plodno srečali z nekoliko starejšim in režijsko provokativnim režiserjem Jovanovićem.

Naslednji je bil izlet v šestdesetoosmaški in jugoslovanski prostor; Ljubiša Ristić, veliki gledališki organizator in inovator, je uprizoril tri igre Mirka Kovaća, od katerih so od tretje ostale le situacije, četrta je bila hiperveristična slika, vse pa so potekale simultano, na štirih prizoriščih, drug ob drugem in nad drugim, za katere je scenografijo prispeval Tugo Šušnik in so nekateri prepoznali tisti in takšen odrski prostor, kakor ga predvideva za uprizoritev svojega *Dogodka v mestu Gogi* Slavko Grum. Svetina potrjuje tisto, kar poznamo iz ostalih pričevanj o Ristiću; svojih gledaliških akcij se je loteval na način izgradnje, seveda tudi kritike, vendar je bil entuziazem verjetno podoben tistemu pri izgradnji porušene domovine, kot se je reklo izgorevanju za stvar dobro desetletje pred tem, šlo je za hierarhično vodenje skupine, ki jo usmerja karizmatični vodja, ki mu ni nič pretežko, z izredno sposobnostjo animacije in prepričevanja sodelavcev. Svetina se posveti še dvema "dramatizacijama"; uprizoritev *Jaz sem gospa Marija* je črpala iz kratkih zgodb Pavleta Zidarja in jo je opravil Peter Božič, odigrala pa Jerca Mrzel, ob jubileju, stoletnici rojstva leta 1976, pa je Svetina poskrbel za dramatizacijo Cankarjeve korespondence, ki so jo zaradi dinamičnosti razdelili med štiri nastopajoče. Spregovori o predstavah

po dramskih delih Pavla Lužana *Triangel* in *Srečni dnevi*, o uprizoritvi dramskega prvenca Denisa Poniža *Igra o smrti*, vendar ob teh predstavah kljub razmeroma afirmativnim kritikam in dejstvu, da so bile ocenjene večkrat, kot je povprečno danes velika in repertoarna predstava, Svetina že priznava, da se je čas Pekarne počasi iztekal. Da je po svoji pionirski in pot utirajoči fazi prešla v fazo gledališča, ki se ne razlikuje več od ostalega gledališkega dogajanja, Gleja in Male Drame in podobnih malih odrov, če lahko poenostavimo. O Pekarni so pisali kot o izčrpanem projektu, ki ne sledi več svojim začetnim vzgibom, ob tem pa so njeno repertoarno politiko hvalili (tudi) tisti, ki njenih predstav niso videli, na primer Jože Javoršek. Potem se Svetina posveti še nerealiziranemu projektu, recimo predstavi Ksenije Hribar po motivih *Svetega pisma* ob sodelovanju Janija Osojnika in nategu balkanskega barbarogenija Ljubiše Ristića, ki je obljubil, da bo uprizoril Kiševo *Grobnico za Borisa Davidovića*, nad katero so izvajali pravi pogrom zaradi blatenja pridobitev revolucije z navajanjem njenih deviacij, kakor se kažejo skozi fiktivno biografijo Novskega; Ristić je seveda kmalu zatem namesto v Pekarni na povabilo Dušana Jovanovića besedilo režiral pod naslovom *Missa in a minor*, in to je bila legendarna, slavna, prelomna in odmevna predstava. (Še sam sem jo videl, edino od opisanih in naštetih, pa sem takrat malo hodil v gledališče, prepričan, da bom v življenju uspel, recimo kot biolog.)

Svetinovo pisanje se opira na dokumente, tudi v knjigi je cel kup fotografij – večinoma jih je posnel Jendo Štoviček –, s predstav, pa tudi z vaj, pa fotografij prostora in fasade Pekarne. Vendar pa je njegovo pisanje tudi na poseben način zgoščanje vsega tistega, kar je bilo v zraku, ne samo soočenje z novimi gledališkimi pristopi po svetu, primerjava idej ustvarjalcev iz Pekarne z velikimi teoretiki gledališča 20. stoletja, Stanislavskim, Artaudom, Grotowskim, Living Theatrom, temveč tudi tisto, kar je pljusknilo čez lužo ob izbruhu neoavantgarde, z ambientalnim gledališčem in improvizacijo in hepeningom. Ideje, ki so jih člani Pekarne spoznavali s pomočjo Lada Kralja.

Svetinovo pisanje je tekoče, čeprav gre za samo-zgodovinjeno, ohranja zdravo distanco, s katero mu uspe na dogodke pogledati brez napihovanja, hkrati pa v dialog priključuje številne sodobnike od Tarasa Kermaunerja do Petra Božiča, pa vlogo Mojce Kreft v gledališkem življenju in pri Pekarni prav posebej, se ozre na kritike od Andreja Inkreta in Aleša Bergerja, omeni vlogo Tomaža Kralja in njegove psihedelične gledališke avanture – uprizorili so Hoffmannovo slikanico iz srede 19. stoletja, ki jo danes igrajo v SNG Nova Gorica v novem prevodu pod naslovom *Peter Kušter*.

Svetinova monografija je dragocena tudi zato, ker nam odstira pogled na kulturno in politično dogajanje, vloga SZDL-jevcev Mitje Rotovnika ali Božičeva nepopustljiva pogajanja z lokalnimi črnogorskimi partijci, ki jih zmoti nakazana pederastija – si ga kar predstavljam, kako med argumentacijo poskakuje iz špičakov. Svetinova monografija je dragocena še iz enega pogosto prezrtega in nalašč zamolčanega razloga: detektira namreč kdaj in kako je uravnavanje in ravnanje kulture iz ideološke prešlo v finančno sfero, kako se je oblikovalo potrošništvo sredi sedemdesetih in kako je takrat začelo zmanjkovati denarja za Pekarno; kako se je začela beda stvari, ki danes kraljuje v gledališki in splošni kulturni sferi. Kot seveda omili partijske pritiske, ki da so jim bili ustvarjalci podvrženi; stopnja avtonomije umetnosti in razumevanje njene vloge sta bila pogosto bolj dobrohotna, kot ju poskušajo na podlagi nekaj sicer resničnih pritiskov, pogovorov na cekaju in groženj s sodiščem prikazati tisti, ki kujejo politični kapital ravno z ideologizacijo – kolikor je ta mišljena kot delna resnica, ki naj prikrije neko drugo, večjo – razlike med takrat in danes. Seveda zato, da upravičijo lastno nekulturnost in prikrijejo plenilski nagon.

Svetinova študija je nedvomno dragocen in široko zastavljen prispevek k zgodovini radikalnega gledališkega fenomena in bo nedvomno izzvala živahen dialog o časih preteklih – in časih prihodnjih, če jih je še kdo pripravljen misliti oziroma deliti misli o prihodnjem z drugimi.

dr. Rozina Švent

Alenka Puhar:
Izidor Cankar:
mojster dobro
zasukanih stavkov.

*Življenje in delo Izidorja Cankarja 1886–1958.
Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.*



Obsežna monografija o življenju in delu dr. Izidorja Cankarja je izšla ob 130. obletnici njegovega rojstva. Lahko pa bi izšla (morda so mnogi to tudi pričakovali?) že trideset let prej – ob njegovi stoletnici. Tudi ta sicer ni bila spregledana. V okviru SAZU so pripravili znanstveni simpozij, na katerem so sodelovali številni priznani strokovnjaki iz različnih strok, ki so življenje in delo dr. Izidorja Cankarja predstavili javnosti. Med referenti je bilo tudi nekaj takih, ki so slavljenca Izidorja - Iza (brat France ga je klical Iso) osebno poznali, zato so bili njihovi prispevki še toliko bolj dragoceni (dr. Anton Trstenjak, dr. Franc Zadavec, dr. Joža Mahnič, France Vodnik). Vsi referati so bili objavljeni v reviji *Sodobnost* leta 1986 (št. 1–3). Že takrat je dr. Mahnič opozoril, da je simpozij le deloma predstavil to zanimivo osebnost in da so nekatere teme, ne dosti manj pomembne, ostale neobdelane. Mislil je predvsem na Cankarjevo delo *Obiski*, v katerih je avtor predstavil najvidnejše ustvarjalce v dobi moderne, ki še danes velja za vzorčni primer kvalitetnega eseja v obliki intervjuja. Tudi letos je potekal simpozij,

s katerim je Narodna galerija aprila obeležila 130. obletnico rojstva treh umetnostnih zgodovinarjev, Izidorja Cankarja, Vojeslava Moleta in Franceta Steleta. Izdali so tudi povzetke referatov, vendar večjega odmeva v javnosti žal ni bilo.

Zagotovo pa je letošnji največji in najpomembnejši dosežek prav knjiga Alenke Puhar *Izidor Cankar: mojster dobro zasukanih stavkov*. Puharjeva je knjigo zasnovala, zbrala eseje in slikovno gradivo ter prispevala uvodno besedilo. K sodelovanju je povabila še druge strokovne avtorje, Luko Vidmarja, Bernarda Nežmaha, Željka Oseta, Igorja Grdino, Ireno Mislej, Milčka Komelja, Aleša Mavra. Knjigo je uredila Nela Malečkar, oblikoval pa jo je Klemen Kunaver.

Knjiga je sestavljena iz šestih delov in je tudi slikovno bogato opremljena. Prav presenetljivo je, da se je (na različnih lokacijah) ohranilo toliko res kvalitetnega slikovnega gradiva, ki smiselno dopolnjuje to mozaično predstavitev.

Najobsežnejše je prvo poglavje, ki predstavlja skoraj polovico knjige, uvodni esej Alenke Puhar s pomenljivim naslovom: *Vse stiske in radosti v zlatih okvirjih*. Avtorica nam v njem predstavi Cankarjevo življenje od rojstva v Šidu do smrti v ljubljanskem sanatoriju Emona. Z njej lastno pronicljivostjo in raziskovalno vnemo nam celovito predstavlja tega karizmatičnega, izredno razgledanega in svetovljanskega Slovence, ki se mu je "nekoč" celo obetalo, da bi postal politični voditelj Slovencev. Toda bolj kot politika mu je bila pri srcu umetnost – ne le likovna, ampak tudi literatura. Morda bi, če bi ne bil tako družbeno in strokovno angažiran, postal tudi zelo dober pisatelj? O tem nas prepričujeta njegovi leposlovni deli: *S poti* (poučni roman o umetnosti, ki je najprej, leta 1913, izhajal v reviji Dom in svet, v knjižni izdaji pa je izšel leta 1919) in *Obiski* (intervjuji z umetniki, ki so prav tako najprej izhajali v revijalni obliki v Domu in svetu, v knjigi pa so izšli leta 1920). V obeh delih se nam Cankar razkriva kot velik poznavalec svetovne ter zlasti slovenske umetnosti in literature.

Čeprav je tudi Izidorjev oče Andrej izhajal iz revne vrhniške krojaške rodbine Cankarjev in se je tudi sam izučil za ta poklic, se je njegov družbeni položaj zaradi poroke s premožno Nemko Marijo Huber zelo hitro izboljšal. Njun prvorojenec je bil prav Izidor. A družini ni bilo usojeno, da bi živela v sreči in blaginji – zaradi lahkomišelnega očetovega kartanja je družina bankrotirala. Skrb za izredno nadarjenega otroka Izidorja sta prevzeli babica in teta. Privzgojili sta mu vrline, ki so ga spremljale (in mu koristile!) vse življenje: disciplinarnost, olikanost, organiziranost, dobra izobrazba, znanje jezikov ter načelo "slediti svojim ciljem in željam". Začetno delo

so nadaljevali njegovi ljubljanski vzgojitelji v Alojzijevišču in nato v Marijanišču. Veliko podpore je imel Izidor pri prelatu Andreju Kalanu in morda ga je prav to, resnim pomislekom navkljub, na koncu privedlo do odločitve za študij teologije. Študij je nadvse uspešno zaključil in imel v Gibarcu pri Šidu leta 1902 tudi novo mašo, predvsem zato, da se je sorodnikom (zlasti pa versko že skorajda obsedeni materi) in podpornikom zahvalil za vso pomoč in spodbudo. Kmalu za tem je odpotoval v tujino, kjer se je vse bolj predajal poglobljenemu študiju estetike, filozofije in umetnostne zgodovine. Tik pred začetkom prve svetovne vojne je na Dunaju doktoriral na temo Quaglijeve poslikave stolnice sv. Nikolaja v Ljubljani. Ta umetnik ga je tudi navdihnil za potovanje v Italijo in prav te popotne vtise je pozneje objavil v esejističnem romanu *S poti*.

Toda študijska potovanja po Evropi so ga vse bolj oddaljevala od duhovniškega poklica. "Hodil je na koncerte, v gledališče, spremljal literaturo in politično življenje." Ob tem pa je spoznaval številne znane osebnosti – od umetnikov do literatov in politikov. Posebno poglavje si zaslužijo njegovi prijateljski stiki z bratrancema Ivanom in Karlom Cankarjem, pa s Francem Saleškim Finžgarjem, Jožo Glonarjem, Nartejem Velikonjo, Venom Pilonom, dr. Antonom Koroščem, dr. Mihom Krekom, Francem Snojem in drugimi. Nekaj njihove korespondence je Puharjeva spretno uporabila pri prikazu določenih dogodkov in za bolj plastičen prikaz življenja tega "aristokrata v areni življenja". Vendarle pa si lahko ob tem zastavimo tudi hipotetično vprašanje, zakaj je objavljeno tako malo te zanimive korespondence, ki bi nam lahko pojasnila veliko stvari iz Cankarjevega osebnega življenja kakor tudi zgodovinskega dogajanja? Marsikaj bi tako izvedeli iz "prve roke". Še bolj zagonetno je dejstvo, da v literarnih zapuščinah nekaterih vrhunskih slovenskih literatov, ki jih hrani NUK, ni nobenih Cankarjevih pisem (Josip Vidmar, Edvard Kocbek, Oton Župančič) – ali se niso ohranila ali pa so bila morda celo uničena, saj v povojnem času, ko je Cankar zapadel v politično nemilost, ni bilo ravno dobro, da bi se tovrstno, "do režima kritično pisanje", hranilo?

Največja prelomnica v Cankarjevem življenju je zagotovo ljubezen do Ane (Niče) Hribar, ki je njegovo dokaj mirno življenje povsem spremenila (postavila na glavo in mu omogočila, da je kupoval umetniške slike in prirejal odmevne umetniške/družabne večere). Tej zvezi niso bili naklonjeni niti njegovi ožji sorodniki in bližnji prijatelji, da cerkvenih in političnih krogov sploh ne omenjamo! Za zaljubljenca se je zveza srečno končala s poroko in posledično tudi izstopom iz rimskokatoliške cerkve. V zakonu sta se jima rodili dve deklici, Kajtimara in Veronika. To srečo je leta 1934

skalila tragična smrt prvorojenke, ki je usodno posegla v življenje obeh zakoncev in načela njuno ljubezen. Ostala sta sicer skupaj (ločila sta se šele nekaj let pred Cankarjevo smrtjo) in navzven delovala kot "srečen par". Nista pa mogla prenašati obrekovanj in privoščljivih namigovanj na "kazen božjo", zato je kot naročeno prišlo povabilo za odhod v diplomatsko službo, najprej v Argentino, nato v Kanado in po vojni še v Grčijo. Vmes je bila še krajša politična epizoda – vstop v vlado Ivana Šubašića. Tudi na tem področju se je Cankar izkazal kot izreden strateg, znal je tako analizirati kot daljnosežno napovedati določene zgodovinske trenutke. V svojem dnevniku je 23. januarja 1946 med drugim zapisal: "Prednosti režima: federativna ureditev in prestanek plemenskega sovraštva, česar bi nihče drug ne mogel doseči; razdelitev zemlje med kmete; nacionalizacija rudokopov in velikih industrij. Slabosti: nastavljanje nesposobnih ljudi (za nagrado) na upravna mesta, nezaupanje vseh do vseh, podle denunciacije, popoln zastoj kulturnega dela, zlasti v Sloveniji, kjer bivši 'kulturni delavci' veselo preizkušajo svoje sposobnosti /.../." Marsikaj, kar se je zgodilo med vojno in takoj po njej, bi se najverjetneje odvijalo precej drugače, če bi po smrti dr. Antona Korošca prav dr. Izidor Cankar prevzel krmilo Slovenske ljudske stranke.

Biografski in strokovni del knjige je dopolnjen še z naslednjimi poglavji: *Izbor Cankarjevih tekstov* (revijalne objave, odlomki iz obeh njegovih leposlovnih del, iz Jakopičevega zbornika in iz Londonskega dnevnika, nekaj zapisov iz leta 1946 je tukaj objavljenih prvič); *Cankarjev rodovnik*, ki ga je sestavil Boštjan Perger; *Biografija po letnicah*; *Izbrana bibliografija Izidorja Cankarja*, ki jo je pripravil Matjaž Hočevar; *Imensko kazalo*, ki ga je pripravil Željko Oset.

Dokumentarna monografija o dr. Izidorju Cankarju je vsekakor knjiga, ki dostojno predstavlja tega pomembnega Slovenca, ki je vseskozi živel med ljudmi in za ljudi. Izredno človekoljubnost je izkazoval svoji ožji družini, katerih posamezne člane je postopoma vse pripeljal iz Šida v Ljubljano in jim vsaj nekoliko izboljšal življenjske razmere (žal so le-ti zaradi bolezni umirali mladi), bil pa je tudi iskren, dober prijatelj in mentor tako že uveljavljenim piscem kot tistim, ki so na pisateljsko pot šele stopili. Sam je zelo cenil iskrenost, poštenost in predanost delu in to je pričakoval (zahteval) tudi od drugih. To pa so vrline, ki v življenje posameznikov pripeljejo tudi veliko sovražnikov. In na življenjski poti Izidorja Cankarja se jih je zvrstilo veliko.

Gaja Kos

Danijel Čotar: Ptičje kvatre.

Ilustriral Matej Susič. Spremna beseda Jurij Paljk.

Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 2015.



Še pred kratkim smo ugotavljali, da so (domače) poučne mladinske knjige v krizi, da jih je torej razmeroma malo, sploh kakovostnih, celo tako je nanoslo, da pred nekaj leti v kategoriji najboljša izvirna slovenska mladinska poučna knjiga ni bilo podeljeno priznanje zlata hruška. Že predlani se je situacija na področju poučnih knjig toliko spremenila, da sta bili v omenjeni kategoriji podeljeni kar dve priznanji. Dobili sta ga *Od genov do zvezd* Saša Dolenca in Igorja Šinkovca, knjiga, ki se ukvarja z marsičim, ter *Ptičje kvatre* Danijela Čotarja in Mateja Susiča, knjiga, ki se osredotoča na eno samo temo: na ptice.

V ptičji knjigi nas najprej pričaka navdušena spremna beseda Jurija Paljka ali “javno snemanje klobuka pred imenitnim Čotarjevim pisanjem”, ki mu po branju *Ptičjih kvater* lahko le prikimamo. Knjiga je razdeljena na štiri letne čase, začeni z zimo, s pticami pa jih avtor naseli tako, da upošteva, kateri čas je najprimernejši za njihovo opazovanje. K vsakemu letnemu času napiše uvod, v katerem pride močno do izraza tudi Čotarjev smisel za opazovanje in popisovanje rastlinskega sveta, vremenskih oziroma nasploh naravnih pojavov, pa tudi starih običajev, vezanih na njegovo kraško otroštvo; to, da nas avtor spusti v svojo intimo in pospremi v svoje spomine, je seveda vselej zanimivo in dragoceno. Bralcu

avtor predstavi dvaintrideset ptic; vsaka je najprej predstavljena z opisom kakšne značilnosti (mali ponirek je na primer opisan kot "poklicni potapljač") ali citatom iz pesmi, v kateri nastopa, temu pa sledijo približno štiri strani besedila in ilustracija ali dve. Na koncu knjige najdemo tudi zelo priročen slovarček ptičjih imen, ki obsega poimenovanje v petih jezikih (v slovenščini, latinščini, italijanščini, nemščini in angleščini).

V svojih besedilih avtor pogosto omenja slovenske, pa tudi tuje literature, večkrat Frana Erjavca, naravoslovca in pisatelja, med drugim avtorja naravoslovnih spisov o živalih, ki je nemara nekoliko navdihnil ali bil zgled tudi samemu Čotarju. Lastne spomine in izkušnje s pticami avtor prepleta z vrsto izjemno zanimivih podatkov (ste vedeli, da obstaja skoraj 50 različnih vrst sinic ali da ponirki letijo le ponoči?), tu in tam zna biti malce šaljiv, predvsem pa se pokaže kot odličen poznavalec, opazovalec in opisovalec; to troje je nedvomno ključno za dobro mladinsko poučno knjigo, kajti ni dovolj, da je avtor strokovnjak za neko področje, o njem mora znati tudi privlačno pisati. Čotar je v svojih zapisih komunikativen, s čimer pa nikakor nočem reči, da mu manjka izbran izraz, sploh ne, ravno obratno, tudi tu, tako kot v kompoziciji knjige nasploh in v zasnovi besedil, pokaže domiselnost (tole beremo pri opisu kosa): "Če ni drugega, zoblje suho in pozeblo sadje ter divje plodove, ki trdovratno vise na vejah in so se ohranili v odprtem hladilniku narave." Z zapisano "komunikativnostjo" želim torej le poudariti simpatičnost zapisanega. Avtor besedilom priključi tudi kakšno modrost ("Človeška nespamet nima meja in je pač ravno tako velika kakor pamet."), vendar pa se distancira od "učenih" knjig ("Učene knjige dajejo sinicam oznako klateža /.../"), kar je tudi pravilno; *Ptičje kvatre* so namreč nekaj drugega, so več kot samo učena knjiga, in sicer imeniten spoj učenega in leposlovnega, gorivo tako za um kot za duha.

Avtor se tu in tam prijazno obrne na mladega bralca (ko piše o vrabcu, svetuje: "Seveda ni prav lahko opazovati podrobnosti na stvarci, ki je le 15 cm velika. Svetujem vam, da si ob prvi ugodni priložnosti, morda za Miklavža, izprosate daljnogled, ki vam bo prišel prav še za marsikaj drugega."), vendar pa lahko odločno zapišem, da *Ptičje kvatre* nikakor niso "zgolj" mladinska knjiga, so knjiga za vse ljubitelje živalskega sveta, ki so hkrati tudi ljubitelji lepe besede. Ne dvomim, da bo tako iz mladih kot odraslih naredila bolj čuječe opazovalce in poslušalce narave, kar je verjetno največ, kar takšna knjiga lahko stori ali doseže. Na tem mestu si bom dovolila izposoditi še nekaj uvodnih besed Jurija Paljka: "/.../ predvsem pa si želim, da bi najprej sam in nato tudi vsi bralci po prebrani knjigi našli več časa, da bi, kot to počne Čotar, videli ptice, jih opazovali v naravi, se

pravzaprav zavedli, kako lepo je biti v miru s seboj in z naravo, v kateri tudi preko ptic lahko uzreš tisto večno harmonijo, h kateri vsako človeško življenje od vedno teži.”

Matej Susič, ki ga Paljk uvodoma označi za enega naših najboljših akvarelistov, je vsako “poglavje” opremil z eno ali dvema ilustracijama opisane ptice, običajno v dveh različnih pozah, na primer sede in v letu, kar je zelo smiselno, saj s tem včasih ponudi tudi dodatno vizualno informacijo. Ptičji portreti so po eni strani upodobljeni vestno in v skladu z realnostjo, po drugi strani pa je v njih moč najti tudi nekaj umetnikovega lastnega izraza. Ta se pokaže tudi pri upodobitvi ozadja oziroma kakšnega detajla iz okolja, v katero ptico postavi, še posebej pa v ilustracijah k štirim uvodnim besedilom k posameznim letnim časom; te ilustracije s svojo poetičnostjo dobro korespondirajo s pesniško ubranostjo besedil. Na teh mestih bi jim bilo lahko odmerjenega celo malenkost več prostora, da bi lahko še bolj zaživele. Omeniti je treba še predlist in zalist, ki na preprost, a učinkovit način prikažeta raznolikost na nebu oziroma v zraku, saj so skupaj upodobljene, na primer, mala lastovica in ujeda kanja.

Knjiga *Ptičje kvatre* je torej lepa celota, ki jo avtor takole zaokroži: “Leto bo šlo zopet naokrog, vrstili se bodo letni časi, štiri kvatre se bodo ponovile, nam prinesle nove dogodke, nova spoznanja in tudi nove ptice.” Tako je, čas je za nov krog, bodisi branja pričujoče knjige bodisi opazovanja njenih junakinj (skorajda sem zapisala literarnih likov). Človeka res prime, da bi v roke vzel daljnogled, tistega od Miklavža ali kakšnega drugega, ptičja krmilnica na vrtu ali balkonu pa se kar naenkrat zazdi nujna.



Ivana Zajc

Sašo Dolenc:
Od genov do zvezd.
Osupljive zgodbe
iz sveta znanosti.

Ljubljana: Cankarjeva založba, 2015.

Dr. Sašo Dolenc je fizik in filozof, deluje kot pisatelj, urednik, prevajalec, novinar ter soustanovitelj spletnega časopisa za tolmačenje znanosti Kvarkadabra. Podpisal je več knjižnih publikacij za odrasle in mlade, med katerimi sta dve v angleščini (*The genius who never existed* in *The man who counted infinity*). Njegovo ime je torej na področju poljudnoznanstvene literature, kamor lahko uvrstimo tudi njegovo novo knjigo *Od genov do zvezd*, prisotno že dlje časa.

Dolenčeva nova zbirka “osupljivih zgodb iz sveta znanosti” – kot piše v podnaslovu – je izšla v zbirki Najst Cankarjeve založbe in je namenjena predvsem najstnikom. Knjiga opisuje življenja znanstvenikov in obravnava osrednje starejše ter najpomembnejše sodobne znanstvene dosežke, fizikalne, astronomske, antropološke idr. Loteva se tudi nekaterih “življenjskih” vprašanj, od katerih so nekatera za človeštvo bolj, druga manj relevantna: Zakaj imajo pavi tako košate repe, ki so jim pri gibanju samo v napoto? Kako so izmerili, da je vesolje staro približno 13,8 milijarde let? Kaj dobre ljudi pripravi do zlih dejanj? Delo bogatijo duhovite ilustracije, pod kate-

re se je podpisal Igor Šinkovec, med njimi pa posebej izstopa privlačna naslovnica v modri, barvi modrosti.

Večkrat je slišati mnenje, da je znanstvenikom njihova odkritja izjemno težko razložiti širši javnosti – novi Dolenčevi knjigi to uspe, saj so primeri iz sveta raziskovalnih odkritij podani izjemno preprosto in lucidno. Njihove poljudne razlage so dostopne in razumljive, zapisane s plastičnimi primeri, s pomočjo katerih lahko tudi laični bralec zapopade vsebino. Poenostavitve v knjigi so glede na ciljne bralce razumljive, moti edino nekonsistentnost pri navajanju virov – ti so ponekod navedeni, drugje pa ne. Opisi odkritij z raznih področij so zelo zanimivi, zgodbam pa se pozna skrbna selekcija v smislu izbire snovi.

Sicer kompleksne ugotovitve so podane v obliki pripovedi. Zemlja je na primer zamrznila “kot velikanska snežna kepa” nazadnje pred približno 640 milijoni let. Leden pokrov nad oceani je meril 10 kilometrov, kljub temu voda zaradi toplega središča Zemlje na dnu ni popolnoma poledenela in nekaj živih organizmov se je ohranilo. Še več: po koncu te popolne poledenitve so se pojavila prva mnogocelična živa bitja. In kaj je “snežno kepo” ponovno “pogrelo”? Vulkansko delovanje na Zemljini površini.

Namen knjige je seveda mladim predstavljati znanstvene vsebine. Vendar delo “poučevanja” ne razume ločeno od vsakršne vrednostne dimenzije, ampak oboje učinkovito združuje. To je kvaliteta knjige, ki ustreza tudi sodobnim didaktičnim smernicam. Vrednotenje dognanj in odkritij je izpeljano korektno: neposredno izhaja iz znanstvenih dosežkov, o katerih je govor, in ne deluje “dogmatično”, ampak bolj kot predlog relevantne smeri razmišljanja. Odkritja niso prikazana kot nekaj, kar bi za vselej zacementiralo dokončne odgovore, ampak kot dragoceni kamni v dinamičnem mozaiku raziskovanja, ki se nadaljuje.

Spoznavna dimenzija bralcu ni servirana kot zaključeno in neizpodbitno dejstvo, ampak sprejemnika spodbuja k nadaljnjemu raziskovanju ali k iskanju analogij s sodobnim časom in prostorom. Npr. pripoved o propadu civilizacije na Velikonočnem otoku (znanem po ogromnih kipih vladarjev) – prebivalci so tam najprej posekali vse drevje, sledila pa je splošna lakota, ki se je stopnjevala v kanibalizem – je povezana z ekološkim razmislekom o odnosu sodobnega človeka do narave.

Osrednja vrednota v knjigi je znanje, ki ni razumljeno zgolj kot dosežek izoliranega posameznika, ampak kot dosežek *skupnosti*. Vsak premik v védenju je namreč prikazan kot kolektivni civilizacijski uspeh. To knjiga doseže z razmišljanji o razvoju človeške vednosti. Tako opiše razvoj skupne inteligence množice ljudi, ki je bistveno večja, kot je inteligenca

posameznika. Predpogoj za ta razvoj je srečevanje z novimi posamezniki, ki so drugačni od ljudi v naši neposredni bližini: "Če bi kultura pomenila zgolj povzemanje navad drugih, napredka ne bi bilo. [...] Do razvoja skupne inteligence pride le, če obstaja trgovanje med popolnimi tujci, in ne le izmenjava med sorodniki in znanci." Poleg tega je dobro, da knjiga znanost pojmuje in predstavlja meddisciplinarno, saj večkrat pokaže, kako plodno je sodelovanje med različnimi znanstvenimi disciplinami ter kakšne rezultate prinesejo kombinacije različnih zanimanj posameznih znanstvenikov.

Drugi tip zgodb v zbirki *Od genov do zvezd* je stkan okoli pripovedi o samih znanstvenikih in njihovih življenjih. Tudi te zgodbe na subtilen način vrednotijo nekatere človeške kvalitete, s čimer dosega identifikacijo bralca s posameznim znanstvenikom. Eden od ponavljajočih se motivov v teh pripovedih je *tveganje*, ki je kot ena bistvenih potez raziskovalcev mladim prikazano pozitivno: uspešni znanstveniki so pogosto izbrali težje in manj konvencionalne poti, ki niso vnaprej zagotavljale uspeha. Zgodbe presegajo stereotipe o raziskovalcih kot pripadnikih privilegiranih družbenih slojev. Nekaj je zgodb, ki poudarjajo, da so znanstvenike pestile težave, nekateri so celo živeli v komaj vzdržnih razmerah, a so vztrajali pri delu, ki so ga ljubili. Med temi izstopa pripoved o nobelovcu Mariu Capecchiu, ki je pri rosnih petih letih pristal na ulici in postal član počestne tolpe. V zgodbi *Resnični Albert Einstein* je opisana izjemno zahtevna pot te nekonformistične osebnosti, ki se ni razumela z avtoritetami. Einstein je imel velike težave z odnosi znotraj šolskih institucij in dolgo je trajalo, preden je dobil mesto univerzitetnega profesorja. Zgodba se posveča prav težavnosti njegove poti, pri čemer – kar je v zbirki izjema – žal izpusti vsebinsko razlago najpomembnejših Einsteinovih znanstvenih dognanj.

V to linijo pripovedi o izjemnih posameznikih se umešča tudi besedilo z naslovom *Kako vzgojiti genija*, ki tematizira dilemo, ali je za "genija" na določenem področju nujen podedovani talent ali gre (tudi) za rezultat vzgoje v otroštvu. Proti stereotipnemu prepričanju, da gre zgolj za srečo pri deljenju genetskih kart, govori primer razvojnega psihologa Lászlá Pólgarja, ki je svoje tri hčere načrtno "vzgojil" v vrhunske šahistke, da bi dokazal pomen zgodnjega načrtnega oblikovanja genijev. Deset tisoč ur vaje – to je številka, ki se v teoriji uveljavlja kot mejnik, ki ga je treba preseči za doseganje vrhunskosti na določenem področju: "Pri analizi znanstvenikov in umetnikov so ugotovili, da je med njihovimi prvimi deli in največjimi dosežki praviloma minilo deset let sistematičnega dela." Taka opozorila so v knjigi pomembna, saj odvrtačajo od mitologije "rojenih" genijev, ki jim je bilo "usojeno" uspeti in so imeli za to idealne razmere. V resnici so bili vsi zgolj "ljudje", ki so

se posvečali zahtevnemu in dolgotrajnemu delu, ki jih je veselilo. Nekatere izmed zgodb tematizirajo tudi izjemno težavno pot raziskovalk, ki so si s težavo pridobile enake možnosti kot moški, saj družbene razmere temu niso bile naklonjene. Dolenc denimo opiše, kako sta znanstvenika navidezno stopila v zakon samo zato, da bi lahko ženska pod pretvezo življenja v sprejemljivi konvencionalni skupnosti dobila dovolj svobode za raziskovanje. Tudi zgodovina raziskovanj je torej v veliki meri zaznamovana z moškimi imeni, edino zgodba o Einsteinu sicer omenja njegovo partnerko Milevo Marić Einstein, vendar se ne posveča njeni vlogi v raziskavah znanega fizika.

Zgodbe iz zbirke se razlikujejo glede na tematiko in obliko ter niso postavljene v zgodovinskem sosledju odkritij in ljudi, ki jih opisujejo, kar pa ne zmoti pretirano. Druži jih namreč podoben fokus: človekova vedoželjnost, iskanje rešitev in tveganje. Ponavlja se motiv drznega razmišljanja, ki sega onkraj starih, utečenih vednosti. Ta motiv se povezuje z motivi mladih raziskovalcev, ki vidijo drugačne možnosti in presegajo prejšnje vzorce. Vendar knjiga ne poudarja zgolj novih idej in popolnega preseganja vsakršnih tradicij – jasno je, da razvoj znanosti ne pomeni nenehnih prelomov z že znanim. V eni izmed zgodb Sašo Dolenc tako na primer navaja raziskavo, ki ugotavlja, da so najuspešnejše skupine broadwayskih ustvarjalcev sestavljene iz polovice že uveljavljenih posameznikov, ki se med seboj dobro poznajo, in iz polovice novih, neznanih imen.

Nova knjiga Saša Dolenca je v našem prostoru dragocena pridobitev. Zakaj? Najstnikom znanost predstavlja kot razburljivo, odprto, predvsem pa nedokončano področje nenehnega iskanja. Raziskovanje je v njej prikazano kot aktivno delo, ki ga spremljata vedoželjnost in ustvarjalnost. Knjiga ponuja zanimive in sodobne povezave med znanstvenimi ugotovitvami in sodobnim vsakdanom. Znanje je torej povezano s svetom okrog nas, ki ga razlaga. Tako se v Dolenčevi knjigi popularni napotki znanega Šepetalca psom – Cesarja Millana – povežejo s primerjavo sestave možganov pri plazilcih, sesalcih in ljudeh. Avtor ima občutek za to, kaj je iz sveta znanosti zanimivo širši javnosti. Knjiga *Od genov do zvezd* manifestira energično in široko *ljubezen do znanja* (kar je starogrški pomen besede *filozofija*), ki naj bi se – če gre verjeti občasnim pozivom, ki jih je slišati v javnosti – pri sodobnih mladih izgubljala. Znanje tudi ni prikazano kot dokončan prostor, ampak kot prostor, ki se nenehno odpira. Ni le instrument za doseganje praktičnih ciljev, saj je sleherno razumevanje sveta okrog nas že samo po sebi emancipatorna vrednota. Pri tem se zdi najpomembnejše to, da je znanje predstavljeno kot kolektivna dobrina in univerzalna vrednota celotne človeške skupnosti.



Matej Bogataj

Na malih odrih

Spiro Scimone: *Dol*. Režija Marko Sosič. Prešernovo gledališče Kranj, december 2016.

Scimonejevo besedilo, ki smo ga dobili v prevodu Tee Štoka, je dvodelno, tisto, kar zastavi, zaostri tako, da se odsuka na nepričakovan teren, na katerem poskuša med marginaliziranimi spregovoriti o usodi tistih, ki so najbolj na tleh, najgloblje. Kar bi mu lahko očitali kot žanrsko pomanjkljivost, ker preobrat ni samo zaostritev stanja, ki ga prikazuje na začetku, temveč je prenos fokusa na drugo raven, na kvalitativno nemerljivo in neprimerljivo; s splošnega gre na konkretno, ki ni več v istem redu stvari. Namreč; oče se brije in iz ogromne, gromozanske straniščne školjke se zasliši najprej sinov glas, klici: »Foter, v sekretu sem. Znašel sem se v sekretu, foter,« kar se stopnjuje do uporne trditve, zoprvanja: »Jaz nočem več ven. Svojo prihodnost sem našel tu.« Besedilo nas napeljuje, da bo spregovorilo o ponižanih in razžaljenih, ki se pred negotovo prihodnostjo, ki jo dodatno rahljajo neuspešno iskanje službe, splošna negotovost ter nezavidljiv generacijski in socialni položaj, umaknejo na najnižjo točko. Da hoče poudariti, da ob tistih, ki se brijejo na roke v kopalnici, kot Oče, obstajajo tudi tisti, ki niti kopalnice niti britvice nimajo več, nekakšni ljudje iz podpodja in meandrov kanalizacije.

Vendar igra to svojo sugestivno simboliko dovolj hitro izčrpa, do pravega konflikta med generacijami ne pride, gre bolj za nekaj na hitro izmenjanjih

replik, pri čemer morebitne Očetove krivde, razen kolikor je generacijska – in te vrste argumenti, da živi starševska generacija bolje, kot da bi morala priboriti mlajši ugodnejše razmere (ali da bi jih lahko), letijo na vse strani tudi v slovenskem kulturnem prostoru. Kot da je za položaj kriva slaba menjava generacij in ne splošna jeba in odnos do kulture tudi pri tistih, ki so zanj zadolženi oziroma se postavljajo v vlogo njenih prenoviteljev. Bolj kot za medgeneracijski spopad gre v Scimonejevi igri za govor o vseenosti mlajše ob skoraj pasivnem čudenju in nerazumevanju starejše. Zato se zgodba zaostri; nad rob deske pride Don Karlo s kolitisom in spregovori, da je sumljiv duhovnik, ki ima svojo molitev, saj mu niti Kristus ne more več pomagati. Vedel je, pa ni spregovoril, vedel za spolno zlorabo, o kateri spregovori nato njegov Mežnar, o tem, kako ga je Don Karlov kolega poljubljal na mizi in kako mu je bilo najbolj všeč, ko je bil »muca, ki se od ljubezni suka«, na vseh štirih. Sledi pretresljivo pričevanje o zlorabi.

Ker je situacija absurdna, na odru kraljuje ogromna straniščna školjka – scenograf je Peter Furlan –, ki omogoča, da čez njene robove kukajo glave obeh, Sina in Don Karla, vendar ta dva nista edina spodaj. Sin Mihe Rodmana in Oče Petra Musevskega sta pravzaprav kmalu le še podporna igralca; s svojo pasivnostjo omogočata razvitje ključnega konflikta, to pa je krivda tistih, ki bi morali ukrepati, pa niso, ki so bolj ljubili institucijo in njeno nedotakljivost in brezmadežnost, kot pa pomagali tistim, ki so jih v uniformi te institucije in pod njenimi simboli trpinčili in zlorabljali.

Glavni fokus uprizoritve je tako posvečen Mežnarjevi izpovedi, ki je kar najbolj nazorna, ne samo v položajih, še bolj v poudarku ranjenosti in prizadetosti, ker je pretrpel dejanja, za katera so vedeli vsi, pa niso reagirali. Aljoša Ternovšek je v svoji izpovedi prepričljiv, ranjen, besede se mu počasi in mukoma trgajo iz ust, vse skupaj pa pripoveduje, kot da še sam ne more odkrito in od zunaj, brez podoživljanja predstaviti, kar se mu je v resnici zgodilo. Njegova v ospredje porinjena in izpostavljena monotočka je spremljana s krčevito, z zaostrenimi in do konca prignanimi grimasami Don Karla v ozadju, ki ga Borut Veselko odigra z ekspresionistično napetim načinom igre. Vidimo, da ga nekaj krivi, spreminja se v togo lutko, skoraj v avtomat, in seveda slutimo, da ga navija krivda in da je bil zaradi prikrivanja kolegovega početja morda celo izključen ali umaknjen, zdaj, ko je že skoraj prepozno, trpi in podoživlja vse trenutke tehtanja. Dilema med resnico in uslužnostjo ga zvija na enak način kot Mežnarja zloraba tistega, ki mu je najbolj zaupal in ki se je predstavljal kot odposlanec in medij vsevišnjih sil.

Uprizoritev Scimonejeve igre *Dol* je tako še en prispevek k razkrinkavanju početja znotraj ustanove, ki sicer deklarativno in navzven ponuja vse

polno nasvetov o tem, kako naj bi moralno živeli, kakšni naj bi bili družina in topla družinska sreča, čeprav gre za ljudi, ki imajo s tem kaj malo izkušenj, kolikor te niso posredovane v spovednici ali del izobraževanja, kako naj nastopajo pred javnostjo.

Nemoč. Režija Primož Ekart. Mini Teater in Imaginarni, februar 2017.

Že Brecht je nekje vzkliknil nekaj v stilu, da kaj je oropati banko v primerjavi s tem, da ustanoviš banko ali osnuješ delnico. In v tem stilu zmešajo *Klovnove poglede* Heinricha Bölla in *Globalnega minotavra* Janisa Varufakisa, na videz dve nezdružljivi pisavi, eno literarizirano in drugo ekonomistično, torej s področja, ki se predstavlja kot znanost, potem pa drago plačujemo njegove eksperimente, s področja, ki ga večinoma ne razumemo, in o tem nerazumevanju, ki da je načrtno, obskurno in prikrivano s strani ekonomističnih žrecev, tudi govori.

V precej ofucanem praznem stanovanju, v katerem se lušči omet in so stene napol pobarvane, od spodaj pa se kažejo razkošni in seveda tudi že postarani in zbledeli vzorci prejšnjih šablonskih poslikav in ostanki ornamentov, ki sodijo v sklop prostorov Mini Teatra, nas pričaka možak v banji. Klovn, si mislimo, ko vidimo njegove nekoliko prekratke hlače in temno obleko z belimi pikicami. Vse priča o njegovi bedi, zapustila ga je punca, pove, zaradi pitja dobiva vse bolj porazne ocene za nastope in postopno tudi vse nižje honorarje, prizna, tako da mora spremeniti življenjski stil in stanovanje v klavrnem stanju je že indikator tega. Potem se ukvarja z denarjem; podobno kot protagonist romana *Glad* Knuta Hamsuna, ki se ne ukvarja z ničimer drugim, kot s tem, kako priti za vsako ceno do denarja, da bi se lahko najedel in odložil tegobe, ki jih prinaša revščina, se tudi Klovn ukvarja z denarjem in punco. S slednjo precej neuspešno, tudi do tistih, ki mu je ne dajo na telefon, se vede netaktno in surovo, vidimo ga, da teži, in vemo, iz izkušenj, da to ni najboljši način, da bi znova zasedel srce svoje izvoljenke. Na drugi strani so tisti, ki bi mu še lahko kaj posodili, in zraven tisti, ki jih nikakor ne bi smel klicati, čeprav bi lahko kaj posodili, ker bi to preveč stalo. Ne v denarju, ne v oderuških obrestih, še bolj v emocionalnem izsiljevanju in očitkih, zakaj da je v takšnem bednem stanju in zakaj česa ne naredi za izboljšanje. Družina najprej, to varno domače zavetje, te prave vrednote, kot nas prepričujejo in nas bodo še. Seveda, pogovor z očetom, ki pridrvi v stanovanje, je mučen, ponuja lepo vsoto denarja, pa ne vemo, koliko je to bilo takrat in ali je kompilator besedil in

režiser kaj prevajal, se pa očetova ponujena roka ne sliši najslabše. So pa pogoji malo ostri: klovn naj bi se po nekajletnem ukvarjanju s poklicem prešolal v pantomimo, šel na dvoletno usposabljanje, si mislimo, da gre za nekaj podobnega, kot so danes delavnice za kritike in dramatike. Poklicno usposabljanje, pri katerem brezposelni kritik s prakso – in morebiti manj izobrazbe, če govorim o sebi – predava o nečem, česar ni več ali pa se od tega ne da živeti, tistim z doktorati ali na kakšni drugi obliki podiplomskega študija. Ne zato, da bi zares dobili zaposlitev, še preverjene kritiške in novinarske kadre mečejo na cesto in škrтариjo s honorarji; zato, da bodo imeli referenco več v cv-ju in s tem morebiti boljšo možnost za zaposlitev, če bi se kje slučajno sprostilo kakšno mesto. In če kadrovanje ne bo potekalo po telefonu; če ne bo telefonski klic prevagal nad kakovostjo kandidata in njegovimi referencami. Super zadeva, ministrstva prikazujejo, da se borijo proti nezaposlenosti in se trudijo s poklicnim usposabljanjem in za to celo nekako plačujejo društva in organizacije, ki se na to nekako spoznajo, recimo kritiška združenja ali skupine okoli splošno kulturnih in literarnih revij, da potem izučijo mlade nečesa, česar ne bodo potrebovali. Ker, bodimo realni: časopisna kritika usiha, ne samo glede zlatega dežka, tam gre za prav zoprno počasno kapljanje, tudi glede obsega in odnosa do nje, tudi na strani naročnikov, ki se jim v tej zadnji privatizacijski fazi ne zdi več potrebno blefirati in trošiti za nekaj, kar ima (menda) minimalen učinek. Tudi glede imidža, tisti, ki so jim namenjene reklame, obdane z novičarskim in kulturnim balastom, so z blefom že zdavnaj nehali in direktno butasto govorijo o kulturi kot o porabi in nepotrebnem trošenju. In vse pogostejše diskvalifikacije direktorjev in režiserjev in avtorjev kažejo, da so samozadostni, samo-zavestni, se jim zdi, imajo tudi zavest o neprecenljivosti lastnega dela, in piarovci jim vse bolj zadoščajo, ker gladijo njihov prenapihnjeni ego. Zaprt svet brez perspektive, če mene vprašate.

Klovn je v isti pasti; čeprav bolj sam kriv. Pitje in večšina ne gresta (več) skupaj. Pitje zaradi nesrečne zaljubljenosti, s katerim pivec kaže odpor do sveta in potencira svojo bolečino, da jo vidijo tudi drugi (gre za znameniti pijanski patos) so zamenjali priročniki za samopomoč: kako opustiti pitje v treh dneh, pijem, da se ne napijem, pijem, ker sem pač žejen, in podobno. V Bölllovih časih je bilo vse še bolj pošteno direktno.

Vendar ob pripovedi o koncu igre, o karieri, ki je zašla v slepo ulico, klovn tudi pokaže nekaj svojih trikov. Kar je spretnostnih, so bolj tako tako, pretikanje kovanca čez prste in podobno. Bolj navduši z iluzionizmom. S čaranjem iz nič. In z ničimer. Pove, kako je nastal bančni dolg, kako je prišlo do verige prezadolženosti in padanja domin, od Lehman's banke do

dokapitalizacije bank zaradi napihnenih pričakovanj hipotekarnih bank, vse pa na podlagi Janufakisovega pisanja, v katerem se ta ukvarja z izvorom in globino finančne krize izpred približno desetih let. Obnovi, s številkami, kakšna je bila videti bančna razprodaja prihodnosti, kako je vse večji trgovinski deficit globalnega kavboja vreča brez dna, črna luknja, v katero padajo likvidnosti držav in valut, ki jih brezsravno in s pomočjo domačih izdajalcev plenijo finančne elite v obliki trojk in bonitetnih hiš, kako in pod kakšnimi gesli se dogajajo pokrivanja izgube pri hipotekarnih kreditih in splošni razprodaji jutrišnjega dne v imenu in za dobrobit današnjih bančnih in podobnih finančnih špekulantov.

Nik Škrlec tako odigra Varufakisovo pisanje kot iluzionistično točko, da bi bolj pokazal lastno klovnovsko in iluzionistično bedo: kakšen trik je prežagati žensko na pol, če lahko nekdo (nekateri) ustvari iz nič milijarde in je potem, ko mu poči balonček, država pripravljena, da ga zakrpa in spet napihne. Kakšna beda za publiko je v primerjavi s finančnimi, milijarde vrednimi finančnimi napihki čarati z resničnimi, materialnimi baloni; nekaj podobnega kot ofucan sejemski medved na zadnjih tacah proti dokumentarcu o medvedjem lovu na losose, parjenju in nabiranju brusnic. Seveda se klovn svojih omejitev zaveda, zato je za njegovim smehom nemoč, zato je seveda utrujen in brez entuziazma, zato je smeh klovnom žalosten. Smeh za druge. Klovn v vseh oblikah pa vse pogostejši na odru; kot da bi se zavedali, da razen nekaj trikov in kakšnega zmerjanja nismo več sposobni prave refleksije, še manj je kultura povabljena v dialog pri resnih vprašanjih prihodnosti.

Nik Škrlec je kot klovn v pikčasti prekratki obleki – kostumografinja je prispevek Belinde Radulović – seveda otožen v svojih uvodnih izvajanjih, tudi z neprikritim besom, kadar se mora pogajati z zunanjim sovražnim svetom, in mora se, ker mu je ostal samo še en kovanec. V klovnovskih točkah pa je prav evforičen in nabit z energijo, njegovi prikazi dolžniške krize z maničnim risanjem ničel na steno stanovanja so morda celo malce divji in zato neartikulirani, pretirani, vendar saj vemo, kako je to pri zabavljajih. In klovnih: iz neznanih rezerv počrpajo zadnje moči, spomnimo se, recimo, Garderoberja Ronalda Harwooda in igralske veličine, ki se trese od tesnobe in strahu pred nastopom, potem pa na odru zablesti in zahrumi, ali pa starega šmiranta, zablodelega v gledališkem labirintu, skoraj Fantoma iz opere (gledališča), ki v Möderndorferjevi igri *Hamlet in Ofelija* očara in zapeljuje mladi par.

Brezmadežna. Dramatizacija in priredba Livija in Tomaž Pandur, prevod in dramaturgija Livija Pandur. Drama SNG Maribor, gostovanje v Ljubljani, marec 2017.

Marijin testament irskega pripovednika Toibina je materina zgodba o Sinu, povedana s stališča matere, ki ji je sin pomembnejši od njegovega poslanstva. Sicer materinsko sluti, da se je vmešal v politiko, da je vzel nase vlogo preroka, da so časi težki in da v družbi vre, da množica čaka na spremembe in si želi premik iz nečloveškega in zatiralskega režima, vendar v njegovi družini vidi splasene in zato prehrupne mladce, ki si ne upajo pogledati ženski v oči. Čeprav prisostvuje poroki v Kani, ni čisto prepričana, ali je bila voda tudi v drugih vrčih – za prvega je prepričana, da je bila v njem res voda –, in jo predvsem zmoti, da jo sin zavrne, da zavrne njeno materinsko ljubezen na račun sinovanja in pripadnosti Očetu, ki ni od tega sveta, kot se reče. Marijina zgodba je evangelij brez čudežev, je antievangelij, antikatoliška v toliko, kolikor bi moral biti evangelij blagovest, veselo oznanilo; je mračna zgodba o ženski, katere spomine hočejo zapisovalci po sinovi smrti spraviti v tak red, da bi lahko služili veri in njeni institucionalizaciji, njej pa se to upira. Toibinova Marija odklanja prisotnost evangelistov, zapisovalcev, ki jo prepričujeta, da je videla več in nekaj drugega, kot je v resnici. Predvsem pa je Marija nekako v odhajanju, izolirana ter na milost in nemilost prepuščena spominom, ki jim ne more pobegniti in katerih se ne more razbremeniti niti s pripovedovanjem, sosedje so ji tuji, sama pa je regresirala v poganstvo, časti Artemido in bolj pogrēša moža kot sina. Čeprav je njena bolečina nezaceljiva, je vendarle tudi sprijaznjeno otopela, to je vse povedano v čistem epskem distanciranem času, v katerem je od Dogodka pretekla vrsta let. Takole na prvi pogled bi rekli, da bi bila v vlogi, če bi se kdo lotil pripovedi kot monodrame, najbolj primerna Majda Potokar ali Katja Levstik, ki s sprijaznjenim in vsega hudega vajenim in malo tudi ubitim glasom pripoveduje in medtem tolče proso ali krmi perjad. Ki s svojim početjem in skeptičnim govorom potrjuje, da nihče ni prerok v svoji domovini, da preroka, ko zajaha presežno, najtežje prepoznajo domači, obremenjeni s spomini na njegovo odraščanje, na polnjenje in vsebino plenice in sesanje in skupne igre in pobalinstva. Marijino razočaranje je toliko večje ne le zato, ker še ni kristjanka, temveč tudi zaradi sinove zavrnitve, njegovo preroško poklicanost in izjave o tem, kako moraš ločiti sina od matere, brata od sestre, kako prinaša meč in ne miru, Marija jemlje namreč kar najbolj osebno, njena bolečina je bolečina tiste, ki je bila zavrnjena, potem pa je še prisostvovala križanju, čeprav ni zdržala do konca, pravi.

Preveč vsega, niti ne ve, kje je Sinov grob; zanjo je v njenem srcu. Trpljenje matere, ki mora gledati začetek sinovega pogubljenja in živeti na svetu, v katerem je nenaravno pred njo umrl tisti, ki bi jo moral nadživeti.

Mariborski ustvarjalci postavljajo besedilo, ki je zdaj brez tiste poetične funkcije, ki jo ima knjižna izdaja v prevodu Jureta Potokarja, pod provokativnim in obetavnim naslovom: *Brezmadežna*. Provokativnim zato, ker že v naslovu predpostavljajo njeno čistost, ki sega onstran človeškega, nekako proti tistim sferam, ki jih je zelo pozno zajahala Cerkev – šele leta 1950 so razglasili Marijino vnebovzetje kot dogmo, medtem ko je bila dogma o njenem brezmadežnem spočetju uzakonjena 1854., pozno torej, v časih, ko bi od katolicizma pričakovali manj srednjeveške iracionalne vere in manj dogmatike in več posluha za usklajevanje skrivnosti vere s spoznanji o simboliki in njenem delovanju, o biologiji se je v tistem času vedelo več kot v času nastanka evangelijev in končno več tudi o skrivnostih ženskega telesa. Dogmatika je prišla v času, ko je celo Cerkev priznala nekatera znanstvena dejstva in se jim prilagajala, recimo evolucijo ali okroglost planeta. Jung je napisal, zakaj postopno vstopa vloga Marije: ker je v trojici manjkal ženski element, je bila v času usihanja vere potrebna ikona za nedozorel del katolištva; protestanti seveda z Marijo, razen v prozi Luke Novaka *Zlati dež*, nočejo imeti nič, oni berejo evangelije.

Marijina zgodba po Toibinu, kakor jo uteleša Nataša Matjašec, je postavljena v razkošno škatlo na odru, belo, ki jo izvajalka postopno škropi s krvjo, rdečo barvo, s stranskih vhodov prihaja črna perje (angelov?), ob svatbi v Kani preliva iz črnih hobukov vodo in rdečo barvo, predvsem pa se rada preoblači; tokratna Marija je precej modno senzibilizirana in aktualizirana, vizualno je 'kokr Šanel' in fatalka iz petdesetih; Nataša Matjašec Rošker nosi modno torbico, iz katere vleče šminko in se šminka pred nami, čež črno oblekico si nadeva svetlo haljo, obliže si lepi na od klečanja odrgnjena kolena, čeprav o (njenih) molitvah Artemidi ne (iz)vemo nič, da bi bilo to od tolčenja prosa v možnarju ali ribanja poda ali kakšnih podobnih gospodinjskih del, pa bi bilo tudi malo čudno, v takšni opravi. Marija je povzdignjena, prav v nasprotju z besedilom, ki jo poskuša ozemljiti, v modno ikono. Nekaj v stilu tistega nesporazuma s strani ženske revije, ki dela proti ženskemu svetu, ki vsako leto izberejo fatalko leta, po možnosti poročeno, mi pa iz sedemdesetih vemo, kako je s fatalkami: učinkujejo zato, ker same ne vejo, kaj bi v resnici rade, ker se ne poznajo in se zato gledajo v očeh drugih. Usodne, fatalne so zaradi iskanja, vmes pa poskušajo brez upa zmage provizorično ugajati vsem, ki jim obetajo, da se bodo našle. (Ne bi zdaj o Marilyn in podobnih, o njihovi taktiki in dometu.)

Sveta Marija Superzvezda, če parafraziramo naslov muzikala, ki govori o Sinu. Višek in zaključek nesporazuma je njena pojavitev s kronico, kakršno ima na znameniti ikoni Brezjanska Marija Pomagaj, in v svetlem, ornamentiranem mašnem plašču, kar je močan in nedvomen kostumski znak, ki nas napeljuje h katolizaciji. Besedila in uprizoritve. Kar deluje proti besedilu, proti njegovi ozemljeni in vse onstranske svetle glorijske rešeni zemeljski materi in manj, če ne čisto nič Materi Božji. Ta sprememba konteksta v uprizoritvi je brez kakega bistvenjšega pomenskega prirastka, lahko jo vidimo kot nesporazum, ki poskuša iz golega materinstva narediti ikono, zato je Marija v *Brezmadežni* vmes tudi malo noseča, vendar tako, da si potisne blazino pod oblekico in se nam zdi, da hoče odigrati vznesenost moderne ženske ob nosečnosti, kakor ji jo predstavljajo modne revije z nasveti za vsakodnevno rabo. Vse je podčrtano z vnebovzetjem; na zadnji steni, pod križem (mimogrede, simbol prvih kristjanov je bila seveda riba, ihtios, še v rimskih katakombah so jo risali namesto Odrešenika, križ pride v rabo veliko pozneje), ki ga je narisala, se dviguje ležeča. Pa ne razumemo čisto, zakaj; prihodnost, o kateri medtem govori, je kar najbolj čist možen vzemljohod, če uporabimo to agnostično primerjavo pri enako stvarnem in skeptičnem Lojzetu Kovačiču, na sledi katerega je Toibin vsaj po neizprosnosti v popisovanju deziluzije.

Podobna vprašanja se nam porajajo tudi ob sami igri Nataše Matjašec Rošker; nedvomno vrhunska igralka, kar je dokazala v velikem številu imenitno in premišljeno odigranih vlog, tokrat menja glasovne lege, včasih celo tako, da spreminja modulacijo glasu in se nam zaradi pretirane formalizacije zdi, da sicer ne govori jezika, v katerem nastopa, ali da ima močno govorno napako. Drugič imamo opraviti s pačenjem, z naprej potisnjeno brado in nekam onkraj segajočim pogledom, za katerega ne moremo razumeti, kako naj bi se pokrival s pripovedovanim. Niti ne vidimo, da bi igra s pripovedovanim ustvarjala konflikt, v smislu postdramskega, ko naj bi do napetosti prihajalo med besedilom in uprizoritvijo; ne vidimo učinkovitega nasprotovanja besedilu, bolj poskus, da bi z epske distance, ki je rahlo ubila emocijo, vstopili v svet silnih strasti, posebej še takšnih, kot jih ob križanju sina občuti sodobna na silo strastna ženka. Formalizacija, ki smo ji priča pri kostumski kičasti monumentalnosti, se prenese na raven igre, ki se kljub nedvornim naporom mestoma zazdi ne samo pretenciozna, temveč po nepotrebnem artificialna, predvsem pa neprimerna samemu sporočilu; bolj kot za napetost ali potujevanje ali današnji komentar (zgodbe vseh zgodb) gre za zunanji vnos strasti, občasno prignane na rob slabše artikulacije, ki naj za vsako ceno in do konca razgiba sicer pripovedno in

nedramatično besedilo, dodatno ubito s časovno distanco in Marijino topo bolečino, ki jo poganjajo spomini in njena žalostna materinska usoda, ki v Sinovih besedah ne prepozna možnosti novega sveta in ne ugleda novega, onstranskega Jeruzalema.

Goran Potočnik Černe
Sreča je opoteča



***Ti me nosiš*, film Ivone Juka.**

Galileo Production, 4Film, Vertigo, 2015.

Hrvaška, Slovenija, Srbija, Črna gora.

Ti me nosiš je prvi celovečerni igrani film hrvaške režiserke in scenaristke Ivone Juka. S producentko in sestro Anito Juka združujeta moči v 4Film, producerski hiši, ki je bila soudeležena tudi pri nekaterih slovenskih filmih, pri *Slovenki* (2009) Damjana Kozoleta in *Lahko noč, gospodični* (2011) Metoda Pevca. Ivona Juka je nase opozorila že s kratkimi igranimi filmi *Garbage* (2003, Smeti), *Editing* (2006, Popravljanje), *Behind the Door* (2007, Za vrati) in *Pogled iz bunara* (2011, Pogled iz vodnjaka). Dokumentarni film *Što sa sobom preko dana* (2006, Kaj s sabo čez dan) o zapornikih iz zloglasnega hrvaškega zapora Lepoglava, o njihovem zaporniškem vsakdanu in odločitvi, da na oder postavijo Shakespeara, pa je postal najbolj nagrajevan hrvaški dokumentarni film.

Precej prahu je v hrvaški, pa tudi črnogorski javnosti dvignila novica, da bo film *Ti me nosiš* črnogorski kandidat za tujejezičnega oskarja za leto 2015. V ta namen je Juka sprejela tudi črnogorsko državljanstvo (po očetovi strani ima črnogorske korenine). Vznemirila se je tudi politika, a Juka v vsem skupaj ni videla večjega problema. Za hrvaškega kandidata je bil tisto leto izbran drug film, *Zvizdan* (Zenit) Daliborja Matanića, v Črni

gori pa leta 2015 niso posneli nobenega filma. V evropski kinematografiji se koproducenti in producenti v tem smislu obravnavajo enakopravno, zato filmi pogosto predstavljajo nacionalno kinematografijo, ki ni večinski 'vlagatelj' v film. Spomnimo na Tanovićevo *Nikogaršnjo zemljo*, kjer so bile koprodukcijsko soudeležene Francija, Slovenija, Italija, Velika Britanija, Belgija ter Bosna in Hercegovina. Film je zastopal barve zadnje, ki po vložku v samo produkcijo ni izstopala, in prejel tujejezičnega oskarja.

Ti me nosiš govori na splošno rečeno o sreči, nekoliko bolj natančno pa o iskanju izhoda iz zataknjenega kroženja nesreče. Ivona Juka si je s tematiko (ne)sreče blizu. Leta 2011 je sodelovala pri projektu *Neke druge zgodbe*, omnibusu zgodb o petih ženskah iz Hrvaške, Srbije, Bosne in Hercegovine, Makedonije in Slovenije. Film je pod isto streho združil pet režiserskih pristopov. Slovensko zgodbo je povedala Hanna Slak, srbsko Ana Maria Rossi, bosansko Ines Tanović, makedonsko Marija Džidževa in hrvaško Ivona Juka. Nosilke filmskih pripovedi so mlade nosečnice, katerih življenje je soočeno z negotovo prihodnostjo. Rdeča nit, ki povezuje njihove sicer zelo različne usode, je pričakovanje rojstva otroka in načrtovanje novega življenja. Ob tem pa so zaradi zelo različnih razlogov (od religioznih do takih, povezanih z osnovnim preživetjem) potisnjene v situacijo, ki jim nekaj, kar naj bi bil srečen dogodek, maliči v eksistencialno zagato. Ob tem spoznavajo, da je načrtovanje srečnega življenja lahko gonilo življenja, še zdaleč pa ni življenje samo. Nasprotno, življenje poteka v etapah med ovirami, ki gladek tek življenja zaustavljajo in ga vlečejo sem ter tja, tako da smo pogosto prisiljeni delati dolge ovinke. Lahko se tudi za dalj časa izgubimo ali celo zaidemo tako daleč stran, da se nikoli več ne vrnemo. Življenje je vse tisto, kar je naključno, nepredvidljivo, boleče, kar nas razočara in kar nenehno spreminja kurz potovanja.

A ljudje po sreči segamo vedno znova. In tako je tudi s protagonistkami filma *Ti me nosiš*: deklico Doro (Helena Beljan), režiserko Ives (Lana Barić) in producentko Natašo (Nataša Dorčić). Ujete so v sklenjen in začaran krog razmer, zaradi katerih je njihovo življenje mizerno in tragično ter daleč od idealne, srečne premice. A na določeni točki se zoperstavijo mlinu, ki jih počasi melje ter vztrajno kot gravitacijska sila vleče vase. Krog jim uspe zlomiti, preden ta, tako kot stekleni zvon Sylvie Plath, iz sebe iztisne ves zrak. Oglejmo si osnovne koordinate, znotraj katerih se gibljejo Dora, Ives in Nataša.

Dora je na pragu pubertete in živi z mamo Lidijo (Nataša Janjić) ter mlajšim bratom Janom (Juraj Dabić). Oče Vedran (igra ga naturščik Goran Hajduković, ki pravzaprav igra samega sebe) je bivši član navijaške skupine

Bad Blue Boys (zagrebškega nogometnega kluba Dinamo) in je vpet v kriminalno podzemlje (preprodaja drog, izsiljevanje). Po štirih letih tujine se vrne domov. V času njegove odsotnosti – predvidevamo, da zaradi ‘biznisa’ –, je za družino skrbela Lidija, maskerka pri televizijsko-produkcijskem podjetju, ki snema žajfnico *Ujetniki sreče*. Njegov prihod v Dorino življenje vnese nemir. Po daljši odsotnosti je Dora v odnosu do očeta razdvojena. Po eni strani med njima čuti nepremostljiv prepad, po drugi si želi ta prepad prestopiti. Mami Lidiji, razočarani in utrujeni od življenja, ne uspe več držati vseh niti v rokah. Razpeta med otrokoma, službo, mamu alkoholičarko in možem kriminalcem, najde izhod, ki to seveda ni: ljubezenska afera s šefom. Oče Vedran je tipični Peter Pan. Je odrasel moški, ki pa se dobro znajde le v fantovskih ‘igrah’, pa še tu mu stvari vedno bolj polzijo iz rok. Sedi ali doma ali v klubskem lokalu in pije, kadi travo, se družuje z mlajšimi moškimi (njegovi kolegi iz mladosti so vendarle odrasli) in kaj postori ‘ob strani’. Doma je kot oče nefunkcionalen. Z ženo Lidijo ne more vzpostaviti pristnega stika, v redkih poskusih vzpostavljanja le-tega naleti na zid, pred katerim se preprosto ustavi. Dora in Jan pa sta zanj, ne da ju ne bi imel rad, z drugega planeta. Jan je obseden z *Ujetniki sreče*. Bodisi sedi pred televizorjem bodisi na konzoli igra adrenalinske strelske igre. Sredi vsega tega mora Dora najti nekakšen smisel, nekaj, kar bi v njeno življenje prineslo nekaj svetlobe in nekaj reda. In da ji ga nogomet. Ne sicer igranje, ampak otroško vihrava ideja, da bo nekoč postala menedžerka Dinama. V ta namen natančno preučuje dejanja (večinoma kriminalne ali vsaj koruptivne narave, česar pa se ne zaveda) zloglasnega Dinamovega menedžerja Zdravka Mamića in se na izust učijo njegove izjave, ki jih znova in znova poslušajo na YouTubeu (film se tudi začne z njenim ‘recitalom’ Mamića). Izbira nogometa je logična. Le prek nogometa lahko vzpostavi navidezni stik s podobo očeta, ki je legendarni Dinamov navijač. Predvsem v času njegove odsotnosti, pa tudi zdaj, ko si za kuhinjsko mizo odsoten zvija džojnt.

Ives je predstavnica generacije, stare okoli trideset let, ki si kruh služi s prekarnim delom, z režiranjem *Ujetnikov sreče*. Ves čas je na robu izbruha: ko se ponevedoma zaleti v mamu z otroškim vozičkom, ko v banki poskuša dobiti kredit za nakup stanovanja, ko ji šefica ne dovoli spremembe scenarija. Napade besa težko kontrolira, deloma tudi tako, da agresijo bolj kot v druge usmerja nase. Tako šefici v glavo ne vrže scenarija, raje se ugrizne v jezik in jezno še enkrat posname ‘problematični’ kader. Tako v banki zapade v kričanje, ki pa je kljub vsemu bolj monolog in krik v svet, kot pa lajanje na vodjo poslovalnice. In namesto da bi utišala gobezdavo

in skrajno neprijetno mamu, raje s pestjo udari v steno hiše. Ives tare kar nekaj težav. Denarja ima malo. Meščansko stanovanje, v katerem živi, je dotrajano. Prijateljev nima in njeno socialno življenje je mrtvo. Intimnega tako ali tako sploh nima. A vse to ni vir njenega nesrečnega in z besom naseljenega vsakdana. To, kar jo stiska in zvija samo vase, je njen oče (Vojislav Brajović), upokojeni dirigent, s katerim živi in zanj tudi skrbi, saj boleha za alzheimerjevo boleznijo. Njen vsakdan je tako po eni strani sila enoličen: zbujanje, odhod na delo, postelja, po drugi strani pa v tej enoličnosti brbota zaradi stalnega vznemirjenja in nihanj čustvene napetosti. Zjutraj jo oče zbudi za zajtrk kot malo deklico z žgečkanjem po podplatih. Čez dan po mestu večkrat lovi očeta, ki se bodisi prikrade v bližnjo pekarno, kjer se založi s pekovskim pecivom, ali pa dirigira po ulicah in mestnih vpadnicah. Potem spet lovi golobe. Včasih doma popolnoma gol na ves glas posluša glasbo. Ives pogosto ne prepozna ali jo zamenjuje za svojo preminulo ženo, Ivesino mamu. Ko mu gre zares slabo, jo ima za tujko, za katero se ne spodobi, da je sama pod večer z moškim v stanovanju. In jo bolj ali manj grobo podi iz stanovanja. A vsa ta očetova različna razpoloženja Ives sprejema z utrujeno vdanostjo. Tako je doma apatično mirna, zunaj besna. Očeta ljubi, bes do sveta in sebe pa je odraz točno te ljubezni, ki se dogaja v nevzdržnih razmerah. Ives mora vso ljubezen, ki jo premore, prečrpati iz sveta in jo usmeriti v očeta.

Nataša je uspešna poslovna ženska. Vodi produkcijsko hišo, ki snema *Ujetnike sreče*. Poročena je z Marinom (Sebastian Cavazza), s katerim sta poslovna partnerja in se pri krmarjenju podjetja uspešno dopolnjujeta. Ona ima nos za želje in potrebe medijskega trga, on zna to spretno zapakirati in prodati. Nataša spada v generacijo (staro tam okoli 45 let), ki je še ravno ujela zadnji vlak tranzicije, ko nekatere niše na trgu še niso bile zasedene, ko se je še dalo vskočiti in odščipniti del prosto ležečega kapitala in sodelovati v njegovi akumulaciji. A za bleščečo meščansko podobo, lepa in velika hiša, večerje v družbi lepih in uspešnih prijateljev, brezprizivna avtoriteta v podjetju, je njeno intimno življenje daleč od raja. Z očetom nima stika že vrsto let, zakaj, ne izvemo, a oče je storil nekaj, česar mu Nataša ne more oprostiti. Čeprav se večkrat in vedno pogosteje zapelje mimo njegove hiše in mu celo sledi, ko se odpravi od doma. Z Marinom imata bolj kot ne mrtev zakon, ki se dokončno zlomi, ko Marina sodelavci zasačijo dobesedno s spuščnimi hlačami. Ko se z Lidijo, Dorino mamu, dajeta dol sredi delovnega dne na eni od scen *Ujetnikov sreče*, doživi srčni napad. Tu je tudi Filip (Filip Križan), Marinov sin iz prejšnjega zakona, ki pa z očetom nima najboljših odnosov. Z njim Nataši uspe vzpostaviti pris-

ten, intimen stik, s čimer ima nasploh velike težave. Je noseča in pričakuje hčerko, kdo je oče, ne izvemo. Mir pa ji kalijo napadi omedlevice, ki so vse pogostejši. Njene slutnje so temne.

Preden se spustimo globlje v film, poskušajmo ugotoviti, kakšno mesto v modernih družbah zaseda sreča in kateri mehanizmi jo poganjajo. S srečo kot tako seveda ni nič narobe. Vsi smo radi srečni. Sreča je zdrava. Vprašanje pa je, ali je sreča smoter življenja. Ali živimo za to, da bi bili srečni, ali smo srečni, ker živimo? *Potato – patato*. Človek se o sreči sprašuje že od nekdaj. Zdi se, da danes za ukvarjanje s srečo porabimo več časa, sredstev in miselnega napora kot kadar koli prej. Filozofiji in umetnosti so se pridružile znanosti od psihologije do nevrologije, od politologije do biokemije, od socialnih ved do genetike. Svoje v ogromnih količinah dodajajo popularna psihologija in različni pristopi k osebnostni rasti. Toda bolj ko brskamo po vsej tej literaturi, prikazih in uprizoritvah, teže najdemo enoten odgovor, kaj sreča je. Vendarle skušajmo formulirati vsaj osnovne pogoje, ko določeno stanje imenujemo sreča (le-ta nosi tako pečat intimnega in zasebnega kot družbenega). Sreča je stanje, ko zadovoljimo nekatere potrebe in želje ter smo za nekaj časa pomirjeni s svetom in samim seboj. To, kakšne so potrebe in želje ter na kakšen način jih zadovoljimo, je na eni strani odvisno od posameznika oziroma posameznice, na drugi od okolja in njemu pripadajočih družbenih meril in moralnih norm. (Na dejanja Dore, Ives in Nataše tako na eni strani vplivajo družbeni spol, mesto v družbeni strukturi in z njim povezan status ter generacijska določenost, na drugi pa družinska razmerja, prioritete, osebne bolečine, značaj in tudi starost ter z njo povezana stopnja samostojnega delovanja.)

Težave z vlogo sreče v sodobnih družbah se začnejo na tisti točki kulturnega razvoja, ko sreča iz izmuzljivega, nepredvidljivega in muhastega občutja postane politični koncept, nekaj, kar ne sme biti izmuzljivo, nepredvidljivo in muhasto. Z nastopom utilitaristične etike se dobro življenje v (politični) skupnosti začne meriti po številu srečnih ljudi. Iz subjektivne kvalitete sreča postane objektivna kvantiteta. Več ljudi je srečnih, boljša je politična ureditev te skupnosti. Tako je prizadevanje za srečo (*pursuit of happiness*) celo vpisano v *Deklaracijo neodvisnosti Združenih držav Amerike* kot ena od treh neodtujljivih pravic (poleg pravice do življenja in svobode).

S samo pravico do sreče načeloma ne bi smelo biti nič narobe. Če se ne bi v evoluciji sreče ta iz forme pravice prelevila v formo zapovedi, kot v analizi sreče (*Nenehna vznihanost, Esej o prisilni sreči*) ugotavlja francoski filozof Pascal Bruckner. Moderne družbe, ki so zgrajene na geslu svobode posameznika in posameznice, so postale družbe prisile, "ki delajo ljudi

nesrečne, če niso srečni” (str. 79). Sreča je danes zapovedana. Če nismo srečni, smo ‘kaznovani’. Kazen pa pride najprej s strani okolja (nesrečni ljudje niso privlačni in niso zaželeni), potem pa se kaznujemo še sami. Sreča kot zapoved postane del avtoritativnega dela našega psihičnega ustroja. Temni spremljevalec občutka sreče pa je občutenje nesreče. Če nismo srečni, nas naseli občutek krivde in hitro se ujamemo v krožno mantranje nesreče. Osnovno eksistencialno vprašanje Dore, Ives in Nataše je, kako krmariti med zahtevami družbe, življenjskimi načrti, ovirami, ki jim pridejo na pot, in pezami, ki si jih vrh vsega zadevajo še same.

Serial *Ujetniki sreče* tehnično povežejo družine vseh treh protagonistk. Nataša in Ives sta v razmerju delodajalke in delojemalke, Dorina mama Lidija na snemanjih skrbi za masko. Razen njene afere z Marinom pa se med njimi ne vzpostavijo povezave, ki bi vplivale na dinamiko v njihovem zasebnem in intimnem okolju. (Ljubezenska afera le pospeši neizbežno: razpad že pred časom upehanega zakona.) Samega napisa *Ujetniki sreče* najprej niti ne opazimo, nas ne zbode v oči. A ko se vztrajno pojavlja, ali na televizijskem zaslonu Dorinega brata Jana ali na vratih službenega vozila, s katerim poberejo Ives in jo odpeljejo na delo, nanj postanemo pozorni. Pričakovali bi, da bodo *Ujetniki sreče* nekakšna zgodba v zgodbi, mišnica, a o sami njihovi vsebini ne izvemo ničesar, filmski pripovedi filma *Ti me nosiš* ne pridodajo ničesar. Pač pa možnosti za interpretacijo in vsebinsko analizo odpre sam naslov. Zakaj za vruga ima *soap opera* takšen naslov? To je na neki način vendarle v nasprotju z espijem takšnih nadaljevanj. Žanru ustrežnejše bi bilo Junaki sreče ali Borci za srečo ali kaj podobnega. Stvari se postavijo na svoje mesto, ko naslov *Ujetniki sreče* začnemo uporabljati kot ključ za branje (gledanje) filma *Ti me nosiš*. *Ujetniki sreče* niso zgodba v zgodbi, ampak so forma v formi. Ujetniki sreče so pravzaprav tisti, ki nadaljevanko delajo, tisti, ki jo gledajo, in tisti, ki živijo v okolju, kjer so takšne nadaljevanke obvezni del vsakdana (v tabloidih, medsebojnih kramljanjih, družinskih popoldnevih). To pa se ujema s tistim, kar smo zapisali o sreči. *Ujetniki sreče* je ime za zapoved sreče. Je označevalec, ki na formalni ravni poveže Doro, Ives in Natašo ter da strukturo njihovim stremljenjem, žalostim, zataknjenostim v rutino, željam in neuspešnim naporom, da bi presegle zatečeno stanje. *Ujetniki sreče* je silogizem. Če si ujetnik sreče, si srečen, a si ujet. Si srečno ujet oziroma ujeto srečen. Silogizem, ki simbolizira ujetost v neskončno kroženje: si srečen, si ujet, si srečen, si ujet ... Pod tem silogističnim površjem pa se ujetost kaže v kompleksnejši podobi. Ne gre namreč za to, da bi Dora, Ives in Nataša živele v zlati kletki, da bi za udobje žrtvovale občutek svobode, duševni mir, izpolnjenost in podobno.

Njihove eksistence lomi "prisila sreče" – ideologija sreče v sodobnih in modernih družbah. Biti ujet v srečo pomeni biti ujet v splošno pričakovanje, da je nujno biti srečen. Z drugimi besedami, če nisi srečen, potem moraš biti nesrečen. Poudarek je na "morati". Moč prisile sreče je v tem, da se nam ta izključujoča binarna logika, ki jo izdatno podpirajo tudi določeni mediji in velik del pop kulture, zdi popolnoma naravna. Slavni (*celebrities*) so vsi po vrsti lepi in 'mladi', kipijo od življenja, obdaja jih avra svobodnega duha in kar buhtijo od sreče. (V eno samo bleščečo podobo so kot v celofan zavite vse tri omenjene neodtujljive pravice.) Biti srečen pomeni biti uspešen, pomeni, da imamo vajeti življenja trdno v svojih rokah, pomeni, da smo karierni načrt zastavili pravilno. Če vsega tega nimamo, nekaj delamo narobe. In če nekaj delamo narobe, je zagotovo nekaj zelo narobe z nami samimi. In zaradi tega se počutimo neuspešne, potolčene in globoko nesrečne. Tako doživljamo sami sebe, tako doživljamo tudi druge in tako drugi doživljajo nas. S kom gremo raje na kavo, z nekom, ki je nasmejan in ki nima težav (oziroma vzbuja tak vtis), ali z nekom, ki ima povešena ramena, sklonjeno glavo in nasploh kaže, da je v mizernem stanju? "Dokler boš srečen, boš imel veliko prijateljev, če pa pridejo oblačni časi, boš sam," v *Tristii* zapiše Ovid.

Ko srečno življenje postane zapovedana družbena norma, nam preostane le dvoje eksistencialnih stanj: ali smo srečni, kar se ne dogaja pogosto, ali pa smo nesrečni, kar vedno pogosteje postaja naš vsakdan. In v to so ulete Dora, Ives in Nataša. Njihova nesreča je seveda obarvana z njim lastnimi barvami. To, kar je o družinah v *Ani Karenini* zapisal Lev Nikolajevič Tolstoj, velja za posameznike in posameznice. Ko smo srečni, smo si podobni (ustrezamo predpisani normi), ko smo nesrečni, smo to (moramo biti) na svoj način. In dodajamo, da smo srečni vsem na oči, nesrečni pa sami zase. Seveda avtentično občutenje sreče in nesreče obstaja. Narobe bi bilo razumeti, da sta le pogruntavščini moderne dobe. Sta popolnoma normalni občasni čustveni stanji. S poudarkom na "občasni". Stavimo ravno na to, da sreča in nesreča nista edini stanji, ki ju lahko občutimo. Med njima obstaja tudi stanje ne-bit-srečen. Pravzaprav naj bi bilo to prevladujoče, sreča in nesreča pa le njegov frekvenčni odmik.

Razlika med nesrečo in ne-bit-srečen na prvi pogled ni opazna, je pa bistvena. A pojdemo po vrsti. Srečo kot razsvetljenski koncept osvobajajoče naravne (neodtujljive) pravice smo ljudje postopoma ponotranjili. S tem pa je prešla v območje morale in je postala (ne)sreča. Nekaj, kar je hkrati srečno in nesrečno, nekaj, kar je srečno, a je vedno pripeto na zastor nesreče. Ko je sreča zapisana v ustavo oziroma kak pravni akt, postane formalno

zavezujoča. Nad njo, bolj natančno, nad zagotavljanjem, da je nihče ne krši, bdi zakon. Zakon pa je lahko zakon le, če je čista forma. Ko sreča postane del moralnega sistema, prepleta različnih norm in zapovedi, se pravi, ko se jo ponotranji, se ponotranji tudi to, s strani pravnega reda pridodano ji formalno plat. Nad njo, nad zagotavljanjem, da se ji kot notranji formalni zahtevi uklanjamo, bdi naš notranji gospodar. Lahko mu rečemo slaba vest, občutek krivde, nadjaz, kategorični imperativ. Sreča iz pravice, nečesa, kar nam je dano kot možnost, nekaj, kar se nahaja v registru "lahko biti", postane zapoved, nekaj, kar nas zavezuje, nekaj, kar "mora biti".

Če nam je kršena pravica do sreče, če nam je na ta način prizadeta krivica, za poplačilo te krivice skrbi pravosodna veja oblasti. Če pa sreče ne dosega-mo v moralnem smislu, se kaznujemo sami. To je osnovna matrica nesreče kot temne plati prisile sreče. Ne-biti-srečen pa ni stanje kaznovanosti, ampak je preprosto stanje, ko živimo življenje. Z vsemi ovirami, težavami in bolečinami vred. Ne gre za to, da smo se vdali v usodo in se preprosto prepustili toku. Tudi ne za to, da ob stiskah ne bi čutili bolečine, se ne zjokali ali se ne počutili nesrečne. A ta nesreča je posledica bolečine, ne kazni, ker nam ne uspe vzdrževati "nenehne vzhičenosti". Ne-biti-srečen nadalje ne pomeni, da ne moremo biti srečni. Smo lahko, a le pod pogojem, da nismo srečni na vsak način in za vsako ceno. Povedano drugače, srečni smo, kadar sreče ne iščemo, pač pa jo živimo, kadar se pojavi.

Nataša, Ives in Dora so pod obnebjem diktature sreče nesrečne. Vsaka zase, vsaka v svojem svetu. Dora bi morala biti hčerka, ki bi si jo odtujena (od zveze, od sebe, od Dore) starša želela priviti k sebi. Pa to ni. (Nekaj je z njo narobe!) Ives bi morala do dementnega očeta čutiti edinole hčerinsko ljubezen. Pa tej zahtevi lahko ugodi le pod pogojem, da je hkrati jezna na ves svet, še najbolj pa nase. (Nekaj je z njo narobe!) Nataša bi morala posneti poslovilno sporočilo še nerojeni hčerki, a če ne more oprostiti svojemu očetu in mu ne more pogledati v oči, kako naj oprosti sebi, da je na smrt bolna, in skozi video brez slabe vesti pogleda v oči svoji hčerki. (Nekaj je z njo narobe!)

V najtežji situaciji je Dora. Kot otrok nima veliko 'manevrskega' prostora. Njeno življenje uokvirjajo odrasli. Mama Lidija, ki se vedno bolj rešuje v svoj svet in jo življenje počasi, a vztrajno odplavlja. Oče Vedran, ki je v svetu odraslih popolnoma izgubljen in se le seseda sam vase. In tako se mora Dora, razdvojena med staršema, ki ju ne družijo nič več, za nekoga odločiti. Ta odločitev seveda ni racionalna, je pa logična, glede na to, da si identiteto gradi na podobi nogometne menedžerke. In tam, kjer je nogomet, je na neki način tudi njen oče. (Lahko pa bi rekli tudi obratno: tam,

kjer je njen oče, je tudi nogomet.) Ker je življenje še ni prežvečilo, ker se ji socializacijski prijemi še niso pretihotapili pregloboko v dušo, lahko bolečo zamero, ki jo čuti do očeta, ker jo je zapustil, in strah, da bo to znova storil, premosti 'zgolj' z ljubeznijo. In ta absolutna ljubezen predrami tudi Vedrana. Najprej, ko mu na WC-ju underground kluba, kamor hodi na pijačo in 'na delo', zapoje *Uspavanko za dečaka* Đorđa Balaševića. To uspavanko ji je pel, ko je bila majhna. Uspavanka je njuna vez. Dokončno pa se Vedran v svoji potopljenosti prelomi, ko se Dora po padcu na stopnicah stadiona znajde na urgenci. Padcu je botroval džojnt iz njegove zaloge v kuhinjskem predalu. Po tem spletu dogodkov si Vedran celo poišče službo (tudi po Lidijinem ultimatu) in poskuša zagnati podjetje, cvetličarno. A v odraslem življenju ne zdrži dolgo, službo nočnega čuvaja opusti, podjetje propade, preden zares zaživi. Da bi poplačal dolgove iz preteklosti, se spusti v izsiljevalski posel. Zgodi se umor. In tako je spet na begu. A tokrat se Dora in Jan odpeljeta z njim. Nazadnje jih vidimo, kako tekajo po travniku.

Ives doživi živčni zlom, ko jo oče spet enkrat zamenja za neznano žensko in jo podi iz stanovanja. In ves bes, ki se je kopičil v njej in ga je po odmerkih spuščala v svet, usmeri nanj. Očeta odpelje v institucijo. A dokaj hitro spozna (najmočneje ob jutrih, ko je oče več ne prebudi kot malo deklico za zajtrk), da vir njene nesreče ni bil niti oče niti njegova bolezen, temveč je težava koreninila v njej. V tem, da ni znala sprejeti očetove boleznin kot boleznin in je za njegovimi dementnimi deliriji ni uspela uvideti silne ljubezni do nje. Nazadnje ju vidimo na ogledu novega stanovanja. Očetu je stanovanje všeč in Ives, mlado damo, povabi na ples. Ives povabilo sprejme z nasmehom.

Natašo iz lamentiranja med osorno avtoritativnostjo na snemanju, nesprejemanjem hude boleznin in nesposobnostjo vzpostaviti kontakt z očetom predrami džanki, ki omedli pred njeno hišo. Le njena hitra reakcija in oživljanje mu rešita življenje. Nezvestoba soproga je ne prizadene, iz njegove situacije se celo norčuje, ji pa dokončno zbistri pogled na to, kaj je zares pomembno. Zato zapusti podjetje in svoj delež prenese na Filipa. Odide na magnetno resonanco, ki dokončno potrdi njeno diagnozo. Se sooči z neizbežnim in si odpusti, da je zbolela. Končno se tudi intimno odpre in si dovoli, da svojo ranljivost pokaže drugemu človeku, Filipu. Na tej stopnji pa odpusti tudi očetu in mu končno lahko pogleda v oči. Zdaj lahko posname tudi video za hčerko in poskrbi za njeno varno prihodnost. Da jo v posvojitve. Nazadnje jo vidimo, kako fotografira hčerko v naročju novih staršev.

Ti me nosiš je film s srečnim koncem. Absurd? Ne. Dori, Ives in Nataši na določeni točki uspe zlomiti krog (ne)sreče, preden jim pod steklenim

zvonom zmanjka zraka. Seveda tu ne gre za srečo, ki jo prek zvezdnic in zvezdnikov na trgu unovčuje Hollywood, pač pa za srečo, ko v stiski vendarle najdemo način, da se stiski izmaknemo. To seveda ne pomeni, da bodo naše junakinje s svojimi odločitvami živele *happily ever after*. Še manj to pomeni, da so te odločitve smele, 'pametne' in da si ravno zaradi teh srečnih trenutkov (sreča je dozirana le v trenutkih) ne bodo prizadejale novih bolečin. Dora na begu, Ives v novem stanovanju, Nataša v zadnjih dneh sama z boleznijo. A tako pač je. Sreča je opoteča. Ni razumna in se je ne da uokviriti.