

Sodobnost

10

Letnik 73
oktober 2009

Uvodnik

Aleš Debeljak: Hvalnica hibridnosti 1235

Brati ali ne brati ...

Pierre Bayard: Kako govoriti o knjigah, ki smo jih pozabili 1247

Mnenja, izkušnje, vizije

Helena Koder: Horror vacui, a ne 1253

Pogovori s sodobniki

Leja Forštner z Milanom Jesihom 1265

Sodobna slovenska poezija

Milan Jesih: Prapolenta 1280

Ivan Minatti: Pesmi 1286

Sodobna slovenska proza

Janez Kajzer: Odstranjevanje bleščičarja 1292

Ted Kramolc: Rakun 1302

Ksenija Jovanović: Gabrijelin glas 1321

Sodobni slovenski esej

Polona Tratnik: Kultura in umetniške prakse v času poznega
kapitalizma 1328

Kritika – knjige

Peter Božič: Šumi (Jože Horvat).....	1343
Vinko Möderndorfer: Opoldne nekega dne (Jelka Ciglencčki)	1346
Tone Peršak: Sredobežnost (Andrej Lutman)	1349
Andrej Lupinc: Mala šola muharjenja (in drugi napotki) ... (Gaja Pöschl).....	1353

Gledališki dnevnik

Vesna Jurca Tadel: Malo tu, malo tam	1356
Matej Bogataj: Narodovo rojstvo in abortus.....	1365

Aleš Debeljak

Hvalnica hibridnosti: globalizacija in moderna zahodna paradigma

V časih svetovne finančne, gospodarske in politične krize se zdi že skoraj obsceno, če hoče človek govoriti o kulturi. Vendar bom vztrajal. V zgovor navajam vsaj dva razloga.

Prvič to, da sem prepričan, da medsebojna menjava in občevanje s sadovi kulturne ustvarjalnosti vzdržujeta človeško skupnost, šele življenje v skupnosti pa daje začasni smisel našemu iskanju boljšega, lepšega in polnejšega doživetja resničnosti. Iskanje smisla v prekrivajočih se kulturnih okvirih, v katerih se svetlika – četudi popačeno – srhljiva lepota naše žive zdajšnjosti, je vsakemu posamezniku potrebno ravno zato, da ne bi prehitro popustil pod pritiskom zapeljive banalnosti.

Drugi razlog pa je to, da vem, mislim in čutim, da kultura ni le bolj ali manj (ne)prirodno orodje za povečanje bruto nacionalnega ali mestnega prihodka, ampak veliko več. Kultura je odprt prostor igre in kritike, domišljije in meditacije. Prav v odprtem prostoru se namreč medsebojno oplajajo in prežemajo, stikajo in spoprijemajo posamezne izkušnje in kolektivne vizije, ki se spajajo v življenjske norme, s tem pa tudi v ideje o človeku, osebni izpolnitvi in življenju, starosti in smrti. Kultura je pravzaprav veličasten laboratorij smisla.

Ker ne bom cepil akademskih dlak, povem kar naravnost. S “kulturo” merim na posebnosti, ki veljajo le za določeno skupino, čas in prostor, s “civilizacijo” pa na ideje in tehnike, ki niso vezane le na eno skupino in so prenosljive v času ter prostoru. Kultura se obnavlja z napajanjem pri lokalno obvezujočih načelih mišljenja in delovanja, civilizacija pa živi od izboljševanja izumov in preizkusov njihove splošne uporabnosti.

Vsaka posebna kultura temelji na izbiri iz velikega, čeprav ne poljubnega, kataloga pripovednih možnosti in zalog smisla. V tako dojeti kulturi lahko najdejo svoje legitimno mesto tako sadovi duhovne ustvarjalnosti

kakor tudi materialni dosežki in verski obredi, prehranjevalne navade in lirski solipsizmi. Vendar je treba vedeti še nekaj: sposobnost ljudi, da uspešno zasedejo najrazličnejše niše življenjskega prostora, je neločljivo povezana prav z njihovo sposobnostjo zaznavanja in osmišljanja razlik.

Za posameznikovo in skupinsko zavest o sebi, če že ne samozavest, je namreč ključna prav razlika. Za vsako oblikovanje identitete mora pač obstajati neka razlika med mano in okolico, med mojo družino in tujo, med mojo soseso in tisto na drugi strani mesta, da o ljudeh in narodih ne rečem niti besede. Razlika, kakršno vzpostavlja meja, *finis*, posameznika namreč vedno določa in zameji: se pravi, da ga *definira*.

Z drugimi besedami: osnovni kriterij pripadnosti je mogoče praktično uresničiti le s pomočjo izumljanja, vzdrževanja in premeščanja razlik. Le-te vedno znova vzpostavljajo in premikajo meje med *nami* in *njimi*, pa naj gre za regionalne, nacionalne, jezikovne ali verske skupnosti ali pa za sodobna "urbana plemena". S tega gledišča postane jasno, da se kulture kot sklopi živetega kolektivnega izkustva ne izenačujejo in mehanično poenotijo, tudi ko in če se izenačijo ekonomske razmere življenjskih svetov. Celo sodobne tehnologije, ki naj bi pomenile vrhunsko uresničitev univerzalne in globalne uporabnosti, se navsezadnje v posamezne življenjske svetove in lokalne skupnosti vključujejo na različne prilagojene načine.

Sodobne tehnologije in ideje, ki jih danes v dobrem in slabem uporabljajo vse skupnosti, čeprav na različne načine, pa so ideje moderne zahodne paradigme. Da ne bo nesporazuma, bom natančnejši: moderni paket pripovedi in orodij za upravljanje človeškega izkustva, ki danes vlada planetu, se je sicer rodil v v zahodni Evropi, vendar pa ga danes Zahodnoevropejci nimajo več v izključni posesti. V ta paket na različne, pogosto protislovne in konfliktno načine posegajo dobesedno vsa ljudstva planeta.

Paket modernih idej

Svetovna širitev paketa zahodne modernosti je povezana z na novo vzpostavljeno vezjo med Evropo in obema Amerikama. Proces prve globalizacije se je namreč začel, ko je genovski pomorščak v službi španskega kralja na transatlantski poti v Indijo "odkril novi svet". Globalizacija in modernost potemtakem nastopata v istih čevljih, potrebnih za veliki korak v neznano. Z zahodnoevropsko kolonizacijo Južne in Severne Amerike v 16. stoletju namreč stopi v neznano prav človek, posameznik s svojimi upanji in strahovi.

Zahodno modernost oziroma predstavniki okvira dobe, ki se je rodila ob babiški pomoči renesanse in humanizma, protestantizma in kapitalizma,

namreč zaznamuje revolucionaren dogodek. Namesto božje je v središču stopila človeška avtoriteta, namesto skupinske vere se je začel uveljavljati posameznikov razum, namesto podedovanih privilegijev je polagoma postala pomembnejša moč boljšega argumenta.

Medtem ko je srednjeveška Evropa zahtevala absolutno upoštevanje krščanske dogme in cerkvenih pravil kot edine poti do resnice, so se pod dežnikom modernosti uveljavili drugačni pristopi k iskanju resnice, tisti namreč, ki so relativni in izvirajo iz racionalne logike poskusa in napake, empiričnega opazovanja in matematičnih meritev.

Dvomeči posameznikov razum lahko zelo lepo vidimo na primer v nizozemski kulturi 17. stoletja. Tam in takrat se je prevladujoči vrednostni sistem odlikoval po antiklerikalnosti in antifevdalnosti. Nič čudnega: slonel je na protestantskem odporu do teologije rimskega papeža in politike nedavnih okupatorjev španskega kralja. Opiral pa se je tudi na samozavest zaradi dragocene zemlje, ki so jo z domiselnimi nasipi iztrgali valovom Atlantika. Rečeno s kljuovalnim ljudskim pregovorom: "Bog je ustvaril svet, Nizozemsko pa so ustvarili Nizozemci." Amsterdam in druga nizozemska pristanišča so se hitro vključili v transatlantsko menjavo vojaških, gospodarskih, kulturnih in političnih dobrin z "novim svetom", v nasprotju s Španijo pa so z enako naglico razvile tudi kapitalistični način delovanja.

Kaj to pomeni? Preprosto, a ne napačno rečeno: namesto spraševanja, ali gre pri tej ali oni stvari za božjo voljo, so se nizozemski meščani, trgovci in morjeplovci raje spraševali o tem, ali sploh "deluje" oziroma ali "se izplača". Takšno funkcionalno in heterogeno zaznavanje sveta si seveda ni moglo kaj, da ne bi rodilo tudi spoznanja, ki je hrbenica moderne družbene prakse: bolj dobičkonosno je, če namesto zatiranja tistih raznovrstnih mnenj in stališč, ki se razlikujejo od tvojega, zavzameš načelno strpno držo!

Za ponazoritev tradicionalnega monolitnega "pogleda na svet", ki je vladal v evropskem srednjem veku, morda zadošča, če opozorimo le na to, da tedanji umetniki v svojih skupnostih niso bili dojeti dosti drugače od dobro izvežbanih in po večini anonimnih rokodelcev, ki seveda niso "ustvarjali iz nič", kot nas uči moderna (zlasti romantična) tradicija. Spособnost "ustvarjanja iz nič" je morala v srednjem veku ostati rezervirana le za absolutni vir avtoritete ali boga.

Krščanstvo je začelo status absolutne norme izgublјati že v humanizmu in renesansi. Izobraževalni program, utemeljen na novem zanimanju za spise grških in rimskih avtorjev, namreč izhaja iz prepričanja, da so prav antični (poganski) pisci, ne srednjeveška krščanska sholastika, dosegli

vrhunec človekovih dosežkov. Čeprav pionirja med humanisti, Petrarka in Boccaccio, nista niti prav dosti brala stare grščine niti tekoče znala klasične latinščine, se je njuno navdušenje za antične pisatelje razširilo po stari celini kot prerijski požar.

Potem ko se je s padcem Konstantinopla leta 1453 končalo obdobje bizantinskega vzhodnokrščanskega cesarstva, je v italijanske mestne države pribežal marsikateri grško govoreči Carigrajan. Le-ti niso bili le večji antične grščine, ampak so s seboj nosili številne rokopise antičnih avtorjev. Program študija antične grščine in latinščine je dobil novo vzpodbudo in se formaliziral tako, da je v 16. stoletju klasična, ne srednjeveška latinščina, postala govorjeno in pisno sredstvo za sporazumevanje med evropskimi izobraženimi sloji.

Študij klasikov ali *respublica litteraria*, ki so jo posredovali v obliki predpisanih učnih predmetov, po vsej Evropi enakih, je močno pripomogla k vzniku in krepitvi nekakšne solidarnosti med izobraženimi elitami. Le-te za zamišljanje, opis in kritiko sveta niso imele več na voljo le tradicionalnega programa *respublica christiana*, ampak so se zdaj navdihovale tudi pri klasičnih antičnih virih.

Porajajoče se zavračanje absolutne krščanske norme je na svojevrsten način prikukalo na dan v ljudskih vsebinah vsakdanjega sveta, ljubezni in erotiki, pustolovščinah na širni cesti in mesenem cvrčanju v kuhinjah, o katerih sta v ljudskem jeziku, italijanščini, pisala Boccaccio in Petrarka. Drugače rečeno, simbolično prisvajanje raznovrstnih izkustev in stilizacija življenjskih drž sta bila prostor, v katerem je potekalo preoblikovanje srednjeveškega v moderni svet.

Potem ko so z uporabo novega izuma, namreč Gutenbergovega hitrega tiska, evropski tiskarji do konca 15. stoletja že natisnili vsa dostopna starogrška in latinska besedila, ki so bila prej na voljo le v rokopisih, so se lačni novih in po možnosti popularnih proizvodov začeli vedno bolj vneto ozirati po pisateljih, ki so uporabljali ljudski jezik in obdelovali ljudsko tematiko. Na začetku 16. stoletja je kakšnih dva tisoč tiskarn širom po Evropi vzpodbujalo in omogočalo vrtoglavo hitro širjenje različnih, tudi prevratniških idej. Knjige Francoisa Rabelaisa, Geoffreyja Chaucerja in drugih avtorjev, ki so pisali v ljudskih jezikih, so že obsegale večino vseh objavljenih naslovov.

Skupno značajska potezo najboljših izmed njih je treba videti v tem, da so sicer napisane v verskem tonu, morda tudi s prav takšnim namenom, vendar pa v središče svojega zanimanja postavljajo človeka. Ravno človek, ne več Bog, je postal osrednji predmet opisov in slavitve, dvoma in kritike.

Machiavelli in Luther sta morda najnazorneje dojela tesnobni mik svobode, v katero – ne brez drgetavega vznemirjenja – je stopal moderni človek. Vsak na svoj način sta se namreč dokopala do daljnosežnega spoznanja, da prostor moralnega življenja ni več skupnost, ampak je to postal posameznik. Krhko ravnotežje moči v državnih in krhko ravnotežje duše v človeških odnosih: Machiavelli je v imenu državnega interesa, Luther pa v imenu osebne odrešitve opisoval razvojne težnje modernosti.

Prvi pogoj za takšno zaznavanje sveta je ločitev cerkve od države. V moderni državi namreč ustava in zakoni, ne pa doktrine te ali one verske skupnosti, določajo osnovne okvire sobivanja v javnem prostoru. Proces sprejemanja te ločitve je kristjane različnih veroizpovedi v postrenesanci Evropi, v kateri se je postopoma uveljavila sekularna država, pripeljal do priznavanja novega načela. Gre za načelo o relativni samostojnosti, ki jo v moderni dobi uživajo različne vrednostne sfere (znanost, umetnost, etika, vera). To se pravi, da v modernosti znanstvenih pravil ne moremo brez hude spoznavne škode uporabiti v verski sferi, nič manj, kot smemo od umetnostne sfere zahtevati, da upošteva verske načine delovanja.

Medtem ko so gibanja renesanse in humanizma, protestantizma in kapitalizma uničila metafizično enovitost krščanskega sveta, *compleat mapa mundi*, pa je pravni okvir moderne paradigme treba iskati v razsvetljenstvu in francoski revoluciji, ki je potekala leta 1789. Črpajoč vzpodbudo iz svežega primera uspešne popolne spremembe, namreč osamosvojitve trinajstih ameriških kolonij izpod britanske krone, je Francija z deklaracijo o človekovih in državljanskih pravicah zakoličila nova pravila igre, ki bi bila v fevdalnem *ancien regimu* popolnoma nepredstavljava. Razsvetljenski misijonarji niso utemeljili sveta na privilegijih plemiške krvi in cerkvene tradicije, ampak na enakosti posameznikov pred državnim zakonom. Namesto monarhije po milosti božji je osrednji organizator družbenega življenja postala sekularna država s predstavniško oblastjo oz. parlamentom.

Civilizacija in barbarstvo

Moderna zahodna civilizacija, ki se je rodila v takšnih revolucionarnih krčih, je seveda daleč od notranje monolitnosti. To drži tudi takrat, ko jo primerjamo z drugimi civilizacijami. Znameniti pokojni ameriški profesor Samuel Huntington je videl svet kot prizorišče “spora civilizacij”, na katerem naj bi prednjačil spor med modernim Zahodom in islamom.

Vendar takšno razumevanje sveta počiva na napačni predpostavki. Načelna zmota zamisli o civilizacijskem trku je namreč v tem, da se civilizacije ne vedejo kot države. Civilizacije namreč nimajo snovne moči in nadzora nad ozemljem, prav tako pa se ne vedejo kot individualni "igralci". Ustrezneje si jih je predstavljati kot nekakšne spoznavne okvire ali pakete idej. Ideje pa so med civilizacijami vedno potovale.

Pomislimo samo na ideje o pravu, filozofiji in politiki, kakršne so razvili antični Grki in Rimljani! Njihovega velikanskega vpliva na moderni Zahod ne moremo spregledati. Opazimo ga daleč onstran prostora in časa skupnosti, ki jih je prva plodno povezala. Armenci in Judje, Perzijci in Egipčani ter druga ljudstva so te ideje s pridom uporabljali še tisočletje pozneje, ko je moč njihovih ustvarjalcev poniknila pod cesarskimi ruševinami.

Meje med civilizacijami niso razločne in ostre. Prej gre za premakljive in prepustne ločnice, med katerimi potekajo procesi medsebojnega oplojevanja in vzpodbude, sprejemanja in zavrnitve. Med civilizacijami se namreč vedno vzpostavljajo stiki, sporazumevanje in spori, ne samo spori. Zato tudi ni civilizacije, ki bi bila "pristna" ali "čista". Vse civilizacije so "nečiste" in "mešane". Z eno besedo: hibridne so.

Civilizacije so načelno sicer zadržane do šokantnih zamisli, ki so v nasprotju s prevladajočimi oblikami mišljenja in delovanja, vendar po večini vsrkajo izume, ki obljublajo krepitev moči, bogastva in ugleda. Razlikujejo se točno po sposobnosti za prepoznavanje obljube svobode, ki vzkali iz plodovitega občevanja med "domačimi" in "tujimi" izumi.

Še posebno veliko nezaupljivih je v brambovskih vrstah tistih, ki bi med krščanstvo in moderno Evropo radi postavili enačaj. Preizkus "pristnosti" je hiter in neboleč: izračunaj mesečno plačo v rimskih številkah! Strinjali se bomo, da gre za okoren in zamuden postopek. Boljša je preiščljena eleganca, ki jo omogočajo "arabske številke". Skupaj z desetiškim računskim sistemom pomenijo nepogrešljiv del moderne zahodne pismenosti.

Srednjeveški muslimani, katerih vladavina se je na zahodu raztezala do afriškega in evropskega Sredozemlja, na vzhodu pa do Irana, Indije in Kitajske, so te simbole prevzeli od indijskih matematikov. V 10. stoletju so jih prinesli v mavrsko Evropo. Zahodna govorica izkazuje dolg tako, da številke hvaležno imenuje "arabske", svojega vira pa ne skrivajo niti Arabci, saj uporabljajo pridevnik "hindujske". Hibridnost se tu res lepo pokaže.

Moderni Zahod je, kot rečeno, s kolonizacijo Južne in Severne Amerike izplul iz domačega sidrišča. Kolonisti so na nove obale prispeli

z zastavo vojskujočega se krščanstva, vendar so bili že otroci svojega prevratniškega časa. Zato ni nenavadno, da sta v globalizacijskih procesih delovala vojaški meč in pisateljsko pero. Seveda: Hernan Cortes in drugi *conquistadores* so genocid nad staroselskimi ljudstvi opravili v imenu krščanske večvrednosti belega človeka. A v novem svetu so se izkrcali še drugačni kristjani, taki, ki so v imenu moralne enakovrednosti vseh ljudi, "civiliziranih" Evropejcev in "barbarskih" domorodcev, pogumno zavrnili zločine in podrobno katalogizirali hudodelstva.

Bartolome de las Casas, Kolumbov sodobnik in poznejši prvi škof v mehiškem Chiapasu, je na Kubo prišel kot mlad gizdalin, željan naglega zaslužka v kolonijah. Zgrožen nad strašnim španskim mučenjem domačinov je stopil v dominikanski red, nato pa odločno obsodil kolonializem in rasizem v "Kratkem poročilu o uničenju Indijancev" (1552), ki so ga vneto brali po vsej tedanji Evropi. Šele Hernan Cortes in Bartolome de la Casas skupaj sestavljata pravi, namreč Janusov obraz moderne zahodne civilizacije.

To pa tudi pomeni, da se moč modernega Zahoda skriva prav v sposobnosti za dvomeč premislek in razumno kritiko, ki lahko rodi daljnosežno spoznanje, kakršno od prvih dni kolonializma potrjuje zgodovina, na posebno mučen način pa totalitarno 20. stoletje. "Ni dokumenta civilizacije, ki ne bi bil tudi dokument barbarstva," je Walter Benjamin, melanholični glas brezdomne weimarske levice, ugotavljal v izgnanstvu Pariza, v katerega se je začasno zatekel pred nacisti. Ko je Benjamin razčlenjeval srhljivo hkratnost nemške umetniške veličine in politične katastrofe, je pravzaprav osvetlil strukturno zasnovo modernega Zahoda.

Globalni okvir modernega Zahoda

Ideje modernega Zahoda so danes v dobrem in slabem globalne ideje. Procesi prve globalizacije v imperialnem 16. stoletju, druge globalizacije v kolonialnem 19. stoletju in tretje globalizacije v korporacijskem 21. stoletju so dramatično spremenili svet. Z menjavo idej in informacij, ljudi in kapitala, predmetov in storitev so postale medsebojno odvisne vse narodne skupine in kulturne tradicije na planetu.

Ideje modernega Zahoda so se v teh procesih prelevile v splošni okvir, v katerem sodobni svet po večini misli in deluje. Zakaj sploh govorim o paketu? Zato, ker ne gre za nekakšen supermarket, iz katerega bi lahko poljubno izbirali. Modernizacija in pozahodenje posameznih družb sta

siamška dvojčka. Tiste družbe, ki so zavrnille pomembne prvine paketa, so prej ali slej naletele na velike ovire, na primer Sovjetska zveza včeraj ali pa Severna Koreja danes.

Kaj paket vključuje? Za začetek že osnovne predstave o času in prostoru. Poglejmo: leta in daljše časovne enote merimo z gregorijanskim koledarjem, ki ga je v 16. stoletju oblikovalo zahodno (latinsko) krščanstvo. Ure in manjše časovne enote merimo z uro, mehanično napravo na podlagi uporabe uteži in prenosa sile, ki so jo izumili muslimanski inženirji v mavrski Evropi, v poznem srednjem veku pa so jo usposobili za javno rabo menihi latinskega krščanstva. Gerard Mercator, renesančni risar zemljevidov iz Nizozemske, je na podlagi antičnih grških imen za (najprej tri) celine in z izumom globusa močno izboljšal prostorsko predstavo o svetu. Po začetnem odporu, ki je trajal dobrih sto let, so Mercatorjevo projekcijo sprejeli v otomanskem cesarstvu, tedaj najmočnejši neevropski sili, nato pa še drugje po islamskem Srednjem vzhodu. Danes je takšno razumevanje časa in prostora samoumevno povsod.

Paket vključuje tudi politično geografijo. Meje med državami se morajo in morejo potegniti, to pa s tehnično natančno ločnico, ki nujno vpliva na občutek skupinske pripadnosti in državljanske zavesti. Takšna organizacija življenja je seveda potrebovala simbolične pripovedi, s katerimi ljudje skupaj iščejo skupno dobro.

Moderni Zahod je izumil lepo število simboličnih pripovedi in pojmovnih okvirov. Med njimi so predstavniška oblast in vladavina prava, ločitev vere in države, svoboda govora, tiska in združevanja, nacionalizem in liberalizem, individualizem in človekove pravice, ne smemo pa seveda pozabiti na klerikalizem in komunizem, nacizem in fašizem. V kolonialni dobi so paket tako rekoč v celoti presadili v obe Ameriki in Avstralijo. Drugod po svetu so ga bile prisiljene posvojiti celo najbolj trmoglave lokalne elite, če so hotele sodelovati pri upravljanju ali si pridobiti neodvisnost.

Po koncu hladne vojne in propadu komunizma ob koncu 20. stoletja je kapitalizem, kakršnega je razvil moderni Zahod, popolnoma nedvoumno postal globalni sistem. Ni upravičeno dvomiti, da je danes razširjen po vsem planetu. Upravičeno pa moramo podvomiti, da iz tega nujno izhaja planetarna delitev na "Zahod in vse preostale".

Zamisel o dveh velikanskih nasprotnih taborih, v katerih se stiska človeštvo, je seveda mamljiva. Za politično napredne zagovornike drugačnega, predvidoma pravičnejšega sveta, je takšna preprosta delitev privlačna zato, ker ponuja možnosti za obtožujoč moralizem in obsojajočo kritiko izkoriščevalskega Zahoda. Za nazadnjaške odvetnike trka med

civilizacijami, v katerem je Zahod tisti, ki je ogrožen, pa ima neubranljiv čar zato, ker daje navdih za vaje iz neskritega napuha in svetohlinskega prezira do vseh nezahodnih ljudstev, narodov in kultur.

Zahodnjaška civilizacija

Namesto ideologije, ki svet vidi skozi robata očala spora med "Zahodom in vsemi preostalimi", velja poskusiti s teorijo, ki opazuje svet skozi gibčne leče "zahodnjaške civilizacije".

Za kaj gre? Pomagal si bom z vzporednicami med helenistično in zahodnjaško civilizacijo. Tako kot klasična Grčija ne pomeni istega kot helenistična civilizacija, tudi moderni Zahod ni isto kot zahodnjaška civilizacija. Klasična grška civilizacija je namreč vse do 4. stoletja pr. n. št. in zatona mestnih držav, ki jo predstavljajo, ostala v ozemeljskih mejah južnega Balkana. Tudi civilizacija latinskega krščanstva oz. tradicionalnega Zahoda je bila do začetka modernosti trdno zasidrana v zahodnih deželah evropske celine.

Helenistična civilizacija Aleksandra Velikega je izšla iz klasične grške dediščine, vendar pa se je ozemeljsko raztezala po skoraj vsem tedaj znanem svetu; segala je do Egipta in Indije, Tadžikistana in Afganistana. Tudi zahodnjaška civilizacija, ki izhaja iz moderne zahodne dediščine, danes obsega ves znani svet.

Iz posebne zmesi bližnjevzhodnih in indo-iranskih kulturnih tradicij na eni in antičnega grškega izročila na drugi strani so pognale oblike skupinskega življenja, za katere je smisel klasičnega grštva pomenil "le" hrbtenico, ne pa tudi celotnega družbenega telesa. Aleksander Veliki je načrtno širil meje na zemljevidu svojega mnogonacionalnega cesarstva in v glavah svojih mnogokulturnih podanikov. Vzpodbujal je "mešane zakone" med grškimi kolonisti in domačini s prav takšnim žarom, s kakršnim je podpiral laboratorijske eksperimente in spajanje grških ter lokalnih tehnologij in ideologij.

Tudi zahodnjaška civilizacija je hibridne narave. Osnovni paket idej ima hrbtenico v dediščini modernega Zahoda, številna rebra pa segajo na vse strani planeta, saj si te ideje različne skupnosti na različnih krajih planeta vselej prilagajajo na sebi lastne načine, pri tem pa upoštevajo krajevne posebnosti. Primer volitev je nazoren: to obliko predstavnike demokratične danes izvajajo tako rekoč v vseh državah sveta, čeprav se bomo najbrž hitro strinjali, da ne povsod enako svobodno in pošteno.

V antični Grčiji je posameznikovo identiteto določala politika mestne države. Ta je utelešala središče sveta. Zato so se stari Grki na trgovskih in

vojaških pohodih v tujino, še posebno pa v čezmorskih kolonijah, vedno ozirali k edini domovini, matičnemu mestu ali *metropolisu*. V helenistični civilizaciji pa se z izvorom posameznikov niso pretirano ukvarjali. Konec koncev je antične grške ideje širom po tedaj znanem svetu ponesla vojska, ki ji je poveljeval Makedonec.

V obsežnem cesarstvu, ki je ležalo na treh celinah, potovanja med regionalnimi prestolnicami pa so lahko trajala tudi po več let, se je polagoma zbrisala potreba po enem samem središču. Namesto metropolisa se je uveljavila zamisel svetovnega mesta ali *kozmpolisa*. Presegala je lokalno državljanstvo in ponujala odgovor na nove potrebe po raznovrstnih identitetah, zavezah in zvestobi. Namesto izključujočih domoljubnih čustev, ki jih povzema starogrško razlikovanje med “domom in svetom”, se v vključujočem helenističnem svetovljanstvu izraža paradoks globalne zavesti: “dom je svet”.

Raznovrstne identitete ljudi in krajev v zahodnjaški civilizaciji se morda najlepše pokažejo v kozmopolisih, kakršni so Marseille in Milano, London in Lisboa, Berlin in Barcelona. Vsa ta mesta so zgodovinsko in geografsko zasidrana v deželah tradicionalnega Zahoda, vendar pa v svojo simbolično in stvarno ekonomijo že dolgo vključujejo tudi številne nezahodne prvine. Tako pri hitri prehrani kot pri opojni glasbi, tako pri dražljivih modnih slogih kot pri razburljivih družabnih navadah se tako na tem uličnem vogalu kot tudi v oni podjetniški pisarni spajajo “domače” in “tuje” sestavine, porajajoč nove sintetične izdelke in hibridne zamisli.

Zunaj tradicionalnega Zahoda poteka podoben proces: vele mesta kot Sydney in Hošiminh, Kairo in Kuala Lumpur, Ciudad de Mexico in Manila se razkrivajo kot laboratoriji raznovrstnih identitet, v katerih so transport in trgovina, znanost in industrija, komunikacije in oborožitev nezmotljivo modernega zahodnega tipa, vendar pa jih vsako lokalno okolje uporablja v skladu s svojimi predsodki, potrebami in zmožnostmi.

Antična grščina, *lingua franca* heleniziranega sveta, je v žlobudranju plemen in ljudstev, vojakov in diplomatov, trgovcev in romarjev dobivala raznovrstne lokalne poudarke in doživljala (ne nujno pretanjene) prilagoditve, nekako tako, kakor v globalnem kapitalizmu sodobne zahodnjaške civilizacije angleščina dobiva raznovrstne naglase, ko jo različne skupnosti in posamezniki uporabljajo za medsebojno (ne nujno pretanjeno) izmenjavo idej, blaga in storitev.

Zahodnjaška civilizacija torej ne pomeni enega samega zahodnega modela, vsiljenega vsem krajem planeta na enak način. Tako menijo tisti kritiki, ki zagovarjajo delitev na “Zahod in vse preostale” in pojasnjujejo

processe kulturne menjave kot slepo ulico, na koncu katere zmagovalni žepar (Zahod) izprazni mošnjičke vsem drugim.

Pojem zahodnjaške civilizacije nosi spoznavno drugačno, če že ne politično obetavnjejšo vsebino. Pojavlja se namreč kot dvosmerna ulica, na kateri poteka živahen promet z ideologijami in tehnologijami, ki jih je moderni Zahod sicer izumil, nima pa jih (več) v izključni lasti. Rečeno z drugačno prisposodbo: globalizirane ideje modernega Zahoda so nekakšna krojna pola, ki določa osnovna pravila oblikovanja, ne da bi hkrati predpisovala debelino blaga, figuraliko vzorcev in barvo šivov.

Morda najnazornejši primer zahodnjaške civilizacije lahko vidimo na Japonskem. Dežela vzhajajočega sonca je že pred več kot stoletjem začela vsrkavati zahodne ideje, sprejemajoč upravne, vojaške in industrijske postopke modernega zahodnega tipa. To ji ni samo omogočilo, da se je izognila vlogi zahodne kolonije, ampak je celo sama postala regionalna kolonialna sila. Paket modernih zahodnih idej uporablja na sebi lasten način, v skladu s premišljeno izbiro in prilagoditvijo, ki še kako upošteva lokalno kulturno tradicijo.

Nekatere sadove takšne hibridizacije je Japonska zelo dobičkonosno izvozila na svetovno tržišče. Za poznavalce sta to anima in manga, za ljudstvo so karaoke in karate, za profesionalne elite pa industrijska miniaturizacija, dostava blaga v zadnjem trenutku in množična proizvodnja cenovno nizkih ter kakovostno visokih izdelkov. Skrivnost globalnega uspeha Japonske namreč leži prav v sposobnosti za ustvarjalno spajanje zahodnih in lokalnih zamisli.

Vseeno pa ni mogoče spregledati, da se veliko ljudi na veliko krajih planeta hudo boji globalizacije. Enostransko razkrinkavanje uničevalnih posledic, ki jih ima globalno trgovanje s storitvami, blagom in dobrinami, na žalost in pogosto žene vodo na mlin popularnih strahov, iskanja žrtvenih kozlov in množične preganjavnice. Ustrahovana pamet si pač ne more kaj, da ne bi videla globalizacije kot poplave, v kateri naj bi izginile različne in posebne kulturne tradicije.

Če natančno pogledamo, bomo opazili, da prenekateri kritik globalizacije žal le žuga z moralističnim kazalcem in viha svoj prefinjeni nos nad tem ali onim mednarodno popularnim slogom, pa naj gre za najstniški hip hop ali uživaško divjanje Madonne, hollywoodski kič ali trde detektivke. Z natančnejšimi besedami: kritiki globalizacije pogosto uporabljajo kulturno pestrost in obrambo skupinskih (nacionalnih) posebnosti za nekakšno dimno zaveso. Za njo po navadi tiči neki drug program; največkrat gre za romantični antikapitalizem, ki je blizu levičarski vnemi, ali pa za moderni antiamerikanizem, s katerim se napaja desničarska ihta.

Resnični procesi globalizacije so sicer protislovni in zapleteni, mednarodna izmenjava idej in tehnologij, simbolov in načinov delovanja v njih pa povečuje in širi kulturno raznovrstnost. Če namreč kulturo razumemo kot laboratorij smisla, iz katerega črpa posamezna skupnost, moramo sprejeti tudi gibčni proces prilagajanja in odpora, preobrazb in hibridnosti, v katerim meja med “domačim” in “tujim” hlapi kakor vonj cenene bencina.

Pierre Bayard

Kako govoriti o knjigah, ki smo jih pozabili

Kot smo doslej ugotovili, med knjigami, ki smo jih "prebrali" – če ima ta kategorija sploh še kak pomen – in tistimi, ki samo jih samo prelistali, ni velike razlike. Ampak Valéry ima boljši razlog za to, da knjige, o katerih razpravlja, le prelista, prav tako kot ga ima Baskerville za to, da jih komentira, ne da bi jih odprl – namreč da se tudi najresnejše in najtemeljitejše branje po opravljenem delu kaj hitro spremeni v povzemanje. Če hočemo to razumeti, moramo upoštevati razsežnost branja, ki jo številni teoretiki zanemarijo: časovno. Branje ne pomeni le tega, da se seznanimo z besedilom ali se česa naučimo, temveč je že od prvega trenutka tudi neizogiben proces pozabljanja.

Že ko berem, začnem pozabljati tisto, kar sem prebral, in ta proces je neizogiben. Seže celo tako daleč, da se počutim, kot da knjige sploh nisem prebral, in zares ugotovim, da sem se pridružil množici nebralcev, iz katere sploh ne bi smel siliti. Ko rečem, da sem neko knjigo prebral, je to le retorika. Nikoli ne preberemo več kot krajši ali daljši odlomek in tudi ta je prej ali slej obsojen na to, da bo izpuhtel. Kadar sami sebi ali drugim govorimo o knjigah, bi bilo ustrezneje, če bi rekli, da govorimo o svojem približnem spominu na knjige, prilagojenem trenutnim okoliščinam.

* * *

Noben bralec ni varen pred takim procesom pozabljanja, tudi najbolj vneti knjižni molji ne. Tako se je godilo Montaignu, ki ga tesno povezujemo s staro kulturo in knjižnicami, vendar je bil odkritosrčen in je kot pozabljiv bralec prehitel celo Valéryja.

Pomanjkljivosti spomina so zares nenehna, če ne celo najbolj znana téma *Esejev*. Montaigne se je v neskončnost pritoževal nad težavami s spominom in neprijetnostmi, ki mu jih je to povzročalo. Povedal nam je, na primer, da ne more iti iskat podatka v svojo knjižnico, ne da bi med

potjo pozabil, kaj išče. Kadar je govoril, je moral strogo paziti na red, sicer je izgubil rdečo nit. Nikakor si ni mogel zapomniti imen, zato se je odločil, da bo svoje služabnike imenoval po delu, ki so ga opravljali, ali deželah, iz katerih so prišli.

Težave so postale tako hude, da je bilo Montaigna, ki je bil nenehno na robu krize identitete, strah, da bo pozabil, kako mu je ime. Razmišljal je celo, kako bo živel po neizogibnem dnevu, ko se bo ta nesreča zgodila.

Ta splošna nezanesljivost spomina je očitno vplivala na knjige, ki jih je prebral. Na začetku eseja o branju je brez pomišljanja priznal svoje težave s tem, da bi si zapomnil, kaj je prebral. "Čeprav sem veliko prebral," je izjavil, "si nisem ničesar zapomnil."

Montaigne je doživljal napredujoč in sistematičen izbris, ki je napadal vse sestavine knjig, od avtorja do samega besedila, in vse so druga za drugo izginile iz njegovega spomina, kakor hitro so stopile vanj: "Listam po knjigah in se ne poglobljam vanje. Tistega, kar mi od njih ostane v spominu, ne prepoznavam več kot lastnino nekoga drugega. To je le gradivo, iz katerega črpa moja presoja; to so misli in ideje, s katerimi se je prežela; avtorja, kraj, besede in druge okoliščine nemudoma pozabim."

Ta izbris je, drugače povedano, nasprotje bogatenja. Ko je Montaigne besedilo posvojil, ga je tudi hitro pozabil, kot da knjiga ne bi bila nič drugega kot začasen dostavni sistem za nekakšno splošno obliko modrosti; ko je bila njena naloga opravljena, je bilo prav, da izgine. To, da niso vse posledice pozabljanja slabe, pa ne reši vseh težav, ki so s tem povezane, še najmanj duševnih. Prav tako ne prežene bojazni, da si nisi sposoben zapomniti ničesar, vsakdanja dolžnost pogovarjanja z drugimi ljudmi pa jo še poglobi.

* * *

Res je, da vsi doživljamo take neprijetnosti in da nam vsa književnost navsezadnje zagotovi le krhko in začasno vrsto znanja. Posebnost Montaignevega primera, ki kaže na obseg njegovih težav s spominom, pa je bila njegova nesposobnost, da bi si zapomnil, ali je prebral neko določeno knjigo.

"Da bi delno nadoknadil izdajstvo in šibkost svojega spomina, ki sta tako pretirana, da sem večkrat spet vzel knjige v roke, češ da so nove in meni neznanе, in nisem vedel, da sem jih pred nekaj leti skrbno prebral in počel čakal s svojimi pripombami, imam že nekaj časa navado, da na koncu vsake knjige (take, ki jo nameravam uporabiti le enkrat) napišem datum, ko sem jo prebral, in mnenje, ki sem si ga o njej ustvaril in ki mi daje vsaj splošen občutek in predstavo o avtorju, ki sem si ju oblikoval med branjem."

Spominski primanjkljaj je bil v tem primeru še hujši, ker Montaigne ni pozabil le knjige, temveč tudi svoje doživljanje branja. Pozabljenje ni

izbrisalo le vsebine knjige – katere splošno obliko si je Montaigne lahko še priklical v spomin –, temveč sam postopek branja, kot da bi vsestranska narava izbriša nazadnje vplivala na vse, kar je bilo povezano s knjigo. V takih okoliščinah bi se upravičeno vprašali, ali si branje, ki se ga niti ne spominjamo, sploh zasluži, da ga imenujemo branje.

Neverjetno pa je, da se je Montaigne sorazmerno natančno spominjal določenih knjig, ki mu niso bile všeč; sposoben je bil, na primer, ločiti vrste Cicerovih besedil ali celo posamezne knjige *Eneide*. Človek ima občutek, da so ušla pozabljenju predvsem ta besedila – verjetno zato, ker so nanj napravila močnejši vtis kot druga. Tudi tu je imel dejavnik vtisa odločilno zaslugo, da je knjiga, ki jo je obdržal v spominu, nadomestila hipotetično resnično knjigo.

Montaigne je našel rešitev za svoje spominske težave v domiselnem sistemu zapisov na koncu vsake knjige. Ko je prišla pozabljivost, je lahko te zapise uporabil, da si je osvežil mnenje o avtorju in njegovem delu iz obdobja, ko ga je prvič prebral. Sklepamo lahko, da so mu ti zapisi tudi zagotavljali, da je knjige, v katere jih je načekal, resnično prebral, hkrati pa so mu kot luči na pristajalni stezi kazali pot v bližajočih se obdobjih amnezije.

* * *

Nadaljevanje njegovega eseja o branju je še osupljivejše. Montaigne je najprej razložil načelo svojega sistema zapisov, nato pa bralcu ravnodušno predstavil nekaj odlomkov. Pri tem je pripovedoval o knjigah, za katere bi težko uganili, ali jih je prebral, kajti njihovo vsebino je pozabil in se je moral zanesti na svoje zapise – na primer: “Tole sem pred kakšnimi desetimi leti zapisal v svoj izvod Guicciardinija (kajti ne glede na to, v katerem jeziku govorijo moje knjige, jim jaz govorim v svojem).”

Prvi avtor, o katerem je “razpravljaj”, je bil renesančni zgodovinar Guicciardini, o katerem je Montaigne menil, da je “priden zgodovinopisec” in veliko zanesljivejši od njega, kajti sodeloval je pri dogodkih, ki jih je opisoval, in ni bil pretirano nagnjen k temu, da bi laskal oblastnikom. Njegov drugi primer je bil Philippe de Commines, ki ga je Montaigne brezmejno hvalil, občudoval preprostost njegovega jezika, pripovedno jasnost in odsotnost napuha. Nato je pisal o du Bellayjevih *Spominih*: občudoval je delo tega avtorja v javni službi, a se je tudi bal, da je preveč poslušen kralju.

Ko je Montaigne prebiral svoje zapise in ob njihovi pomoči komentiral besedila – čeprav se morda ni spominjal, da jih je prebral, ali pa je vsaj pozabil njihovo vsebino – se je znašel v protislovnem položaju. Komentar, ki ga je bral, ni bil zares njegov, kajti tudi njemu je bil tuj. Bralcu je

posredoval svoj nekdanji odziv na knjigo, ne da bi se potrudil preveriti, ali je skladen s tistim, kar bi morda občutil pozneje.

Za Montaigna, trdovratnega zagovornika umetnosti citiranja, je bil tak položaj nezaslišan: namesto da bi navajal druge avtorje, je navajal sebe. Razlika med navajanjem svojih in tujih besed je v tem skrajnem primeru izginila. Ker je pozabil, kaj je rekel o teh avtorjih in ali je sploh kaj rekel, je zase postal nekdo drug. Od zgodnejših utelešenj samega sebe so ga ločile motnje v njegovem spominu, prebiranje teh zapisov pa je bil le poskus vnovične združitve.

Naj nas Montaignevo zanašanje na sistem zapisov še tako preseneča, je navsezadnje le logična posledica nečesa, kar pozna vsakdo, ki se druži s knjigami, ne glede na stanje njegovega spomina. Tisto, kar si zapomnimo o knjigah, ki smo jih prebrali – če si delamo zapiske ali ne in celo če iskreno verjamemo, da smo si jih natančno zapomnili – so v resnici le drobci, ki kot otočki plavajo po oceanu pozabljenja.

* * *

Bralca Montaigna čakajo še druga presenečenja. Avtor pozneje razkriva, da je glede tujih knjig res pozabljen in si ne zapomni, ali jih je sploh prebral, a tudi svojih si ne zapomni nič bolje:

“Nič čudnega ni, če mojo knjigo čaka enaka usoda kot druge in če moj spomin pozabi tako tisto, kar sem napisal, kot tisto, kar sem prebral; tisto, kar sem dal, in tisto, kar sem sprejel.”

Montaigne se ni spominjal, kaj je napisal, zato ga je prežemal enak strah kot vse, ki izgubljajo spomin: da bi se nevede ponavljal. Ker je poznal težave z neobvladovanjem svojega pisanja, je bil samemu sebi nehote pretirano zvest. Njegov strah je bil še toliko bolj utemeljen, ker v *Esejih* ni pisal o aktualnih temah, temveč o brezčasnih vprašanjih. Teh se je mogoče lotiti ob kakršni koli priložnosti, pisatelj brez spomina pa se jim lahko znova posveti, ne da bi se tega zavedal, in to popolnoma enako:

“Ne govorim o nobeni novotariji. Ideje so splošne; ker sem morda že stokrat razmišljal o njih, se bojim, da sem o njih tudi že pisal.”

Ta “ponavljanja”, ki so bila za Montaigna pri avtorju, kakršen je bil Homer, vredna obžalovanja, so bila zanj še bolj “uničujoča” v njegovem lastnem besedilu, “ki pritegne le površno in kratkotrajno pozornost”. Pri tem je tvegalo, da bo poglavje za poglavjem dobesedno ponovil, ne da bi to sploh opazil.

Strah pred tem, da bi se ponavljal, pa ni bila edina neprijetna posledica tega, da je pozabljal svoje knjige. Montaigne poleg tega niti ni prepoznal svojih besedil, kadar jih je kdo navajal v njegovi navzočnosti, tako da je razpravljalo o besedilih, ki jih ni prebral, čeprav jih je sam napisal.

Za Montaigna je bilo branje torej povezano ne le s pomanjkljivim spominom, temveč zaradi protislovij, ki jih je ta povzročal, tudi s strahom pred norostjo. Medtem ko nas branje v trenutku, ko poteka, bogati, je hkrati vir razosebljenja, kajti če nismo sposobni zadržati niti najmanjšega odlomka besedila, smo se tudi nesposobni ujemati s seboj.

* * *

Montaigne je zaradi ponavljajočega se občutka, da izginja njegov jaz, bolj kot kateri koli doslej omenjeni avtor na videz izbrisal vse razlike med branjem in nebranjem. Pravzaprav nam vsaka knjiga takoj potem, ko jo preberemo, začne izginjati iz zavesti in nazadnje se ne spomnimo več, ali smo jo sploh prebrali; že sam pojem branja izgubi pomen, kajti vsaka knjiga, bodisi prebrana ali neprebrana, bo nazadnje enakovredna vsem drugim.

Naj je Montaignev primer še tako skrajšen, njegov odnos do knjig razkriva pravo naravo takega odnosa pri vsakem človeku. V spominu ne ohranimo celotnih besedil, enakih tistim, ki se jih spominjajo drugi, temveč le drobce, ki so ostali po delnih branjih, pogosto spojene med seboj in preoblikovane v skladu z našo domišljijo. Nazadnje nam ostanejo preoblikovani ostanki knjig, podobni prekrivajočim spominom, o katerih je govoril Freud; njihova poglobljena naloga je, da prikrijejo druge.

Po Montaignevem zgledu bi pri opisovanju vpliva pozabljenosti namesto o branju morda morali govoriti o nebranju. Ta proces vključuje izginjanje, pa tudi zamegljevanje navedkov in knjige, od katerih pogosto ostanejo le naslovi ali nekaj medlih strani, omeji se na nejasne sence, ki drsijo po površini naše zavesti.

Kadar razmišljamo o branju, ne smemo pozabiti na to, da so knjige povezane z znanjem, pa tudi z izgubo spomina in celo identitete. Branje ne prinaša le informacij, temveč tudi in morda predvsem pozabljanje in s tem spopadanje z našo zmožnostjo pozabe.

Bralni subjekt, o katerem piše Montaigne v svojem eseju, ni enoten in samozavesten, temveč negotov lik, izgubljen med drobci besedil, ki jih komaj prepozna. Za ta lik, ki svojih besedil ne loči več od besedil drugih avtorjev, je vsako srečanje s knjigo nekaj strašnega, ker pomeni grožnjo, da se bo moral soočiti s svojo blaznostjo.

Naj je bilo Montaignevo doživljanje še tako mučno, lahko koristi in potolaži tiste, ki se jim kulturna pismenost zdi nedosegljiva. Nikakor ne smemo pozabiti, da so najnatančnejši bralci, s katerimi se bomo morda pogovarjali, morda tako kot Montaigne neprostovoljni nebralci, njihova pozabljenost pa obsega celo knjige, o katerih so prepričani, da so jih osvojili.

Če si branje predstavljamo kot izgubo – bodisi potem ko prelistamo knjigo, jo vsrkamo iz pripovedovanja drugih ali v postopnem procesu pozabljanja – in ne pridobitev, je to psihološki pripomoček, bistven za vsakogar, ki išče učinkovite strategije za preživetje v neprijetnih književnih sočnenjih. Definirali smo različne vrste nebranja, zato lahko zdaj posvetimo pozornost družbenim okoliščinam.

Prevedla Dušanka Zabukovec

Helena Koder

Horror vacui, a ne

V roke sem vzela knjižico novih pesmi Milana Jesiha. Prebrala sem predzadnjo pesem, nato prvo in potem še zadnjo v zbirki. Horror vacui, sem pomislila, groza praznine. Odložila sem knjižico in začela premišljovati: najprej o minevanju, potem o umetnosti; nazadnje je vse privedlo do razmišljanja o tem, v kakšnem svetu živim.

Nič čudnega ni, da se zelo dobro spominjam, kdaj sem prvič slišala besedno zvezo *horror vacui*: dandanes se latinski pregovori in navedki le redko uporabljajo v vsakdanjih pogovorih. To je razumljivo, saj je za dejansko razumevanje določene fraze potrebno še kaj več kot golo razumevanje posameznih besed, dobesednost: fraza je veliko bolj povedna, če naslovnik pozna njen historični kontekst ali celo ve, kdo je njen avtor, iz katerega dela je bila iztrgana ali v katerih okoliščinah je bila prvič tako dobro uporabljena, da se je ohranila desetletja, stoletja dolgo, morda še od antike. Ob očitku "*et tu, Brute*" se tisti, ki ni nikoli slišal za Julija Cezarja, za rimski senat ali vsaj za Shakespearja, ne bo prav nič zamislil nad svojim izdajalskim ravnanjem; izdani ljubitelj latinskih izrekov pa bi modreje ravnal, če bi tovarišu, ki je zlorabil njegovo zaupanje, po domače povedal nekaj krepkih.

Ta uvodna zastranitev se mi zdi potrebna, da opozorim, da so bralci literature v svojih zmožnostih dojeti celovitost pesnikove, pisateljeve, esejistove povedi omejeni s svojim znanjem in življenjsko izkušnjo. Postmoderna literatura pa sploh zahteva od bralca enciklopedično znanje. Uživati v delih Nabokova, Borgesa, Eca, sploh *uživati v literaturi*, pomeni prijazniti se s tem, da ne bomo vsega prebrali tako, kot je napisal pisatelj, četudi med branjem verjamemo, da smo vse razumeli. Pomeni tudi, da bomo ob vsakem naslednjem branju opazili čisto nove stvari, mogoče celo stvari, ki jih pisatelj ni opazil, in da bomo, če smo si medtem pridobili kakšno novo znanje ali novo izkušnjo ali pa smo se samo preprosto

postarali, spet marsikaj razumeli drugače ... in tako v nedogled, kot se pri Borgesu cepijo poti v vrtovih ali kot se v atomu sestavni delci delijo v vedno manjše. V neskončnost.

Posebno problematična za razumevanje se zdijo umetniška dela, ki so nastala zaradi posebnih socialnih in političnih okoliščin. Pravijo, da je na Češkem v najtrših dneh sovjetskega terorja sprožal salve smeha gledališki prizor, v katerem je glavni junak na odru nenadoma začel smešno mencati in se prestopati, češ da so njegovi čevlji neznosno pretesni in da se tega res ne da zdržati. Domače občinstvo je seveda razumelo namig, tujci pa niso imeli pojma, kaj je tako smešno. Vprašanje je, kaj danes mlademu človeku, rojenemu v Sloveniji nekako v letih ob osamosvojitvi, pomenita lika obeh *izvedencev za metafore* iz Jančarjevega *Velikega briljantnega valčka*. Najbrž ju literarno izobražen bralec ali gledalec razume v njunem splošnoveljavnem pomenu kot lika, ki služita nekim oblastnikom in jim pomagata ohranjati oblast. V tistih osemdesetih letih, ki so sledila tako imenovanemu svinčenemu desetletju, torej v obdobju politične odjuge v Sloveniji, je občinstvo v Drami na premieri zadrževalo dih od ugodja, da se tako naravnost in brez dlake na jeziku govori o politični policiji: izvedenci za metafore! Nekdo, ki ni izkusil časov, ko so ljudje zaradi verbalnega delikta šli celo v zapor in ne samo na zaslišanje, te Jančarjeve drame pač ne more razumeti enako, kot so jo gledalci praižvedbe. Če literatura prebije preizkušnjo časa, postane splošno veljavna, njena vrednost zraste. A *zeitgeist* neke umetnine je poslej dosegljiv samo posvečenim, torej tistim, ki so ga sposobni postaviti v kontekst.

* * *

Ko je prijatelj Evgen Bavčar, filozof in fotograf, v nekem pogovoru pred mnogimi leti izgovoril "*horror vacui*", sem ti besedi sicer razumela. Spominjam se tudi, da je moj odlično izobraženi sogovornik ob tem omenil neko filozofsko besedilo, morda Kantovo. Nisem pa še vedela, da se ta besedna zveza uporablja v naravoslovju. V medicini na primer pomeni, da v človeškem telesu ni praznin in jih ne sme biti. Praznina vzbuja grozo.

A midva z Bavčarjem sva to fraza omenila v bolj vsakdanjem diskurzu: mislim, da sva govorila o skupnem znancu, ki si je ob nepričakovanem soočenju s starostjo, kajti to pride, ko človek najmanj pričakuje, omislil mlado ljubico. "*Horror vacui*", je rekel Evgen in vse je bilo pojasnjeno. Grozljivost praznine. Strah pred praznoto. Strah pred prihodnostjo in groza ob misli na smrt sta najinega skupnega znanca pognala ljubici v naročje. Meni pa je ta fraza prišla na misel, kot rečeno, ob branju Jesihove predzadnje pesmi iz zbirke *Tako rekoč*. Potrditev, da moje občutje

morda ni bilo daleč od pesnikovega, sem dobila šele pozneje, ko sem na naslovnici knjižice prebrala s čisto drobno, skoraj otroško pisavo zapisano besedo *cvilimožek*.

V lokal, gostilno, kavarno, restavracijo – a prav tako bi to lahko bila čakalnica pri advokatu, peron na železniški postaji ali gledališki foaje –, skratka, v neki javni prostor, v katerem se zbirajo ljudje, ki imajo dovolj časa, da se medsebojno opazujejo, stopi prelepa mlada ženska. *Gospodična*, ji pravi pesnik, in *prelepa, dokler ni boljše besede* za opis tolikšne lepote. Ljudje vse naokoli, ki so brez zaslug deležni te prelesti, onemijo s tako občudujočimi pogledi, da začne lepotici že kar presedati. Počasi, prav počasi, si z glave sname bujno lasuljo, odloži oba niza bisernih zob, si iztakne lesketajoči se očesci in tako naprej ..., potem pa se prav prostaško nasloni na mizo, *tako rekoč*:

“Vsi mi, a ne, некоč
bili smo mladi,
današnji dan
pa mrtvi smo, a ne, bolj ali manj.”

Ko še enkrat pogledam naslovnico in si natančneje ogledam besede v ponujenem zaporedju, preberem: *Milan Jesih tako rekoč cvilimožek?* Nobenih vejic in veliko vprašajev. Horror vacui?

Minljivost je zapisana v naših genih. Tudi zavedanje naše minljivosti nam je prirojeno, četudi je v našem vsakdanjem bivanju zakopano nekam v globino naše zavesti. A vendar: to zavedanje daje našim dejanjem in doživetjem, našim čustvom in občutkom, našim spoznanjem in užitkom neizmerljivo vrednost. S tem zavedanjem postane celo naše trpljenje smiselno. Brez tega zavedanja, paradoksalno, ne bi mogli ali znali popolnoma uživati življenja. Ker je končnost človeškega življenja brezpogojna, s tem zavedanjem pač zmoremo živeti in znamo biti celo srečni. Neizmerno srečni. Čeprav smo racionalna bitja, živimo v tem pogledu enako spontano kot živali. In kadar nismo v neposrednem stiku z boleznijo ali nesrečo, prepuščamo razmišljanja o minljivosti filozofom in umetnikom. Najpogosteje pesnikom.

O človeški končnosti razmišljajo vsi filozofi, tudi oni nemalokrat šele v poznejših letih ali ob izgubi bližnjega. Kaj ni enega prvih filozofov moderne dobe Michela de Montaigna prav tista nezgoda s konjem, ko so ga služabniki in spremstvo imeli že za mrtvega in se je tako rekoč iz smrti prebudil v življenje, še utrdila v nameri, da z opazovanjem samega sebe prodre globlje v skrivnost človeškega bivanja? In ali ni na misli,

ki jih je Montaigne v samoti svojega stolpa mlel in brusil, zelo vplivala izguba njegovega najljubšega prijatelja in sorodne duše, književnika La Boétija? Vsekakor se je Montaigne v svojem razmišljanju trudil, da bi se sprijaznil s smrtjo. V eseju *De l'expérience* je zapisal, da ljubi življenje, kakršno že nam je Bog po svoji volji namenil, in se mu tudi popolnoma predaja (*pour moi donc, j'aime la vie et la cultive telle qu'il a plu à Dieu nous l'octroyer*).

Filozofu je morda spravljenost s človekovo smrtnostjo namen in končni cilj vsega filozofskega umovanja. S pesniki pa je drugače. Ni njihova naloga, še manj pa jih veseli iskanje smisla človekove eksistence, temveč prav narobe: človekova eksistenca pesnika navdihuje. Smrtnost je lahko pesniku navdih, to že, vendar je pesnikov odziv največkrat upor, žalost, obup, včasih ironija, pogosto resignacija in le malokdaj sprijaznjenje ali celo domačnost.

Vzemimo za skrajni zgled pesnika Giacoma Leopardija. Njegova otožnost in pesimizem imata izkustveno in teoretično podlago. V strogem in hladnem aristokratskem družinskem okolju se je slabo počutil in se je, vedoželjen, kot je bil, za sedem let tako rekoč zaprl v domačo biblioteko. In kaj je spoznal ob študiju klasikov? Da je človek del narave in da je lahko srečen samo, če je z njo tesno povezan. A ker ga je prav ta narava obdarila tudi z razumom, se človek v želji po znanju in napredku od nje oddaljuje in je zato vedno bolj nesrečen.

*Oh narava, narava,
le zakaj ne daš,
kar prej obljubit' znaš?
Zakaj tako
otroke svoje goljufaš?*

je napisal v pesmi *Silviji* (prev. Marta Filli). *Ljudem je usoda le smrt namenila*, pravi, človeku sta prirojeni umrljivost in želja po večnosti; prirojeno mu je hrepenenje po preseganju tistega, kar mu je dano in česar ni mogoče spremeniti. *Ergo* smo obsojeni na permanentno stanje nesrečnosti. In ta občutek nemoči je pesnikov vir navdiha.

Ali pa vzemimo Heineja: v eni izmed pesmi, ki se dogajajo v sanjah (*Mir träumte von einem Königskind*), je kraljični, ki sedi v naročju lirskega subjekta, potem ko ji je ta ravnokar izpovedal najglobljo in najčistejšo ljubezen, češ da ne želi ne njenega zlata ne žezla, ne trona, temveč le njo samo, položil v usta približno te besede: "To pa ne bo šlo, jaz vendar ležim v grobu in samo ponoči lahko pridem k tebi, ker te imam tako zelo rada." V izvirniku takole:

*Das kann nicht sein, sprach sie zu mir,
ich liege ja im Grabe,
und nur des Nachts komm ich zu dir,
weil ich so lieb dich habe.*

Heine je svoj upor ob strašni bolezni, svoje tragično občutje sveta, prekril z ironijo. *Življenje (je) zaljubljeno v smrt in ti, ti ljubiš mene ...* je zapisal v pesmi *Lass ab (Pusti, prev. Mile Klopčič)*. Mlada ženska, ki jo Heine nagovarja v tej pesmi in jo prepričuje, naj se vendar odvrne od njega, ga po njegovem ljubi **prav zato**, ker umira, ker po njem *že segajo strahotne temne sence*, kajti *življenje je zaljubljeno v smrt*, tako kot je pomlad zaljubljena v zimo in dan v noč ... Mogoče je Heineju ironija – a kdo bi to vedel? – pomagala, ko je tako dolgo in mučeniško umiral. In kdo bi vedel, ali mu je zaradi njegove ljubezni do Francije lahko kaj pomagal tudi Montaigne?

Zgledov poezije, ki izhaja iz človekove eksistencialne stiske, zagotovo najdemo dovolj v vsaki lirski antologiji, pa naj bo inuitska, kitajska ali sicilijanska. Odličnih, pesniško izbrušenih, navdihnjenih in izvirnih je nemalo tudi v slovenski poeziji, odkar jo je Prešeren z eno samo vehementno potezo vnesel na pesniški zemljevid sveta. In obe njegovi, ki najbrž prvi prideta na misel vsakemu Slovincu, kadar začne iz šolskega spomina vleči pesmi s to tematiko, namreč *Slovo od mladosti* in *Memento mori*, pravzaprav skupaj prekrivata vsebino Jesihove pesmi, ki me je zapeljala v te mentalne akrobacije: ko mladost mine, je človek tako rekoč živi mrlič. Misel torej nikakor ni nova. Pravzaprav je naravnost oguljena in prežvečena. Kaj torej to Jesihovo pesem dela tako intrigantno? Oglejmo si jo поблиže.

Najprej ugotovimo, da je ob vsem bogastvu besednih bravur nenavadno vizualno izdelana in prepričljiva. Prizor, ko lepotica stopi v lokal – ponujen je razkošen spekter prizorišč, na katerih bi se zgodba lahko dogajala enako – in začne odlagati svojo mladostno podobo, bi se prav lahko zgodil v *videu*, ki bi si ga omislila kakšna malo bolj sofisticirana subkulturna glasbena skupina, kakršna je bila na primer pred mnogimi leti *Borghesia*. Pesem se namreč bere kot scenarij za kratek film: lepotica, vidim jo, kako hodi mimo drugih ljudi in gleda skozi nje, vsa v belem in z žvenketajočimi verižicami – *s ketnami*, pravi Jesih –, stopi v lokal, njen prelepi obraz v kontrapunktu z obrazi drugih gostov, nekateri so osupli od vse te lepote, drugi očarani; mladi ljudje, moški in ženske srednjih let, starci ... Prizor se v prebliskih ponavlja na različnih prizoriščih; zmeraj skrivnostna lepotica in okoli nje "navadni" ljudje; zmeraj socialni sloj, kakršen se

pač pričakuje na določenem prizorišču. Kjer koli se prikaže, je v svoji lepoti nad vsemi. Potem pa jo vidimo spet pri isti mizi kot na začetku (filma), kako *sedi vsa zemeljska in civilna* in naveličana vseh zijal okoli sebe, odloži lasuljo, si sname lica, iztakne očesi itn. in ko je pred nami v bližnjem posnetku samo še lobanja, le-ta spregovori že prej navedene besede: *vsi mi, a ne, nekoč bili smo mladi* itn.

Kaj je v tej pesmi tako imenovani presežek? Kaj je v njej takega, da bralca stisne in se mu v grlo skotali kepa? Je to podoba? Beseda? Dramaturgija? Že zdavnaj je bilo spoznano, da se v umetniškem delu posamezne sestavine, tako imenovani vsebina in forma, medsebojno sprejemajo; pri tem rezultat ni seštevek, temveč zmnožek, ki ga ni več mogoče razstaviti na sestavne dele ali razdeliti tako, kot je Krjavelj razčesnil hudiča. Poglejmo zadnjo kitico naše pesmice: kaj se zgodi, če jo jezikovno in vsebinsko malo razstavimo? Kaj ostane od tega premega govora, če ga omejimo na racionalno misel in mu odvzamemo Jesihov – beri: umetnikov – dotik? Ostane misel: mi vsi smo bili nekoč mladi, zdaj pa smo (stari in torej) bolj ali manj mrtvi. Brez Jesiha ostane ta poved najbolj banalna misel, ki od nekdanj plava nad postaranimi omizji in po navadi udari v trenutku, ko mimo utrujenih obrazov privrši mladost v taki ali drugačni podobi. A Jesih doda tej misli tisti brezkompromisni *a ne*, ki ne dovoljuje ugovora. Ne vzame zborne knjižne oblike *ali ne*, ne vzame, bog ne daj, vprašalnega členka *kajne*, izogne se vsem čerem banalnega pesniškega jezika: Jesih se spusti do najbolj trivialnega, vsakdanjega, pogovornega, skoraj počestnega *a ne*. Z njim udari v živo in do bolečine: ... *današnji dan pa mrtvi smo, a ne, bolj ali manj*. Horror vacui, a ne. Kako se mu to posreči? Pojma nimam, ker tudi jaz ne mislim, da je vsa umetnost v tistem Jesihovem *a ne*. A ne. Vendar, kot rečeno, pri tem besedilu ne gre za analizo Jesihove poezije, ne gre za estetska vprašanja, temveč za razmislek o stvareh, ki so zunaj poezije same. Razmislek, ki se je ob zimskem branju artikuliral.

* * *

Pisatelj Emil Filipčič je nekje zapisal, da je vsak človek zjutraj, ko se zbudi, v enakem položaju, kot je bil prvi: vse je še pred njim, vse mora še narediti, vse zgraditi. Če to velja za slehernika, saj ni človeka, ki ne bi za seboj pustil sledi, tudi če je to samo prgišče pepela, še toliko bolj velja za umetnika: zato je ta vselej in v vsakem trenutku pred nepopisanim listom papirja. Pred belim platnom. V gluhi tišini. *Vse mora še narediti*. Vendar obstaja bistvena razlika med položajem prvega človeka in nami. Ne mislim na to, da so bili okoli prvega človeka samo narava, zvezdnato nebo in tišina. Mislim na nekaj drugega. Mislim na tisto čudovito spremembo,

ki se je zgodila, ko je prapravnuk prvega človeka poslikal stene jame v Altamiri ali kjer koli se je že zgodilo tisto prvo prelomno dejanje. Odtlej se človek, pa naj živi v blaginji ali revščini, v 1. ali 21. stoletju, prebujata v svet, ki se ga je dotaknil umetnik, dotaknil tako, kot se je Michelangelov božji prst skoraj dotaknil človeka. Resda po pisanju tisti božji prst ukazuje Adamu, kako naj živi. A le kdo, ki gleda to umetnino z odprtim srcem in brez navodil, ne vidi v njej dotika božjega? Goethe je obiskal Sikstinsko kapelo, ko je bil dovršen del njegovega potovanja po Italiji že za njim. Ob pogledu na Michelangelove freske je onemel: "*Samo gledal sem in strmel ... Dokler ne vidiš Sikstinske kapele, si ne moreš intuitivno predstavljati, kaj lahko naredi en sam človek ...*" Nehote se vsiljuje vprašanje, kaj bi Goethe rekel ob pogledu na Hirstove krave v steklenem kvadru, napolnjenem s formaldehidom. Ali bi sprejel razlago Damiena Hirsta – ki jo je povzel tudi trg –, da se namreč zelo resno ukvarja z vprašanjem smrti in propadanja? Neodgovorljivo vprašanje.

Kako se je zgodil dotik božjega, kaj je spodbudilo človeka k ustvarjanju presežka, kaj ga je naredilo za občudovalca lepote, vse to ostaja skrivnost. Znamo si razložiti, da so nas podedovane lastnosti, vzgoja in okolje naredili občutljive za besede, oblike in zvoke, še vedno pa ne razumemo, zakaj se nas prav te besede, te oblike, ti zvoki tako zelo dotaknejo. Zato umetniku priznavamo neko globlje vedenje in znanje, vse to pa pripisujemo njegovi posebni nadarjenosti. Vzgojeni smo, da vidimo v umetniku človeka, ki sam samcat s svojim darom ustvarja svojo pesnitev, svojo fresko ali svojo simfonijo. In najbrž umetniško ustvarjanje tudi v resnici poteka nekako tako, čeprav se hoče v postopek vmešavati tudi družba, ki jo največkrat poseblja trenutna oblast, posvetna ali cerkvena. O tem bi umetniki lahko veliko povedali, tudi če jih naštevamo brez tehtnega premisleka, kakor nam pridejo na misel: Ajshil, Dante, Michelangelo, Shakespeare, Molière, Mozart, Prešeren, Šostakovič, Cankar, Kocbek ... Kakšne vloge so v njihovih življenjih odigrali agora in demos, papeži, kralji in cesarji, cenzorji, deželni glavarji, župniki, tirani, škofi, partijski sekretarji ... Tudi Jesih, čeprav je odraščal v državi, ki se je razglašala za socialno najpravičnejšo, v tako rekoč samoupravljajoči se družbi, v kateri sta imela kapital in zasebna lastnina mesto, ki jima gre, je izkusil roko oblasti v podobi kakega zagnanega aparatčika, ko je postavil na ogled svoje *Grenke sadeže pravice*.

Res, umetnost ni nikoli bila in najbrž ne more biti (samo)zadostna in popolnoma avtonomna. A danes, v globalni družbi brezmejne svobode, se z njo dogaja nekaj drugega. Umetniško delo je projekt, ki se načrtuje približno tako kot vsak drug izdelek. Med umetnikom, ki stoji nebogljen s

svojo večjo ali manjšo nadarjenostjo, in preobjedenim občinstvom, pravzaprav porabnikom, se je ustoličil posrednik v osebi založnika, kuratorja, menedžerja, producenta, piarovca ali lobista in kar je še podobnih nebuloz, ki si lasti pravico do razsojanja in podeljevanja umetniške licence. Še več: pod krinko spontanosti vzpostavlja nekakšen operacijski sistem, oblikuje okolje delovanja in gradi globalno mrežo. Kar je v njej, obstaja, kar je ostalo zunaj nje, tega pač ni. V tem neizmernem prostoru med umetnikom in njegovim potencialnim občinstvom, lačnim novih in novih umetniških praks, se je odprlo neskončno veliko možnosti za manipulacije in špekulacije, ki jih na koncu koncev poganja kapital z enim samim namenom: da bi se namnožil ali, to se sliši bolj etično, da bi oplemenitil samega sebe. Umetnost je postala tržna niša, njeno poslanstvo – če je ta oznaka sploh še spodobna in ob njej ne zardevamo – pa je primerljivo s poslanstvom mode ali kulinarike. In podobno efemerno. Vse je namenjeno samo prodaji in trg, se pravi donosnost nekega proizvoda, določa njegovo vrednost. Ne samo ceno: vrednost! Terminologija, ki je bila še nedavno značilna za industrijsko proizvodnjo in trgovino, se je preselila v diskurz o umetnosti, ki jo je potegnil vase začarani krog proizvodnje in porabe. Ali ni za začetek 21. stoletja značilna zamisel naših zahodnih sosedov, da bi skrb za vse italijanske državne muzeje in galerije, skratka, skrb za umetniško dediščino, prepustili uspešnemu menedžerju, ki je Italijo obogatil z verigo restavracij s hitro hrano? Zavedam se, da je naslednja primerjava tendenciozna, a jo bom zaradi simbolike, ki je skrita v njej, vseeno uporabila: na začetku 16. stoletja je papež skrb za vatikanske zakladnice umetnin prepustil Rafaelu in ne kakšnemu uspešnemu trgovcu s svilo in začimbami ali bog ne daj preprodajalcu svinj.

Seveda se umetniška produkcija prilagaja razmeram, tudi to je del njene narave. Umetniška produkcija, poudarjam, kajti v nekem trenutku je postal termin umetniško ustvarjanje popolnoma sprt z dejanskim dogajanjem. Skregan s časom. Umetniki – in kateri umetnik se ne bi želel uveljaviti? – morajo sprejeti ponujeno igro. In jo dosledno igrajo. Oglejmo si na primer Janeza Janšo in Janeza Janšo. Pa tudi Janeza Janšo. Janez Janša in Janez Janša sta pametna, dobro izobrazena, obvladata komuniciranje, poznata trende, duhovita sta in subverzivna, ravnata kot državljana sveta in svojo umetnost jemljeta skrajno resno, saj sta navsezadnje zanjo zastavila svojo eksistenco. Skratka, imata vse lastnosti, ki naj bi krasile umetnika. In vse to enako velja tudi za umetnika Janeza Janšo, le da se zdi, da je v njem poleg že omenjenih lastnosti tudi precej otroške nagajivosti. Kadar razstavlja Janez Janša – ali Janez Janša ali Janez Janša – je v hiši veselje, pa če so obravnavane vsebine še tako krvave. Obiskovalci se muzajo in

šalijo, nekateri so zgroženi, vsi pa odnesejo domov vsaj košček lika in dela Janeza Janše. Janezu Janši in tudi onima dvema se ne more pripetiti nič takega, kar se je zgodilo slovenskim impresionistom, ki so tiste zaboje s slikami prepozno privlekli na Dunaj. Oni, Janše, so, hvala bogu, prišli o pravem času. In najbrž se motim, ko se mi zdi to vendar tako zelo daleč od tistih risb v Altamiri. Daleč od Michelangelovega božjega dotika. In celo predaleč od Macesna.

Umetniško delo še nikoli ni bilo tako zelo oddaljeno od umetnika. Pravzaprav je v zadnjih sto letih izgubilo neposreden stik z njim. Ta stik z notranje strani rahljajo vsak dan bolj sofisticirana tehnološka orodja, ki jih je procesirala kombinatorika, umetnost pa v najboljšem primeru nastaja na področju iskanja nepredvidljivega. Z zunanje strani pa stik med umetniškim delom in umetnikom vedno bolj rahljajo in z njim manipulirajo samooklicani ali pooblaščenji zastopniki javnosti, ki jih poosebljajo umetniške institucije in mediji in jih poganja kapital. Ob hiperprodukciji izdelkov, ki se razglašajo za umetniške, ob hkratni obvezni, s konsenzom sprejeti tolerantnosti in konformistični korektnosti tvegamo, da bo naša podedovana, v mukah in radostih pridobljena občutljivost za prepoznavanje umetnosti otopela. Da, kot je rekel pesnik Fritz, ne bomo več *čuli Bacha*.

* * *

Take misli so se neustavljivo skotalile skozme ob listanju drobne knjižice, natisnjene v tisoč, nekaj manj, nekaj več, izvodih, spisane v nekem eksotičnem jeziku, ki mu po zadnjem štetju jezikov sveta menda ne grozi izginotje. Drobne knjižice, ki tako rekoč ni prevedljiva v noben drug jezik na zemeljski obli, saj bi se vse te čudovite besede, tako se mi je zdelo, v prevodu izgubile.

In vendar me je, ko sem prebrala še drugo in tretjo pesem, najbolj zadelo spoznanje, kako zelo je pesnikova besedna gibčnost in prožnost vprežena v izrazito vizualno zgradbo pesmi. Ni ji podrejena, temveč se ji v celoti posveča in jo obvladuje. Kot da bi želela tekMOVATI z umetnostjo, ki si počasi, a zanesljivo prilašča prvenstvo: s filmom. Jesihove pesmi se nizajo kot prizori iz filma. Prva pesem v zbirki, prvi prizor pravzaprav, z besedami **prikazuje** umiranje nekega starega sveta: babica, izba z mizo javorovo, močnik, postne misli, medtem ko zunaj *ta čas neskončno večeri se in tastara si v odsevu je utvara utvari*. Scenograf, ki bo imel nalogo, da pripravi prizorišče za film o življenju na vasi, naj prebere Jesihovo pesem, kot da bi bral didaskalije: ne bo mu težko ustvariti pristnega prizorišča. Seveda je fant, ki ima v tej bukoliki aktivno vlogo, arhetipsko natančno definiran, čeprav s skupimi besedami – fant, *ki mu gresta oblast in čast / in čudežna prihodnja*

tisočletja, / se usede jest in hlastno je, ... – a tisto, kar je najimpresivnejše, je vendarle sam opis prizora, **scenarij**. In bralec se počuti nekako voajersko: nepovabljen se je znašel čisto blizu neke intime in čeprav gre za podobno iz pesnikovega spomina, se počuti skoraj nelagodno. Pesnik je sliko *izostril*, izostril jo je natanko tako, kot jo izostril filmski snemalec, saj je za ta postopek celo uporabil isti tehnični izraz. A vendar slika pesniku ves čas negotovo uhaja in *v pozabo se ponica*. S tem verzom se prva pesem tudi začne: ta strah, da ti bo spomin izpuhtel in bo ostala samo praznina. Groza praznine.

Še veliko bolj filmsko voajerska je zadnja pesem v zbirki. Ta pesem sledi tisti, ki sem jo prvo prebrala, namreč pesmi o lepem dekletu, ki se pred našimi očmi spremeni v mrtvakinjo, češ, mi vsi smo bili nekoč mladi, zdaj smo pa bolj ali manj mrtvi, a ne. Zadnja pesem je polna življenja, prizor razgiban in slikovit, zelo filmski, najbolj nenavadno pa je, da smo zdaj postavljeni popolnoma v vlogo voajerjev. Pozno ponoči, od daleč, meni se zdi nekako od zgoraj, mogoče celo skozi daljnogled, gledamo na večje parkirišče ob avtocesti. Ravnokar se je pripeljal vlačilec, iz kabine skoči orjak, poišče med parkiranimi vozili tovornjak, zbudi v njem spečega šoferja, nekaj rogovili in se razburja, kaže nekakšne papirje, slišijo se vzkliki in ropot, zbudeni pa vse skupaj prenaša precej stoično, potem pa orjaku nekaj zašepeta na uho. Pesnik *ugibal ne bi*, kaj mu šepne, vsekakor pa se zgodi preobrat:

*v svoj tovornjak orjaški tovornjakar
ne odkoraka,
nazaj odpleše.
Ljudje, oddahnite si, svet je rešen.*

Ja, pesnik ne bi ugibal, zakaj. **Svet je rešen**. Zaplet se je zgodil pred našimi (radovednimi?) očmi, malo je manjkalo, pa bi se začel celo pretep, morda bi tekla kri. A čarobne besede so kot urok pomirile duhove in svet je rešen. Katero so te besede? In ali jih niti pesnik ne ve? Jih ne ve umetnik? Ali življenje teče mimo nas? Ga sploh ne moremo živeti? Ga živijo samo drugi? In če umetnost ne ve odgovora, ali je tedaj izgubila svojo moč in se spremenila v okras našega bivanja in uživanja? Ali smo omejili svojo zmožnost čutenja na sprejemanje vizualnih in zvočnih dražljajev in pri tem izgubili besedo?

* * *

Pesnik besede seveda ni izgubil. Samo nam je ne more dati namesto naše besede.

Človek je narejen tako, da je za vizualne dražljaje zelo dojemljiv. Ti dražljaji delujejo trajneje od drugih. Podobe si bolj zapomnimo kot zvoke, bolj kot dotik. Bolj kot bolečino. Naši spomini so shranjeni kot podobe, šele te nam prikličejo čustva, ki so bila dovolj močna, da so spomine uskladiščila za mesce, leta, desetletja. Za vse življenje. Ko si v spomin prikličemo podobo, prizor, se spomnimo, kaj se je takrat zgodilo, kako smo dogodek občutili, kakšna so bila naša čustva do soudeleženi. Podobe oživijo v našem spominu ob različnih dražljajih: kdo ne ve za Proustove magdalenice, ki so v pisatelju obudila pozabljena čustva? Nekateri Proustovi spomini so še posebno izrazito navezani na podobe. Iz spomina na neki pogled je izpeljana tudi ena najlepših, s čustvi najbolj nabitih strani njegovega znamenitega romana. Ko je bil Proust z ljubljeno materjo v Benetkah, je nanj naredilo posebno močan vtis neko gotsko okno z raznobarnimi, iz kamna izklesanimi stebrički. *Mamica* je takrat še žalovala zaradi smrti v družini in da bi se zdela sinu, na katerega je čakala, manj otožna, si je čez slammik nadela bel pajčolan. Ko je zagledala, kako jo pozdravlja iz gondole, so se njene še ravnokar žalostne ustnice nasmehnile, kot da bi ga hotele poljubiti. S tem smehljajem mu je *poslala naproti iz globočin srca ljubezen* in: *zaradi vsega tega je to okno zadobilo v mojem spominu milino stvari, ki so bile hkrati z nami in skupaj z nami udeležene v dogajanju neke ure, ki je ena in ista odbila za nas in zanje* (*Iskanje izgubljenega časa*, prev. Radojka Vrančič).

Podobe, slike, ki jih hranimo v srcu, so naša čustva. To smo mi. Te podobe smo doživeli, ne gledamo jih kot voajerji. Podobe, ki jih gledamo na fotografijah, na risbah, celo v zrcalu, pa delujejo na nas drugače in jih tudi doživljamo drugače. Upodobitev rastlin, živali, ljudi, celo abstraktni barvni liki, vse to ima v sebi skrito moč uroka in na to se opirajo tudi nekatere razlage paleolitskih risb. Za delovanje uroka ni razumskih razlag, so pa psihološke in parapsihološke. A ena okoliščina je za delovanje uroka nujna: praznina, v katero se urok lahko naseli. Negotovost. Groza. Strah. Horror vacui.

Danes živimo v preobilju vizualnih dražljajev. Naša sposobnost absorpcije je manjša od ponudbe. Da prevelika množica dražljajev ne bi poškodovala naših sprejemnih sposobnosti, pazimo, da pri gledanju ne bi vpregli svojih čustev. Gledamo polet na Luno in pazimo, da ne bi znoreli od navdušenja. Spremljamo spust na dno oceana in se varujemo, da nas velika modrina ne bi potegnila vase. Vidimo človeka, ki v tem hipu in pred našimi očmi umre, pa ne zajočemo. Postali smo voajerji. Gleduhi.

Nedavno tega smo, gleduhi, med večerjo, malo prej, malo pozneje, gledali, kako padajo rakete na Gazo. Mrtvi otroci, mrtve ženske, mrtvi

starci, mrtvi vojaki. Deli oblačil. Otroški copatki. Trupelca, zavita v rjuhe. In kri, vsepovsod kri. Tu in tam smo ob nemih posnetkih, pospremljenih s političnimi analizami, slišali – temu se reče dramaturgija reportaže – tudi avtentične zvoke s prizorišča vojne: trušč, eksplozije, včasih tudi krike bolečin in jok. Bili smo gleduhi in največ, kar smo lahko odčustvovali, je bila ugotovitev, da se tega pa res ne da gledati. Posebno ne med večerjo. A potem smo nekega večera z začudenjem ugotovili, da nismo največji gleduhi, da obstajajo še večji. Namreč tisti, ki so jih z avtobusi vozili na vzpetinico, s katere je bil res izvrsten razgled na Gazo, ko so nanjo padali izstrelki. Celo slišalo se je dobro, vsaj švist raket in trušč eksplozij. Kakšna čustva bodo udeleženci teh ekskurzij uskladiščili skupaj s slikami goreče Gaze? In mogoče ti gleduhi sploh niso nič slabši od nas: mi smo bili v tem primeru gleduhi na drugo potenco, saj smo gledali Gazo v plamenih in njih, ki so gledali Gazo.

Vsa ta izpeljevanja, na katera me je napotil nič hudega sluteči slovenski pesnik Milan Jesih, nočejo biti ne moralizirajoča ne estetizirajoča. Gre preprosto za občutje, ki ga je danes ustvarilo branje pesmi in ga bo jutri poslušanje glasbe in pojutrišnjem kaj drugega, občutje, da je naša civilizacija zaradi nepričakovanega razvoja tehničnih možnosti postala – bolj kot kdaj prej v svoji zgodovini – vizualna. Preobremenjena z vizualnostjo. Zato lačna novih in novih vizualnih dražljajev, vzorov in zgledov, sporočil in ponudb. In človek se v tem razkošju možnosti znajde nezmožen, da bi vse to lahko použil. Prestrašen, da bodo vse použili drugi. Zanj bo ostala praznina. Praznine pa ga je groza. Horror vacui, a ne.

* * *

Post skriptum: ko je bilo vse to že za mano, sem šla brat druge Jesihove pesmi. Brala sem po vrsti in trajalo je kar nekaj dni. Jesihove pesmi namreč kljub filmskosti, od tega res ne odstopim, niso lahko branje. Ni pa Milan Jesih cvilimožek, to pa ne, povrhu vsega je pa tudi splošno znano, da je naše gore list in ne tujec! Če bi, preden sem se spravila k pisanju, prebrala vso zbirko, bi bil tok mojih misli podoben: v tej knjigi je res veliko pesmi o minevanju in smrti. A to ni črna knjiga, sploh ne! In nekje na sredi je zelo lepa misel, ki jo pesnik *v zadnji kvartini – če to je uteha – izreče ženi; namreč, da smrti pač ni, če ni življenja: ni torej smrt življenju podrejena?* Krasna misel, a ne: Jesih na rano.

Leja Forštner z Milanom Jesihom

Forštner: Kar nekaj let smo čakali na vašo novo pesniško zbirko, nato pa ste nas v pičlega pol leta razveselili s kar dvema, *Tako rekoč* (2007) in *Mestom sto* (2008), za kateri kritiki ugotavljajo, da sta precej komplementarni in je torej gradivo zanju (najbrž) nastajalo hkrati. Kaj nam lahko torej poveste o nastanku in/ali zasnovi obeh zbirk?

Jesih: Res je. Med pesmimi, ki sem jih potem naslovil *Tako rekoč*, se je nenadoma nabralo preveč takšnih z motivi mesta, ki pa so bile hkrati dovolj različne med seboj, da sem jih raje razvrstil v samostojno knjigo.

Pesmi iz obeh knjig sem napisal po *Jambih*, ki so izšli leta 2000. Zasnova je bila, kot se mi vsakokrat naplete, čisto drugačna; kovač sem bolj butalski: če je "plosnato", je lopata. Saj če bi znal kaj narediti natančno po zamisli, bi me morda že med delom minil tisti neprikljivi in neubranljivi zagon, ki me delovno preživlja še po desetletjih. Saj to je v mojem metjeju tako dražljivo: nenadoma pesem (ali kaj dialoškega, kakšen dramolet) sama izkazuje voljo, da bi si poiskala iztek, in zdaj je čas, da ji strežem, krotim neprave besede, ki se silijo, in jih odganjam, iščem in snubim prave besede, slike, obrate, potke ... Seveda ne vem, kako se bo končalo, ampak ko se pošteno začne, neomajno vem, da hoče h koncu in da bo iz tega pesem.

Forštner: Zbirki *Tako rekoč* in *Mesto sto* zaznamuje zaostren postmodernizem v obliki trpkega tona pesmi, ki ga določa (predvsem) specifična izjavljalska strategija v poeziji obeh zbirk, saj se v njej prvoosebni glas (še bolj) umika in ostaja le kot poročani govor. Izraz česa je takšen ton vaše poezije?

Jesih: Ko mlad človek začenja, bolj misli nase kot na delo; kriči: "Lejte, tu sem!" Pozneje pa ponižno šepeta: "Lejte, kaj sem našel." To je najbrž tisto, kar se hoče izraziti. Pred štirimi desetletji je neki drug človek pisal čisto drugačne, nekakšne modernistične pesmi; tisto, v čemer sem koreninil, je bil seveda čisto drugačen substrat, in zdaj ga ni več, pa tudi modernizma



Milan Jesih

je že lep čas evidentno konec. Moj civilni poloviček mu je pripadal glasno in ponosno. Zdaj si človek o postmodernizmu in blodnjaku njegovih definicij lahko misli svoje, lahko jih tudi ignorira, tako kot jih rimski elegiki, provansalski trubadurji in tako naprej. Je pač po modernizmu post-. Zavezan nisem v tem smislu ničemur.

S prvo osebo imam kar nekaj težav; če znamenito Jančarjevo, da je biti srečen nespodobno, malo pretuhtam, bi se zahahljal, da že samo biti ni čisto "manirlih". Seveda vem – in vsevdilj zaman učim –, da pesemska prva oseba ni avtor; tudi če se ponuja – in uči –, kot da bi bil, ga je manj kot v kratkem telefonskem kontaktu tujca s tujcem in še bolj je prenarjen. Vendar sem ta čas, tudi kot bralec, te prvoosebne vizure malo sit in malo ustrašen.

Po drugi strani pa vem, človek ima v svojem oklepu en sam vizir; navsezadnje si dedec, ki si zjutraj kuha čaj, in rokodelec, ki potem išče besede, da bi jih vnizal v pesem, v nekem presečnem volumnu delita isto zavest in sta cimra precej na tesnem, po domače rečeno, kar naprej sta si v napoto, se zaletavata, kar naprej morata stopati drug čez drugega. Če civilni vretenčar to skupnost zanika, seveda pozira in laže, to pa je grdo; pesnik, ki zanj lepo pa grdo ne velja, pa ravna butasto, če se poskuša odreči debelemu leksikonu s zajetnim fundusom prigod in sranj enega življenja, tudi če ni to življenje nič posebnega. Butasto pa niti za pesnika ni dobro.

Po tretji strani pa: kdo pa sem, da bi razumel vse, kar se mi v tem stanovanjcu dogaja. Kje bi bila pa kakšna avantura, če bi mi bilo vse jasno? Ta čas pač ne pišem v prvi osebi; ampak ne gre drugače: čeprav predsodke prepoznamo kot predsodke, moramo z njimi včasih ravnati kot z dejstvi. Zaradi ljubega miru.

Forštner: V obeh zbirkah vladajo štirivrstičnice, s katerimi ste že v *Jambih* nakazovali zavesten odmik od oblike soneta. Pomeni to vaše (dokončno) slovo od "stroge dame", kakor ste to formo nekoč sami poimenovali?

Jesih: Ne vem. Nikoli ne reci ... kaj že? Sicer pa je razlika v obsegu majhna. (Saj Angleži niso tako natančni, sonet rečejo tudi podobno dolgim pesmim.) Z moje strani pesmi je pogled mogoče drugačen. Obrt je ista, vmes pa je več kot dvajset let, tretjina mojega dozdejšnjega časa; vse je enako in hkrati čisto drugače. O poeziji ne mislim, da zori (in gnije) s človekom; res pa je, da imata omenjena sostanovalca en sam, skupen fundus skušanj, budalosti in sanj.

Forštner: Pomeni to, da ste zdaj tudi korak bliže Veliki pesmi, t. i. pesmi o ničemer?

Jesih: Glede Velike pesmi ne vem, ali sem ji kaj bliže; mislim, da krožim okoli nje, ali se radij kaj manjša, pa s prostim očesom ne znam presoditi. Sploh pa je to bolj ideja, mogoče celo domislek, podobno kot o približevanju poezije glasbi: cilj je potovanje.

Forštner: V zbirki *Mesto sto* ni spremne besede ali zahvale. Nekateri v tem vidijo zelo "zgovorno" potezo, v smislu reka "dobro blago se samo hvali", spet drugi menijo, da ste samo želeli, da bralca res nič ne bi odvrnilo od poezije same. Kdo ima prav?

Jesih: Nekoč spremne besede pri novih zbirkah niso bile v navadi in po dobrohotnem naključju so tudi moje knjige izhajale brez njih in brez vsiljive hvale na platnicah ali zavijih. (Šele pri *Mestu sto* so tako tiščali, češ, koncept, da sem popustil; prav hvaležen sem tovarišu Ivu Svetini, da je za na zadnjo stran platnic napisal lepo, nevtrarno vinjeto.) Knjiga bi se mi zdela s pisanjem na njej ali v njej nekako zamejena in kontaminirana, ne samo zato, ker bi bil vzvišen nad reklamo. Prve izdaje ne bi rad delil z literarno stroko. Toliko je to, kot pravite, zgovorno; kakšne ošabnosti v smislu pregovora ni, prej zadržanost. (Drugače je seveda pri izbranem delu. – Pa tudi, saj nekakšna zahvala v knjigi vendar je: "Knjiga je nastala s pomočjo štipendije iz knjižničnega nadomestila in izšla s podporo ministrstva za kulturo.")

Forštner: Brala sem, da ste otrok mesta in da ste si šele v četrtem desetletju življenja omogočili bivanje v zelenju, torej na podeželju, ki je nekakšen obljubljeni svet poezije; a že po nekajletnem bivanju na idiličnem Krasu se – vsaj v svoji najnovejši pesniški zbirki – vračate v mesto. Zakaj?

Jesih: Ja, že res, ampak bolj kot za mesto gre za pesem. Iskal sem prazen naslov in kaj je bolj praznega od števila, če ni kakšno ljudsko, pravljico, vraževerstvo. Naslov zavaja; poleg tega naslovi tradicionalno radi tematizirajo motiviko. Pa malo igrice s ponovljenim drugim zlogom. Pravzaprav še zdaj ne vem, ali je naslov dober. Je pa še kar zapomnljiv. (Za naslov knjige *Tako rekoč* vem, da je dober.)

Mesto pa se v večini pesmi v knjigi mogoče prikazuje zato, ker je daleč od srca. Že zdavnaj sem opazil, da o stvareh, ki jih imam pred očmi, ne morem pisati. Moram počakati, da se vsaj zameglijo, če že ne prestopijo

v platonistično *idejo mesta*, v našem primeru. Sicer pa je bila, če je to kaj pomembno, moja civilna oseba predmestni otrok in pob in dolgolasec (češ: huligan) in lahkoživec in vse in nič, in tu se je nakopičil velik del omenjenega izkušenskega fundusa; drugega nimam.

Forštner: Matej Bogataj v sklepu svoje kritike vaše pesniške zbirke *Tako rekoč* ugotavlja, da vam je uspelo skoraj nemogoče, namreč da ste dosegli (pesniško) popularnost brez populizma, pri tem pa tudi stroka do vas ni "stoka". Sprašuje se, ali si *živi klasik* lahko zaželi še kaj več. Kako odgovarjate na to vprašanje?

Jesih: Popularnost? Ko je neki moj tovariš, filozof, pred leti izdal knjigo, o kateri je bilo kar nekaj govora po radiu in takšnem, sem mu to ob srečanju omenil, češ: fino, a ne, ni padla v prazno, lepo odmeva. Pa mi je resno odvrnil, da ga to precej skrbi. Gotovo, velika večina nas je – kot vselej tudi danes – plitvih, brezčutnih, površnih, naš um je tog, poln obrazcev in stereotipov, in tudi mene zguljene reči poezije neskončno dražijo; rad imam, da tički pojejo, da vetrček piha, in to uvedem in potem se trudim, da ne bi bilo "kičih", ker nočem pisati kratko malo kakšnih splošno všečnih pesmi. Pisati: ko pišem, navsezadnje ne pišem čisto jaz, ampak pišem, kot mislim, da bi nekdo pisal. Saj za popularnost mi, mislim, ni mar, a po drugi strani, če kdo, ki ga že zaradi česa cenim, kaj mojega pohvali, grem naprej z bolj dvignjeno glavo.

Forštner: Nesporno je, da ste s svojimi soneti slovenski poeziji spet poskali zainteresiranega bralca, saj je vaš (pesniški) jezik tak, da mu (spet) verjamemo. Kaj pa menite o trditvah, da je vaša sonetna poezija glasnica (ne)reda sodobnega prelomnega časa, v katerem se kozmos sprevrča v kaos, in hkrati tudi red, s katerim se lahko ta nered zdravi?

Jesih: Lahko da, saj nihče ne živi iztaknjen iz svojega časa. Bi pa rekel, da so takšne trditve mogoče bolj upravičene in veljavne iz malo večje časovne distance. Pri delu najbolj efemerne dnevne vsebine vendar odrinem. Mogoče je volja po zahtevnejši oblikovanosti samo protiutež temu kaosu? Mislite, da je človek obdarjen z nekakšnim notranjim anerooidom, ki se pri kom izkazuje bolj na tehnopoetski lestvici, če rečem malo zapleteno, in potem z njim korespondira, lahko tudi malček polemično? Sicer pa mi ni tuj rek, čigav že, da se v vsakem delcu izreka celota sveta.

Forštner: Znano je, da vam je poezija cilj sama na sebi, ne pa sredstvo za izpoved ali po(d)uk, a se dobro zavedate prostora in časa, v katerem

živite, zato vanjo vpletate osebne spomine in občutja. Kako vam uspe(va), da se ob pogledu na "neprijetno resnico" razvrednotenega in izgubljenega sodobnega sveta vzdržite vsakršne kritike in/ali (ob)sodb le-tega? Na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja ste v nekem intervjuju dejali, da vas je takrat prvič po "provokativnih" študentskih letih spet zamikalo, da bi komu "pokazali jezik". Pa danes? Stanje modernega sveta in družbe ter posameznika v njem človeka kar vleče za jezik, se vam ne zdi?

Jesih: Ogorčenje, bes, žalost, zgražanje, sočutje, strah (tudi za svoj rit) – vse, kar nam vsako uro ponujajo poročila – naj v pesem ne vstopajo tako, da čez dve leti še sam ne bom vedel, kaj natančno sem imel v mislih. Takšno po navadi ni prida. Za to so civilna sredstva, recimo kazanje jezika, vendar so žal tudi ta omejena. Sem slišal, da je na primer revolucija prepovedana. Svet je postal v teh dveh desetletjih še gnusnejši, posameznik v njem pa je še bolj nemočen. Če si se v Jugoslaviji o čem ali o kom izrazil preveč resnicoljubno, si tvegala malo aresta, a se te je vsaj slišalo, in arest ti je bil v čast; zdaj pa naj kakšen pameten pove, kar hoče – vanj boljši bebav trop gluhecev. Sam ne znam ne misliti ne pisati kot kak voltairjanski kritični intelektualec ali Erazem Rotterdamski, pa tudi – ne moči nimam ne volje ne vere, da bi se oglašal. Za povrhu pa bi mojo civilno persono vzeli bolj kot pesnika, ergo klovna ali vsaj rokohitca, vsekakor pa cirkusanta, zabavnika; pa moram vendar, sploh ne nazadnje, tudi v civilni sferi skrbeti za dobro ime svoje blagovne znamke. ("Aha, to so pa pesmi tistega nergača!") – Seveda pa nam za zelo skrajno civilno silo še zmeraj ostane, da zasnujemo kaj prepovedanega. Sicer pa znamo na tem svetu, v tej deželi pa še prav radi, v razmerah, ki jih imamo za neznosne, tudi oditi. (To pa bi bilo morda blagovni znamki v prid?)

Forštner: Bralci, (literarni) poznavalci ter vaši kolegi po peresu o vaši poeziji pišejo in govorijo samo v presežnikih in vas postavljajo ob bok samemu Prešernu. Kaj menite o primerjavah z "največjim slovenskim pesnikom"? So trditve, da ste ga kot vele mojster slovenskega jezika s svoj(evrstn)o demokratizacijo oziroma renovacijo njegove poezije celo presegle oziroma da naj bi se z vašo poezijo pevčeva struktura prerodila in dopolnila in bi zato lahko ob njej govorili tudi o t. i. jesihovski strukturi, za vas vzpodbudne ali obremenjujoče?

Jesih: Ah, sem počaščen, jemljem za dobronamerno, a vendar pretirano: razumem bolj v duhu izreka, ne po črki. So rekli: ga ni, ki bi *znal bolje naš*

jezik; so rekli Prešeren, so rekli živi klasik. Saj če mi je kdo rekel kreten, tudi nisem jemal dobesedno (kot motnjo v duševni razvitosti), ampak sem razumel, da sem bil po njegovem bleknil neumnost.

Forštner: Je bila sonetna "faza" res vaš način "prebolevanja modernosti" (M. Kos)?

Jesih: Najbrž res, a to je bolj stvar eksegeze, ki se avtorju ne spodobi. Toliko vendarle smem reči, da sam vidim zelo jasno linijo, ki se nadaljuje iz knjige v knjigo. Mislim, da se je prebolevanje (beseda je posrečena, samo napol je prisposodna) izražalo že vsaj v knjigi *Usta* (1985), kakšne poznejše prvine – ambient, opisi, zabrisi, elipse – pa tudi prej ... A prepustimo to času, če bo še kdaj koga zanimalo.

Forštner: Za vašo poezijo velja, da v njej odmeva (življenjska filozofija) prijazenost(i) z minevanjem vsega. Kako je torej pri vas z nostalgijo za mladostjo? Vemo, da se je Prešeren od nje poslavljajal in poslovil zelo težko in boleče.

Jesih: Lepša polovica mojih dni sicer zdaj zdaj šele pride ... Tu ne čutim nič bolečega. Se ne oddaljujeva v zasebnost? A ko imam že ravno besedo, dovolite nekaj drugega. Poznam ljudi, ki so si res silno boleče oprtali nov križ na pukel. Barvanje las, mladostniški žargon ... Koliko je o tem znano v zvezi s Prešernom, me niti ne zanima. To je tako ničevo! Preziram to zasilno in žaljivo prešernoslovje, v katerem s pomočjo čenč, trača, dobesednega razumevanja posameznih pasusov, ničvredne psihologije najbolj bednih damskih žurnalov velika poezija nenadoma postane funkcija neke fragmentarne biografije! In s tem tradicionalno zastrupljajo šole. Podobno mi po radiu zaigrajo njegov prelep Schumannov komad kot ilustracijo duševne bolečine. Ne kontekstualizirajte mi tako velike umetnosti. – Povrhu tega pa je kratko malo nesposodno, da o pokojniku trobezljajo takšne, ki bi jih o svojem pokojnem očetu zagotovo utajili, čeprav je vse človeško. Če je to kakšna veda! Bom zato verze ali violine bolj "razumel"? (No, pa sem malo pokazal jezik.)

Forštner: Bo Milan Jesih Slovincem kdaj spletel sonetni venec ali pa boste – kakor pišejo kritiki – svoje pesmi še naprej raje povezovali v lične "šopke"?

Jesih: Res je: kar imenovani dela, najbrž lahko pride v celoti blizu samo ljudem, s katerimi ima skupni materni jezik, samo oni lahko do zadnjega čutijo odtenke in prtljago besednih nizov, če ostanemo pri tem, ne glede na to, kaj so po krvi.

Sonetnega venca nimam v načrtu; skoraj 200 verzov dolga pesem, pa tako členjena ... Sem bolj možakar kratkih form.

Forštner: V življenju ste se znašli v "elitni" družbi. Že več let se družite ne le s Prešernom, ampak tudi s Shakespearjem; posebno intenzivno zadnjih dvanajst let, odkar prevajate njegove drame. Kot ste nekoč dejali, pogosto skupaj zaideta celo v kakšno gostilno in enkrat se je William pošteno napil. Obstaja kakšna anekdota iz vajinega zadnjega druženja ob Kralju Learu (2008)?

Jesih: Ne dvanajst, let je še enkrat toliko. Prevedel sem vsega kakih šestdeset iger, četrtnina izmed teh je Shakespeare, potem skoraj vsega Čehova, pa večino Gogolja, nekaj Bulgakova, Ostrovskega, Bablja, Gorkega, lep del Nušića, eno Kleistovo ... Zadnji je, ja, *Kralj Lear*. Čeprav je njegova usoda anekdotična, druženje z njim ni bilo prav zabavno.

Forštner: Ste vrhunski prevajalec (zlasti) dramskih besedil, nimate pa se za kaj prida dramatika, saj menite, da je za pisanje iger potreben um, vi pa ste (samo) klepec, rokodelec. Pa vendar ste na začetku 90-ih let prejšnjega stoletja dejali, da verjamete, da boste nekoč napisali dobro igro (ne pa tudi vrhunske). Se vam zdi, da ste jo že? Katera je to?

Jesih: Ja, povedano drugače: spotikam se ob podrobnostih, celoto pa izgubljam izpred oči. (Sem čisto zanič šahist: ko pripravljam svojo zanko, sploh ne opazim usodne nasprotnikove.) Zato mi je pred desetletji lahko uspela lepljenka fragmentov. Pisanje za gledališče je nekaj čisto drugega kot pisanje pesmi, torej kratkih besednih nizov. Poezijo lahko v tišini nosiš naokoli v petih besedah na koncu jezika, je lahko individualna, v našem času se večidel tudi seznanjamo z njo v zasebnosti, pod majhno lučko. Gledališče pa je družbena institucija, reflektorji z več tisoč vati, in odziv je hipen; poezija govori tebi, gledališče hoče dialog z nami. – Še zmeraj upam, da bom napisal vsaj še kakšno uprizoritve vredno igro.

Forštner: Kako se danes, po natanko štirih desetletjih, spominjate svojih dramskih oziroma gledaliških začetkov pri literarno-gledališki skupini Pupilija Ferkeverk?

Jesih: Spominjam se jih, če sem oseben, prvič, s tisto osladno nostalgijo, ki bi jo raje zamolčal. Drugič pa: slabo. Koliko so odplaknila ta desetletja! Štiri. Bil sem maturant, stopal sem v svet, pred menoj sama prostost ...

Forštner: Kritiki ugotavljajo, da ste v svoji zgodnji, ludistični in/ali avantgardni fazi pisanja dramskih besedil razvili izviren tip dramske igre, v kateri dominira jezik, a le-ta ni dobil posnemovalcev, niti ni razvil svoje šole. Kaj mislite, zakaj je tako?

Jesih: No, v mislih imate igro *Grenki sadeži pravice*; tam sem Kolumbu lepo ubil jajček. Ko sem jo pred nekaj leti spravljal v digitalno obliko za vnovičen tisk, sem tistemu mladeniču moral priznati občutek za tempo in ritem, spretno lepljenje prizorov, pa dobre in raznovrstne, nenadne ostre ali zelo mehke prehode, nič ne rečem. Ampak tisto jajce se je ubilo samo enkrat; iz njega sta padla igra in slabo uporaben patent, ki sem ga potem uporabil še v dveh ali treh igrah, tudi radijskih, v katerih pa je bilo vezivo ali motivno (*Ljubiti, Triko*) ali pa že zgodbeno (*Večerja s pis-mom*), v rudimentih pa še kdaj. Patent je v osnovi ali burkaški ali pa malo nadrealističen, zato ni čudno, če ni povlekel za seboj. Poleg tega je šlo najbrž, vsaj z zornega kota resnih institucionalnih gledališč in njihovega občinstva, bolj kot za eksperiment vendarle za nekakšen, kot se zdaj reče, popkulturni dogodek. Zgodnja sedemdeseta so bila pač sproščena leta! Sicer pa tudi neprimerljivo pomembnejši slovenski dramatik (Smole, Strniša, Zajc) niso razvijali šol.

Forštner: Čeprav poudarjate, da poskušate v dramskih besedilih oziroma prevodih le-teh pisati čim jasneje, režiserji vaših gledaliških iger pogosto "tožijo", da je jezik v njih zapleten in da pomeni uprizarjati vaše igre iznajti nov odrski jezik. Kako komentirate to dvojnost?

Jesih: Verjetno gre za dvoje. Jasnost je najprej natančnost in pomen je treba včasih prav zavito izcizelirati, to pa je videti zapleteno in je včasih malo teže zapomnljivo; ko pa tovarišija igralk in igralcev pretrpi prve bralne vaje kakšnega prevoda in jim tekst zleze pod kožo, me že lepše gledajo in nekateri celo trepljajo.

Odrski jezik, ki da se išče za moje izvorne igre, pa razumem kot tehnični termin za način postavitve. Zasilna, shematična virtualna režija, s katero si pomagam pri pisanju, je v besedilu že vsebovana in naprej morajo oni, če prevzamejo; ampak rajši zavrnejo, z menoj se lomijo samo najbolj

junaški. To seveda tako pozdravljam kot obžalujem; vendar sem zadosti izkušen, da čutim, kdaj pišem dialoge iz črevesja in kdaj gre za prazen tralala. Od proze pa sem sploh dvignil roke.

Forštner: Nezmožnost pisanja vrhunskih gledaliških iger ste kompenzirali z bleščečimi radijskimi igrami; bi lahko rekli, da so vaše pesmi, ki se kritikom (predvsem v zadnjih dveh zbirkah) odkrivajo kot nekakšni napeti miniromani, nastali pod peresom mojstrskega zgodbarja, kompenzacija za nepisanje proze? Ne nazadnje ste nekoč sami dejali, da ste pravzaprav zabaven prozaist, ki pač že več desetletij piše druge stvari, ker je prozo (uspešno) odreagiriral že v sebi.

Jesih: No, saj najbrž želja ni bila tako močna, sicer bi zbral tudi voljo in kdaj prišel čez tretjo ali peto stran.

Primerjave imajo, sami veste, po navadi samo kakšno stično točko (*tertium comparationis*), prav daleč jih ne moremo gnati.

Tako bi si bila v nekakšni žlahti celovečerna gledališka igra in roman ali povest; radijska igra bi bila približek novele ... Za pesmi pa ne vem; ti pogledi iz ene drobne točke so tako omejeni. Čeprav nas tudi pri tako lapidarni formi, kot je haiku, osupne, da je v sedemnajstih zlogih lahko izrečena celota sveta.

Forštner: Kako razumete to, da ste edini slovenski pesnik, ki je za eno zbirko prejel obe pesniški nagradi, Veronikino in Jenkovo?

Jesih: Nagrade človeka razveselijo: za kratek čas ima občutek, da je v tistih dolgih dneh, ko je visel za računalnikom in iskal poti naprej, naslednjo besedo, špranjo, v kateri se bo pesem razprla in čudežno stekla dalje, vendar delal nekaj pomembnega in da je bilo opaženo. Ko delam, mi ni mar, ali bom komu ustregel, se komu prikupil, koga razveselil ali osupnil. Ko pa je narejeno, sem priznanja vesel. Kaj naj rečem konkretno o teh nagradah, ki jima je sledila še velika Prešernova – mislim, da so *Jambi* moja najboljša in najbolj čista knjiga, poleg tega pa vem, da so v žirijah tudi samo ljudje in ne bogovi, in vem, da se knjige pesmi ne da kratko malo stehtati, da bi se s tem njena kakovost številčno izrazila ... Člani žirij pač takrat niso mislili, da je v omejenem času, ki so ga pretresali, izšla kakšna boljša knjiga.

Pa tudi to vem, da mi lahko obesijo Nobelovo, pa ne bo zato naslednja, še nenapisana pesem nič boljša.

Forštner: Kakšni občutki vas prevevajo ob tem, da je Boris A. Novak v neki svoji čestitki vam zapisal, da ste kot pesnik ponotranjili in v svojo pesniško izkušnjo vgradili zgodovino slovenskega soneta in bodo zato tudi vsi vaši kolegi po peresu posvojili vaše videnje sveta in vgradili vaše sonete v svoje srce kot dragocen del svojega literarnega in življenjskega obzorja?

Jesih: Tovariš Boris je iskreno galanten gospod in skoz in skoz poštenjak; ker vem, da zna molčati, vselej kadar kaj reče, zaupam v njegovo odkritosrčnost. Pred kakšno vznesenostjo pa nihče ni varen.

Forštner: Kakšen je sicer vaš odnos do pesnikov vaše, pa tudi naslednjih generacij? Spremljate njihovo delo? Ste s katerim izmed njih morda tudi v tesnejšem, celo prijateljskem odnosu?

Jesih: Oh, kot vsi bralci imam afinitete, ki pa se spreminjajo ... So pesmi, ki jih imam rad, in tu je, rečeno približno, sto pesmi kakšne trideseterice živih pesnic in pesnikov, to bi bila lepa knjiga; so pesmi, za katere vem, da so dobre, pa me ne učarajo, in jih ni nič manj; pa na stotine pesmi, ki so jih dali tovariši po peresu dva verza prezgodaj iz rok. – Bi rekel, da se z vsemi iz ceha razumem; po ne prav srečnih (menda dveh) letih, ko sem bil kos urednika pri Wieserjevi založbi in sem moral zavrniti kup rokopisov, pa tudi, hvala bogu, v ničemer ne odločam o veselju ali nejevolji drugih.

Sam nisem tekmovalen in me uspešno delo tovarišic in tovarišev razveseljuje. In žal, kadar se mi zdi slabo, tudi vzgnevi ali potre. Včasih recimo res ne vem, zakaj gre kdo na kakšnem mestu v novo vrstico, zelo redko recimo lahko razberem nujnost, da se verz konča z brezzložnim predlogom (z, v, k). Mislim, da sem mogoče preveč malenkosten; mogoče hočem vse preveč izrisano na mreži cerebralnega, ko pa je poezija vendar čutno svetljenje ... Poleg tega pa je (ne nejasnost, marveč) zabris ostrinena boljših zapuščin modernizma, tako likovnega kot literarnega.

Forštner: Kaj pa menite o "problemu" slovenskih pesnic? Je danes spolno razlikovanje v slovenskem literarnem prostoru sploh (še) navzoče?

Jesih: Načelno je vseeno, katerega izmed naših sedemnajstih spolov je bitje, ki je napisalo pesem. Je pa res, da nekatere tovarišice civilno rade močno poudarijo svoj spol, čeprav samo pesem to kaj malo briga, in to včasih povzroča nekoliko nelagodja. Ampak saj poezija ni zato, da bi zbujala prijetne občutke in nirvano.

Smem na tem mestu malček v digresijo? Na misel mi prihaja neka zanimivost, kako naj rečem, skriti spol pesmi. Načelno mora pesem funkcionirati brez navedbe avtorja; načelno lahko dedec napiše pesem z rabo ženskega prvoosebnega subjekta (recimo tako kot Gradnik) ali dama z rabo moškega. A ni tako preprosto. Da ne bi, ko tu cizeliram s prsti, zadaj z ritjo kaj podrl, pojdemo poldrugo stoletje nazaj, k drugemu jeziku pa čez lužo: ali lahko recimo pri znameniti Frostovi pesmi *Postanek ob gozdu na snežen večer* odmislimo, da je govorec *maskulin*? Ali pri pesmi Emily Dickinson 712 (ko se odpelje v kočiji s Smrtom), da govori ženski subjekt? Čeprav je prva oseba v angleščini za oba spola enaka. Če nam pri prvem branju sobralec zakrije ime avtorja, ali nam je polna percepcija pesmi onemogočena?

Forštner: V zadnjih letih je pogosto nagrajena prav poezija slovenskih pesnic. Je ta zares kvalitetna ali se za tem skriva nekakšno "odkupovanje" za nekdanje "zmote"?

Jesih: Ne upam si reči, nisem na tekočem in tudi literarna zgodovina ni moja prva ljubezen. Gotovo pa imamo, saj to je najširše znano, ta čas nekaj sijajnih in zelo individualno profiliranih poetes različnih žlahtnih letnikov.

Forštner: Vtis imam, da zavračate pesnike, ki v svoji poeziji poleg svoje osebnosti razkrivajo tudi svojo zasebnost.

Jesih: Ne, ne zavračam! Moja poetika velja samo za moje delo. Cenim tudi veliko avtorskih blagovnih znamk, ki se podelajo na vse, kar je meni tako ljubo. Predobro vem, da vsakdo poišče svoj izraz. Celo odkrito agitatorske pesmi so lahko močne. Še reklamni kupletek je lahko dober. Pesem mora biti samo izražena z vso prezenco, kakor rečemo za igralca; slavec žgoli, lev rjove, osel riga – ali: otrok pretresljivo joka, otrok sladko brbljajčka, otrok resno, zavzeto spi; pesem lahko joka ali laja, telovadi na krogih ali pleše v parterju, samo da ima vso prezenco. V tem smislu lahko – shajajva brez imen, čeprav ni nobeno odiozno – pesniki pišejo tudi o zasebnem. Poznam in cenim in imam rad nekaj takih pesmi. – Ali recimo na literarnih branjih: zelo veliko bralcev si želi, preden začne, malo stika z avditorijem. Nekateri radi malček kontekstualizirajo pesmi, ki jih bodo brali. Največkrat resda precej nevešče in brez potrebe. Sam tega ne počnem, nočem biti sam svoj konferansje, imam vse argumente – ampak to velja zame. Ne zato, ker sem tak demokrat, bolj zato, ker vem, da ne

vem vsega. In da smo, ko tam beremo, vsak zase samo bedni ljudje, ki se na tem svetu pobirajo vsak po svoje.

Forštner: Česa poleg številnih tujih jezikov bi morali še (na)učiti posameznika – moškega ali žensko – da bi ga lahko načrtno vzgojili oziroma izšolali za pesnika/pesnico? Mislite, da je to sploh uresničljivo? In kdo bi sploh lahko bil tak "učitelj"?

Jesih: Usmerjeno izobraževanje ne uspeva. Mislim pa, da je v našem metjeju res zdravo dobro znati še kak jezik, lahko tudi kakšne slabše; naj bodo predmeti človekove radovednosti razpršeni, ni dobro biti "fahidiot". Ker osebno poznam kar nekaj slovenskih pesnikov, pa si ne morem predstavljati raznovrstnejše človeške družčine. Ergo: vsak značaj je lahko pesnik, vsaka narava je lahko čevljarka, sleherna čud je človeška. Vse neuresničljivo je že uresničeno.

Forštner: Mnogi menijo, da se bo kmalu izkazalo, da je bil najpomembnejši kulturni dogodek prejšnjega leta ustanovitev *Agencije za knjigo*. Tudi vi mislite tako? Kakšna so vaša pričakovanja glede *Agencije*?

Jesih: Državljan je prisilni abonent v menzi. Skrivnost kuhinje, iz katere mu na izložbenih ekranih kažejo marsikatero neznansko dobroto, je neznanska; dobrodušni kuharji hvalijo jutrišnji jedilnik; včasih se skozi zrak spreletijo mamljive, obetavne vonjave (lahko da iz državnozborskega oddelka, sem k nam takšne izpolnitve ni nikoli) ... No, državljan papa enkrat boljše, drugikrat bolj omledno, pogosto čisto neslano, včasih okusno, a premalo, včasih zanič, pa vendar obilno ... *Jé* in ne crkne, *jé*, kar mu skuhamo; jed lahko po mili volji kritizira, briga jih, kuharje, a kontrarecepture nima. Tako ubogi slehernik. Pri nas na dietnem oddelku, hočem reči, jaz pišem nize besed, za kulturno politiko nisem kompetenten, ne vem, kako bi bilo za vse najbolje; vem, kako je meni, ampak jaz nisem pomemben. Pomemben je metje. Prepuščen je amaterizmu, popolnoma deprofesionaliziran. Tajkuni pa vse premalo pišejo in nič ne vemo, kako. Sistem, ki preferira velike, gladke površine, hoče uničiti takšne anomalije, kot je literatura. Naj gre literatura na trg. Kaj lahko naredi na novo ustanovljena Agencija, ne vem, vem pa, za kaj si prizadevajo nomenklaturne ekipe po revoluciji pred osemnajstimi leti.

Forštner: Vrniva se k vaši poeziji. V nekem intervjuju ste razložili svojo idejo "sedemkrat sedem". Ste jo že uresničili? Govorili ste tudi, da se lahko zgodi, da boste ta "patent" preprosto prodali.

Jesih: Ne, zamisel, da bi sedem pesmi napisal sedemkrat, prikazuje z majhnimi sredstvi velike razlike v pomenu, še ni pričakala ne mene ne kupca. Samo resni, prosim!

Forštner: Nekoč ste dejali tudi, da ste imeli neki začetek (pesmi) v predalu več let, celo desetletje. Ali tudi danes kakšen čaka v predalniku vaše pisalne mize?

Jesih: Seveda imam začetke, ki čakajo leta, in tudi eventualne konce. In tudi cele pesmi, v katerih čaka na spremembo kakšen verz. Trdno podjetje ima zmeraj na zalogi nekaj repromateriala. In določen kalo.

Forštner: Po izdaji *Ust* ste govorili o petih pomembnih izkušnjah, ki vam jih je prineslo pisanje prvih petih pesniških zbirk. Kaj lahko poveste o svojih izkušnjah po naslednjih petih zbirkah?

Jesih: Pravzaprav lahko po tistem govorim o eni sami izkušnji, ki se resda malo ponavlja, a tudi pogloblja. Jambski verz me je požrl kot živi pesek. Za svoj svobodni verz nimam več ne metronoma ne tehtnice. Ko se tistih nekaj besed začetka reorganizira v jamb, saj ne več zmeraj pentameter, pa nenadoma začutim tla pod seboj in potem vam tudi plešem.

Forštner: Na podlagi izkušenj prve peterice pesniških zbirk so nastali *Soneti*. Kaj lahko torej pričakujemo po *Mestu sto*? Sta se z nadzornikom v vas že pogovorila o tem?

Jesih: Nadzornik nima programa, zna samo gledati pod prste. Ta, ki vam odgovarja, je samo človeški gostitelj majhnega piščočega krdela in mogoče še najmanj poučen.

Forštner: Bi lahko danes sami o sebi rekli, da ste t. i. kronani norec, torej človek, ki je odprt za norost, za lepoto sanj in drobnih življenjskih utrinkov, in zato ne potrebuje kraljestva in dvora zunaj sebe, ampak je sam svoj gospodar, svoj kralj?

Jesih: No, vesel bi bil, če bi lahko na kratko pritrdil; ampak ni čisto tako, ne glede dela ne civilno. Glede dela se zavedam, da imajo izdelki moje blagovne znamke kar nekaj temnih strani, šibkosti in nepopravljivih defektov in za povrhu še kakšne, ki si jih prikrivam, pa jih zato še toliko laže

perpetuiram. Zavedam se tudi, da kakšnih posebnih inovacij v asortimentu ne bo, ker se namreč stara kljusa težko uči.

Zaradi dela je človek pogosto v ponižujočem položaju, posebno v obdobju, ko tako pisanje kot prevajanje v na videz istem obsegu jemljeta neprimerno več časa; pa ne zato, ker bi bil manj gibčnoumen, ampak zato, ker več preverjam in preizkušam. O civilnih bojaznih in strahovih v zvezi z našim poklicem ne bom govoril, ampak najbrž gre za to, da smo vsi presežni delavci.

Sicer pa je tudi lutkovna igrica *Kronan norec* najbrž nastala kot upodobitev sanj in ne kot dokumentarec.

Milan Jesih

Prapolenta

* * *

Napol res vas ribiška opustela
visi v strmini nad pristanom malim.
Gora iz skalnega pepela
in časa se utaplja v nemi dalji

onkraj preliva na kopnini:
če je ali je ni, se bo razkrila
z jutrom jutri v prvi jesenski burji. –
Vsi so odšli spod tamarisk in pinij:

severna horda je odplula s kufri,
polnimi oznojenega perila,
gostiteljev posadka ustrezljiva
odšla v svoj mir na britofček počivat,

in, ko ga ni, da bi lovil, kar brž,
a zložno, šle so ribje jate
domov v akvarij v halje in copate
spominjat se trnkov in mrež in vrš;

z ognjišč odšel vabeči k jedi dim,
bitvi odšli, odšel zaliv, pomol,
odšlo odveč in vse še ne dovolj,
odšlo je morje in nebo nad njim.

Svetilnik sam s pol res vasico samo:
čakata, stisnjena v kršnati breg,
da ju dizajner za reklamo
preseli še pred zimo v nov prospekt.

* * *

V večer stopata z roko v roki
– milje milj davno, daleč pred stoletji –
ne več otroka in še ne dekleti
po stezi, skriti v praproti visoki,

in trilijon skrivnostnih marenj
druga čez drugo zmešani žgolita,
poljubljata se od mraka in od vzhita,
tačas ko vi odhajate iz pisarn

prerivat se v zadušni had metroja;
v slečenih srajčkah – tačas ko ne znate
vi niti razrahljati si kravate
in ne popivnati si s pleše znoja –

zastajata od preslasti klecaje,
bolj goli objeti od golote same
– gol vrat in dojčke gole in gole rame –.
Tačas ko v luknji dno končne postaje

neki možak utrujen
bolščite odsotno in ne čisto živo
v dalj tik sem predse v polpopito pivo,
nebo nad njima z zvezdami se osuje.

* * *

Zdaj pod vsem nebom jarki božji blišč,
znenada slednje leto nov, neznan,
zdaj v mrču mirujoč soparen dan
in silno prezelenje koruzišč;

zdaj čeznja, žolta, odhrumi kombajn
in zdaj jeseni
dežja obilje na rečici leni
dvigne k povprečju vodostaj.

Starina župnik, še po tolikerih
obletih sonca v srcu dete,
se na zvonik vzpne kdaj ob predvečerih
in v davne dalje zre, za zmeraj vzete,

ko je, kot zdaj, tihotni čas adventa,
poln nepristriženih pričakovanj,
in jest pokličeta mamin sopran
in z mize, z grenko projo, prapolenta.

* * *

Kaj potrjujejo sledovi v travi?
Včasih povodni mož zleze na breg
skoz vrbovje in v njem se prenapravi
v ribiškega čuvaja naših rek

in v varuha postrvinih pravic
in v šefa obveščevalne – v eni osebi –,
z zeleno grivo gre in zelenih lic
in krivolovcem sproti ribe trebi.

Kakšen od vas, ko malček ste vzneseni,
povabi ga s seboj, če se nameri,
pèč jed in dvignit čašico k večerji,
k novemu znanstvu in h gostoljubni ženi:

opolnoči, ko spraznila sta flašo
in vam na laket je zaspala glava,
pa, ko se je s pogledom naotipava,
s seboj v tolmun odmami mrho vašo

v algnati dom svoj, v svoje samske sanje,
vam pa ostane, kar je lepotice:
ljubljeni obraz, popek, živahni boki
in kita las in drobcene ročice,
stroj, ki prepeva in snaži stanovanje.

* * *

Nekje je otoček
ob najbolj daljni od daljnih vseh obal
in tam vso noč je
butalo morje v žal,

vso noč je osel pretresljivo rigal;
trpki kršnati sok iz korenin
vso noč se uslajal je v zorečih figah;
ponosno vso noč dišal rožmarin;

ribiča je klicala vso noč žena
v odsotno varnost spanja
s stokci sle v sanjah.
Vso noč temà, zgolj z mlajem razsvetljena,

trepetajoč
se skrivala je vase pred seboj –
vso noč
bilo je: zdaj bo svit takoj.

* * *

S samotnimi, zamišljenimi obrazi,
zajetne v boke in v pasove tenke
– brezhibno zrihtane, kdor je opazil,
mogoče

včasih s koraldami, kdo vedi? –
med nami hodijo pooblaščenke.
Počasi in z lenobnimi pogledi
rentgenizirajo mimoidoče:

zastane kdo, ki je še pravkar hitel;
refleksno mama otroka k sebi vzame;
otrok refleksno se oklene mame;
trudni znenada odloži počitek;

sklep, sklene, bo prespal samomorilec,
ki v park pritaval si izbrat je vejo;
in policajček kompulzivno šteje
bicikle in avtomobile.

O tem nič ne vedo gospe med nami –
kak bog skrivaj jih zrablja za misijo,
da v krhkem ravnotežju svet držijo
in begajo nas s čednimi nogami.

Ivan Minatti

Pesmi

Pesem upokojenega pesnika

Slonim ob šanku.
Vrček za vrčkom piva.
Trda kolena,
slab spomin.
Na listke z računi
pišem starikave verze.
Za nikogar zanimive.

Nostalgija

Že rumenijo gozdovi
in oblaki počasneje jadrajo
svojo pot.
In tiho, tiho je v meni
in tiho je naokrog.

Zarastle so se steze nakdanje
in ni je več ceste ne poti
nazaj v kraje davne in stare in čase
daleč daleč od tod.

Molčijo drevesa,
temnijo spomini.
Hribi naokoli
kot site živali
počasi legajo v zgodnji večer.

Vedel bi rad

Niste mi povedali, oblaki,
kam bežite dan za dnem,
niste mi povedale, ptice,
kam se porazgubite pod večer,
ne trave, zakaj tako drhtite
v objemu julijskega vetra.
Že se mrači,
jaz pa bi le rad vedel, vedel.

Le kaj me je zamotilo takrat,
ko je bil še čas,
da nisem globoko v žilah
zaslutil, zaznal, občutil
zamolklega utripa življenja,
ki je vrelo vsenaokrog?

Zdaj zdaj bo tema.
Trda, brezčutna.
S praznimi očmi bom blodil v njej.

Pesem, ne hodi stran

Nekoč se boš zadnjikrat oglasila, pesem.
Ko bo težka, temna zarja lila izza večernih oblakov?
Ko bodo češnjeve veje vse bele bele
zanihale v rožnati svit?
Ali boš v nekem hrupnem trenutku
neopaženo zdrsnila mimo?

Ne hodi stran, pesem, ne hodi stran!

Ptici na nebu bi zastal let,
obstale vode in oblaki,
gnezda v trstičju onemela.

Pesem, ne hodi, ne hodi stran!
Name, skrepeneli kip,
bi se v kosih sesipalo ubito nebo.

Depresija

V mojem svetu
tečejo temne reke.

V mojem svetu
rastejo gola drevesa
brez listov in ptic na vejah.

V mojem svetu
sijejo mrzle zvezde.
Kdaj že je radostno sonce zašlo!

V mojem svetu
spijo mrtvi prijatelji,
mrtve ljubezni
in mrtvi spomini.

V mojem svetu
je obstal čas.
Stoji ob meni
kot velik pokvečen ptič,
črn in našopirjen.

V mojem svetu
ne veš ne kaj ne zakaj.

Listje

Padajo, padajo listi zlato rumeni,
padajo tiho in vdano.
Padamo, padamo zreli listi
drug za drugim v Neznano.

A vse bo kot prej.

Pomladno sonce
bo pljuskalo čez strehe,
mladi dež bo klical
zeli k rasti,
šolarke bodo z velikimi nahrbtniki
na ramenih hitele v šolo
in gospodinje na trg.

Vse bo kot prej.

Mlada dekleta bodo brstele kot breze
in se zbujale
z mehkim sijem v očeh,
na avtobusnih postajah
se bodo gnetli ljudje
in nestrpno pogledovali
na uro.

Vse bo kot prej.

Veter bo podil oblake čez barje
in kuštral trave
in kot prej
bo tihi šelest snežink
dušil glasove zvonov
v belih nočeh.

Vse bo kot prej.

Le na nekem nagrobnem kamnu
bo vklesano novo ime:
moje.

Janez Kajzer

Odstranjevanje bleščičarja

Predstavljajte si nadvse redko posejane starodavne kmečke dvorce, ki kra-se širno hribovsko območje koroških vasi visoko gori nad Prevaljami. Do njih vodijo iz doline ozke, strme, vijugave ceste, ki so jim domačini nadeli vzdevek *avtne*; s tem menijo, da se je do njih nekako mogoče prebiti z avtom, a ne ravno z vsakim. Strehe teh samotnih kmetij, njihova dvorišča in njihovi ograjeni *gartelni* so obsijani s polnim višinskim soncem. Zrak ob domačijah je brezmadežno čist in poln vonjav prvinske, nedotaknjene narave. Iz hleva je slišati zateglo mukanje govedi, na sočnem pašniku se gnete čreda v umazano belo volno odetih ovac, ki hite za svojim črednim vodnikom in se hkrati neumno zazirajo v neznana tuja bitja; to smo seveda mi, gostje enega teh kmečkih dvorcev, katerega dejavnost je po-imenovana s papirnatim nazivom *kmečki turizem*. Na teh višinah visoko nad dolinami in daleč stran od kakršnega koli civilizacijskega hrupa si odpočivamo zasedela telesa in z urbanimi vznemirjenji prezasičene duše. Svežo, neomadeževano idilo lahko primerjamo z otokom sredi oceana, ki se ga niso dotaknile ne vojne, ne hudobije, ne neštete *pridobitve* moderne dobe. Do semkaj, do širnega kmečkega dvorišča, na katerem se pozno popoldne hladimo v senci mogočnih hrastov, posajenih v *nicini*, kakor se izražajo koroški domorodci, torej v dvakratni senci, dospje kvečjemu milo zvonjenje oddaljene podružnične cerkve in morda še nežen, prhuta-joč ropot enega ali drugega traktorja, s katerim se premožni šentanelski ali strojanski pavri, kakor si rečejo tamkajšnji kmetje, vračajo s svojih težavnih, strmih njiv. Tudi domačini, tisti redki, ki jih sploh ugledamo, se zde kot zrasli s to mogočno pokrajino na robu naše dežele: nadvse molčeči, vase zamaknjeni, vedno v delovnem zamahu. Takšna sta tudi naša gospodarja, lastnika ne prevelike hribovske kmetije, ki sta se odločila plemenititi svoje premoženje s tako imenovanim kmečkim turizmom, ustrežnejše bi bilo zapisati s kmečkim letoviščarstvom, kajti gostje se ne

mudijo tu le za nekaj ur ali za kak dan, ampak smo vsi prispeli sem vsaj za en teden, da bi se za dolgo nadihali zelenih vonjav predgorskega zraka in si za še dalj spočili razbičana ušesa. Po razlogih, ki so nas privedli semkaj, nismo nekakšna usklajena skupina, kakor bi se morda zdelo na prvi pogled, ampak smo, nasprotno, zelo raznovrstni. Od dvanajsterice, ki se ob večerji zbere v veliki kmečki izbi, se jih je največ znašlo tu zaradi sezonskega nabiranja črnic, kakor se tod imenujejo borovnice. Prijetno družijo s koristnim. Od zgodnjega jutra se pode po bližnjih gozdovih, po lesu, kakor pravijo domačini, in hite polnit svoje nabiravčke; nabrane gozdne sadeže bodo v večernih urah konzervirali ali pa jih bodo stisnili v barviti rdeči sok, vsi v veri, da bo nabrano koristilo njihovemu zdravju in dobremu počutju, ki ga spravljajo v zvezo z deviško čistostjo tukajšnjih gozdov. Pridružila pa sta se jim tudi dva para: prvi je nadvse zelen in si v tem zavetju bržkone nabira prve medene izkušnje, drugi pa sva midva z ženo, ki sva že v zrelih letih, torej umirjena, nezanimiva počitničarja, ki sva si v kratkem odmoru sredi življenjskega pehanja privoščila tole razmeroma poceni razkošje.

Zaljubljenecv ni na spregled pred kosilom, potem pa se, tesno drug ob drugem in ves čas v nežnem žgolenju, brž izgubita v zelenju. Borovničarji (črničarji) se dan za dnem bratijo z vzhajajočim soncem in zatem ves dan brez besed grabijo drobne jagode, katerih črnina se jim odtiskuje na prstne blazinice, dlani in oblačila, v povečerju pa si hite izmenjavat svoje raznovrstne nabiralniške izkušnje. Midva z ženo hodiva na dolge sprehode in se z njih vračava na gostoljubno kmečko dvorišče. Od vseh gostov sva še največ *doma* in zato najbolj v stiku z gospodinjo Nežo in z gospodarjem Ožbejem. Že zato, ker sva pri roki, in pa seveda zaradi najinega videza srednjih let se jima zdiva vredna zaupanja. Z molčečim Ožbejem, ki nenehno nekam odhaja s traktorjem ali se z njim vrača, naklada, pospravlja, čisti, pripravlja orodje, rečemo le kakšno o vremenu ali o letini, komaj o čem drugem. Nasprotno pa naju gospodinja Neža Robačna, majhna, drobna ženica, prava Korošica po videzu, v svojem slikovitem, pojočem narečju – medtem ko prihaja s kupom nabrane zelenjave iz *gartelna*, medtem ko predevlje lonce in kozice na štedilniku ali glasno tolče po zajetnih zrezkih – mimogrede seznanja z zgodovino in razsežnostjo posesti in družine. Posest po njenem mnenju ni prevelika in se ne more meriti s posestmi tukajšnjih kmečkih bogatcev. Gozd je strm in težaven za delo, strme so tudi njive. Njenega Ožbeja, kakor je spreten, so že dvakrat izvlekli izpod prevrnjenega traktorja, a se je obakrat dobro izšlo. Pohvaliti ga mora, sama prizadevnost ga je, ob njej, ki komaj kdaj utegne na njive, zdaj, ko smo tu mi gostje, še celo ne, je edini delavec na

posestvu in ne bi mogla reči, da je s čim v zaostanku, še več: pomaga ji celo v kuhinji, kadar je treba, in loti se celo pospravljanja sob. Niso vsi takšni. Zatem pa z nekaj bridkega posmeha pojasni, da se je k hiši priženil in da ni k njej prinesel niti konjske fige. Vse to posestvece, starodavno hišo in gospodarska poslopja so si omislili njeni starši in njih predniki. Naj se ve! Previdno in nekoliko tipaje, da je ne bi kakor koli prizadela, jo povprašava, ali sta kar sama, brez otrok. Ne, nama je pojasnjeno, hčer imata, ki pa ne živi tu. In nobene besede več o tem.

* * *

Kak dan pozneje napolni hišo in dvorišče živahnost novih gostov: mlad mestni parček, nobenemu izmed njiju še ni trideset let, okrog njiju pa skačeta dva živahna, po mestno oblečena otroka. No, novi gostje pač, to se v kmečkem turizmu kar naprej dogaja. Le kdo bi temu posvečal posebno pozornost! Vendar pa moja zvedavost vseeno vzbudi oče obeh otrok, visokorasel mladenič izrazito mestnega videza, takšnega, kakršnega imajo po mnenju podeželanov *pravi Ljubljancani*. Nič posebnega ni na njem, kar bi bilo vredno moje radovednosti: oblečen je v kavbojke z luknjami na kolenih in okrašenene z mnogimi razprezaninami, umazane superge ima nezavezane, tako da mu vezalke vihrajo vse naokrog, dolge lase ima spletene v kito in, to je najopaznejše: obraz mu krasita dva piercinga, eden mu binglja v ušesu, drugi je skrbno nameščen na robu spodnje ustnice. Zlasti ta drugi se mi, predstavniku generacije, ki ni poznala drugega okrasja kot kravato (ali pa je kravata kaj drugega kot nadležen piercing, ki te stiska okrog vratu?), zdi nekoliko grozljiv. Zdi se mi celo, da mora biti okrasek pod ustnico boleč, pogled nanj občutim kot neprijeten. A se seveda zavedam, da sem ujetnik nepotrebnih predsodkov. Naj se vsak ptič nosi po svoje!

Zadevi ne bi več posvečal niti trohe pozornosti, če ne bi bila z ženo nenadoma deležna presenetljive novice, da opazno ohlapno oblečeni mladi mož, ki vleče nase poglede z vidnima pearcingoma, ni gost v kmečkem turizmu, kakor smo vsi drugi, ampak je preprosto zet gospodinje Neže in gospodarja Ožbeja, njegova žena pa njuna edina hči, razigrana otroka torej vnuka. No, to pa je novica! Skrivnost o hčeri, *ki ne živi tu*, se je razkrila. Hči je menda diplomirana pravnica, na poti k sodniškemu poklicu in dostojanstvu, mladenič pa, kakor se je dalo razbrati, *faliran* študent, visoke šole je povohal toliko, da je tam mogel srečati Nežino in Ožbejevo hčer, sicer pa, kakor je bilo razumeti, se je izdajal za nekakšnega umetnika, menda za multimedijskega: moderna glasba, performansi, instalacije in take reči. Zadnji podatek je nekako težka spolzel iz informatorke,

ki je bila gospodinja Neža, njegova tašča. Seveda ni uporabila teh njej očitno tujih in nerazumljivih navedb, ampak so njihove vsebine z vidnim ugibanjem o njihovi vrednosti in zaničevanjem hkrati spolzele iz nje v preprostejših opisih.

Hči je bila v resnici podobna gospodarjema, krasili so jo podobno rdečkasti lasje kot njiju in tudi podobne pege na obrazu, s starši pa je tudi govorila v njihovem pojočem narečju, medtem ko je za pogovor s svojim možem razigranega (morda pravilneje: sproščeno-zanemarjeno-hipijevskega) videza in z obema otrokoma uporabljala priučeno, šolsko, visoko knjižno-pogovorno slovenščino. Mladenič, pravzaprav mladi mož, se je veliko igral z obema otrokoma in hodil z njima in z ženo na številne izlete v okolico. Mimogrede pa sem opazil, da je kar pogosto zavihal rokave in pomagal svojemu tastu pri spravilu sena ali pri čem drugem; za delo se je celo sam ponudil, ne da bi mu bilo treba posebej reči. Pri tem je bil kot človek, nevajen dela od malega, pogosto precej neroden. Vsak delovni gib mu je bilo treba najprej temeljito pokazati, pogosto pa mu tudi razložiti, za kaj se uporablja kako na videz nenavadno orodje. A se je zdelo, da je kar dober učenec. Ko pa je nekoč vzel v roke ročno cirkularko, da bi odžagal suho vejo, so se mu vanjo zapletle večno odvezane vezalke, tako da je rohneče orodje nevarno približal sebi namesto veji. Tedaj sem slišal rezki krik gospodinjine Neže: Pa sem ti že tolikokrat rekla, da si jih zaveži! Še nesreča bo!

* * *

Domačo hčer, Mojcej, morda bodočo sodnico, sem pogosto videval v pogovoru s starši, predvsem z materjo. Za na njive se jima ni ponujala in za kmečko orodje ni grabila, v kuhinji pa, se je zdelo, je rada kaj postorila. Od tamkaj je bilo slišati tudi posamezne lepo sestavljene stavke, ki jih je odpredavala svoji materi. Ta je njena izvajanja večidel dopolnjevala s kratkimi pritrilnicami. Toda nekega popoldneva, ko je bil čas večerje še daleč, je bilo iz kuhinje, v kateri sta se mudili obedve, mati Neža Robačna in hči Mojcej, slišati bolj zamolkle tone. Sprva se je zdelo, kot da hči materi o nečem mirno pripoveduje, namesto običajnega pritrjevanja pa je sledil molk. Zatem je bilo slišati trde, udarne, skoraj togotne gospodinjine korake, tudi vrata so se zadrlesknila trše kot običajno; za hip sem ugledal gospodinjine oči, skozi katere so švigali jezni bliski; lahko pa je bilo vse to tudi naključje in sem si samo umišljjal, da je nekaj prišlo vmes.

Toda naslednje jutro je mlada družinica (pravnica, nosilec piercingov, oba otroka) za ves dan odpotovala, menda v avstrijski Gradec. Medtem se je moja žena odločila, da gre skupaj z borovničarji izjemoma nabirat

ta slastni gozdni sadež, sam pa sem se prepustil poletni lenobnosti: v še znosnem hladu jedilnice sem se lotil branja nekega romana, a sem bolj listal po knjigi kot bral. Gospodinja Neža je večkrat stopila v jedilnico, vsakokrat s kakšnim izgovorom – zdaj je uredila prte, zdaj je zamenjala vodo v vazah za rože, zdaj je odprla oknice, da bi prezračila ... Prijazno sem ji pokimal ali jo morda celo ogovoril, da moje molčanje ne bi bilo videti kot nevljudnost. S krpo v roki se je ustavila pred mano, me povprašala, kaj berem in kako se pri njih na splošno počutim. O zadnjem sem skušal spesniti veselo, že skoraj hudomušno hvalnico, da bi nekoliko sprostil njeno zapetost. A sem pri priči sprevidel, da ji ni do šale. Očitno jo je nekaj tiščalo, nekaj, s čimer bi rada na dan.

Ker ni bilo nevarnosti, da bi naju kdor koli zmotil, ne tisto minuto ne dolge ure zatem, se je nenadoma usulo iz nje, kar se je najbrž že dolgo pripravljalo. Usulo se je predme, ki sem se bog ve zakaj zdel primeren objekt, ne še v gospodinjinih letih, pa vendarle ne več mlad, človek z izkušnjami torej, in morebiti razgledan ter zmožen presoje o tistem, kar mi ima povedati. Morda pa sploh ni šlo za mojo verodostojnost, ampak je preprosto potrebovala spovednika, ki bi se mu lahko razodela. Izbrala pa je takega, ki ga sicer ne veže uradna spovedna molčečnost, vsekakor pa o slišanjem ne bo trobezljjal nikomur iz njene bližine in najbrž sploh nikomur. Šlo je torej bolj za monolog kot za dvogovor.

Tudi mi ni povedala vsega v enem kosu in zapovrstjo, ampak je svojo natrgano pripoved prekinjala in odhajala vmes kaj nujnega postorit, nato pa se je vračala in nadaljevala. Začela pa je s teatraličnim vprašanjem, kaj da si mislim o njenem zetu. Neumno sem ji odvrnil, da je čeden in mlad, opazil sem, da se razume s svojima otrokoma, zdi se mi tudi čisto pripraven za vsakršno delo.

– Ne to, ne to! je rekla. Tisto mislim, kar ima v ušesu in na ustnici! A ni to ...

– Ah, sem začutil potrebo po izmikanju. Piercing imate v mislih! To je zdaj pač v modi, mladi imajo to radi, nam starim (preračunljivo sem se pridružil njeni starostni skupini) se zdi pač malo nenavadno. Ampak to prinese čas, pa čas tudi odnese. To ni pomembno.

– Pa je! je jezno pribila. No, morda tam doli v Ljubljani ni pomembno, ker se s tem srečujete na vsakem koraku. Toda tu med nami pavri je to preprosto čudno. Tako opozarjati nase! Tako imeti sebe v časteh! Kaziti svoj obraz, ki je božje delo! Tratiti čas z neumnostmi! Veste, se je primaknila k meni, pri nas vsakemu tujcu dajo *comel*, to pomeni pridevek. Njemu rečejo *avša*! Jim dam kar prav.

Zatem mi je, ne da bi mi jo bilo treba kaj spodbujati, razodela, kaj je bil vzrok njeni včerajšnji jezi ali morda sporu, ki je izbruhnil med njo in hčerjo. Hči ji je nenadoma razodela, da je znova zanosila: tretjič!

– Glejte, gospod, včasih je veljalo: kolikor bo Bog dal! Ampak danes ni več *včasih*. Na kmetih je bilo res vedno dovolj prostora za kopico otrok, toda tam doli v vašem mestu ... V majhnem stanovanju živijo, v najemniškem, brez vrta. Vse je treba kupiti, vse plačati. In seveda mislijo, da ne morejo brez avta. Ona ima še pripravniško plačo, on, gospod, kaj naj rečem, nima niti te. Jo bo sploh kdaj imel? Kako pa bodo živeli, od česa? Ja, pa saj jih bo kmalu kot beračev! Rekla sem ji, naj odpravi, ja, tako sem rekla, a noče niti slišati o tem. Če govorim o tem mojemu Ožbeju, je, kot da bi trobila steni. Nerad me posluša, ne sliši me in zmajuje z rameni: Odrasli so, kakor si bodo postlali ... Tudi tale moj Ožbej, veste, je bolj *loli* kot možakar. Ampak saj tu ni nobenega odločnega človeka, ki bi kaj ukrenil. Z njim (ni hotela izreči zetovega imena) se sploh ni mogoče pogovarjati. Kot da bi padel z drugega sveta!

Nato mi je podala izčrpno poročilo o svoji hčeri, ki je do takrat, najbrž prav zaradi njene zveze, ni omenjala. Razložila mi je, kako je nanoslo, da je sama ostala pri enem samem otroku, ki pa ji je bil v veliko veselje. Dokler je bila otročica, ji ni nikoli ugovarjala. Ko je začela hoditi v šolo, so ji jo najprej učitelji in zatem profesorji samo hvalili. Vseskozi je bila med prvimi ali prva v razredu in naposled se je tudi ona odločila za profesorski poklic. Ta poklic se je gospodinji Mariji, vsaj tako je govorila o njem, zdel kot nekakšno božje poslanstvo. Učiti druge se ji je zdelo nekaj najbolj izbranega, najbolj posvečenega. Težko je razumela, da se je hči v odločilnem trenutku odločila za študij prava. Še teže je razumela, ko ji je sredi študija sporočila, da ima fanta. Ko pa ji je še pred koncem študija sporočila, da je zanosila in da se bosta poročila, se je morala od razburjenja uleči, čeprav se kmečka ženska nikoli ne uleže, če tako ne zaukaže Bog.

Glede te svoje hčere je gojila želje, sicer čisto navadne želje, o katerih ni razpravljala z možem. Vnaprej si je namreč zamislila, kako bo, vsaj na začetku, potekalo hčerino življenje. Seveda ni tako neumna, da ne bi predvidela, da lahko vedno kaj pride vmes. No, lahko tudi moški, ko je čas za to, saj smo ljudje, a ne? –

– Če je imela svojega fanta, prav! Saj bi lahko hodila skupaj: v kino, na izlet, v gledališče, na koncert. Lahko bi ga tudi pripeljala predstaviti domov, kakor je navada. Toda glejte, nimam lepe besede za to, fant je imel svojo *potrebo* in jo je naskočil, ne da bi počakal en sam dan, ona pa je počepnila kakor kakšna putka ...

Zatem mi je razložila svojo vizijo hčerinega doraščanja. Najprej naj bi vse svoje misli posvetila študiju in diplomu in počakala z vsem drugim, kar bi ji morebiti prihajalo na pamet. Po diplomu, ki bi jo praznovali s slovesnim obedom v domači hiši, naj bi počitnice preživela doma, da bi se odpočila od težavnega in dolgotrajnega študija. Potem naj bi nastopila svojo prvo službo in živo je videla, kako ji, svoji materi, ki je toliko žrtvovala zanj, izroča svojo prvo plačo. Saj ne da bi jo potrebovala, niti sprejela je ne bi, ampak bila bi lepa gesta. Potem bi ji privoščila še nekaj brezskrbnih samskih let, ko bi lahko polno uživala svoje mlado življenje: *zavberna*, študirana, brez skrbi, nič ji ne bi manjkalo ... Nato ... bi se že zgodilo. Izbirala bi lahko med čednimi, pripravnimi, spodobnimi fanti, s takimi iz najbogatejših bajt, in si z enim izmed njih ustvarila dom. Morda s kakšnim fantom iz teh krajev, ki govori po naše in se po naše tudi vede. Vse pride o svojem času, nič se ne mudi. Toda njej se je tako mudilo. Vi ne veste, kako *zavberna* je bila, kako mi je o vsem zaupala. Nobenih izkušenj še ni imela, ko je prišel mimo ta ... ta ...

– Vedno pride kdo mimo, sem jo tolažil. Lahko bi prišel kdo veliko slabši. Z nekaterimi drugačnostmi se moramo pač sprijazniti, nekatere se uredi same od sebe.

Vzdrgetala je.

* * *

O ničemer mi je ni uspelo prepričati. O vsem je imela vnaprej izdelano trdno predstavo, tesno prilegajočo se svojim željam. To svojo Mojcej, ki je bila, mimogrede, čisto običajen proizvod narave, je strastno oboževala. Imela jo je za svojo lastnino, za nobeno ceno ni želela, da se ji odtuji, čeprav je morebiti sama sebi dopovedovala, da je takšen naravni red in da se mu je treba ukloniti.

Čez nekaj časa, ko se je stopnja zaupljivosti med gospodinjo Robačno in mano spontano poglobila, se je očitno odločila, da mi zaupa (navrže) še nekaj resnic o svojem zetu. Izogibala se je temu, da bi mi podala vrednostno oceno, ampak mi je, nasprotno, želela natresti dejstev, ki bi me pripeljala do takšne ocene. Nadaljnji pogovor bi morda še odložila, če se ne bi bala, da gre morda za enkratno priložnost izkričati se, komur koli seveda, in seveda tudi meni, ko sem jo bil že pripravljen poslušati.

Poglobljena pripoved se je nanašala na njeno prvo srečanje z njim. Ko jo je Mojcej dodobra prepričala, da se raje ubije, kot se mu odpove, sta se zmenili, da bo cerkvena poroka vsekakor v domačem kraju, v domači hiši pa svatba, na katero bodo povabili vse bližnje in daljne sorodnike in bližnje in daljne sosede in znanke in še marsikoga. Ni se še vedelo,

kdaj natančno bo to, za začetek naj bi dekle pripeljalo fanta predstaviti staršem. Ko pa ga je zatem res pripeljalo in je stal tam pred gospodinja Nežo s tistimi bleščicami na obrazu, ki ji jih hči ni prej niti z besedo omenila, bi od presenečenja skoraj onemela. Izkazalo se je tudi, da sta se že poročila, pravzaprav registrirala tam v daljni tuji Ljubljani, o cerkveni poroki pa nenadoma nista želela več slišati. Pa tudi o svatbi ne, češ da ne potrebujeta nobenega cirkusa. Pričakovala sta, skratka, da ju bodo imeli za moža in ženo, ne da bi svojim najbližjim privoščila praznično ločnico, ki deli samski stan od zakonskega. Ne enemu ne drugemu ni prišlo niti na misel, da bi bilo treba predstaviti fantove starše. A saj so menda živeli narazen in bi bilo to neizvedljivo. Bog ve kaj se je skrivalo za vsem tem, bolje sploh ne dregati v tisti čudni tuji svet! Hočeš nočeš se je morala gospodinja Neža vdati, da bosta spala v skupni sobi. Pa mora že reči, naj še tako razume naravne potrebe, da ji je bilo čudno pri srcu, ko sta zaprla vrata in se ni mogla znebiti misli na to, da se oni dobrika njeni hčeri, se je dotika in, oprostite, leze vanjo. Kam se jima je mudilo, ko je bilo pred njima še toliko časa! Zakaj prav oni, ko pa je na svetu zagotovo veliko primernejših, postavnejših, pridnejših, sposobnejših, spodobnejših!

V naslednjih dneh se je pri njih čisto udomačil. Gospodinja Neža je strahoma čakala, da se bo hiši približal sorodnik ali znanec in vprašal, kaj tam počne tujec, ki ga nihče ne pozna, ki ga niso vrgli z lece in ko ni bilo slišati o nikakršni svatbi, celo v najožjem krogu ne. Ona bi se v takšnem položaju skrila in čemela v temi, ženin pa se je, nasprotno, sukala okrog hiše in med njivami in pašniki, kot da bi bil rojen tam. V rokah je nosil mobilnik, kakršne imajo zdaj v mestih, nenehno z nekom govoril, včasih pa, kajti mobilnik je bil hkrati tudi fotoaparatus, poslikal eno ali drugo stvar, čeprav ni bila nobena njegova in bi moral potemtakem prej vprašati, ali sme. In še nekaj je opazila. Tu pri njih se pije za žejo samo domači mošt, kot sem gotovo opazil. Onemu pa ni dišal in si je iz doline pripeljal vina. Zlival je vase kozarec za kozarcem; to je bilo hitro opaziti v njegovi govorici, ko pa je vstal, je stopal omahovaje. In njegovo govorjenje, saj ga je komaj kaj razumela! Govoril pa je kot dež.

Seveda sta bila mladoporočenca suha kot poper, a sta si kljub temu izmislila, da gresta za nekaj dni pogledat Dunaj. Gospodinja Neža se je tedaj odločila, da pri tem nikakor ne bo sodelovala. Naj gresta, če imata s čim. Ožbej ji je sicer prigovarjal, naj jima le kaj da, a je ostala pri svojem. In tako nista odšla, le s čim bi?

Ali je treba sploh razlagati, v kakšno sramoto jo je spravil! Ali je treba pripovedovati, kako je zardevala pred sorodniki, ki so vseeno prišli naokrog in radovedno gledali, če že niso spraševali. Ali ji je treba razlagati,

kako je trpela, kadar jo je kdo vprašal po zetovem poklicu ali morebitnem poslu? Ali naj reče, da tam doli v Ljubljani počne bog ve kaj, čemur še imena ne ve? Da ne govorimo o otrplih nasmehih, ki so vzniknili na obrazih sorodnikov, ko so se jim v brk zableščali zetovi pearcingi ali pa jim je oko obstalo na njegovi umetelno spleteni kiti, ki mu je padala na vrat! O čem takem so do takrat lahko samo brali in se čudili.

* * *

Z gospodinjo Robačno sva nato dolgo molčala, s komolci oprta vsak na svoj konec dolge bele javorjeve mize, kakršne krasi starodavne kmečke sobe. Nenadoma sem zaslišal, kako je nekontrolirano zletelo iz nje: *Niti metra ne!* Na prvi pogled nerazumljivi vzklik sem si takoj prevedel kot vojno napoved: *Niti košček te rodovitne zemljice, pognojen z našim znojem in z znojem naših prednikov, ne bo nikoli pripadal nikomur drugemu kot moji hčeri!*

Zaželel sem si, da bi kaj storil za nezaželenega prišleca in navsezadnje tudi za njegovo koroško dečvo.

V mislih sem že iskal pravšnje besede, s katerimi bi gospodarici Neži Robačni naslikal njegovo drugačnost, ki pa se najbrž kaže samo na zunaj, na znotraj in v svojem bistvu pa ni napačen človek. Sestavljal sem govor, v katerem bi ji dopovedal, da njena lepa Mojcej morda potrebuje prav to drugačnost. Seveda bi bilo treba storiti kakšen korak, se potopiti v tuje življenje, iz katerega izvira, upoštevati drugačne razmere, v katerih je odraščal. Pa tudi oni bi se moral nekoliko bolj potopiti v ta pradavni, klenci koroški svet in svoje sproščeno meščansko (malce hipijejsko) vedenje prilagoditi razumevanju svoje tašče in svojega tasta. Saj jih navsezadnje ne loči nič usodnega. Vsi smo samo ljudje.

Toda izgovoril nisem niti ene besede, preprosto sem vedel, da bi bila vsaka odveč. Samo še razplamtela bi ogenj, ki je že plamtel. Le mislil sem skoraj na glas, tako da sem se zalotil, da premikam ustnice. Trdno sem jih stisnil, da mi ne bi ušla kakšna beseda, in se zabaljil v počrnele tramove stropa nad javorjevo mizo.

Videl sem, da se je s koščenicoma komolcema zagrebla v mehki javorjev les, kot da bi prav tam potekala bojna črta. Vse telo ji je komaj opazno trepetalo v jezljivi drhtavici. Čutil sem, da je to na videz drobno, krhko bitje sklenilo, da svojega zaklada, ki izvira iz nje same, no, in morda malo še iz njenega nerodnega Ožbeja, ne prepusti nikomur, najmanj temu s srebrnimi obročki okovanemu ženinu. Ves čas se bo delala, da je sprijaznjena z danostjo, v resnici bo ves čas na preži. Prišel bo čas, ko bo lahko rekla svoj: *Ne!* A saj ji sploh ne bo treba nič reči. Zgodilo se bo

samo od sebe. Ugibal sem, kaj bi to lahko bilo. Ne, sem začutil, o tem mi ne bo več govorila, o tem ne bi spregovorila niti sama s sabo. Edina, ki ji bo kaj rekla, je njena hči. Sporočila ji bo, tako da bo vedela, da so ji vrata domače hiše vedno na stežaj odprta. Vedno se lahko vrne. Prišel bo čas, ko si bo sama želela vrniti se; pri vsakomer pride. Lahko pride z obema otrokoma, pa tudi s tretjim, ko je že na poti. Toda ne s tem *prišlecem*, s to *avšo*, ki se ji je vsilil v njen dom in ki ji je z vsem, kar je na njem, tudi z govoricu in gibi in celo z vonjem tako zelo tuj. Prišel bo čas, ko se ji bo odtujil (umaknil); če bi hči ohranila razum in spoštljivost do staršev, v kateri je bila vzgojena, bi se to lahko zgodilo kmalu, a čuti, da bo do takrat minilo veliko časa. Čaka jo veliko potrpljenja, njena odgovornost je, da dom ostane cel, nerazdeljen, vse do zadnje njive, do zadnjega *meta* na voljo edinole Mojcej. Ne bo užival niti kančka njene lastnine, ki sta jo prigarala z možem in ki so si jo v znoju in trpljenju pridobili njeni predniki. Tam nekje v daljavi se odpirajo vrata in skozi stopa Mojcej, iz oči ji sije hvaležnost do nje, ki ji je ohranila dom nedotaknjen. Vredno je bilo vztrajati. Z iztegnjenimi rokami si planeta v objem, česar nista storili nikoli prej. Spreletava ju poseben, čuden, nenavaden drget. Ne moreta razločiti, ali ju navdaja z zadovoljstvom ali s tesnobo. Kakor že bo, moralo se bo zgoditi. Njena in naša Mojcej se ji ne more izmuzniti. Z nje bo spolzel plašč tujosti, ki sta ji ga nadela daljna, meglena, neljubljena Ljubljana in njen čudni prebivalec – bleščičar. Hčerini obraz bo spet zažarel v domači koroški bledici in hkrati v sramežljivi rdečici. Mojcej bo spet Mojcej, tudi še potem, ko bo ona, Neža Robačna, zrla nanjo le od onkraj. In vsepovsod po širni domačiji bo zvenel njen neponarejeni domači smeh. Zgodba z bleščičarjem bo sčasoma zbledela in še pozneje se bo zazdela skoraj neresnična.

Ted Kramolc

Rakun

Zbudila se je prepotena.

Ko je dvignila glavo, je soba zaplesala okrog nje. Strop se je znižal, pod višal. Stiskalo jo je v grlu. V želodcu ji je rovarila železna pest. Pogledala je po uri, a takoj spet zaprla oči. Čakala je, da se umiri ples žarečih elips okrog nje. Ko je spet pogledala po sobi, so se elipse prelevile v kroge. Zadihana je tipala po postelji: kje pa je posteljnina – kje so blazine?

Kje je?

Spet jo je oblil pot.

Srce ji je razbijalo. Prej oranžni krogi so se zgostili v škrlaten obroč. Govorili so v jeziku, ki ga ni poznala. Vrteli so se še hitreje kot prej. S sten so vse-savali slike, fotografije, s polic knjige, cvetje v lončkih, uokvirjene spominke. S tal so trgali preproge, se zavijali vanje. Zaganjali so se ji v obraz. Jo slepili. Da bi jim ušla, se je dvignila na komolec. Spet in spet je obležala.

Končno je le vstala. Tipala je po pohištvu, se ga oprijemala.

Potem je previdno odprla oči. Na oknu so se med sivimi polknami in vijoličastimi zavesami poigrali citronasti pobleski zgodnjega jutra. A spet so priplesali žareči krogi in jo zbili na tla.

Kopalnico je našla po kolenih. Bruhala je v školjko, po tleh. Hotela je vstati, pa je spet padla na kolena. Zajela jo je še hujša slabost kot prej. Spet je bruhalo, potem še dvakrat. Končno je vstala. Pred ogledalom se je zavedela, da je gola.

Prsti so ji tipali po licu, po vratu, po ramenih. Zatrepetali so na stegnu, trebuhu, potem tam zadaj.

Od kod ti – ugrizi?

Od kod te okrvavljene brazde?

Krik se ji je zavozljal v grlu.

Zavlekla se je v kad, odprla tuš.

Trikrat si je namilila brazde, štirikrat si je izprala ugrize. Nadela si je čist kopalni plašč, si zategnila pas, se ozirala. Kdo je bil tu? Ob kadi je bil kup mokrih brisač, cigaretni ogorki.

Spet jo je zajela slabost.

Morala je sestiti. Ko je mininilo, je prisluhnila čudnemu ropotu.

Je kdo na hodniku? In zdaj pri vhodu? Stisnilo jo je v grlu, potem spet v želodcu. Šibkih kolen se je odvlekla na hodnik. Prisluhnila. Vhodna vrata so bila priprta. Po preprogi je lizal pramen svetlobe. Previdno je odprla vrata.

Ulica pa je bila še prazna, tudi na pločniku še ni bilo nikogar. Za drevo-redom je nekdo vžigal avto, ga pognal. Za pravi promet je bilo prezgodaj. Zaklenila je vrata, zapela varovalno verigo.

Oddrsala je v spalnico.

Obstala.

Kaj pa naj pomenijo prazne steklenice na podu? Kaj kozarci na nočni omarici? Kaj cigaretni ogorki v kavni skodelici? Pobrala je telefon, odložila slušalko.

Našla je pižamo. Zakaj je polita z rdečim vinom? Kdo je zavozljal rokave na njej?

Kdo je bil tu? Slabost ji je onemogočila ugibanje. Ko je minilo, je legla.

Ob postelji je zatipala odejo, potem blazino.

Zvita v klopčič se je pogreznila v nemiren spanec.

*

Zbudil jo je telefon.

“Halo, Amanda, hej, hej, Amanda, kaj pa je danes s teboj?”

“Kdo kliče?”

“Jaz sem, jaz!”

“Kdo?”

“Si bolna, kaj ti je?”

“Kdo? A ja, Beverly, seveda, seveda!”

“McCreery me je takoj zjutraj poklical v urad ... kje si, če si zbolela, zakaj nisi sporočila tajnici, kaj ti je, in podobno ... saj ga poznaš?”

“Kaj? Kaj? O čem pa govoriš? Pusti me pri miru, pusti me samo ... umrla bom –”

Pozvonilo pa je spet in spet.

Amanda je zatipala telefon, ga zbila na tla. Zavila se je v plašč, se pokrila čez glavo, zaspala.

Zbudil jo je ropot.

Pri vratih je bila Beverly.

“Amanda moja, kaj ti je? Bleda si kot smrt, treseš se, si bolna?”

Beverly jo je objela, ji pomagala v spalnico in v posteljo. Uredila ji je blazine, jo pokrila in primaknila stol.

“Si danes že kaj pojedla, spila vsaj kavo, čaj?”

Amanda je odkimala.

“Slabo mi je, ves dan že bruham. Pusti me samo, umrla bom.” Zavila se je v odejo, se spet zvila v klopčič.

Beverly je gledala po kuhinji, stopila v kopalnico, se ozirala po dnevni sobi, po hodniku, pogledala v klet.

“Ah, Amanda moja, komu pa si včeraj nasedla? Kdo je bil tu?”

Pobrala je obleko, v kopalnici pa vse, kar je bilo odvrženega in mokrega. Sveženj je odnesla v pralnico, vključila stroj. Vrnila se je v spalnico in primaknila stol k postelji.

Amanda je spala nemirno. S pestjo je suvala v blazino, se obračala, nekaj mrmrala. Hlipala je kot otrok, se spet in spet pogrezala v spanec. Zbudil jo je vonj kave.

“Beverly, Beverly Symington! Kaj pa ti delaš tu?”

“Tu sem, ker te ni bilo v urad, tu sem, ker si sinoči izginila, pripeljali pa sva se na plesišče z mojim avtom, se spominjaš?”

Amanda jo je gledala, kot da bi jo videla prvič.

Napenjala je spomin. Segala si je v lase, jih prav počasi navijala na kazalec, jih hitro odvijala.

Potem je vstala. Gledala je predse, potem v okno. Odgrnila je zaveso, se prav počasi obrnila.

“Seveda sva se odpeljali, kot praviš, s tvojim avtom, šla pa sem zaradi vsakdanjosti in neke sive enoličnosti, najbrž pa iz radovednosti.”

Spet se je obrnila k oknu, ga odprla. Oči so iskale cvetlične grede, bele steze, zeleno živo mejo. Vse pa je bilo sivo in megleno. Spet in spet si je segla v lase. Se bojevala z jokom. Stopila je k Beverly, ji položila roke na ramena.

“Zakaj pa si me peljala tja v tisto beznico? Zakaj?”

*

Že v gimnaziji sta si vse povedali. Si zaupali prav vse o sošolkah, še podrobneje pa o sošolcih. Kdo jima je bil najbolj všeč in zakaj, kdo se je tej ali oni približal. Kam jo je vabil in s kom sta potem šli in kolikokrat. Kam sodi ta po prikupnosti, izkušnosti, kam oni po zmogljivosti, kaj sta potem natvezli staršem doma.

Tudi za sošolke sta imeli lestvico prikupnosti, kateri zaupati, kateri kaj natvesti, katero prezirati. Skupaj sta hodili v knjižnico, v kino, pogosto

celo v gledališče, in to z denarjem, ki sta ga vsak teden dobivali od strašev. Hodili sta tesno druga ob drugi, se dotikali z bokoma, s stegnoma, koleno, z rokami.

Smeh je bil vedno glasen, njun molk dušič in dolgotrajen. V žalosti sta si brisali solze, si poljubljali mokra lica, se spodbujali.

Že v nižji gimnaziji sta, kadar staršev ni bilo doma, primerjali svojo razvitost, rast in težo. Takrat sta se dotikali, se božali, se poljubljali in šepetali. Hrustali sta prav posebne kekse, srkali kavo s tolčeno smetano in naribano čokolado, se spet in spet hihitali.

Po opravljeni maturi sta kljub študiju na različnih univerzah in krajih ohranili prijateljstvo z dopisovanjem in telefoniranjem. Obiskovali sta se ob praznikih in poleti.

Obe pa je presenetilo bivanje v kolidžu. Poleg tega sta bili obe mesti manjši in drugačni od veliko večjega domačega. Bili sta pravzaprav univerzitetni mesti, tretjina prebivalstva so bili študenti. Študij je bil zahteven, kar nič več igrača kot v srednji šoli. Treba se je bilo privaditi tudi drugačnemu življenju v študentskem domu in kapricam sošolk. Še posebno pa nekemu skoraj vsiljenemu pijančevanju in splošni razuzdanosti, ki sta jo obe opazovali od strani.

Motila sta ju tudi politična kričavost in agresivno izzivanje različnih narodnostnih in verskih skupin.

Zato sta se še bolj poglobili v študij in obe diplomirali z odliko. Dobili sta službo pri istnem podjetju, ko pa se je Amanda nenadoma hotela zaročiti, se je njuno prijateljstvo ohladilo.

Amandin fant Beverly ni bil všeč, njegovo družino pa je kar zasovražila.

Bili so po večini časnikarji, literarni in filmski kritiki in esejisti. Zdeli so se ji ošabni, kljub gostobesednosti prazni. Veliko so popivali in dosledno znikali vrednost in pomembnost konkurenčnih revij.

Opazila je, da so se kar preveč objemali in dotikali, pozneje pa tudi to, da sta bili v tej družbi z Amando največkrat edini ženski.

Po dolgem izmikljanju je Amandi vendarle obljubila, da bo njena poročna priča. Dodala pa je, da naj si premisli, premlada je, neizkušena, zaročenec se ji zdi vihrav, preveč pije, njegova družba pa da je čudna, razvratna, kar najstnično revolucionarna.

Hitro je izpila več kozarcev vina na dušek, potem tudi, kar je v steklenici ostalo viskija.

Amanda ji je hotela izviti novo steklenico iz rok, Beverly pa jo je odrinila in zakričala, da ji bodo moški, vsi moški, odslej le še v zabavo in, kadar bo potrebno, v korist.

*

“Vprašala si me nekaj o kozarcu? Spominjam se, da sem pila hitro in preveč, da si mi prilivala tudi ti, vse pa je megljeno.

Spominjam pa se prihoda v klub s tvojim avtom, dolgega stopicanja v čudno nemirni vrsti, v klubu pa prav norega poskakovanja napol golih najstnic, režanja in cmokanja moških vseh mogočih narodnosti, starosti in polti. Dotikali so se me, mi ponujali pijačo, se spakovali, mi obljubljali nebesa, vabili na ples, v avto, na dom. Odrivala sem jih, nekatere pa je prav to vzburljalo in so še bolj silili vame.

Spominjam se, da sva prvi kozarček naročili sami in ga spili kar stoje pri točilnem pultu.”

“Si potem vzela kak ponujen prašek ali tabletko?” je zaskrbelo Beverly.

“Ne, ničesar nisem vzela, saj dobro veš, da celo aspirina ne vzamem brez potrebe.”

“Si potem, ko sva šli na WC, vzela kozarec s seboj ali si ga pustila kar tam na pultu?”

“Kaj pa vem, o moj Bog,” je zajokala Amanda.

“Spominjam pa se grozних sanj, strašne more. Da so me golo vrgli v nekakšno kletko, da so me potem skozi rešetko drezali s prsti, z oglodanimi kostmi, s kosci razbitega ogledala, me oblizovali s slinastimi jeziki, se mi ves čas rogali. Potem sem se znašla v nekem starinskem dvigalu na vrvi. Bilo je prav velikansko, ustavljalo pa se je le med nadstropji, tako da vstop ali izstop ni bil mogoč.

Strop je valoval. Bil je zdaj ogledalo, zdaj bleščeče nebo pri procesiji. Pod, da, pod pa je bil sluzast. Dišalo je po cimetu, po cvetoči lipi, potem po preliti krvi.

Pravih sten v tem dvigalu ni bilo.

Namesto teh so plapolale zastave. Vmes je viselo umazano perilo, ki se je spet in spet spreminjalo v prapore nekih zmagovitih bataljonov.

Glasno so prepevali, se navduševali. Od nekod salve pušk, kričanje, otroški jok in tiho ihtenje onečaščenih deklet.

Pod je valoval kot ob potresu. Dvigalo je zdaj zdrvelo v globino, zdaj se zaustavilo. Drgetalo je tam kot žrebec, čakalo na nov poziv. Priplesale so sence, se razblinjale, se zgoščevale v obris zdaj živalskih, potem človeških oblik. Videla sem jih najprej v obrisu, potem pa v vsej ostri določenosti. Trgale so z mene obleko, se mi vsesavale v stegno, potem v mednožje, v prsi in vsepovsod.

Hotele so vedeti, ali mi vse to res ugaja, kot so slišale, rekle so, da se bo vse to ponavljalo, dokler jim ne priznam. Da vedo za vse moje prekrške, za vsako pregrešno misel, željo, za vsak storjeni ali načrtovani

greh. Katere sem zagrešila sama s seboj? Z moškimi? Tudi vse tisto iz mladosti in s teboj!

Da vedo prav vse tudi o pravi Geoffreyjevi naravi ... o njegovi prav čudni nezvestobi, vse, prav vse in tudi to, da sem bila jaz tista, ki je pokvarila zavore na avtomobilu, s katerim sta se z njegovim prav posebnim prijateljem smrtno ponesrečila tisto poletno soboto, ko se je sonce skrivalo za rdečimi oblaki, takrat, da, takrat, ko sem bila mlada in sem verjela in zaupala vsakomur, le svojim dragim in očetu ne.”

Spet je zaihtela. Brisala si je lice, si segala v lase, potem predse. Si pokrila obraz.

Beverly je sedla k njej.

“Zavdali so ti,” je tiho rekla. Jo objela.

Amanda jo je odrinila.

“Zavdali? Kdo?”

“Najbrž prav tisti, ki te je pripeljal domov. Sem poglej, ta listek sem našla v tvoji kuhinji, z buciko pripet na stenski koledar.”

Amandi je zatrepetala roka.

“Hey, Amanda, hey, my sweetest baby, you're the greatest! Baby, you're hot, hot, hot! Love, T.”

“Love, T.? Kdo je ta T.?”

“Najbrž neki Tim ali Tom, morda Ted? Takih danes po nočnih lokalih kar mrgoli. Skrivajo se po uradih, trgovinah, povsod. Žensko pa si osvojijo le ob pomoči mamil in z lažjo. Vsega sem kriva jaz,” je dahnila Beverly.

“O moj Bog!” je potem zavpila. “Kje pa je tvoja ura, zapestnica? Kje ogrlica, kje uhani? Ti je pobral tudi to? Kje je denarnica z gotovino, s karticami, z dokumenti?”

“Na ples sem vzela le nekaj bankovcev, vse preostalo sem pustila tu.”

Amanda je skočila h knjižni omari. Odmikala je knjige, našla debel slovar. V izvotljeni notranjščini je bilo vse nedotaknjeno. Zatipala je kreditne kartice, potni list. Dvakrat je preštela gotovino.

“Vse je tu, vsaj to!” sta se objeli. Spet sta sedli.

“Si danes že kaj pojedla, spila vsaj kavo, čaj?”

Amanda je odkimala in si spet segla v lase.

“Prinesla sem ti juho, sendvič. Videti si kot smrt.”

Amanda se je silila z jedjo, spila le požirek kave. Odložila je žlico, odrinila sendvič. Potem je bruhnila v jok.

Beverly ji je pomagala v posteljo. Porahljala ji je blazine. Jo pokrila.

“Nocoj prenočim pri tebi, tam na otomani v dnevni sobi. Že vem, že vem, kje imaš odejo in vse preostalo. Na delo pa kar pozabi. Jutri

jim povem, da imaš hudo vročino s kašljem. Vse, prav vse bo OK.” Amanda je zaprla oči.

Poskusila se je nasmehniti, pa je spet priplesalo vse, kar je hotela pozabiti. V ušesu jecljanje neke popevke, zlogovanje refrena, vse okrog nje spet vidov ples prepotenih teles.

Zagledala je sebe in Beverly. Pomerjali sta si krilce, ki jima je pokrilo le boke in del stegna. Spet obe pri obujanju rdečih škornjev z visokimi steklenimi petami, potem pri šminkanju, očrtavanju oči, obrvi.

Spet se je znašla v dvigalu, bilo pa je zavito v črn, mehak baržun. V kotu dvigala sta stala Geoffrey in njuna poročna priča Timothy. Geoffrey jo je nagovoril v jeziku, ki ga ni razumela. Timothy pa mu je položil orokavičeno roko na ramo. Dolgo sta jo gledala. Poklonila sta se ji, potem pa se objeta potopila v baržunaste gube ozadja.

Zbudila se je z želodcem v grlu.

Bruhala je spet in spet.

Poklicala je Beverly. Ta je preplašena prihitela. Potipala ji je vratno žilo, zapestje, ji zmerila vročino.

“To ni gripa!”

V svoji torbici je našla vizitko.

“Dr. Leah Dorffinan je moja zdravnica, poklič ji takoj in omeni moje ime. Je napredna, moderna, tudi meni je že pomagala.”

Potem se je obrnila in gledala v tla.

Amanda je planila v jok.

Ordinacija dr. Leah Dorffinan je bila v pritličju dvonadstropne, preurejene viktorijanske vile v severnem predmestju. Obdajal jo je parku podoben vrt trajnic, vrtnic in okrasnega grmičevja. Za poslopjem je bil prostor za dvanajst avtomobilov.

Čakalnica je bila v črnem usnju, kromu in steklu. Vsepovsod revije o najnovejši modi, o literaturi, o ženskem gibanju.

Po stenah uokvirjeni črno-beli in oštevilčeni odtisi modernih grafikov.

Ob vhodu v ordinacijo spričevala in diplome medicinskih fakultet in specializacije. Iz skritih zvočnikov tiha, pomirjevalna glasba. Tajnica ji je izročila vprašalno polo o imunizaciji, alergijah, počutju, o tem, zakaj je tu. Prinesla ji je haljo, ji pokazala, kje naj se preobleče in počaka.

Dr. Dorffmanova je preletela vprašalno polo, jo pregledala. Odložila je rokavice in se nasmehnila.

“Veselo novico imam za vas in za vašega soproga: noseči ste in zdravi, na pomlad pa boste mamica.”

“O sveti Bog!” Amanda je planila v jok, si zarila nohte v lasišče.

“Kaj bo z menoj ... kaj?”

Zdravnica je odstopila, jo opazovala.

“Vdova sem, dve leti je, odkar mi je umrl mož, kaj bo z menoj, ko niti tega ne vem, kdo naj bi bil oče!” Hlipaje ji je povedala, kaj se ji je pripetilo.

Zdravnica je nekaj zapisala, potem ji je dala recept. “Za pomiritev,” je rekla. Pogledala je na zapestno uro.

“Oglasite se spet konec tedna, takrat boste mirnejši in se bova pomenili, kako in kaj, O. K.?”

Amanda je prikimala, spet je bruhnila v pridušen jok.

Doma je poklicala Beverly.

“Noseča sem,” je zajokala.

Objeti sta sedli na zofo, dolgo molčali.

“Kaj bo z menoj, o sveti Bog, kaj bo z menoj? Sama sem, sama, brez moža, brez opore. Starši se bodo zgrozili, oče me že prej ni maral.” Spet si je brisala oči in lica.

Beverly je prinesla čaja, dolila ruma.

“Kaj naj mi zapišejo v krstni list? Dan, mesec in leto rojstva, seveda vse to in potem ime matere, za očeta pa NEZNAN? Da se bo potem ta nesrečni otrok vse življenje spraševal, kdo je bil njegov oče? Kje pa je zdaj? Zakaj se ga sramuje?”

Beverly jo je spet objela.

“Amanda, draga moja, te stigme danes vendar ni več!”

“Uradno je to morda res, kaj pa sosedi? Kaj pa sošolci? Otroci so lahko hudobni, škodoželjni in neprizanesljivi – o dobri Bog, kaj bo z menoj?”

Spet sta se objeli. Molčali. Beverly je dolila in osladila čaj. Spet je naložila peciva.

“Imaš pa še drugo možnost,” je rekla tiho.

“Kakšno pa?”

“Abortus.”

“Ah, to, oh, dobri Bog!”

“Zanosila si komaj pred dnevom, v prvem trimesečju si! Zdravstveno to danes ni več tvegano ali nevarno. Poseg je kratkotrajen in doma si že isti dan. Tretje možnosti ni!”

“Kako – vse to veš?”

“Vem, ker se je nekaj podobnega pripetilo tudi meni. Povedala pa nisem nikomur, še tebi ne, tako mi je bilo hudo. Zato dobro vem, kako se zdaj počutiš.”

*

Naslednji dan je Amanda poklicala zdravnico. Podpisati je morala nekaj listin. Vse je potekalo prav rutinsko in natančno tako, kot ji je povedala Beverly. Vrgla se je na delo z novo silo, delala nadure. Kadar je bilo treba, je prišla v urad tudi v soboto. Doma je povečala svoj cvetlični vrt, posadila ob zidu trajnice, okrog garaže poletno cvetje. Kuhinjo je prepleskala sama, za preureditev kopalnice pa je poklicala obrtnika. Zamenjali so vse pritikline, keramične ploščice, ogledalo, svetilke. V spalnici so zamenjali preprogo, zavese, stenske tapete in vse luči. Kupila si je veliko posteljo, odejo in vso posteljnino.

V dnevno sobo je postavila moderen televizor, ob njem dve omarici za filmske kasete. V tisti na levi je imela drame, v drugi komedije. V posebno knjigo je zapisovala misli o vsebini filma, fotografiji, režiji in o sposobnostih vodilnih igralcev in igralk. Te je potem primerjala s kritiko v dnevnem in v revijalnem tisku. Kupila si je tudi več revij, dve s feministično tematiko.

*

Poletje je bilo vroče, njen spanec nemiren, prepoten.

Vreme se je ohladilo šele oktobra. Jesen pa se ji je zdela pusta; vsakoletnih škrlatnih in oranžnih barv ni bilo. Napovedovali so ostro zimo – in res je prvič snežilo že novembra. Staršem je voščila srečne praznike sredi decembra. Da tokrat ne pride na obisk v Timmens, to pa zaradi povečanega obsega dela v uradu. V pismu je podčrtala, da so ji že drugič povišali plačo in seveda, seveda, tudi odgovornost. Da je poslala vsakemu svoj paket v upanju, da jima bo darilo vseč. Dodala je, da je zdrava, da načrtuje to in ono, zaradi povišice pa najbrž tudi nakup avtomobila. Mama ji je telefonirala, šlo ji je na jok in povedala ji je, da jo pogreša, da moli zanjo. Čim prej naj ju obišče. Oba se starata in se počutita vedno bolj osamljena, od starih in resničnih prijateljev jih je ostala le peščica.

“Res je, da se svet spet in spet spreminja, midva z očetom pa nikdar nisva bila takoj za vse tisto, kar naj bi bilo moderno in zato boljše. Spreminja pa se marsikaj tudi pri nas in sem se zdaj priseljujejo neki prav čudno oblečeni in govoreči tujci. Pravijo, da zaradi njih naraščata kriminal in splošno nezaupanje, tako da že kar večina domačinov zaklepa vrata; tega doslej nihče ni počel.”

“Svet je ponorel, tudi pri nas v Torontu se vse spreminja, vzrok pa je isti kot pri vas,” je tiho rekla Amanda.

“Kje pa je atek, je doma?”

Hotela je zaobrtniti pogovor.

Zaslišala je drsajoče korake, potem kašelj in odkrhavanje. Zabundal je nekaj o praznikih, jo vprašal po zdravju, obotavlja se tudi o delu v uradu.

Slišala je še neko momljanje, potem je obesil slušalko.

*

Pisanje božičnih kart se ji je zdelo komercialno, prisiljeno, in ko je listala po imeniku, kar hinavsko. Seznam je zavrgla, le Beverly je napisala nekaj prijateljskih besed. Pripisala je, naj pride na božično večerjo, pripelje pa kogar koli, če bi to želela. Pred poštnim nabiralnikom se je spomnila, da jo je povabila že v uradu, pa vendar je pismo oddala. Beverly je prišla sama. Bila je praznično oblečena, nasmejana. Toplo sta se objeli. Beverly je stopila korak nazaj, jo opazovala. Zavrtela jo je v to, potem v ono stran.

“Pa si res čudovita, shujšala si, res si kot manekenka. Kaj vse bi dala jaz za to tvojo postavo!”

Amanda jo je odrinila, se smejala. Objeli sta se, si spet otirali solze. Kar stoje sta spili prvi kozarček. Voščili sta si srečne praznike. Odvijali sta knjige, filmske in kasete z orkestralno glasbo in spet knjige in naročilnice za vse mogoče revije. Za bonus, ha, sta se zakrohotali, pa uvožene bombonjere in božično zavite škatle švicarskih in belgijskih piškotov.

Amanda je prinesla purana z nadevom, s krompirčki, prikuho, z zelenjavo in omako.

“Ti ga nareži in serviraj. Najprej pa slovesno nabrusi nož, po stari navadi, čeprav je oster kot nova britev.”

“Zdaj pa res srečen božič in vso srečo v novem letu! Srečo, res, saj sva obe še mladi, draga moja Amanda!”

Spili sta na dušek, si brisali solze. Jedli sta s tekom, vsevprek govorili, si nalivali. Spominjali sta se otroštva, deklišтва in vsega, kar je bilo sončno in veselo takrat, ko so bili dnevi dolgi, noči pa prekratke.

“Prenoči kar tu, avto pa pusti, kjer pač je. Po vinu dišiš, zunaj pa mrgoli policistov,” je rekla Amanda. Prinesla je več blazin in dve skrbno zlikani nočni srajci.

“Kako velikansko posteljo imaš zdaj!” Beverly je skakala po njej kot otrok.

Legli sta, si podprli hrbet z blazinami.

Amanda je vključila stereo.

Gledali sta po sobi, v strop, v okno, druga drugi v oči. Prilivali sta spominom na zorno mladost, na šolska leta, nazdravljali deklištvu in vsemu, kar je bilo nekoč svetlo, radostno in sladko. Potem pa z uležanim vinom skoku v ženskost, o ljubezni, ekstazi in razočaranju. Objeti sta

prišepetavali druga drugi skrivnosti iz tistih razburljivih let, ko je bilo zanju vse novo in napeto.

“Zakaj tako hitro mine vse, kar je lepo, sončno in ekstatično ... vse mučno in boleče pa mineva počasi in v nedogled? Pa dovolj o tem, saj nisva stari in betežni ženski, kaj? Ti, ljuba moja Amanda, si zdaj lepša kot kdaj prej!”

Natočila je obema in spet sta trčili.

“Spoznavam pa, da se vse spreminja, potem pa se spet ponavlja, ljudje pa mislimo, da je vse novo boljše od preživetega.”

Odmašila je novo steklenico, povohala in obliznila zamašek. Zapeli sta prvo kitico neke stare pesmi, potem tiho njen refren. Izpili sta na dušek, potem pa z zdravico spet in spet.

Prazna kozarca sta jima padla iz rok.

Zakotalila sta se po preprogi do novih zaves in tam obtičala.

*

Prvi sneg je padel na silvestrski večer.

Silvestrovanje se je Amandi že od nekdanj zdelo neumno in potrata časa. Vse tisto poskakovanje v nekem lažnem vzdušju, opolnoči pa glasno štetje sekund do novega leta in prav naivne želje, da bi se po dvanajstem udarcu polnočne ure vse, prav vse spremenilo na bolje, da bi tudi že na smrt obsojeni bolniki vstali iz potelje in zaplesali po sobi ozdravljeni. Da bi novoletni sneg za vedno pokril vse, kar je pokvarjenega, osvežujoč veter pa odpihnil gnilo in smrdeče. Da bi bilo torej novo leto lepše, kot je bilo staro, da bi se tudi ona smejala, kot se je v mladosti.

Ni želela objemov vsiljivih neznancev, poljubov slinastih ust, še manj pa poslušati njihovo momljanje o nekem novem in prav nepozabnem uživanju, če se jim pridruži.

Sodelavcem je povedala, da gre za novo leto obiskat starše tam daleč na severu. Beverly je pa zaupala, da ostane doma; naj pride, če želi.

*

Veter se je poigraval z zameti. Snežilo je zdaj navpično, potem v vodoravnih in poševnih črtah. Sneg je onemogočil hojo, veter dihanje. Kakor hitro so splužili ceste, že je bilo spet vse zasneženo.

Amanda je dan presedela ob oknu.

Mučila se je s pismom domačim.

Tuljenje vetra, vrtinčenje snežink, odmev policijskih siren in rešilcev so ji motili zbrano misel. Ko se je tuljenje poleglo, so se oglasili spomini. Najprej tisti topli, ki potrkaajo kot povabljen gost, potem pa glasno in v neurejenem

zaporedju trkanje porednih otrok. In končno tisti že napol pozabljeni, pa spet boleči, ki jih je zdaj krotila s prej neznano doslednostjo.

Njen pokojni mož Geoffrey!

Stal je teman pred oknom, za katerim so padale snežinke, nem v tujstvu zimskega viharja, takšen, kakršen je bil; njegovega bistva sprva ni opazila, pozneje pa ni hotela priznati. Tisto njegovo vedenje, način govorjenja, tisti posebni okus glede mode in izbire prijateljev!

Je bila ta drugačnost res vzrok, da se ji je približal oziroma da je privolila v prvi sestanek, iz radovednosti ali zaradi nekega čudnega razburjenja, ki ga prej ni poznala? Tista njegova prav drugačna zamišljenost, otožnost in neka posebna občutljivost, ki po ustaljeni definiciji otožnosti ni bila moška? Da je bil tih, zadržan, da ji je potem zaupal, o čem je sanjal, o čem sanjaril podnevi. Kaj je pričakoval v življenju, kaj je želel od sodelavcev, kaj od ljudi na splošno, vse natančno in razburljivo podrobno.

Zakaj ga ni odslovila, ko jo je pozneje bolj in bolj zaskrbljeno izpraševal, kdo vse je bil z njo pred njim? Kaj sta počejala in kolikokrat, kje in kdaj? Ob spremstvu glasbe ali v tišini? Kakšna je bila glasba, moderna ali klasična? Sta prižgala sveče? Koliko sveč pa? Sta jih razpostavila le ob ležišču? Pred ogledalom ali tudi po okenskih policah? Sta bila opita? Je nalivala pijačo ona ali on? Kje sta vse to počela? V njeni spalnici ali v njegovi ali kar na skrivaj v hotelu? Sta se potem oprhala ali se le umivala v vroči kopeli? Sta se vrnila v spalnico in nadaljevala? Koliko občudovalcev in koliko ljubimcev je bilo pred njim? In kje, da, kje – pa je on, on – na tej lestvici storilnosti?

Zakaj se je takrat smejala tej zaskrbljenosti? Ga potem tolažila kot mati sinčka, ki si je pri igri opraskal koleno? Zakaj ga ni odslovila?

Odložila je pero, zganila pismo, ga naslovila.

Vihar je naraščal. Sneg se je spreminjal zdaj v točo, potem v dež, pa spet v sneg.

Skrbno je zagrnila zavese, legla.

Odprla je neko novo knjigo. Brala je, pomen pripovedi pa se ji je izmikal.

Ugasnila je luč, poravnala blazino in odejo.

Želela si je spanca.

Spet in spet pa je prisluhnila viharju, ki je naraščal.

*

Beverly Geoffrey nikdar ni bil všeč, še manj pa družba njegovih znancev in prijateljev. Bili so po večini časnikarji, med njimi tudi peščica kritikov gledaliških uprizoritev, koncertov in filmov. Brala je njihove eseje o

filmih, ki jih je videla, zazdelo pa se ji je, da jim je bilo več do osebnega stika kot pa do ocene. Omenila je to Amandi, ta pa se je le smejala.

Tudi oče ji je že ob prvem srečanju z njim povedal, da Geoffrey ni pravi izbranec.

Potem spet pri zaroki.

“Ta tvoj ljubi izbranec Geoffrey, ha! Kadar se rokuješ z njim, ti nikdar ne pogleda v oči. Namesto suhe, odprte dlani ti poda mokro rokavico, mrtvo in sluzasto ribo. Pravi moški ali pa vsaj moški stare sorte pa je drugačen ... zapomni si! Tvoj Geoffrey, ha, njegov smeh je visok, čuden, kar prisiljen. Kadar hodi ... se pozibava v boku, z zapestjem pa maha, kot da bi roko nehote pomočil v gnojnico ali segel v koprive.

Moja hči si in edinka, zato si zaslužiš kaj boljšega!”

Mama ga je povlekla stran.

“Kaj pa je spet s teboj, si obnorel? Kaj zdaj govoriš? Amanda ni več otrok, odrasla je, zato naj zdaj odloča sama. Tvoja hči je in najina edinka.

Objemi jo! Poljubi jo in ji želi srečo in vse lepo v prihodnosti. To je vendar dan zaroke, njene zaroke! Človeški praznik je in življenjski mejnik. Zakaj pa ti, ki tudi pri branju dnevnika in še prav posebno v družbi prav rad omenjaš človeškost, zdaj omahuješ?”

“O. K.,” je rekel in odmaknil oči.

Stopil je k točilnemu pultu, se rokoval vsevprek, pozdravljal in odzdravljal povabljenim. Izmenjal je nekaj vsakdanjosti tudi z Geoffreyjem. Zaplesal je z Beverly, se glasno smejal njenim dovtipom.

“Oprostite,” je lovil sapo, “oprostite mi, dvakrat sem vam že stopil na nogo, res ni hec biti star. Vse postane kar nekam zaostreno, nič več radostno, dnevi pa beže in se pogrezajo v vsakdanjost ... v neko prav čudno neopredeljivost življenjskega smisla. Amanda vas omeni v vsakem pismu, veseli me, da sta ostali prijateljici. Pravo prijateljstvo je danes redko, vendar zlata vredno. Bil sem v dveh vojnah, zato vem, kaj pomeni.

Preživel sem obe, včasih, posebno ob večerih, pa se še vedno počutim prizadetega, ostal sem, prijatelji pa so obležali razkosani na tem ali onem bojišču, v neznanem jarku, v smrdljivem močvirju, sam Bog ve, kje. Doprneli so, njihova smrt pa je okužila svojce, prijatelje in znance. Razjeda nam vsem življenjsko voljo, ob osmrtnici nas vedno spet spomni na vse, kar je bilo nekoč sončno, nadvse enkratno, zato nenadomestljivo. Najbolj boleče pa so zame komemoracije za to ali ono bitko, zmago ali poraz v tej ali v oni vojni ...

Mladi ste in vse je še pred vami; pred menoj je le še smrt. Starost ni le bolečina sklepov in kosti. Starost je kroženje nekakšnih moljev, obletavanje črnih netopirjev, brenkanje polomljenih kitar. Je tudi brenčanje neresničnih

obljub in nepopravljivih prekrškov, ki smo jih nekoč zagrešili ... nad bližnjim, tujcem ali pa sosedom. Odkar sva se z ženo preselila od tod v Timmins in šla v pokoj, pa je to brenčanje vse pogostejše in glasnejše. Moje je že kar mučno, žena pa o vsem tem noče ne slišati ne govoriti.

Beverly, oprostite mi, da vas dolgočasim, mladi ste, vse lepo v življenju pa je še pred vami.”

Bil je zadihan.

Obmolknil je in se oddaljil.

*

Potem so se poslovili.

Oče je Amandi stisnil roko. Prav nerodno jo je objel, ji vrnil poljub na lice.

“Želim ti vso srečo in vse dobro.” Odhrkal se je in pridal: “Mlada si in lepa, vso srečo torej, zdaj in vedno. Ob poroki in pozneje – ob krstu, ha ha, pa se spet vidimo ...”

Zaročencu pa je stisnil roko tako močno, da je klecnil in zajavkal.

Amanda je potisnila mami v žep šop bankovcev.

“Prespita v kakem hotelu, do tja pa vozi ti, oče se je opil.”

Po slavlju je že okajenemu zaročencu povedala, da se ne počuti dobro, da gre domov. Sam pa naj se pridruži svojim kolegom, kamor koli so že namenjeni.

Beverly jo je peljala domov.

Skuhala ji je kavo, nasula peciva.

Pili sta jo počasi, pozneje že mrzlo.

Govorili sta o zaroki, o starših, o tem in onem. Pogovor pa se je zatikal in obtičal.

*

Sneg je padal na gosto in v vrtincih.

Spreminjal se je v dež, v točo, ta spet v sneg. Lepil se je na okenski okvir, na šipo, tam polzel in zamrzoval. Amandi se je zazdelo, da ji pada na lica, na vrat, ji polzi za prsi. Snežilo je pozno v večer, vso noč do jutra in potem ves dan. Vse, kar so splužili, je bilo spet zasuto. Da bo letošnja zima ena najhujših v desetletju, so oznanjali na radiu, v dnevnikih in na ekranu. Kadar se je vreme izboljšalo, so z naslovnih strani grmela poročila o atentatih teroristov tu in tam, kjer koli že in povsod po svetu. Da je to vojna za pravega boga, ki je, čeprav neviden, povsod, da je upodabljanje njegovega bistva in obličja prepovedano in še kaj.

Vse pa je preglasilo tuljenje vetra.

*

Vreme se je obrnilo sredi marca. Po strešnih žlebovih je zaklokotala voda, po vrtovih je kopnel umazan sneg.

V sobotnih prilogah dnevnikov so vzcveteli članki o pomladnem vrtu, o razprodaji zimske mode, o vsem novem za veliko noč.

Potem je spet snežilo.

Amanda je sedla v naslanjač ob oknu. Razprla je baržunasto in potem še mrežasto zaveso. Noč so razrezovale neonske luči v daljavi, okno padajoče snežinke. Zmrzovale so, se na šipi lepile v mavrične kristale, se spet topile in polzele.

Zagledala je očetovo sključeno postavo, potem svoj obraz. Mama ji je zaupala, da je bolan, prav hudo bolan.

“Tam, prav tam,” se je potrkala na levo prsno stran. “Kar naenkrat in brez opozorila ... no ja, vedno si je želel nagle smrti, vsaj to. Posedal je pri oknu, gledal nekam v daljavo. Mnogokrat je govoril sam sebi, nekajkrat o tebi ali pa sam s teboj. Veliko je govoril o grehu, največ pa o svojih, tudi meni, kot da bi bila spovednik. Poznala pa sva se skoraj vse življenje; kaj govoriš zdaj, sem mu rekla, on pa se je še naprej žalostil. Vse pogosteje se je spominjal svojih soborcev iz obeh vojn, jih klical po imenu, kot da bi stali pred njim.”

Amanda je vstala. Zagrnila je okno. Odmaknila naslanjač. Legla je v posteljo, odprla in zaprla knjigo. Potem je ugasnila luč.

*

Zbudila se je sredi noči.

Prižgala je svetilko. Se ozirala po spalnici. S stropa nad oknom je prihajal, se ji je zazdelo, prav čuden šum, nekakšno praskanje, potem škrtanje, kot da bi kdo kopicil nekaj, kar je bilo tam.

Ozirala se je po spalnici. Odprla je okno, sedla na stol. Pogledala je po vrtu, po steni, potem po napušču navzgor. Poiskala je baterijo in spet svetila po strehi, opazila pa ni ničesar. Ker pa ropot ni prenehal, je legla na zofo v dnevni sobi. Zjutraj je stopila na vrt. Streha je bila tu in tam zasnežena. Ob dimniku se je nagnetlo nekaj vej in listja. Okvar ni opazila.

Ropot je natančno opisala sodelavcem.

“Tri možnosti so,” so ji povedali.

“V strehi so se ti zaredile veverice, morda dihur ... če pa ni smradu, pa je prav gotovo rakun. Marec je, čas kotenja in obnavljanja. Samec po opravljenem izgine, samica pa si poišče primeren prostor za mladiče, največkrat na podstrešju, blizu dimnika ali kar v njem, v kaminu ali pa vsaj tam, kjer je suho. Na podstrešju ti lahko napravijo veliko škodo, zato čim prej pokliči odstranjevalca.”

V telefonski knjigi jih je bilo kar tri strani.

Pripeljala sta se dva delavca. Oba sta bila v visokih škornjih, oblečena v gumijaste hlače in v prav take plašče. Na rokah pa sta imela podobne in še debelejšje rokavice, ki so jima segale do komolcev. Iz tovornjaka sta privlekla zločljivo lestev, potem pa dva dolga droga, vsakega z vrvjo in zanko. Eden izmed njiju je zlezal na podstrešje in svetil po podu.

“Rakunka!” je rekel, ko se je vrnil.

“Presenetil sem jo prav pri kotenju prvega mladiča. Tega še nikdar nisem videl.”

Zategnil si je vezalke na škornjih, pogledal po rokavicah, si popravil pas na plašču.

Pomočnik mu je podal drog z mrežo in zanko. Amanda je zaslišala njegove stopinje, potem tiho prigovarjanje, kot da bi govoril preplašenemu otroku.

Vrnil se je s samico v mreži. Amanda je zaslišala cviljenje, težke korake, spet tolaženje. Odstranjevalec je odprl vrata ter jih skrbno in prav tiho zaprl za seboj.

Vrnil se je s pločevinasto škatlo pod pazduho, v roki je spet imel drog z mrežo in zanko. Nekaj je mrmral, se povzpел na podstrešje.

Amanda je zaslišala njegov glas, prigovarjanje pa se ji je zazdelo tišje in še nežnejše.

“Tukaj je mladič!” je rekel in ji pokazal škatlo. Dvignil je pokrov.

Amanda je odskočila.

“Odnosite ga, stran, stran od tod in kamor koli že, le daleč stran! Hočem, da ga uničite, hkrati s samico!”

“Tega ne morem storiti!”

“Zakaj ne? Kaj niste odstranjevalec, povrhu vsega pa še z reklamo na tovornjaku in v telefonski knjigi?”

“Tak je zakon, gospa! Ta zakon določa kar pač že določa.”

“Določa kaj?” je zavpila Amanda.

“Dovoljuje odstranitev, ne pa preselitev kam drugam. Izrecno pa ta zakon prepoveduje usmrnitev vsega, kar ujamemo ... gospa. Tako je! Oblasti so glede tega izredno stroge. En sam prekršek lahko pomeni izgubo dovoljenja! Še nekaj, gospa: samica je zdaj zbegana, vsa iz sebe. Iz izkušnje pa vam povem, da se bo prej ali slej vrnila po mladiča, in če ga ne najde, vam lahko uniči vse podstrešje. Tukaj pa je prav posebna škatla: obložena je z vato proti mrazu, tu so luknjice za zrak, pokrov pa lahko odpre vsak otrok. Pustim jo zunaj ob dimniku, po katerem je splezala na podstrešje.”

“Kako veste vse to?”

“Vem, ker delam v tem poslu že več kot petnajst let. To naše mesto je zdaj ogromno, s predmestji še prav posebno, vse pa je v drevju. Iz stolpa

CN se vidi predvsem kot velikanski gozd, iz katerega štrlijo stolpnice in nebotičniki. Vmes pa so neštete zaraščene globeli, soteske, grape, reke, potoki in seveda parki, vse kot nalašč za divjad. Ker pa rakun med živalmi nima sovražnika in je povrh celo zaščiten, ni čudno, da se širi kot ogenj v preriji. Edina obramba pred vnovičnim vdorom v podstrešje je posebna jeklena mreža pod napuščem celotne strehe. Ni poceni, je pa učinkovita. Tule je račun, gospa, plačate ga lahko tudi po pošti. Kaj bo res spet snežilo?” je pogledal skozi okno.

Plačala je s čekom in zaklenila vrata. Poklicala je v urad. Radovedni tajnici je povedala, da je tista reč z rakunom opravljena, da bo jutri zgodaj spet na delu.

*

Amanda je stopila v spalnico.

Pri vratih je prisluhnila, se ozirala v strop, a vse je bilo tiho.

Upravljala je zavese, potem dve povešeni sliki nad posteljo. Zazdelo se ji je, da je nekdo pri vhodu. Odprla je vrata in jih potem zaprla, jih dvakrat zaklenila. Vključila je ekran: da bo ta večer spet snežilo, potem pa vso noč in potem še ves naslednji dan ... na pomlad pa bo treba še počakati. Vrtela je postaje, čeprav ni vedela, kaj hoče gledati ... Potem je prižgala stereo, tudi tam so nekaj oglaševali.

Skuhala si je čaj, poiskala svojo najljubšo skodelico z zlatim robom in šopkom šmarnic na obeh straneh ročaja. Dodala je sladkor, prilila ruma. Srkala je čaj. Stopila je k oknu.

Začelo je snežiti.

“Sneg omili vse, kar je v naravi ostrega, oglatega, štrlečega, surovega,” je slišala očeta. Bila je še majhna, oče pa velik. Zdel se ji je kot visoka, mogočna gora. Kadar je snežilo, sta se šla sankat.

“V snegu je vse zaokroženo, ravno črto pozna le človek.”

Odprla je stranska vrata. Previdno je stopila na obokano verando brez oken in s štirimi stopnicami na vrt. Ob zidu so bile omare, v katere je za-
klepala vrtno orodje, pri vratih pa stara otomana z mizico in gugalnikom. S poševnega stropa so visele štiri ptičnice, dve z odprtimi vratci. Ko je sedla, jo je zmrazilo. Vrnila se je v kuhinjo, si oblekla debele nogavice, obula škornje, se zavila v zimski plašč. Otomano je pregrnila s kocem. Ko je sedla, pa jo je spet zmrazilo. Odmašila je termovko, dolila, se še bolj zavila v plašč. Prisluhnila je šumu poznega prometa, govorici s ceste, ječanju vetra v krošnjah dreves. Od nekod lajež, potem škrtanje čeljusti. Hotela je vstati, oditi, a je obsedela. Se ozirala.

Priplavale so prve snežinke. Sledila jim je z očmi. Lovile so se kot razposajeni metuljčki, se dvigale, padale, zarajale so spet in spet, v vse večjih krogih, tiho predle na tleh odejo.

Amanda je vstala, morala pa je spet sestiti. Ko je slabost minila, je stopila na vrt s prižgano baterijo. Za hišo je svetila po steni, potem po snegu. Škatlo, ki ji jo je pokazal odstranjevalec, je našla pri dimniku. Dolgo jo je gledala. Potem je brcnila vanjo, jo obračala s čevljem. Odstranila je sneg in prav počasi dvignila pokrov. Posvetila je v škatlo, odgrnila sivo vato.

Rakun ni bil nič večji od podgane. Bila je gol, le okrog vratu je imel nekaj dlak. Pobrala je vejico, podrezala v telo. Potem močnejše in še dvakrat. Rakun se ni premaknil ... Ni se oglasil ... niti ne zajavkal. Bil je zviti v tesen klobčič, s prednjimi tačicami si je skrival oči in nos.

Amanda ga je pokrila z vato, jo poravnala in zaprla pokrov.

Potem je brcnila škatlo nazaj tja, kjer je bila prej.

Na verandi je sedla. Dolgo je gledala predse. V žepu je otipala stekleničko s tabletami in navodilom: "Take one tablet with water when needed. Don't exceed three tablets daily." Iz termovke si je nalila kave. Bila je še vroča, lepo je zadišala. Kljub sladkorju se ji je zdela grenka. Gledala je predse, potem v noč.

"Rakun," je rekla tiho.

Potem: "Ah, ta ubožček!"

Spet je pogledala stekleničko. Odprla je pokrovček. Nasula si je v dlan šest tablet, po štetju še vse preostale. Potem si jih je po dve in dve polagala na jezik. Poplaknila jih je s kavo, čakala. Zajel jo je strah. Hotela je vstati, pobegniti, a je obsedela.

"Tudi to bo prej ali slej minilo," je pomislila, "kot vse drugo, tudi to."

Zazdelo se ji je, da spet sliši šklepet nekih čeljusti, škrtanje zob, od nekod hripav lajež ...

"Ah, kje si zdaj, atek moj?"

Glas pa ni bil njen. Prihajal je od daleč, od nekod, kjer še ni bila.

Živa meja, ki je delila njeno in sosedovo zemljišče, hiša za njo, parkirišče z avtomobilom, vse se je strnilo v sivo brezobličnost. Izza zastora vrtečih se snežink se je izluščila podoba majhne deklice v beli obleki in z belim pajčolanom, obrobljenim s čipkami. Imela je bled obraz, njene oči pa so bile temne.

V sklenjenih prstkih je držala šopek šmarnic.

Amandi se je zazdelo, da jo vabi, da ji želi nekaj sporočiti.

Prav počasi je priplavala bliže in ji sedla v naročje.

Dolgo jo je gledala, jo božala.

Snela si je pajčolan, z njim pokrila Amandino obličje.
Amanda ji je hotela nekaj povedati ... v pojasnilo ... in v slovo.
Stresalo jo je, potem vse manj in manj.

*

Snežilo je vso noč.
Snežilo je potem ves dan in pozno v večer.
Običajni hrup mesta je prenehal.
Vse umazano, vse ostro in oglato je bilo belo in pokrito.

Ksenija Jovanović

Gabrijelin glas

Pred nekaj leti sem stopil v raj notranjega sveta in v neraziskani globini spoznal *Dužo*, danes pa sem stopil v raj, ki je otipljiv ter viden s prostim očesom. Najprej stopil, potem razumel. Ne popolnoma, le toliko, da se zavedam sprememb. Všeč mi je vse, kar vidim. Všeč mi je tudi tisto, česar ne vidim. Celovit sem, prvič, odkar se rokujem z ljudmi! Težko je verjeti v neverjetno, vendar neverjetno je le za tiste, ki ne verjamejo. Oni blodijo in tega ne skrivajo. Mislijo, da nov dan naredi novega človeka; da ga oživi, da ga spremeni. Predolgo so že nesrečni, da bi lahko spoznali vonj sreče. Tuj jim je in tujega se bojijo. Na srečo niso navajeni. Enačijo jo z boleznijo. Zanje je sreča blaznost. Kratka blaznost, a ozdravljiva. Vseskozi mislijo, da se jim dogaja krivica, da le oni srečujejo napačne ljudi. Tako omejeno so prepričani, da so edini, ki na tem svetu trpijo, da z leti postanejo podli. Ne vidijo dlje. Ne vidijo širše. Ne vidijo okrog sebe, vidijo samo sebe. Sebe s težavami, sebe v težavah, sebe kot žrtev, sebe mučenika, sebe bolnika, sebe razočaranega ... Zaslepljeni so s svojim pogledom. Prestrašeni so in zato druge zastrupljajo s tem, od česar bežijo. Zlobni so in egoistični. Oni, za katere svet postaja črno-bela drama! Kadar koli pogledam takšni osebi v oči, se mi zazdi, da se topim. Ne bom lagal, tudi sam sem bil pripadnik te skupine. Pol svojega življenja sem bil neviden. Ampak zdaj, zdaj sem slaven! Vzpel sem se na vrh in napravil korak v svet, ki ne obljublja.

Saj bo, saj bo, sem si leta in leta govoril na glas. Bog se bo kmalu nasmehnul. Ni pozabil name. Ne, ni. Prej bom jaz pozabil, da obstaja. To počne še zame. Obstaja. In ta svet ... je kukalo na vhodnih vratih. Ozek je samo na prvi pogled. Premagal sem mračno stran. Spoznal sem, da smo mi ljudje vsebina okenca, ki vabi na drugo stran ene same strani. Prihajamo iz ozadja, nekateri izmed nas z razlogom ostanejo tam vse življenje. Skriti, s pogledom, ki se plazi za obrazi. Tako čutimo premikanje. Gibljemo

se, ko mirujemo. Mirovanje pa ne pomeni, da smo obtičali. Lahko smo celo pred drugimi. Samo ne vidi se, in tisto, kar je nevidno, pravijo, ni resnično. Verjamem, da je resnic več. Med seboj se razlikujejo in vsakdo se odloči za nekatere izmed njih, potem pa jih naredi za svoje; lasti si jih, se z njimi zabava, dopolnjuje sanje, iluzije, teši slo, fantazije ... Tako zelo jim postane zvest, da noče odpirati vrat novim. Za koga drugega bi bile te resnice nesprejemljive. Bile bi daleč za mostom, ki ločuje življenje od smrti. Tu naj bi se vse začelo, na razpotju. In potem kam? Na levo ali na desno? Jaz sem bil zmeraj ljubitelj sredine. Čakal sem, da me obišče odločitev. Mogoče me nekoč odpelje iz luknje, v kateri živim, sem si govoril. Vendar z luknjo ni bilo nič narobe. Narobe je bilo s tem, kako sem jaz gledal nanjo. Priučil sem se namreč temu, da ne smem biti popolnoma zadovoljen. Zadovoljstvo je šibkost, zadovoljstvo je predaja, zadovoljstvo je prepad.

Danes sem više od svojega uma. Življenje me je nagradilo za dobro delo. Moja glava sega do tretjega nadstropja. Tukaj sem, v hotelski sobi s petimi zvezdicami, in maham ljudstvu kot predsednik. Soba je tako velika, da bi šlo vanjo deset ali več mojih prejšnjih sob. Stečem k oknu, odprem ga na široko. Svežina me ščiplje v lica. Pod menoj se razprostira kraljevsko dvorišče. Tako, s tremi ribniki, ki jih prekrivajo lokvanjevi listi, in z ozkimi, belimi sprehajalnimi potmi, z vodomatom, ki ga pije žejno nebo, z lepo oblikovanim grmičevjem in z rožami vseh vrst sem videl le na televizijskem ekranu. Soba se ujema z barvami dvorišča. In hodnik! Vse je poezija. Ovijem se v temno moder žamet in zavpijem: "Vladar sem in narod je moja izmišljotina!" Ni dvoma, slaven sem! Uslišan sem! Vendar se ne smem pogosto takole dreti, da se ne razkrijem. Varnostniki me varujejo pred nadležnimi mediji in oboževalci. Ni še čas, da bi podarjal avtograme. Tudi svojega osebnega služabnika imam. Izkazuje mi hvaležnost, razvaja me kot kakšnega znanega filmskega igralca. Trikrat na dan mi na srebrnem pladnju prinese hrano. Poleg porcelanastega krožnika je zmeraj položen prtiček, na katerem je prišita začetna črka mojega imena. Kozarci so iz kristala, pribor je srebrn.

Po obilnem zajtrku se sprehodim med razkošjem tujih duš. Gabrijeline ni. Je njegova. Priznam, to ni samo moja zgodba, je tudi zgodba fanta, ki se izdaja zame. Brez njega se mi ne bi posrečilo vzpeti. Najinega prijateljstva nihče ne sprejme. Ne razumejo ga. Očitali so mi že, da postajam vse bolj podoben njemu in vse manj sebi. Jaz pa vselej mislim, da je nasprotno. Pravzaprav ne bi mogel reči, da sva si podobna. Prej narobe. On je starejši od mene; drznejše narave; agresivnejši in nevarnejši je od mene; bolj blebetav in odločnejši je. Zna se postaviti zase, zna izterjati svoj prav.

Spodbuja me, naj bom pogumen. Govoril mi je, da samo pogumni ljudje lahko kaj dosežejo, in imel je prav. Skupnih lastnosti nimava, družu naju želja po potovanju in močna ljubezen do Gabrijele.

Dneve in noči preživljava drug ob drugem. Veliko se pogovarjava, razmišljava podobno, načrtujeva, si izmenjujemo mnenja in stališča; razlagava si zgodbe iz preteklosti; skupaj bereva in sanjariva. Že kot mladostnika sva se zmenila in si obljubila, da za moj petdeseti rojstni dan odpotujeva daleč daleč stran ... tja, kjer se sonce dotika zemlje. Zaupal sem mu vse skrivnosti. Zaupal sem mu svoje življenje. Njemu lahko. O meni ve stvari, ki jih ne ve nihče drug. Ne, nihče jih ne ve. On ve. On lahko vse ve. Ve, da sem za vrati najbolj resničen. Za njimi sem divja zver ali miš. Lahko sem netopir ali hrošč. Moje besede in misli lebdijo v zraku kot predmeti v vesolju. Hodim skozi njega, si jih podajam, jih zlagam, berem ali brišem. Počenjam, kar mi veleva zavest. Tišini se ne upiram, prej bi rekel, da izzivam njeno moč, ki izloča sokove za fantazijo. V njih si naredim poseben prostor; majhen, vendar udoben za spogledovanje. Oh, koliko oči vidim in obrazov, koliko teles in senc. Preveč jih je za eno sobo. Potem pihnem, da se zrak razredči, zajamem sapo, jo zadržim in čakam, da se soba spet napolni. To ponavljam vsako noč. Vadim, če se slučajno kdaj utopim. Širim si pljuča, čeprav k vodi ne hodim rad. Ne, k vodi ne. V njej vidim nekaj nerazumljivega.

...

Zdaj sem tu, kjer bi moral biti tudi on. No, zdi se, kot da je. Povabil sem ga, vendar noče priti. Pravi, da mu je udobneje, če ga ne razvajam, in da raje prihaja samo na obisk. Z njim se rad pogovarjam. Vsaj pogovarjam se. Strah me je namreč, da bi pozabil besede. Strah me je, da bom ostal sam, čeprav mi je obljubil, da me ne bo zapustil. Prvič, odkar sva se spoznala, so naju ločili. In kako naj bi se jaz ob tem počutil? On pravi, da pretiravam. Pravi, da naju nič in nihče ne more ločiti, ker sva eno. Starši pa so mi rekli, naj ga čim prej odmislim. Da bo bolje zame. Kaj oni vedo, kaj je zame dobro? Če bi odmisлил njega, ki je polovica mene, bi s tem moral odmisлити tudi sebe. Ljubosumni so, ker sem srečen. Odvzeli bi mi radi celovitost. Pohabili bi me, da bi našli svoj mir. Ne, ne grem nazaj. Nikoli več! Staršem sem ugajal vso svojo mladost ... skrival sem prijatelja, da jih ne bi razočaral. Govorili so, da so v skrbeh zame. To so mi govorili ... še danes govorijo iste stvari. Ne, ne, najbolj sem jim ugodil ... s tem, da sem hodil v službo, ki je nisem maral. Delo v banki poneumlja. Številke ti zamrznejo um. Leta in leta sem prešteval, odšteval, delil, množil; vsak dan, od jutra do večera, sem poslušal zgodbe sodelavcev; vsak dan znova

se mi je njihov zadah ukoreninil v nosu; vsak dan me je kdo med govorjenjem popljuval; vsak dan sem pokadil dve škatli cigaret, se ga pošteno nalil, se razjokal; vsak dan me je nadiral šef ... Vsak prekleti dan! In samo enkrat na leto – po navadi za svoj rojstni dan – sem si obril sramne dlake in si izmeril kip moškosti.

Tukaj ... tukaj je ozračje prijetnejše. Spoznavam drugačne ljudi. Predvsem zanimivejše. Zato vem, da bom zdržal. Še tri leta. Samo še tri leta, potem s prijateljem odpotujeva in nihče nama ne bo mogel nič. Ker bova daleč ... midva ... skupaj bova daleč ... midva, ki imava isto usodo. Do takrat bom užival razkošje, ki se mi ponuja na vsakem koraku. Imam pravico. Zaslužim si. Jaz, ki me tišči v glavi, kadar se spominjam. Ne, ni mi bilo lepo ... grdo je bilo. Tišči me v glavi ... utrujen sem ... ne, nisem utrujen, ker imam nove prijatelje. Niso tako zelo hvaležni za nagrado, kot sem jaz. Komaj čakajo, da odidejo domov.

“Nima vsak takšne sreče,” jim rečem.

“Ti si res nor!” mi odgovorijo.

Nato se vsi skupaj smejimo.

...

Danes se zdi soba nekoliko drugačna. Bolj prazna je kot prejšnji teden. Vse bolj prazna je. Enkrat so me videli, da telovadim, in so verjetno mislili, da me pohištvo moti. Radi bi mi ustregli. Skrbi jih, da ne bi padel in se udaril ob rob mize. Kako lepo od njih. Želijo, da se dobro počutim, trudijo se po svojih najboljših močeh. Razumem in zato ne tečnarim. Le prijatelj ni takega mnenja. Ne strinja se z mano. On bi jim že pokazal. Pomirim ga, ker se bliža čas kosila. Človek mora vedno jesti pomirjen, me je učila mama.

V sobo stopi moški, ki ga še nikoli doslej nisem videl. Zamenjali so mi služabnika, čeprav se niti enkrat nisem pritožil nad prejšnjim. Mogoče pa ga niso zamenjali. Mogoče je na bolniški ali na dopustu. On je prav tako človek kot jaz, le da on nima prijateljev. Ne sme jih imeti. Tako so mi rekli ... slišal sem tako. Nosil mi je bonbone. Po vsakem obroku mi je ponudil po dva. Imel me je rad in jaz sem imel rad njega. Ampak on ne sme imeti nikogar rad.

Moški položi plastičen pladenj s hrano na tla. Njegov obraz je resen, nejevoljen. Slišal sem tudi, da jih premalo plačujejo.

“Kaj pa kosilo za mojega prijatelja?” vprašam.

“Za koga?” se čudi.

“Za mojega prijatelja,” ponovim in s prstom pokažem nanj.

“Pojej ali pusti,” neprijazno reče in gre.

Da, zagotovo ga premalo plačujejo. Nič hudega, bova pa delila. Prijatelju ponudim krožnik. Noče jesti packarije na umazani plastiki. Razložim mu, da to, kar vidi, ni umazanija, ampak poper. Užaljen je, ker se tokrat ne strinjam z njim in ker v hotelu ignorirajo njegovo navzočnost. Noče ostati pri meni do večera. Pravi, da se mu mudi. Polovico kosila za vsak primer pustim pri oknu. Predobro ga poznam. Vrnil se bo že nocoj. Vem, da se bo. Saj se zaveda, da je služabnik zelo zmeden človek. Večkrat se zgodi, da pozabi prinesiti pribor ali kozarec. Večkrat. Prevečkrat. Mene ne moti, da so obroki postali skromnejši in manj okusni. Ne, ne moti me.

Komaj čakam, da spet pride, da se skupaj smejiva. Mnogo stvari mu moram povedati. Na primer to, da se menja osebje; da so se gostje preveč udomačili. Niti oblačiti se jim ne da. Po dvorišču se sprehajajo v pižamah. Zares smešen prizor. Vsako spremembo, ki jo opazim, ki me zmoti, skrbno zapišem na zid, da ne bi pozabil. A ure molčijo, tedni molčijo. Vse pogosteje sanjam o njem. Včasih, ko odprem oči, ga za trenutek vidim nad sabo kot pajka, je brez oči ali ust, a vseeno govori in vidi. Slišim Gabrijelin glas, ki prihaja iz globin njegovega želodca. Spet drugič si ni nič podoben. Vsak njegov del telesa hodi zase. V nedorečeno smer. Njegove noge hodijo pred trupom, stopala preskakujejo, glavo vleče k levi rami, roke so mlahav instrument, odcepljen od možganov. Hodi proti meni, a se ne premakne. Stoji in se ziblje. Kot velik metulj, ki razpada od bolečin, od neiskrenosti. Kot vprežen metulj. Njegove rane se zrcalijo na krilih drugih in nasprotno. Gleda jih in si obljublja, da ne bo nikdar ranjenec. Beži od pohabljenih, beži pred drugačnim; kremži se in mršči, ko mu gnoj zleplja krila. Tako podobna sva si ... strah me je podobnosti. Moja mama to najbolje ve. Njo pa je strah, da se mi bo kaj zgodilo.

Prvič v življenju se mi dogaja, da ko gledam njega, se sramujem sebe. Sem tudi jaz tak? Ko se zbudim, čakam na znak, ki bi me usmerjal. Brez njega sem izgubljen. V svojem telesu sem prazen. Kličem ga, ko ga ni, ko je, ga prosim, naj ostane v kakršni koli obliki. Samo da ostane. Zakaj me pušča samega v tej pusti sobi? Vse neznosne ure porabim za čakanje, a vse manjkrat me obišče.

Opazil sem, da se pravila in okolica spreminjajo. Žensk ni. Samo moški so ostali. Dvorišče je utonilo. Beton je pogoltnil zelenje, spil vodometa in svojo ogromno rit nastavlja hotelskim oknom. Zdi se, da se je celo zrak spremenil. Kamor koli pogledam, vidim zublje brezosebnosti. Sonce miži. Ne zmeni se za "moderno" arhitekturo, ki nam vztrajno lupi čustva. Prepričan sem, da se je med tem časom zamenjal tudi lastnik in nam vsilil minimalizem, svoje neprijazne ljudi in pravila, ki so jasna samo njemu. Pritožil se bom! Ne, raje se bom prilagodil. Zaradi prijatelja in zaradi najinega skupnega cilja.

Ne smem ga razočarati ... njega, ki postaja čedalje manjši in ponižnejši, se zdi. Tako zločinsko nedolžen. Pravi, da zato, ker ga ne potrebujem več. Ampak to ni res! Kako naj mu dopovem, da to ni res? Ne morem ga zadržati, ne morem ga spremeniti, brez njega ravno tako ne zmorem. On je vse, kar imam. On, ki je zdaj ranljiv in občutljiv. Sploh ni več on! Čutim, da umira ... vrabček, ki se me boji. Glas pa je še prepoznaven. Njegov. Človeški.

...

Dni ne ločujem več. Že dolgo je, odkar sem se spraševal po datumu. Nihče mi noče povedati, kateri dan je. Ničesar mi ne povedo. Niti pozdravijo me ne, ko vstopijo. Nesramni so, grobost jim je zamrznila razum. Če ne bi bilo noči, bi se gibanje verjetno ustavilo. Verjel bi, da so stroji časa onemogli, da je njihova gonilna sila pošla. Je zdaj kaj drugega? Vse se zdi neresnično. Soba je mrzla, okno se je zožilo, nanj so pribili železne rešetke ... ko sem spal, ko sem trdno spal. Če je kakega gosta nosila luna in se je vrgel skozi okno, misleč, da bo poletel, to še ne pomeni, da bom jaz storil enako. Soba je podobna zaporu ... celici. Da bi me zavarovali pred prijateljem, so ji odvzeli vso identiteto. Skrčili so jo ... iz tedna v teden je manjša. Imam občutek, da me med spanjem premeščajo. To je le občutek. Občutek. Da, občutek. V resnici preverjajo mojo potrpežljivost. Snemajo me za televizijo. Prijatelj mi je nazadnje rekel, da pripravljajo oddajo o meni. Zato se ne bom pritoževal, ker ne želim, da o meni pišejo kot o razvajencu. Ampak ... zunaj je temno, prekleto mračno, tudi zjutraj je temno. Vse je sivo, mrtvo. Pogrešam dvorišče, pogrešam prejšnje življenje, pogrešam mamo, očeta, pogrešam službo, pogrešam Gabrijelo ... Izvedel sem, da je dan najinega odhoda minil. Da je minil že pred dvema letoma. Povedal mi je eden izmed gostov iz sosednje sobe. Malo je nor, rad pa ima številke. Jaz nisem nor, samo ne zdržim več. Rad bi šel domov. Rad bi šel ven iz sobe! Odklenite! Spravite me ven! Slišite! Nimate pravice ... spravite me iz pekla! Mene in glasove! Moram ven! Ne zgodi se nič več. Zgodilo se je! Zgodilo se je ... meni se še dogaja ... Gabrijela, njeno telo, njena kri ... Ni mrtva! Ne, ni mrtva! Samo prikazuje se kot mrtva! Prikazni niso resnične! Oh, moje dlani ... bolijo me dlani ... ne vidim ... oči so se utrudile od naprezanja ... tišči me v glavi. Ne, ni mrtva!

Kam je odšel prijatelj in kam bo prišel? Pustil je vse za seboj, vse pa noče pustiti mene. Ne zgodi se nič lepega, nič grdega. On ne pride. Pozabil je, da obstajam ... zapustil me je. Moja glava! Razneslo jo bo! Skalpel bolečine se je zarezal vame. Organi se dvigajo v zrak. Tudi oni me zapuščajo. Ujel sem se v past prekletega Niča in plačujem za njegove

grehe. On je kriv! Jaz nisem držal v rokah Gabrijeline glave! On jo je držal! Oh, otopelost! Nič je gnitje razuma in duha. Obubožan sem. Noro osamljen. Osamljenost je brezno brez rešetak. Slišite! Spravite me ven! Tu je noč dolga enajst let. Tu se prerivam skozi čas. Stene so narejene iz Gabrijelinih ran. Ni datumov. Praznina v ogledalu. Nobenega pisma. Nobenega klica. Svet molči. Kaj sem storil? Ljubil sem jo ... ljubil, ona pa ni bila hvaležna. Z drugimi se je zabavala, z drugimi ... z mano ni hotela. Zdaj, zdaj vidim ... grobnica v razjedi se širi. Strop je prekrit z veliko solzo. Z njeno solzo. V njej je ujeta ptica. Krvavi! Kriči! Goste rdeče kaplje mi padajo na obraz. Razmažem si jih, kot poletni dež, da bi kaj začutil. Njeno trpljenje. Njeno kričanje.

Polona Tratnik

Kultura in umetniške prakse v času poznega kapitalizma

Pozni kapitalizem, postmodernizem in sodobnost

Pozni kapitalizem, povezan s svobodnim trgom, se je v drugi polovici dvajsetega stoletja razširil na ves svet, kapitalistična "svetovna ekonomija" (Fernand Braudel) se je raztegnila na sleherno vas sveta; kapital in blago se gibljeta neomejeno, zato je Immanuel Wallerstein že v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja namesto v okvirih nacionalne države predlagal, da bi mislili o "svetovnih sistemih". Tudi kultura je vezana na novo fazo kapitalistične akumulacije in poblagovljenja. Eden prvih, ki so se filozofsko ukvarjali s kulturo v tej zvezi, je bil Fredric Jameson sredi osemdesetih let. Prelom, ki ga opisuje in ki se ujema z različnimi občutki konca tega ali onega, ne zadeva le kulture; številne teorije opisujejo ustoličenje nove vrste družbe, najbolj znane kot postindustrijske (Daniel Bell), pogosto imenovane tudi potrošniška, medijska, informacijska družba, družba elektronike, visoke tehnologije ipd. Jameson je kritičen do vidikov, ki poudarjajo, da nova družbena formacija ne sledi več zakonitostim klasičnega kapitalizma, namreč primatu industrijske proizvodnje in vsenavzočnosti razrednega boja. Zanj je pomembno opažanje, da gre prav za kapitalizem, morda celo v čistejši obliki kot v katerem koli prejšnjem trenutku (če kapitalizem po Ernestu Mendelu delimo v tri obdobja: (1.) tržni kapitalizem (1700–1850), pri katerem gre zlasti za rast industrijskega kapitala in razvoj domačih tržišč, (2.) monopolni kapitalizem (–1960), za katerega sta značilna imperialistični razvoj mednarodnih tržišč in izkoriščanje kolonialnih ozemelj, in (3.) pozni kapitalizem (1960–), pri katerem nastajajo multinacionalne korporacije, globalizirana tržišča in dela, množična poraba in tekoč pretok kapitala, ki ni več vezan na nacionalne omejitve). Jamesonu se hkrati zdi očitno, da je vsa ta "globalna, pa

vendar ameriška, postmodernistična kultura notranji in nadstrukturalni izraz povsem novega vala ameriške vojaške in ekonomske dominacije po vsem svetu”. (Jameson 2001: 12.)

Jamesonova teorija postmodernizma kot kulture, ki ustreza logiki poznega kapitalizma, je ena osrednjih analiz s področja sodobnejše filozofije kulture. V tukajšnjem prispevku dajem nekaj predlogov za posodobitev. Še posebno me prav ta odmevna in še danes pogosto uporabljena teorija zanima zato, ker si je Jameson zastavil tudi vprašanje o potencialih politične oziroma kritične misli v umetnosti v takšnem okolju, a ni videl prave prihodnosti zanjo. Poskušam dokazati, da njegov pesimizem ni bil čisto utemeljen (še zlasti če njegova videnja usmerimo tudi na prakse onstran postmodernistične umetnosti), saj obstajajo umetniške prakse, ki so vezane ravno na okoliščine poznega kapitalizma in si jasno prizadevajo za kritičnost. Jameson piše: “Dejansko se delo Andyja Warhola suče zlasti okrog vseprisotnosti potrošnega blaga in velike podobe steklenice Coca-Cole ali konzerve juhe Campbell za oglasne panoje, ki izrecno potiskajo v ospredje fetišizem potrošnega blaga v poznem kapitalizmu, bi morale biti krepke in kritične politične izjave. Če to nikakor niso, bi človek rad vedel, zakaj, in bi se želel malo resneje vprašati o možnostih politične oziroma kritične umetnosti v postmodernistični dobi poznega kapitalizma.” (Isto: 16–17.)

V prispevku se torej ukvarjam z vprašanjem, kakšne so možnosti za kritično delovanje sodobnih umetniških praks v razmerah in ob nanašanju na kontekst poznega kapitalizma. Niso se spremenile le same umetniške prakse, temveč se je predvsem zamenjala kapitalistična paradigma – od poudarka na produkciji in z njo na konceptu blaga smo prešli k paradigmi potrošništva. Ta prehod določa tako družbeno stvarnost in kulturo kot umetniško delovanje in sodobnejšo refleksijo o aktualni obliki kapitalizma.

Jameson je kot kritik poznega kapitalizma in njemu ustrezajoče kulture pomemben avtor, saj osvetli niz vidikov sodobne kulture. A njegova kritika kulture vendar močno temelji na primerjavi postmodernistične umetnosti (osrednji primer je popart) z “visoko modernistično” umetnostjo (pri kateri npr. navaja Van Gogha in Muncha). Morda se bo slišalo absurdno, pa vendar menim, da Jamesonova kritika postmodernistične umetnosti kot pozne faze kapitalizma, ki kot da se prilega “kritični” umetnosti (ki to očitno ni), počiva na heideggerjanskem modernem konceptu, ki mu ustreza model ekspresionistično-eksistencialistične umetnosti; iz tega izhaja njegovo obžalovanje preteklega v umetnosti, s tem pa je povezan tudi

njegov pesimizem glede kritičnosti sodobne umetnosti. Dekonstrukcija te vplivne teorije je pomembna, če želimo odpreti vrata kritičnemu potencialu kulturnih praks v obdobju poznega kapitalizma (predpostavljam, da jo še vedno živimo). Pri tem je treba upoštevati številne poudarke. Naj jih omenim le nekaj. 1. Sodobna umetnost je sledila ekonomskemu premiku od primata proizvodnje k poudarkom na potrošnji – to se kaže v njenem odstopu od romantične naloge proizvodjanja artefaktov, namenjenih individualni kontemplaciji; zato pa se raje uveljavljajo različni interaktivni in podobni pristopi, ki spodbujajo sodelovanje in eksperimentalnost. 2. Umetnost zlasti od šestdesetih let naprej izvaja različne poskuse izstopanja iz ožjega (bolj zaprtega) sveta umetnosti v širši družbeni prostor, hkrati pa se dogaja tudi nasprotno: družbeno in politično je začelo intenzivneje vdirati v umetnost; prej kot o umetniški avtonomiji zato govorimo o kulturi. Glede na 1. in 2. je umetnost, 3., danes zainteresirana za razne oblike mednarodnega in meddisciplinarnega sodelovanja – med drugim ta težnja kulminira v inter- ali celo transdisciplinarnih projektih, v katerih umetniki npr. sodelujejo z različnimi naravoslovnimi znanstveniki in inštituti ter delujejo v različnih okoljih, ki primarno niso prostori umetnosti (tudi v laboratorijih, kot v primeru bioumetnosti. (Tratnik 2008a.) 4. Ne nazadnje se sodobne kritične ali celo aktivistične prakse vedno ambicioznejše zanimajo za sodobne informacijske infrastrukture, pri tem pa razvijajo različne kritične ali celo aktivistične strategije odporništva (kot na primer pri medijskem aktivizmu; Tratnik 2008b). In tako naprej, še bi lahko naštevala. Če želimo razviti konstruktiven razmislek o kritičnih potencialih sodobnih umetniških ali kulturnih praks glede na značilnosti sodobnega kapitalizma, je takšne aktualne perspektive treba upoštevati.

Kapitalizem včeraj – poblagovljenost: smrt doživetja v umetnosti in kulturi

Neustreznost (ali preživelost) Jamesonove teorije umetnosti za primere sodobnih praks se hitro pokaže, če kot primer obravnavamo fenomen potrošništva, saj se današnje umetniške prakse (tu se posebej navezujem na delo Saša Sedlačka) z njim ukvarjajo precej drugače, kot se je nanj navezoval popart. Čeprav današnji teoretiki sodobne družbe še ohranjajo termin postmodernizem ali postmodernost za označevanje logike sodobne družbe (v zvezi s prej omenjeno skrajno stopnjo kapitalizma), pa je postmodernizem kot umetnost danes bolj preživet koncept (glej poglavje “Postmodern-izem” v: Tratnik 2009b), saj je največkrat vezan na primerjanje

postmodernizma z modernizmom; pri tem se postmodernizem v številnih aspektih bolj kot obrat od modernizma kaže kot radikalizacija le-tega (glej npr. Hassan 1987). Zato za sodobnejše umetniške prakse sama raje uporabljam termin sodobna umetnost.

Pri Jamesonu je središče kritike postavljeno na opažanje vsesplošne poblagovljenosti – poudarek je torej na konceptu blaga in blagovnem fetišizmu.¹ Predmeti se spreminjajo v potrošno blago, to pa velja tudi za Warholove človeške subjekte (kot npr. za zvezdo Marilyn Monroe), ki se preobrazijo v svoje lastne podobe. Da Jameson tega ne omenja tudi za same umetnike (npr. za Warhola), kaže na pomemben aspekt – da se namreč dejansko osredotoča le na sama umetniška dela kot artefakte in jih misli (podobno kot Heidegger) kot kontemplaciji namenjene “posvečene” objekte, ki pa so zdaj to funkcijo izgubili (in se zato zdijo izpraznjeni). Ali še drugače, iz te perspektive lahko razumemo njegovo opažanje, da se v postmodernizmu pojavlja brezglobinskost, v smislu občutja gre za novo “intenzivnost”, ki je prosto lebdeča in evforična ter se sklada z duhom sodobnega potrošništva. Nasprotno so bili v modernizmu pomembni globina, živeči kontekst, prostor za gledalca (ki ima možnost dopolnjevanja), izražali so se odtujenost, samota, družbena razdrobljenost in izoliranost, kazal se je svet tesnobe in alienacije. Namesto globokih izrazov in eksistencialnih tematik se v postmodernizmu kaže fetišizem potrošnega blaga oziroma njegova vsenavzočnost. Pri tem gre za zasvojenost, ki je izvirno hlepenje potrošnika “po v podobe samega sebe transformiranem svetu in po psevdodogodkih in 'spektaklih' (termin situacionalistov)”. (Jameson 2001: 26.) Kakor je za postmodernistično kulturo značilna parodija, govorjenje v mrtvem jeziku, sta bila za modernistično umetnost nasprotno značilna izvornost in iskanje resnice. Jameson se že sam sklicuje na Martina Heideggerja in njegovo obravnavo Van Goghove slike *Par kmečkih čevljev*, da bi s primerjavo Van Goghovih in Warholovih čevljev opisal značilnosti postmodernizma (v umetnosti). Heidegger je tisti, za katerega je bistvo umetnosti snovanje (snujoče spočenje) resnice oziroma postavljanje resnice v delo. V umetniškem delu je na delu “razpiranje bivajočega v njegovi biti: dogodek resnice”. (Heidegger 1967: 263.) Za Heideggerja je umetnost postavljena tako visoko, da se resnica more ali

¹ Ko Marx (v prvem delu *Kapitala*, 1867) piše o fetiškem značaju blaga v kapitalističnih družbenih procesih, v katerih ima osrednjo vlogo lastnina kot temeljna komponenta ideologije v kapitalističnih družbah, ugotovi, da tudi človeško delo dobi blagovno obliko. Blago ima mističen značaj, ki ne izhaja iz njegove uporabne vrednosti, temveč iz njegove blagovne oblike, vezan je na njegovo menjalno vrednost. Koncept blagovnega fetišizma poudarja tudi to, da ljudje blago postavljajo v medsebojne odnose (ti so odvisni od menjalne vrednosti blaga), to pa vodi do odtujenosti (alienacije). (Marx 1986).

celo mora dogajati kot umetnost. Pri tem je umetniško delo alegorija, simbol. Umetniško delo je stvar, Stvarno v umetniškem delu pa je nekaj, kar oznanja (zbira) nekaj drugega. Stvarno v delu je med drugim snov, iz katere delo je. Prepletenost oblike in vsebine pa je uravnana po tistem, za kar se vrč, sekira, čevlji uporabljajo. Izdelek je narejen kot orodje za nekaj. Če si na sliki ogledamo prazne, neuporabljene čevlje, ne bomo nikoli izvedeli, kaj je zares orodnost orodja. Posamezno orodje je vezano le na uporabo – izrabi se in pozabi, izrabi se tudi samo uporabljanje, obrusi se in postane vsakdanje. Toda orodnost orodnega lahko zares “vidimo mogoče le na naslikani obutvi. Nasprotno pa kmetica preprosto nosi čevlje.” (Isto: 258.)

Najbrž se s tem kratkim opisom Heideggerjeve misli hitro pokaže, da ta opisuje prav tisto, kar bi lahko razumeli kot neposredno nasprotje Marxovega koncepta blaga. Pri blagu menjalna vrednost preseže uporabno, kmečki čevlji pa so za Heideggerja orodje, vezani so na uporabnost – imajo torej predvsem uporabno vrednost. A tudi reprezentirana orodja v umetniškem delu imajo uporabno vrednost – razkrivajo orodnost orodnega. Prek tega pa nas Stvarno v umetniškem delu pelje k bistvu. “Van Goghova slika je razkritje tega, kaj to orodje, par kmečkih čevljev, v resnici je.” (Isto: 260) Takšna “uporabnost”, kot jo opisuje Heidegger, je tako v nasprotju z vsesplošno poblagovljenostjo, ki jo opaža Jameson. Ali drugače: če bi gledali na Warhola s Heideggerjevim aparatom, bi se, če bi iskali tisto, k čemur nas napotijo njegove podobe, dokopali prav do tega sklepa: “Za takšne objekte bi lahko rezervirali Platonov koncept 'simulakra', identične kopije nečesa, česar original ni nikdar obstajal. Kultura simulakra zaživi, povsem ustrezno, v družbi, v kateri se je menjalna vrednost generalizirala do tiste točke, kjer se je spomin na uporabno vrednost že izgubil” (Jameson 2001: 26), tj. v družbi spektakla, kjer podoba po Guyu Debordu postane končna forma reifikacije potrošnega blaga. (Debord 1999.)

A vendarle lahko dodam, da se je Heidegger s tem primerom že v svojem času oziral za kakih štirideset let v preteklost (spis o izviru umetniškega dela je pisal v letih 1935/36, Van Gogh pa je čevlje naslikal v osemdesetih letih devetnajstega stoletja), in ob tem opozorim, da meni, da umetniška dela “moramo jemati tako, kot jih srečujejo tisti, ki jih doživljajo in uživajo”. (Heidegger 1967: 242.) Če gledamo Van Gogha in Warhola s stališča doživljanja, so izpeljave o razlikah na dlani. A ekspresionistično-eksistencialistični moment v umetnosti vendar ne odpove hkrati s postmodernizmom; celo sam Heidegger ugotavlja, da je “doživetje najbrž tisti element, v katerem umetnost umira. Umiranje poteka tako počasi,

da potrebuje nekaj stoletij.” (Isto: 309.) Prav primer, ki ga je Heidegger že sam vzel iz preteklosti, pelje v kmečko okolje oziroma v okolje, ki še ni zaznamovano z industrializacijo – torej v dobo poljedelstva, čas pred modernizacijo. V tem smislu lahko tako Heideggerja kot Jamesona postavimo v vrsto tistih modernih filozofov, ki trpijo zaradi procesov in kulturnih posledic industrializacije, s tem pa se ujema tudi razmišljanje o koncu umetnosti. Tako se Heidegger z opiranjem na Hegla sprašuje, “ali je umetnost še bistven in nujen način, v katerem se dogaja za našo zgodovinsko tubit odločujoča resnica, ali pa umetnost to ni več”. (Isto: 310.) Še drugače, Jameson pričakuje od umetnosti nekaj podobnega kot Heidegger – a če Heideggerju pričakovanja izpolnjuje predmodernistična umetnost, jih Jamesonu postmodernistična ne (več) – tako nihče izmed njiju ne najde izpolnitve v modernizmu. A tudi sam postmodernizem se pri Jamesonu ne kaže kot prelom, umetniško delo je, tako kot prej, še vedno artefakt, ki le očitneje nosi sledove industrializacije. Modernizem in postmodernizem v kulturi in umetnosti sta tukaj razumljena kot del iste zgodbe, povezane z industrializacijo; pri tem se postmodernizem kaže le kot skrajna stopnja modernizma. S tem je Jamesonova kritika dejansko vezana na modernizem v širšem smislu oziroma na modernizacijo družbe in kulture ali na industrializacijo. Umetnost bi po njegovem do teh fenomenov morala zavzeti kritično stališče, ne pa, da jih preprosto le zrcali (kot sam razume popart).

Sodobne umetniške prakse učijo, kako naseliti svet na boljši način

Že Heidegger je opazal, da umetnost, vezana na doživljanje in eksistencializem, počasi umira, sodobne umetniške prakse pa se od takšne naloge še bolj oddaljijo. Čeprav bi namreč še visoki modernizem dvajsetega stoletja lahko razumeli kot razvijanje te linije umetnosti, so z njo vsekakor pretrgale že umetniškozgodovinske avantgarde, katerih koncept se je uveljavil zlasti s teorijo Petra Bürgerja (*Theorie der Avantgarde*, 1974). Levoheglovski filozofi so v devetnajstem stoletju s kritično filozofijo spodbudili klic k spreminjanju družbe (Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer, Karl Marx), v revolucionarno misel pa je v tej zvezi uvedel pojem avantgarde (ta je sprva izhajala iz vojaške rabe, v kulturi in politiki je zavezovala k naprednim, radikalnim pristopom). Zgodovinske avantgarde (te so se pojavljale med letoma 1910 in 1930: dadaizem, futurizem, konstruktivzem itn.), kot jih razume Bürger, so bile usmerjene v negacijo oziroma rušenje tedanjih vrednot moderne umetnosti. Avantgarda zavrača avtonomno umetnost, to

pa pomeni, da mora biti umetnost integrirana v prakso življenja. (Bürger 1984: 53–54.) Evropska avantgardna gibanja lahko zato definiramo kot napad na status umetnosti v buržoazni družbi. Kar je negirano, ni umetnost (slog), temveč umetnost kot institucija, ki ni združena z življenjsko prakso človeka. Avantgardisti zahtevajo praktično umetnost, to pa pomeni, da se ta usmerja k načinu, kako umetnost funkcionira v družbi. (Isto: 49.) Zgodovinske avantgarde zahtevajo premik z imaginarne na realno raven in namesto domišljajske kompozicije racionalno konstrukcijo. S tega vidika imajo oblastniško vlogo in se iz totalnega projekta spreminjajo v totalitarizem – ne ustavijo se na ravni individualne, znotrajtekstualne kritike (kot počne modernistična umetnost), temveč se pojavljajo kot zunajumetnostna kritika umetnosti; svet poskušajo spremeniti po meri svojega eshatološkega programa. (Debeljak 1989: 71–72.) Ob tem se moramo zavedati, da je sam koncept avantgarde mogoč le “ob nekaterih implikacijah, ki določajo način obstajanja, način dogajanja literature, umetnosti itn. Avantgarde namreč ni in ne more biti, če se nekaj ne giblje k določenemu cilju oziroma če se nekaj ne giblje na podlagi kriterija, ki določa pravo smer gibanja. To pomeni, da je avantgarda tisto, kar je na čelu tega gibanja, zaradi česar je že vnaprej jasno, da imajo pojmi, kot so avantgardna literatura, umetnost, kritika, svoj smisel le, če se umetnost dejansko giblje v določeni smeri, kar spet pomeni to, da v tistem trenutku, ko privolimo v takšno pojmovanje, privolimo v teleološko razumevanje dogajanja in bistva literature, umetnosti, pa tudi zgodovine sploh,” kot je menil Dušan Pirjevec (Pirjevec v: isto: 68; glej tudi: Tratnik 2009).

Sodobni kustos in kritik Nicolas Bourriaud meni, da avantgarde dvajsetega stoletja od dadaizma do situacionistične internacionale lahko razumemo kot del modernega projekta: spremeniti kulturo, miselnost, življenjske razmere posameznika in družbe. Za Bourriauda je danes idealistična in teleološka različica modernosti mrtva. (Bourriaud 2007: 16.) Kakšna je potem perspektiva sodobne umetnosti in v kakšni relaciji je do postmodernizma? Lyotard je menil, da je postmodernistična arhitektura *obsojena* na “snovanje niza drobnih modifikacij v prostoru, ki ga nasledi od moderne, pri tem pa mora opustiti rekonstrukcijo prostora, ki ga naseljuje človeštvo” (Lyotard 2004: 89), Bourriaud pa se sprašuje: “Kaj pa, če je bila ta 'obsodba', nasprotno, zgodovinska priložnost,” iz katere že od devetdesetih let izhaja večina umetniških praks? (Bourriaud 2007: 16.) Nalogo sodobnih umetniških praks bi po Bourriaudu lahko povzeli v nekaj besedah: *učijo, kako naseliti svet na boljši način*, “namesto da ga poskušamo zgraditi v skladu z vnaprejšnjo zamislijo zgodovinskega razvoja. Z drugimi besedami, umetniška dela ne ciljajo več na oblikovanje

imaginarnih ali utopičnih stvarnosti, ampak poskušajo vzpostaviti načine obstoja ali modele delovanja znotraj trenutne družbene stvarnosti”, ne glede na stopnjo, ki si jo izbere umetnik. (Isto: 17.) Modernost se danes po njegovem nadaljuje s tehnikami “bricolage”² oziroma principih “naredi sam”, z recikliranjem kulturnih danosti, z izumljanjem vsakdanjika in urejanjem časa, ki nadomestijo odrešenjaške utopije in formalne novosti, ki so bile aktualne včeraj. Za Bourriauda ni nič “bolj absurdnega kot trditev, da sodobna umetnost ne razgrinja nikakršnega kulturnega ali političnega načrta in da njeni subverzivni vidiki ne temeljijo na nikakršnih teoretskih tleh” (Bourriaud 2007: 17).

Umetnost danes svoje cilje išče v družbi, znanosti, geopolitiki in ekologiji

Umetnost se danes širi čez svoje tradicionalne meje (umetnostne institucije), povezuje se z drugimi družbenimi področji in vpeljuje razne elemente iz njih v svoj sistem. Zdaj si lahko prisvoji katero koli prakso, prostor ali objekt ter ga preoblikuje v svoj del – vožnja z avtobusom ali izkušnja breztežnosti v letalu (kot na primer pri Draganu Živadinovu, *Noordung Zero Gravity*) lahko postane del umetniškega projekta. Tradicionalna mesta proizvodnje in distribucije umetnosti, kot so ateljeji, galerije idr. prostori, so izgubili svojo ekskluzivnost glede predstavljanja umetnosti. Kustosi imajo iz tega razloga nemalokrat težave pri prenašanju in stiskanju projektov, narejenih v drugih okoljih in za njih, v “klasično” oziroma moderno okolje bele kocke galerije, pri katerem so predstavljeni artefakti dobesedno iztrgani iz konteksta (podobne težave se pojavljajo ob predstavljanju elementov avantgardističnih akcij kot umetniških artefaktov v muzejih, s katerim se kršijo ravno ključna avantgardistična načela). S takšnim propadanjem moderne umetnostne institucije zdaj tisti, ki so deležni umetniškega projekta, niso več izbranci, ki se pripravljene odpravijo na “posvečeni” kraj, namenjen nemoteni kontemplaciji umetniških del,³ torej tisti, ki znajo in želijo sprejemati umetnost kot

² Fr. “bricolage” v slovenščino lahko prevajamo kot brkljanje – označuje brkljanje domačega mojstra, ki z iznajdljivostjo, improviziranjem in zavzetostjo rešuje probleme, kakršni se mu zastavljajo v vsakdanjem življenju. Gre torej za dejavnost s sprotimi cilji; to morda s slov. izrazom brkljanje ni tako jasno povedano. Izraz se je uveljavil zlasti po zaslugi francoskega strukturalnega antropologa Levi-Straussa (1962) (Levi-Strauss 2004: 28–30, glej tudi opombo prevajalca na str. 28); pozneje, v sedemdesetih letih, pa je koncept postal zanimiv tudi za kulturologe pri obravnavanju slogov subkultur.

³ Brian O’Doherty opravi sijajno analizo modernistične umetniške galerije ali muzeja, ki zagotavlja bel, idealen prostor, ki je že sam bolj kot katera koli posamezna modernistična slika arhetipska podoba modernistične umetnosti in njene puristične naravnosti. Ti galerijski prostori s svojo belino spominjajo na laboratorije, svetost cerkva in formalnost sodišč, saj tudi ponavljajo njihov zaprti sistem vrednot. (Glej: O’Doherty 1986; serija njegovih člankov z naslovom “Inside the White Cube” je leta 1976 izhajala v reviji *Artforum*.)

umetnost, jo doživljati in uživati, temveč kdor koli, ki se giblje v določenem javnem prostoru ali virtualnem internetnem prostoru.

Umetnost pogosto doleti naključnega mimoidočega kot nepričakovana javna akcija. Sašo Sedlaček je v tem smislu v okviru projekta *Just do it!* (2003) z opekami, narejenimi iz recikliranega reklamnega papirja (izdelava opek pomeni prvo fazo projekta, ki z naslovom in izvedbo spodbuja prakse "naredi sam", tokrat z bistvenim poudarkom na momentu recikliranja), zaprl vhode v ljubljanske veleblagovnice. Umetnost je tu, da nas preseneti, in sicer tam, kjer je ne pričakujemo. Pojavi se tako, da marsikdo ne ve, da gre za umetnost, pri tem pa postane tudi vseeno, ali jo sploh še imenujemo umetnost. To vsaj ni umetnost v smislu avtonomnosti. Sedlaček pravi, da je zdaj "umetnost postala javni servis" (Tratnik 2008c: 14). Walter Benjamin, predstavnik frankfurtske šole, je bil eden prvih avtorjev, ki so cenili učinek šoka po zaslugi umetniškega delovanja. V obdobju, v katerem je Heidegger definiral bistvo umetnosti kot dogajanje resnice (1935/36), je Benjamin zapisal: "Zares so dadaistične manifestacije vehementno zavračale meščanske norme, saj je umetnina postala prostor škandala. Zadovoljiti je moralo predvsem *eno* zahtevo: zbuditi javno zgražanje." (Benjamin 1998: 171–72.)

Javno zgražanje je uspelo doseči tudi "simulirani" veleblagovnici *Češke sanje* (sklicujem se na film *Český sen* režiserjev Víta Klusáka in Filipa Remunde iz leta 2004). Pa vendar sodobni napadi ne nameravajo sesuti umetnostne institucije. Sedlaček pravi: "Sam nisem za napad na umetniški sistem. Raje ga izkoristim za to, da povzročim neko manjšo spremembo v vsakdanji družbeni stvarnosti." (Tratnik 2008c: 14.) Vidna funkcija, ki si jo nalaga umetnost danes, je, da sproža možnosti za spremembe, a ne s hitrimi in agresivnimi neposrednimi napadi, temveč s postopnimi, majhnimi posegi, ki počasi, a vztrajno lotevajo vprašanj, ki kličejo k reševanju problematik. "Če določen projekt nagovori najprej le manjšo skupino in je problem zanimiv, bo sčasoma zanetil tudi širšo diskusijo, ki bo vodila do postopne spremembe." (Prav tam.) Cilj projekta *Češke sanje* tudi ni bil le šokirati potrošnike, temveč predvsem to, da ta šok izkoristi za netenje kritične refleksije o navadah in idealih potrošnikov ter za širšo javno diskusijo, ki je poleg potrošništva zajela tudi probleme državnega financiranja političnih reklamnih kampanj in celo tedaj aktualnega političnega vprašanja vstopa Češke v Evropsko unijo ter s tem povezan kritični razmislek o menjavi dominantne politične ideologije v državi. Benjamin se je zavedal, da umetnost napade najhuje in najpomembneje "tam, kjer lahko mobilizira množice" (Benjamin 1998: 174). To nalogo si zadajajo tudi sodobne umetniške prakse. Sedlaček o tem še meni: "Družbo določa

sredina, zato je treba stalno razmišljati o tem, kako nagovarjati javnost, ki se je obenem ne sme podcenjevati.” (Tratnik 2008c: 14.)

Kapitalizem danes: “svetišča porabe”, homogenizacija kulture. In “bricolage”

Potrošnja je postala središčna aktivnost v sodobnem družbenem življenju. A sodobni potrošnik na prodajnih policah ne išče le novih materialnih izdelkov, temveč je usmerjen v iskanje izkustev in zadovoljstva. V zadnjih letih se vrstijo študije o tej temi. Colin Campbell je na primer razumel potrošniški hedonizem kot sredstvo za samoizpolnjevanje in samoizražanje, Mike Featherstone pa potrošništvo povezuje z aktivno stilizacijo življenja. Tukaj je zame posebno zanimiv prispevek Zygmunta Baumana, ki o potrošniški družbi misli ob opiranju na kritično teorijo družbe in nakupovalna središča oziroma širše “svetišča porabe” (Baumanov izraz) vidi v tesni zvezi z ideologijo. Sodobno porabo opisuje kot nevarno kombinacijo zapeljevanja in represije. “Če uporabimo Althusserjev nesmrtni stavek: vsakdo, ki stopi v take prostore, je 'interpeliran' kot individuum, poklican, da odloži ali pretrga vezi in se znebi lojalnosti ali jih odstavi na stranski tir.” (Bauman 2002: 125.) Benjamin je sprevidel, kakšno ideološko sredstvo je film, in je v zvezi s kapitalističnim izkoriščanjem filma v Zahodni Evropi (situacije v ZDA sam ni izkusil) zapisal, da ima filmska industrija v takšnih okoliščinah “kar največji interes, da udeležbo množic spodbuja z iluzornimi predstavami in dvoumnimi špekulacijami” (Benjamin 1998: 165); danes se podobno mobiliziranje množic ali pa intelektualni eksodus izvajata tudi ali predvsem s špekulacijami v zvezi s “svetišči porabe” – ne nazadnje lahko med ta štejemo tudi danes potencirano rastoče kinematografske koloseje in gromozanska pisana okolja za oddih, ki poskušajo s ponudbo prehiteti domišljijo (u)porabnika. V takšnem okolju se vsi aspekti ponudbe in s tem kvalitete merijo predvsem v superlativih.

Poraba je za Baumana povezana s čezmerno individualizacijo, moralno indiferentnostjo in uničenjem kritičnega potenciala, ki so ga v prejšnjih zgodovinskih obdobjih zagotavljali posamezniki z občutkom moralne odgovornosti, združeni v javni sferi. Sodobna svetišča porabe, kot so veleblagovnice, supermarketi in nakupovalna središča, uničujejo sodobno družbo in ponujajo lažen občutek pripadnosti, ki nima nič skupnega z občutkom moralne odgovornosti. Sedlačku je leta 2006 s projektom *Žicar* uspelo dregniti v jedro tega problema. Robot za socialno ogrožene se

je odpravil na "žicanje" v ljubljanski City Park in na japonske ulice. Leta 2007 je projekt še nadgradil (*Rent a Žicar*) in *Žicarja* posodil ljubljanskim brezdomcem za prosjačenje v prostorih BTC, v katere sami sicer nimajo vstopa in v katerih jim ni dovoljena niti prodaja časopisa *Kralji ulic*, ki je bila mišljena ravno kot alternativa neposrednemu "žicanju".

Pa vendar je Sedlaček "svetiščnost" potrošniških krajev "oskrnil" že s parazitiranjem v sklopu projekta *Zanka* (*Loop*, 2004). Paviljon, narejen po principu "bricolage" iz tiskanih reklamnih materialov, pa tudi telefonskih kartic, vrečk, radioamaterskih komponent in "drugih embalaž, ki jih lahko najdemo v vsakem slovenskem domu" (Sedlaček), je bil postavljen kot parazit v nakupovalnem središču BTC ob velikanski reklamni tabli z napisom "To je moje mesto". V objektu je bilo mogoče bivati in ob tem prisluškovati pogovorom po mobilnih telefonih, pa tudi pogovorom policistov, taksistov, reševalcev in radioamaterjev, ki predstavljajo "hrup mesta". Konotacija nakupovalnega središča kot mojega mesta, mojega doma, je tukaj sprevrnjena. Napis se usmerja v dva domova – drugi, bistveno manjši, je glede na "svetišče porabe" nečist, a v nasprotju z njim intimen in domačen. Kakšen je torej takšen porabniški javni kraj, ki se ponuja kot dom? Po Baumanu se dogaja propadanje avtentičnega javnega prostora, nadomeščajo ga prazni kraji ali "nekraji" (to so letališča, hoteli, avtoceste, javni transport itn.). (Bauman 2002: 130. Op.: "nekraji" oziroma po Garreauju "mesta-ki-jih-ni", ki so oropana vseh simboličnih, identitetnih, zgodovinskih pomenov – to so prostori, povezani z infrastrukturo in servisi kolektivne porabe, ki vzdržujejo in podpirajo sistem fleksibilnega kroženja kapitala in reprodukcijo obstoječih družbenih razmerij.)

Bauman še ugotavlja, da fleksibilnost, ki jo zagotavljajo sodobni načini transporta in komunikacije, kapitalu ali novi globalni eliti omogoča, da se nenehno seli za dobičkom in se pri tem ne meni za vrednote tradicionalnih skupnosti.⁴ Razdalja in prostor izgubljata veljavo zaradi sodobnih tehnologij, ki omogočajo vsenavzočnost, dostopnost vseh krajev na zemeljski obli pa uničuje lokalne specifičnosti prostorov in favorizira homogenizacijo kulture. "Razlike lahko izpljunemo, pojemo, držimo stran, in poznamo kraje, specializirane za vsako od teh pojavnosti. Lahko pa dosežemo, da postanejo razlike nevidne; ali, bolje, lahko onemogočimo, da bi jih videli. To je dosežek 'praznih prostorov'." (Isto: 131.)

4 Tudi s projektom *Urban – avtomat za suho robo* (2007) se Sedlaček še ukvarja s temo potrošništva. *Urban* je torej avtomat, ki ponuja avtentično domačo suho robo po ceni 1 EUR/kos in simbolizira princip "standardizacije lokalnega". Projekt odgovarja na standardizacijo in komercializacijo izdelkov domače obrti, ki na podlagi masovne proizvodnje v velika nakupovalna središča prihajajo od daleč, predvsem iz Kitajske. Po drugi strani pa je ta pojav povezan z dejanskim izginjanjem pristnega lokalnega in tradicionalnih tehnik "naredi sam". *Urban* je posodobljena različica slovenskega krošnjarja, ribniškega Urbana, ki na svojevrsten način reaktualizira lokalno specifiko.

Umetnost proti kulturnemu uniformizmu in ideološkemu totalitarizmu

Čeprav še vedno živimo v fazi poznega kapitalizma in je o njemu ustrezni kulturni dominantni razmišljaj že Jameson, lahko opazimo premike, ki se kažejo tudi v umetniških praksah in se skladajo s procesom družbene postmodernizacije. Če ekonomska modernizacija vključuje prehod od prevlade poljedelstva k dominaciji industrije (modernizacija = industrializacija), je zdaj aktualen prehod od industrije k dominaciji storitev in informacij – proces ekonomske postmodernizacije, tj. informatizacije. Osrednja vloga pripada vednosti, informaciji, afektu in komunikaciji. Prehajamo od fordističnega k toyotističnemu modelu – prva strukturna sprememba vključuje sistem komunikacije med proizvodnjo in porabo blaga. Pomembno postane komunikacijsko (povratno) kroženje od porabe k proizvodnji. Ideal toyotizma je nenehno in neposredno komuniciranje med načrtovanjem proizvodnje in trgi (blago ni izdelano vnaprej, za skladišče, temveč v skrajnem primeru šele po porabnikovi odločitvi in nakupu). Tako na vseh družbenih ravneh, tudi v kulturnih in umetniških praksah, obstaja močna težnja k nenehni interaktivnosti in hitri komunikaciji med porabo in proizvodnjo. Ta princip ustreza modelu računalnika in določa afektivno delo človeškega stika in interakcije. Čeprav je tudi zabavna industrija osredotočena na ustvarjanje in manipulacijo afektov, je absolutno zavezana industrijski proizvodnji (z vsemi pripadajočimi simptomi – standardizacijo, shematizacijo, psevdoindividualizacijo, homogenizacijo, klišejskostjo itn.). Umetniški posegi v družbeni prostor (kot kaže primer Sedlačkove prakse) pa v takšnem uniformističnem ozračju ponujajo tisto, kar je temu nasprotno – uporablja se tehnika “naredi sam”, prakticirajo recikliranje blaga, s katerega nenasitno konzumacijo težimo k zatranosti, predlagajo alternativne inovativne rabe in življenjske prakse ter se zavzemajo za pristen stik in pravo individualnost. S svojim uresničevanjem te prakse poudarjajo primat uporabne vrednosti stvari, še prej pa pomen in funkcijo določenih storitev oziroma delovanja na splošno. Sedlačkovi objekti in delo vsekakor niso blago – kulturi simulakra in družbi spektakla pripadajo kot njuna druga, “nepološčena” plat, torej tista, ki se sicer vse bolj umika, prikriva in je v vseh drugih družbenih segmentih pravzaprav zares že postala nevidna. Prikazuje se kot tisto, kar ni prazno, poblagovljeno in “industrializirano”, temveč se v tej kulturni poenotenosti izgublja – polno, meseno, individualno in ustvarjalno.

Morda se sliši predrzno, a ob tem se ponuja misel, da je danes spet ravno umetnost tista, s pomočjo katere se razkriva “resnica”. Seveda se

“Stvarno” v umetniškem projektu danes realizira precej drugače, kot je o umetniškem delu mislil Heidegger. A pomislimo – če bomo le hodili po svetiščih porabe in se zadovoljevali z nakupovanjem, “ne bomo nikoli izvedeli, kaj je zares orodnost orodnega”. Ti prazni prostori in blago so namenjeni le uporabi, ki postane vsakdanja, še več – po svojem bistvu je prazna –, pravo (ideološko) orodnost tega orodnega pa lahko vidimo ob pomoči posegov, kakršne na primer izvaja Sedlaček. Šele tu, kjer je kritika, se razkriva “resnica”.

A pri tem bežnem pogovoru s Heideggerjem o sodobnosti sem upoštevala neki bistven premik težišča “umetnine” – od dela in stvari k okolju in komunikaciji – ki ustreza spremenjeni terminologiji; namesto o umetniškem “delu” danes raje govorimo o umetniški “praksi”. Ravno v tem se kaže paradigmatična drugačnost glede na čas, v katerem je mislil Heidegger. Po drugi strani pa se da ravno s pomočjo izbranih treh primerov – Van Gogh, Warhol, Sedlaček – izrisati lok, ki kaže na spreminjanje družbenih premis. Če Van Gogh predstavlja tisto pristnost “poljedelske” ali predindustrijske družbe, ki se z modernizacijo izgublja (Heidegger dogajanje resnice v delu povezuje s (pro)izvajanjem oziroma izvajanjem zemlje), Warhol kaže na industrializirano plat moderne družbe, v kateri primat industrijske proizvodnje kulminira v vsesplošno kulturno poblagovljenost, kot jo opaža Jameson. Sodobne umetniške prakse ne izdelujejo več artefaktov, potekajo kot akcije oziroma projekti v procesu, bistveni ni materialni produkt, temveč sam dogodek informacije. Pomembni postanejo javni prostori, v katerih sodobnik preživi večino svojega časa, in pomembna postane recepcija, točka potrošnje ter z njo povezani vedenjski in mišljenjski vzorci, ki so infiltrirani v slehernika s kulturnim uniformizmom in ideološkim totalitarizmom – umetniške prakse se zdaj pojavljajo v funkciji kritike teh.

Literatura:

- Zygmunt Bauman, *Tekoča moderna*, Ljubljana: Založba / *cf., 2002.
- Walter Benjamin, “Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati”, v: *Izbrani spisi*, Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost, 1998.
- Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika / Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*, Ljubljana: Maska, 2007.
- Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- Colin Campbell, *Romantična etika in duh sodobnega porabništva*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga, Celovec - Salzburg: Založba Wieser, 1989.*
- Guy Debord, *Družba spektakla*, v: *Družba spektakla/Komentarji k Družbi spektakla/Panegirik: prvi del*, Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999.
- Mike Featherstone, *Consumer culture and postmodernism*, London: Sage, 2007.
- Ihab Hassan “Toward a Concept of Postmodernism”, v: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987. <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf>, dostopno: 27. 01. 2009.
- Martin Heidegger, “Izvir umetniškega dela”, v: *Izbrane razprave*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Fredric Jameson, *Postmodernizem*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
- Claude Levi-Strauss, *Divja misel*, Ljubljana: Krtina, 2004.
- Jean-François Lyotard, *Postmoderna za začetnike: korespondenca 1982–1985*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.
- Ernest Mandel, *Der Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Karl Marx, “Fetiški značaj blaga in njegova skrivnost”, v: *Kapital. Kritika politične ekonomije*, I. zvezek, Cankarjeva založba, Ljubljana 1986, str. 71–82.
- Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, CA: Lapis Press, 1986.
- Dušan Pirjevec, “Avantgardna umetnost i avantgardna kritika”, v: *Delo, letn. 17, št. 4, Beograd.*
- Sašo Sedlaček, “Zanka”, na: http://www.sasosedlacek.com/shranjeno/projects_loop.html, dostopno: 30. 01. 2009.
- Polona Tratnik, “(Bio)umetnost in manipuliranje z živim”, *Annales. Series historia et sociologia*, letn. 18, št. 1, 2008a, str. 207–216.
- Polona Tratnik, “Brkljanje, ki sproti rešuje probleme. Pogovor s Sašem Sedlačkom”, *Maska (Strategije proti zankam nadzora – nekaj ljudi in trenutkov taktične resničnosti)*, letn. XXIV, št. 119–120, 2009a.
- Polona Tratnik, *Konec umetnosti – genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*, Koper: UP, ZRS, Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2009b.

- Polona Tratnik, “Subverzivne prakse v sodobni umetnosti – strategije majhnega odpora”, *Amfiteater*, letn. 1, št. 1, 2008b, str. 41–57.
- Polona Tratnik, “Umetnost mora svoje cilje uveljaviti v družbi, znanosti, geopolitiki in odpadkih: intervju s Sašem Sedlačkom”, v: *Delo*, let. 50, št. 11 (15. jan. 2008c).
- Immanuel M. Wallerstein, *Uvod v analizo svetovnih-sistemov*, Ljubljana: Založba /*cf., 2006.

Jože Horvat

Peter Božič: *Šumi*.

Ljubljana: Študentska založba (Zbirka Beletrina), Slovensko mladinsko gledališče, 2009.

Zadnja knjiga Petra Božiča (1932–2009) pravzaprav ni več samo njegova. Poleg njegove nove drame z naslovom, ki je tudi naslov knjige, namreč vsebuje še troje besedil, ki govorijo o tem besedilu, še več pa o njegovem celotnem, predvsem dramskem opusu. Izid publikacije je poleg tega, da je Božičeva literarna novost, tudi svojevrsten hommage avtorju, saj ga v njej pisci treh spremnih besed – Uršula Cetinski v obliki spominke refleksije o srečanjih z njim (Zapiski iz spomina), Gašper Troha v intervjuju (Literatura je edina, ki lahko preseže nihilizem) in Tomaž Toporišič z literarnozgodovinsko razpravo o njegovih dramah in okoliščinah, v katerih so nastajale (Peter Božič ali “prekvasenje” slovenske dramatike in gledališča) – osvetlujejo kot pomembnega avtorja slovenske dramatike/literature, saj je s svojo življenjsko izkušnjo in umetniško energijo v slovenskem gledališču zapustil ustvarjalne sledi, tj. prispeval k njegovi modernizaciji. Verjetno bi bilo mogoče kaj podobnega reči tudi za njegovo prozo: v kakih desetih knjigah je nekoč kazal inovativnost, saj je opuščal formalne klišeje običajne pripovedi in izražal nova občutja/pogleda na življenje po drugi svetovni vojni – se pravi duhovno stanje, ki ga zaznamuje zlasti eksistencializem.

Šumi je dramsko besedilo, ki ga je že uprizorilo Slovensko mladinsko gledališče. Nastalo je na pobudo Uršule Cetinski, direktorice tega gledališča, in Božič ga je napisal po nekaterih motivih svoje prozne knjige *Chubby was here* (1987). Šumi je enodejanka v 21 prizorih, dejanje je zelo zgoščeno in pušča nemalo prostora za uprizoritvene možnosti. Prav zato se mi ne zdi ravno izziv na široko razpravljati le o samem besedilu, kot se je morda zdelo še komu, saj tudi v treh omenjenih spremnih besedah o samem Šumiju ni veliko govora – omenjeno je le najbolj bistveno.

Verjetno je zaradi prepleta različnih idej in oseb o besedilu mogoče govoriti z nekaj vidikov. Potencialno zanimivih segmentov v igri je namreč več, vezani pa so na dve ali tri nastopajoče figure. Podpisanemu se

zdi posebno zanimiva tema, ki raste iz človekove idealitete in se razvije v tragični konec njenega nosilca. V našem primeru je v ekspozicijo dogajanja postavljena kot iskanje/hrepenenje po izgubljenem smislu in sreči, ki se za posameznika na vsak način "mora" uresničiti, če ne prej – v grobu. Tako se zgodi z razočaranim oficirjem nekdanje starojugoslovanske vojske v Sloveniji: pokopan želi biti v svojem rojstnem kraju v Bosni. Iz tega izhaja gibalo nadaljnjega toka igre, kajti željo tega posameznika izpolni njegov na socialnem robu živeči sin Chubby, mladenič, ki piše pesmi; očetovo truplo pokoplje nekje blizu Mostarja, a to stori šele po pogrebu doma, na vrtu za hišo, po nekaj letih, ko od njega ostanejo samo kosti; le-te izgrebe in jih v kovčku prepelje v Bosno. Posledice tega dejanja za Chubbyjevo usodo niso dobre, saj oblasti ne odobravajo prekopa in Chubbyja zato pošljejo v popravni dom; pozneje obišče očetov novi grob, to pa še bolj zaplete njegovo usodo in ga nazadnje privede do samomora. A težko, da bi to hotelo pomeniti, da očetove želje ne bi smel izpolniti ...

To njegovo dejanje "od daleč" bi lahko nekako primerjali z današnjim dogajanjem v zvezi z odkrivanjem in izkopavanjem po vojni pobitih. Toda podobnost je zelo približna, če je sploh mogoča; morda bodo gledališke izvedbe to konkretneje obdelale/interpretirale, sam Chubbyjevo zgodbo v pričujoči besedilni obliki dojemam drugače; po moje je vznemirljiva z nekega drugega vidika.

Ljudje z roba družbe v Božičevem literarnem svetu sicer pogosto nastopajo; toda tu ne gre le za poljubnega posameznika. Chubby je sicer socialni izobčenec, a tudi pesnik, to pa pomeni, da ne gre le za njegovo konfrontacijo z družbo – tematiziran je tudi kot pesnik, a spet ne kot poljuben pesnik, saj figurira kot poëte maudit, tisti "prekleti pesnik", ki ne more brez absolutne zvestobe idealiteti in ga že sestav njegove psihične strukture in senzibilnosti vodi k upor, v življenje proti družbi in zunaj nje (kot najpogosteje označujejo pesnika te vrste). To nazadnje pomeni popolno osamo, avtodestrukcijo in samomor. Tak je tudi njegov praktični konec: ostane brez ljubezni, sežge svoje pesmi in se ubije. Njegove pesmi "ga ne bodo pele", za njim je ostala čisto nepesniška sled, ki težko, da se bo zapisala v človeški spomin: vse, kar je zapustil, je napis: Chubby was here.

Je to usoda današnjega pesništva? Kako bo podoba "prekletega pesnika" osvetlilo ali problematiziralo gledališče?

A komaj verjamem, da bi Peter Božič pesniško početje kot takšno dojemal ali sprejemal v tej luči. V intervjuju, ki ga je ob tej knjigi z njim opravil Gašper Troha, je na neko vprašanje med drugim odgovoril, da "imamo v življenju vsi neko izročilo, nekaj, kar nas presega in nas naredi za člane skupnosti. Če človek tega nima, postane popoln individualist." Na

dodatno vprašanje v zvezi s tem (“Lahko dramatika, literatura seže onkraj, najde ta smisel, ki ga vsi iščemo?”) pa je odgovoril: “Edino literatura lahko to naredi, a se nam ta smisel vztrajno izmika. Če bi ga namreč našli, ga ne bi bilo več.” To pomeni, da Božič ni razmišljal o kakršnem koli izbrisu literature/umetnosti, temveč nasprotno: o potrebi po njej, njenem obstoju kot edinem, skrivnostnem viru, ki zadovoljuje iskanje visokih načel, ki določajo eksistenco, pa kar koli si kdo predstavlja kot njihovo vsebino. Chubbyjev sežig pesmi je simbolni izbris tega vira, toda motiv zanj ni v njem, ampak v družbi, ki eksistira brez potrebe po idealiteti in leto zato na svoj način tudi prepoveduje; se pravi, onemogoča, s tem pa tudi prepoveduje pesnike. Ta težnja danes niti ni prikrita, a je (med drugim) zavita v novo embalažo, v bleščavi medijski komercializem, katerega smisel je v tem, da, kot se je menda izrazil že Musil, “moja trgovina teče uspešneje kot sosedova”.

Besedilo Šumija sicer ni popolnoma posvečeno tej problematiki, a je blizu nje. Iz njenega dramskega modela se zrcali ostra kritika današnje družbe in seveda specifično umetniški zagovor posameznika, ki vidi njeno agresivno praznoto.

Jelka Ciglencečki

Vinko Möderndorfer: *Opoldne nekega dne.*

Ljubljana: Cankarjeva založba, 2008.

Opoldne nekega dne je roman, o katerem ne bi smeli pisati za ljudi, ki ga še niso prebrali. V celoti namreč temelji na igri z bralcem. In nekje na dveh tretjinah se zgodi dramatičen preobrat, ki ga ta nikakor ne sme poznati vnaprej ... Zato bom tokrat kot tista prostodušna oseba, ki na avtobusu pogleda platnice knjige, ki jo berete, in reče: "A, *Orient ekspres*, veste, izkaže se, da so vsi v vagonu morilci." In knjigo lahko vržete v smeti.

Opoldne nekega dne ni kriminalka, a glavni junak se s skokom z nebotičnika spremeni v truplo in tako kot v *Orient ekspresu* se izkaže, da so pravzaprav vse preostale osebe posredno morilci – sin, ki se zapira pred starši zaradi svojih homoseksualnih nagnjenj, hčerka, odvisna od heroina, mama, ki se večno pritožuje, žena, ki ga vara z njegovim bratom, še najbolj pa "temni brat" dvojček. Pa vendar ne gre ne za kriminalko ne za gotski roman. Gre za roman o sreči. Ki pa se pomenljivo začne s srhljivim navedkom iz Shakespearovega *Henrika IV.*: "Duh, duh sprehaja se med nami, / človek nekoč, zdaj spomin živih ... / Ne prikrivajte resnice, on vse ve, / ker s smrtjo v sebi vidijo dlje ..." In nato dobrih sto dvajset strani beremo o družinski in poslovni sreči glavnega junaka, ki to srečo obsesivno poudarja, se v svojem srečnem monologu sumljivo ponavlja, pod navdušenimi stavki pa se plazi temna resnica. Čeprav je po svojih besedah grd in debel, ima lepo ženo in prekrasen zakon, po denacionalizaciji je z malo sreče in svoje spretnosti pri nepremičninskih poslih obogatel, skrbi za svoje in ženine sorodnike, vsi ga imajo radi in ga spoštujejo itd. Toda hkrati nam v svojem monologu ves čas daje jasna znamenja, da ga žena vara z bratom (včasih pisatelj že pretirava v želji, da bi ga prikazal kot popolnega naivneža – tako recimo izvemo, da mu žena za rojstni dan vedno kupi drago srajco, ki mu je premajhna, vendar se natančno prilega bratovi atletski postavi). Sumimo, da je nekaj narobe tudi pri otrocih, ki nočeta hoditi domov. Edini iskreni odnos ima z mlado in zelo nesposobno tajnico, ki se mu

zdi simpatična, on pa njej, a dlje od te namigujoče-prijateljske vezi se ne premakneta. Posledica je, da po eni strani čutimo zgoščevanje *unheimlich*, srhljivega, in izkušen bralec sluti bližajočo se katastrofo, po drugi strani nam gre junak s svojo samozaverovanostjo, prepričanostjo o svoji sreči, preprosto na živce. V filmu bi učinkoval še huje – opisuje se kot grd in nadpovprečno debel moški, ki pa kljub zanj značilni dobrodušnosti brez slabe vesti meče podnajemnike iz nacionaliziranih hiš. Lahko bi bil torej model za karikaturu zamaščenega kapitalističnega pujsa, kakršne so risali v zgodnji Sovjetski zvezi. Da bi bil še popolnejši portret človeka, ujetega v kolesje kapitalizma, nenehno bere najrazličnejše priročnike: *Kako izgubiti kilograme na najenostavnejši način*, *Barve so sreča*, *Partnerstvo v sodobnem podjetništvu* ... Sreča je v času kapitalizma torej nekaj obvladljivega, nekaj, česar se z lahkoto naučimo.

In potem pride obrat. Izkaže se, da tudi ta zadovoljni kupček sala le ni bil tako zadovoljen in neveden. Brez kakšnega vnaprejšnjega namiga namreč na vrhu nebotičnika stopi v praznino. Pred tem izjavi: "Preveč vem. Ja. Vse vem." Verjetno je ključni prizor romana naturalistični opis gnusa množice ob izmaličenem truplu, iz katerega počenih črev se cedijo fekalije. Življenje je minljivo, sreča iz priročnika prav tako. In potem naredi Möderndorfer zanj tako značilen obrat. Med zmečkanim mesom, polomljenimi kostmi in črevesnim smradom začne izpisovati poetično metaforo, s katero konča knjigo. Glavni junak je še vedno navzoč s svojim monologom, njegov duh opisuje prizor iz distance. In izkaže se, da njegov duh preživi samo ob toploti ognja, znova pa se pojavi, kadar njegovi bližnji pomislijo nanj. Če je začetek sama zunanost – lepa žena, hiša, dva čedna otroka in uspešen biro – v ozadju pa gniloba odnosov, je zdaj nasprotno – fasada je zrušena, pokažejo se resnični odnosi in tisti drobci toplote, ki ostanejo tudi, ko ni več potrebe po laži. Duh glavnega junaka se ustavlja v stanovanjih svojih bližnjih in vsaka soba je kot točka Kristusovega pasijona; hčerko pretepa njen zadržani fant, ki nastopa tudi v vlogi njenega zvodnika, še malo prej bolna mati se baše s torto in opravlja sina sosedu, ženo najde v postelji z bratom ... Popolni, urejeni svet kapitalističnih radosti se spremeni v morasto močvaro. Edina svetla točka ostaja ljubezen (ki jo najde pri svoji tajnici, v drobnih prebliskih pa še pri ženi in hčeri). Sicer spretno napisani roman tukaj izzveni pretenzionozno, patetično. Pisatelj nam je le preveč naravnost povedal svoj nauk. Tako naravnost, da včasih spomni na srednjeveški žanr parabole. Parabola o sodobni sreči. Ki seveda, kot je zapisal v spremni besedi tudi Boris A. Novak, spominja na prisilno srečo Pascala Brucknerja. Sodobni svet, ki ga ustvarjajo promocijski stroji, srečo zahteva in jo od našega junaka tudi

dobi v obliki, ki jo predpisujejo učbeniki o sreči. Nato sledi obrat – glavni junak, ki je po podobi in dejanjih alegorija sodobnega kapitalista, izstopi iz srečnega vlaka v globino, nato se kot krščanski mučenec očisti svojih grehov v vicah, v katerih ga na počasnem ognju pečejo njegovi bližnji. Dokler ga ne odreši ljubezen in obup tajnice Irene: “Njena misel sem, ki je ne more ogreti. Topim se v njenem spominu. Objemam jo, dokler je ne bo objel nekdo drug.”

Občutki, ki ostanejo, so torej mešani. Zaplet je odličen, šokanten, čeprav včasih težko verjeten – kako je recimo mogoče, da ostane žena Janja kar petindvajset let v postelji z obema bratoma in situacije ne spremeni nihče izmed trojice –, a knjiga je dovolj napeta, da jo lahko pogoltnemo v nekaj urah. Misel o ljubezni, ki edina preživi smrt, je povedana z metaforo toplote in mraza ter deluje presenetljivo sveže in nepatetično. V zadnjem delu knjige pritegnejo vrinjene pesmi v prozi, ki so podane kot samogovor glavnega junaka po njegovi smrti. Npr. opis samomora: “Ne potuje tvoje veliko, obilno telo, potuje asfalt, beton, granitni robnik pločnika, z belimi kamni, avtomobilskimi strehami, naravnost in z neznansko silo proti tvojim očem. Ne padaš proti zemlji, letiš navzgor. In na koncu te bo ubilo nebo ...” Kratko poglavje, ki sledi šokantnemu prizoru nasilja v hčerini sobi, spet izzveni kot kratka pesem: “Ničesar ne vemo, ne kako, ne zakaj, ne kdaj, res ne vemo, ne za dan, za trenutek, ne vemo, kakšna luč bo na semaforju in po kateri poti moramo skozi katero križišče, ničesar ne vemo, iz minute v minuto, iz dneva v leto /.../” Avtor, za katerim je bogat opus lirike, proze in dramatike, je spet dokazal, da odlično obvlada vse troje – imamo tako napet zaplet kot privlačno naracijo in dobro poezijo. Pa vendar celota ne prepriča popolnoma. Morda romanu manjka samo nekaj brušenja, ostalo je preveč mest, na katerih avtor bralca podcenjuje. Pa vendar se izplača za kratkih sto sedemdeset strani vztrajati pod žgoločo svetlobo *opoldneva*, ki razgalja okostnjake v omarah našega vsakdanjika.

Andrej Lutman

Tone Peršak: *Sredobežnost*.

Ljubljana: Društvo 2000, Trzin: Devana, 2008.

Trinajsta leposlovna knjiga pisatelja in pisca strokovnih del, predvsem s področja gledališča in družboznanstva, pa tudi javnega delavca, poslanca in župana, je obsežno pripovedno delo, označeno za roman, katerega osrednje dogajanje se izteče v dobrem tednu. Že sam naslov daje slutiti, da gre za izmikanje, razbežanost. Takšna je tudi naslovnica, delo Jurija Kocbeka, ki kaže črno-belo in v razmazu razgibano množico ljudi z osebo v središču. Prva pomisel ob tej sliki je shod ljudi, zborovanje.

Pisarija je razdeljena na ducat poglavij. Vsako se začne s praviloma enostavnim povzetkom, ki je tudi napovednik, celo kratka obnova ali nastavek. Tako pisatelj bralstvu daje možnost, da se vsaj za začetek seznanijo z vsebino le ob prebiranju teh smernic.

V ponedeljek dobi novinar Stojan Vižintin od urednika enega slovenskih časopisov nalogo raziskovalne narave. Napisal naj bi članek o izginuli osebi, o Vladu Sedlarju, domnevno zapletenem v podkupovanje na državni ravni. S to delovno nalogo se novinarju izpolnita vsaj dve želji: lahko se začne ukvarjati z zadevo, ki ni samo zapisovanje dogodkov; dokaže lahko, da je raziskovalno novinarstvo tisto, zaradi česar časopis ne postane samo zanimiv, ampak tudi razširi obzorje bralcev, ter s tem opravi poslanstvo tega poklica na najboljši možen način. O svoji novi nalogi se pohvali življenjski sopotnici Sandri, tudi novinarki, ko kot po navadi sedita v okrepčevalnici časopisne hiše, v kateri sta zaposlena. V dvogovorih z njo se začne priprava na izpeljavo pravzaprav zahtevne naloge, saj morajo biti vsi podatki dosledno preverjeni, pa še pohiteti mora, da bo članek lahko napisal do dogovorjenega roka; mudi se, saj o izginuli osebi že poročajo v drugih časopisih in javnih glasilih, poleg tega pa bi bilo dobro, da bi s svojimi ugotovitvami prehitel tudi uradne osebe, določene za pregon domnevno spornega početja izginulega. In kdo ter kaj je pravzaprav Vlado Sedlar? Izhodiščne podatke dobi od svojega urednika: iskani je uradnik na kmetijskem ministrstvu; brez razpisa naj bi dodeljeval denarna sredstva;

ima nekdanjo ženo. Poizvedovanje na ministrstvu ni uspešno, a več kot le uporaben je obisk uradnikove nekdanje žene Marte, saj mu poleg obširne izpovedi da tudi sveženj papirjev oziroma tri zvezke, ki jih je pri njej pustil nekdanji mož. In začne se resno novinarsko delo. Delno s Sandro, delno sam poslušša posnetek pogovora z uradnikovo nekdanjo ženo. Za dobro novinarsko zgodbo je treba poznati tudi ozadje in prav to mu je Sedlarjeva nekdanja žena z velikim veseljem priskrbela.

Izkaže se, da je predmet novinarske raziskave del življenja povzpetnika, ki je po redni poti dosegel visoko izobrazbo, odslužil vojsko, zaplodil tri hčere in se precej dobro znašel v službenem okolju, in to v obdobju pred razpadom Socialistične federativne republike Jugoslavije. A vse to mu ni bilo dovolj, saj je tudi na račun družine hotel iz sebe iztisniti še kaj več. Hotel je postati izvoljenec ljudstva, junak, ki bi presegel pričakovanja svojega očeta, svojega okolja in svoje žene, če ne tudi samega sebe. In s Sedlarjevo življenjsko zgodbo se čas *Sredobežnosti* zavrti v čas slovenskega osamosvajanja.

S tem pomikom pride tudi premik v načinu nizanja dejstev, s kakršnim Tone Peršak gradi svojo pripoved. Tekoče branje postane manj tekoče, napetost izgine, začne se besedna nabreklost s kar prenatalnim opisovanjem dogodkov iz bližnje preteklosti. Tu je na mestu pomislek, da bo nadaljevanje branja morda prinašalo vedno hujši dolgčas, a se izkaže, da je pisatelju uspelo pričarati ozračje pred, ob in po slovenski osamosvojitvi na s stališča bralcev še sprejemljiv način. Poleg izmišljenih oseb v svojo pripoved vpleta resnične znane osebe in osebnosti ter osvetljuje že mnogokrat tako ali drugače osvetljene dogodke še s plati poraženstva, saj povzpetniku ne uspe doseči zastavljenega cilja na želeni način – pravzaprav ga sploh ne doseže. Namesto poslanec, se pravi izvoljenec ljudstva, postane samo uradnik, in še družino, ki se ji niti ni preveč posvečal, mora zapustiti, saj si je omislil ljubico. Kakor koli je že bilo, to za raziskovalnega novinarja, za pisatelja in seveda tudi za bralce niti ni pomembno, saj se pisanje ob vračanju v preteklost tako spreminja, da povzroči premik tudi v dojemanju samega novinarskega opravila. Stojan Vižintin se namreč vse pogosteje sprašuje o svojem početju, o svojih odnosih v službi in s sopotnico, pa seveda o svojem stremuštvi. Spodkopava svoje lastne temelje v smislu družbenega položaja. Ob seznanjanju z zgodbo o bolj ali manj uspešnem življenju poročevalec in raziskovalec odkriva zgodbo o svojem lastnem porazu, saj mu počasi postaja jasno, da mu je urednik dal nalogo, ki jo je sam verjetno zavrnil, ne pa jo dal nadobudnemu novinarju kot vzpodbudo za nadaljnje, še boljše delo.

Ob tej vsaj nakazani dvoplastnosti pisanja se pojavlja še plast, ki se ukvarja sama s seboj, plast pisanja. V zvezi s tem je treba vsaj namigniti

na ustaljeno navado ljudi, ki so tako ali drugače upravljali usode soljudi, da napišejo spomine. Eden izmed takšnih likov je v *Sredobežnosti* gospod Hrašovec, upokojeni inženir kemije in prebežnik iz ene nastajajoče stranke v drugo ob demokratičnem vrenju ob razpadu srednjeevropske in balkanske države, ki piše spomine. “Želim, da stvari, ki so se zgodile za mojega življenja, ostanejo zapisane za prihodnje rodove. Hočem reči: hvaležen sem usodi, ker lahko živim v času, ki je resnično pomemben za ves svet in še posebno za naš narod. Tudi sam sem po svojih močeh pripomogel, da so se stvari odvijale, kakor se pač so, in se mi zdi, da je treba poskrbeti, da ne bo vse pozabljeno ali precejeno skozi cedila uradnih zgodovinarjev, ki vedno prikazujejo dogodke tako, kot ustreza trenutni oblasti.” Navedek iz sedmega poglavja odseva prav položaj besedila v času. In ob tem tudi položaj osebe, izpisujoče besedilo, sporočilo, zapis.

Sedlarjevi rokovniki, ki jih je novinarju izročila ločenka Marta, njena posneta izpoved in podatki, ki jih je dala pred snemanjem ali po njem, ter pripovedi in izpovedi ljudi, ki so bili Sedlarju na njegovi poklicni poti bolj ali manj blizu, in seveda Vižintinova dognanja, do katerih se dokoplje predvsem ob kramljanju s Sandro, ustvarjajo lik izginule osebe. Kako torej v članku s pisanjem ustvariti oprijemljivo osebo, ki naj prepriča, da obstaja in da je še toliko zanimiva, da zapis o njej morda v dnevniku izide v več nadaljevanjih? Takšno spraševanje je tudi spraševanje pisatelja, ki naj ustvari v pisanju prepričljive like, presegajoče novinarski članek.

Seveda so ob Peršakovem pisanju zastavljena vprašanja oznake: kateri zvrsti pripovedništva pripada? Toliko bolj se to vprašanje zastavlja tudi glede na to, da je izpovedni poudarek pisatelja na pogovorih, dvogovorih in tudi samogovorih. Mnoge osebe v tem pisanju so iz obdobja, ko je bila politična angažiranost, pa samoupravljalna naravnost, pa permanentna revolucija, pa še kaj takšnega tisto, kar je delalo iz človeka nekaj, kar imenujemo tudi *homo politicus*. In s tega vidika je Peršakov junak tisti nosilec, s katerim se obračunava oziroma terja račun od teh predstav o človeku v družbi in tudi družabnosti. Označevanje tega pisanja je obarvano s sredobeženjem, z razsrediščenjem, to pa pomeni, da postane uporabnost označevanja zelo vprašljiva. Sporočilo, ki ga tudi dobimo ob prebiranju, je precej uspešno, skoraj mojstrsko oblikovanje stališča, da umetnost, ki je pisateljstvo in ne samo pisanje, ni porojena iz ostankov, iz presežnih vrednosti, iz nuje. Ne. Pisateljstvo določa odločitev, da članek, ki je plačljiv in tudi vrednoten s stališča učinkovitosti, na katero vplivajo takšne in drugačne tržne razmere, ni isto kot umetniška stvaritev. Članek je izdelek, pripoved pač ne, čeprav se z novinarskim delom precej pogosto razume to, da se dela zgodba, dogodek.

Besedišče sledi razslojevanju novinarjeve sposobnosti, da napiše nekaj, kar ga bo dvignilo nad povprečje. Ob tem dogajanju prevrednotenja seveda pride tudi izguba izginulega, odsotna oseba postane še bolj odsotna, predmet raziskave izgine točno tedaj, ko ni več potreben. Pisateljeva poznavalska doslednost je dopolnjena. Morda še zanimivost: novinarjeva sopotnica Sandra na koncu odhaja na filmsko predstavo. Je to nakazilo za *Sredobežnost*?

Gaja Pöschl

Andrej Lupinc: *Mala šola muharjenja (in drugi napotki) ter kratke zgodbe (in ribji katekizem)*.

Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009.

“In ko je bil star deset ali enajst let, sem ga hotel vzeti s seboj na ribolov. Takrat me je vprašal, ali vem, katera je tretja najbolj dolgočasna stvar na svetu. Skomignil sem z rameni.

‘Izdelovanje umetnih muh. Druga je muharjenje. Prva najdaljša stvar na svetu pa je opazovanje muharjenja.’”

Če sklepamo po skopi definiciji iz *Slovarja slovenskega jezika*, bi bilo muharjenje morda res lahko nekaj precej dolgočasnega – muhariti namreč pomeni loviti ribe na muho. Vendar se že po prvih nekaj straneh precej zajetne knjige z rahlo zavajajočim naslovom izkaže, da je muharjenje več kot “le” lovljenje rib. Za vse, ki se s tem ukvarjajo, je to tudi več kot šport, zabava, umetnost ... to je način življenja. Ribič, do obisti vdan muharjenju, začuti ribolovno sezono ne glede na to, kje je in kaj počne – ribe in muharske palice ga kličejo in vabijo, občutek, ko popolnoma opremljen zabrede v hladno vodo, pa mora biti nekaj najčudovitejšega. Muharjenje torej ni nič od zgoraj naštetega, muharjenje je za ribiča strast, želja, potreba. Zato ni čudno, da je literarni prvenec Andreja Lupinca – ribiča skoz in skoz – poln strasti, življenja in neverjetne izpovedne moči. Saj Lupinc piše o tem, kar najbolj iskreno ljubi in od česar ne odstopa ne glede na to, kaj počne. Seveda vse kratke zgodbe, ki so zajete v tej navzven precej nevsiljivi knjigi, niso osredotočene le na muharjenje. V njih se prepletajo ljubezni, smrti, skrivnosti, otroci, spomini ..., a v vsem tem je predvsem vseskozi čutiti pisateljevo ljubezen do reke in ribe. Celo snemanje – nepošteno bi bilo reči, da v opisovanju tega ni strasti –, druga avtorjeva prioriteta, je pomaknjeno nekoliko v ozadje.

Čeprav naslov *Mala šola muharjenja (in drugi napotki)* na videz skoraj objublja strokovno delo, v katerem bo govor o različnih palicah, vabah in morda še čem, pa se za platnicami skriva veliko črtic in zgodbic, sem in tja kaka pesem ali izštevanka, pa nekaj daljših novel in morda celo

osnutki romana – uokvirjena zgodba o drugi svetovni vojni bi si vsekakor zaslužila več prostora kje drugje, v sklopu “ribjih” pripovedi pa nekoliko izstopa. Vse te pripovedi so si v žanrskem pogledu zelo različne in avtorja predstavljajo kot razgledanega pisca, ki se literature ni lotil namensko, ampak se je z njo srečal podobno kot z muharjenjem: “za vogalom sva trčila” – torej nehote, neprisiljeno in spontano. Besede zato nikjer ne učinkujejo kot izumetničene, patetične ali na silo vstavljene v stavek, ampak tečejo kot rahlo oblikovan miselni tok, ki se zaokroži v celoto.

Nekatere zgodbe so med sabo povezane in jih je avtor nanizal drugo za drugo, kot na primer *Rokenrol* in *Nismo mi po župi priplavali*, druge najdejo nadaljevanje ali le navezavo, drugačen pogled, omembo šele čez več deset strani. Včasih se znova pojavi le kaka oseba ali omeni neki dogodek – skoraj se zdi, da avtor, ki je nekako ves čas navzoč, od svojih bralcev kljub lahkotnemu slogu pisanja zahteva precej pozornosti. Če bralec ni ves čas na preži, morda celo na lovu za trenutkom, mu namreč kaj hitro uide kaka na videz nepomembna podrobnost, ki pa jo pripovedovalec znova “obsije” v neki drugi zgodbi, veliko pozneje. Tako se v zgodbi *Rdeče škrge srebrne ribe* pojavi skrivnostno dekle riba, o kateri pripovedovalec ne izda nič konkretnega, dokler trideset strani pozneje, v zgodbi *Vročča med nogami*, spet ne naletimo na nekaj skrivnostnih drobcev ... Takšno branje sicer ni pogoj za uživanje ob prebiranju te knjige, saj so zgodbe vsaka zase zaokrožena in samozadostna celota, ki ne potrebuje in ne zahteva nadaljevanja; zdi se, da je to navezovanje in razkrivanje drobcev nekakšna igra, ki jo avtor ponuja bralcu, ta pa se lahko odloči, ali jo bo sprejel ali ne. Če jo, se hitro izkaže, da so prav ti drobci tisto, kar Andreja Lupinca kot pisatelja privlači in zanima, saj se njegova raznovrstna besedila vedno znova vračajo k skrivnostnosti ter nenavadnemu vplivu “vzporednega” ribjega sveta na našega. Po drugi strani se Lupinčeve zgodbe lahko berejo čisto preprosto in posamezno – taka je na primer izredno nežna, lepa, srečna, a hkrati neskončno žalostna ljubezenska zgodba o poročeni Anji in fotografu Mihaelu Muhi, ki jo več krajših zgodb sestavi v celoto in pripelje do presenetljivega konca.

Ena osrednjih tem je smrt – smrt, ki se zgodi pred očmi bralca, pa smrt, ki je prišla že zdavnaj in le vpliva na trenutne dogodke, smrt kot preobrazba v ribo ... Vendar odnos do nje nikakor ni negativen ali celo pesimističen – čeprav tragična, skoraj vedno pomeni korak naprej, morda celo preobrazbo v nekaj novega: “Bom videl, kako mi bo šlo pod vodo in kako se bom počutil v ribji koži. Na suhem je bilo kar znosno,” ugotavlja utopljeni Aldo Lipnič v *Naključju, ki je spremenilo moje življenje*. Spet drugič smrt prinese tudi ponovno ali novo združitev z ljubljeno osebo ali preprosto konec, ki pač mora prej ali slej priti ter prav zato sam po sebi ni nič tragičnega. S smrtjo je povezana tudi druga pomembna

tema – ljubezen. Ta je v Lupinčevih zgodbah zelo nežna in skoraj osupljivo neseskualna in nenapadalna, željna predvsem globljega, resničnega odnosa, medsebojnega razumevanja, v katerem samo za poželjivost in trenutno zadovoljstvo skoraj ni prostora. Ena najlepših ljubezenskih zgodb se tako razvije med škorpionko in rakcem, ki živita v nenavadni slogi, čeprav sta biološko popolnoma nezdružljivi vrsti. Glede na samoironijo, ki je ena največjih odlik tega muharskega priročnika, bi zgodbico čisto lahko razumeli tudi kot rahlo kritiko splošnih moško-ženskih odnosov, včasih tako nezdružljivih, kakor sta škorpion in rak: “Ne gre za romantiko, ne za preproščino. Gre predvsem za odnos in natančen izbor besed. Besede niso neki glasovi, ki bi si jih lahko vsak razlagal po svoje. Vsaka ima točno določen pomen in težo,” pravi škorpionka. Rak pa je bil spet rahlo zmeden, ker ni vedel, kaj neprimerne je zinil in je bil raje tiho.”

Avtor v zgodbah ne skriva svoje angažiranosti – pisane so bodisi prvoosebno ali pa v njih uporabi različice svojega imena, začetnice ... vse tako izhajajo iz njegove domišljije ali iz izkušenj in spominov, v vseh je delček njega, včasih večji, drugič manjši. A vedno z nekaj humorja in ironije, zato ne izstopa kot nekakšen vseveden alter ego, ampak se potihoma prikrade v bralčevo zavest in od tam z velikim zanimanjem opazuje, kako so njegove zgodbe brane in sprejete. Skoraj tako kot Ribog, ki se v predzadnji zgodbi vraste v žensko in se gleda skozi njene oči: “Tako od blizu sem se videl prvič. Bilo mi je lepo.”

Poleg vseh zgodb, ki jih je preveč in so preveč raznovrstne, da bi jih bilo možno ukalupiti ali razvrstiti v nekakšne sklope, saj se njihove značilnosti prepletajo, sestavljajo in dopolnjujejo, se na več kot 450 straneh *Male šole muharjenja* najde tudi več pregovorov, izštevank, pesmic in avtorjevih nagovorov, ki dajejo delu poseben pečat in občutek igrivosti. Med drugim se je avtor poigral tudi vizualno in dve strani v knjigi opremil s podobo ribe, sestavljene iz oklepajev, črk in drugih znakov na tipkovnici: <°))><, <*ćććć< ...

Pisanost, preprostost, prijaznost in vedrina, pa še optimizem, veselje in ščepec skrivnosti so besede, s katerimi bi bilo morda najlažje opisati literarni prvenec Andreja Lupinca, ki bi mu zaradi literarne neizkušenosti sicer radi oprostili tudi kako napako, a nam te možnosti niti ne daje. Ne le da se je muharjenje izkazalo za zelo zanimivo in duše polno početje in da zna bralec ob koncu branja naštetih vsaj tri različne vrste rib, ki plavajo po naših vodah, *Mala šola muharjenja* v sebi skriva tudi marsikateri napotek za življenje – podan z veliko humorja, seveda. Ali kakor pravi A. L. v izmišljenem intervjuju iz zgodbe *Vročina*: “Vse je prepleteno in obogateno, veliko je pretiravanja in poigravanja z izmišljenimi podatki, z nekaterimi dejstvi in načinom pisanja pa ustvarjam občutek resničnosti.”

Vesna Jurca Tadel

Malo tu, malo tam

8. septembra 2009, Slovensko mladinsko gledališče – Nebojša Pop Tasić: Nižina neba (ogled ponovitve; premiera v Ljubljani je bila 6. septembra)

Prva predstava v sezoni po praizvedbi, ki je potekala poleti na festivalu Mittelfest v Čedadu, takoj spomni na poljubnost (v pristopu) in amorfnost (v rezultatu) režiserja Jerneja Lorencija, ki sta bili očitni že v lanski uprizoritvi *Oresteje* v ljubljanski Drami. Tokrat je naredil predstavo po besedilu *Nižina neba* svojega stalnega sodelavca Nebojše Popa Tasića, ki se je oprl na Ovidove *Metamorfoze*. Tasić je to mogočno tkivo (Ovidova pesnitev – ta, videti je, neizčrpni vir mitov in zgodb za vrsto svetovnih dramatikov – namreč šteje kar 250 zgodb, ki segajo od začetka sveta, ki se razvije iz kaosa, ter rojstva bogov in človeka do apoteoze rimskemu cesarju) obravnaval kot poljubno izhodišče: iz njega je vzel nekaj zgodb in likov ter jih sestavil v novo, seveda postdramsko tridelno tkivo, ki je na prvi pogled nekolikanj kaotično, na drugega pa precej težno.

Na začetku počasi vzpostavlja svet bogov, za katerega se izkaže, da je poln najbanalnejših laži in prevar, najstrahotnejših zločinov in prekrškov, poligon nebrzdanega egoizma in izživljanja slepih strasti. Najhujši je Zevs, okoli njega pa počasi prepoznavamo še Apolona, Afrodito, Aresa, Dioniza, Ateno, Hermesa. Bogovi se med sabo plodijo, posiljujejo, varajo in davijo. Potem pa se začnejo počasi poleg oblastnikov pojavljati tudi njihove žrtve, po večini ljudje. V drugem delu se tako srečamo z nekaj znanimi miti, kot so tisti o Zevsu in Io, Aktaionu in Artemidi, zgodba o Niobi. Aroganca bogov je neznosna in nespremenjena, ob človeškem trpljenju ostajajo mrtvo hladni, še več, ob njem se neprikrito naslanjajo in zabavajo. Tretji, zadnji del (ki se kar noče in noče končati) je zaznamovan s Herino cinično konstatacijo, da je vse "Šranje: kjer je človek, je tudi bog,

in kjer sta oba, je sranje.” In z njenim še bolj ciničnim zmagoslavjem, ko obupane ljudi hladnokrvno potolaži s tem, da bodo tako ali tako vsi umrli; za boga – Zevsa – pa se izkaže, da je med vsem človeškim trpljenjem spal zasluženi spanec.

Kaotična se zdi Tasićeva predloga predvsem v selekciji danega gradiva, tezna pa v mučnem, skoraj sifzifovskem potiskanju skale (človeškega) trpljenja in (božjega) nasilja do vrha – do spoznanja, kakšna je usoda človeka (danes?), ko je nebo tako zelo nizko. A za to, da ta teza ne bi učinkovala le kot splošna ponovitev že kar zastarele ugotovitve, da je nebo prazno in nizko in da je človek prepuščen samemu sebi, ampak bi dala gledalcu tudi kaj konkretnega misliti, bi morala poskrbeti uprizoritev besedila, ki bi vzpostavila kakršno koli vez med neobveznimi božanskimi premenjavami in gledalci – tega pa se ne da doseči le z reflektorjem, ki sveti tudi v gledalce in s tem formalno razbije mejo med odrom in avditorijem.

Lorenci pa se zateka v svojo priljubljeno metodo drobljenja prizorov ter (po sili) iskanja originalnih mizanscenskih, igralsko izraznih detajlov in rešitev, ki so v procesu nastajanja uprizoritve gotovo dragoceni, a ki v končnem izdelku tu in tam učinkujejo skoraj naivno, predstava v celoti pa poljubno razpršeno in razvlečeno. Skratka, spet se zdi, da predstavi manjka domišljena selekcija elementov, ki bi omogočila, da gledalec najde pot skozi labirint premenjav; in da predvsem manjka uprizoritvena misel, ki bi v gledalčevem spominu zapustila kaj drugega kot nekaj učinkovitih slik in užitka ob nekaterih podrobnostih.

Nekatere slike/prizori in nekatere podrobnosti so namreč močne, pretresljive, duhovite. Še kar logično je na primer, da predstava najbolj zaživi prav v trenutkih, v katerih se vsaj približno vzpostavi odnos med dvema likoma in v katerih se lahko gledalec za hip identificira in podoživi usodo nesrečnika na odru. Tako so npr. najizrazitejši prizori – svojevrstni vrhunci predstave – tisti, v katerem Nioba (Maruša Geymayer Oblak), vsa prebodena z loki, izmed katerih je vsak pokončal enega njenih otrok, ki so jih bogovi ubili zaradi zavisti nad njeno rodovitnostjo; pa tisti, v katerem Aktaiona raztrgajo njegovi lastni psi – tudi on mora plačati visoko ceno za predrznost, ker je hotel stopiti v Artemidin svet; pa tisti, v katerem vsi bogovi, ki so ju uničili, skupaj, ob živi spremljavi klavirja in improviziranih glasbil, zapojejo elegično otožni spev, ki ponazarja nekakšno sintezo trpljenja na eni in izživljanja nad nemočnimi na drugi strani (glasba Branko Rožman). Ali prizor na začetku, ko Hera in Zevs (njegovo popolno brezbriznost do gorja, ki ga povzroča, je z držo prezirljive nonšalance zavzeto upodobil Ivan Rupnik) presenečeno ugotavljata, kako majhni so ljudje tam spodaj na Zemlji; ali neskončno mučni in pretresljivi prizori,

ko nesrečni oče Inah (natančni in izrazno asketski Sandi Pavlin), drsajoč se po zadnjici, išče svojo hčer Io, ki jo je Zevs spremenil v kravo; potem mučno smešni prizor vzajemnega mukanja in pozneje kvakanja; pa čisto na koncu dialog Here s Teireziasom (spet Sandi Pavlin), v katerem ga ona ravnodušno potolaži, da bo kmalu bolje, saj bodo vsi ljudje umrli.

Vmes, med temi zanimivimi drobcami, pa traja in traja, kot se je zgodilo že pri *Oresteji*, vedno počasneje se vleče predstava, zapolnjena s ponavljajočimi se prihodi in odhodi likov, ki vmes menjavajo svojo čud, z ritualnimi gestami, s prizori nasilja, bolečine, trpljenja, objokovanja, z recitativnim govorom, z menjavanjem sloga igre – a vsi ti elementi v pomanjkanju organiziranosti odrskega dogajanja in misli počasi postanejo redundantni, larpurlartistični. Ta način uprizoritve nekakšnega orgiastičnega ritualiziranja je sicer pisan na kožo igralskemu ansamblu Mladinskega gledališča, ki je pač zanj specifična.

A ki hkrati, paradoksalno, gledalca pusti ravnodušnega. Predstava namreč na koncu izzveni naivno didaktično, namesto da bi sproti zastavljala vprašanja. Če ne drugih, vsaj recimo tako osnovno, kot je: Kdo pa so danes bogovi, ki se tako brezbrizno igračkajo z usodo ljudi?

* * *

10. septembra 2009, Mestno gledališče ljubljansko – Percy Bysshe Shelley: Cenci

Le nekaj dni po premieri *Cencija* sem si ogledala Tarantinov film *Neslavne barabe*. Najbolj me je pravzaprav presenetilo, da sem si o njem ustvarila popolnoma napačno sliko, preden sem ga videla, pač na podlagi vseh objav v medijih. Zanj naj bi bila namreč bistvena, vsaj po najavah sodeč, skupina Židov, ki se odloči, da bo vzela pravico v svoje roke, in začne sistematično pobijati naciste; še bolj bistveno pa naj bi bilo, da vodjo teh Židov igra Brad Pitt – in tako sem si predstavljala, da pač ta tolpa neslavnih barab ves film hodi naokrog in pobija, in to v (v *Šundu* inavguriranem) tarantinovskem slogu, ki nasilje tako potencira, da prestopi meje realnega in se spremeni v risanko, s tem pa odveže gledalca od kakršnega koli angažmaja in premisleka. Povsod, tudi v resnih medijih, je bilo poudarjeno, da je Brad Pitt zelo zabaven. In tudi ves film ... To je bilo še bolj začinjeno s provokativnim podvprašanjem, ali je moralno delati se norca oziroma narediti smešne stvari, ki so tako zelo nesmešne. A vse to je popolnoma zgrešeno. Film še daleč ni zabaven, nasprotno. Seveda se ga da brati in gledati tudi tako; ni smešen, ampak duhovit (in to strašansko); a to nikakor ni njegova poanta. Poanta je v resnici strašna,

Tarantino pa zares mojstrsko lovi nevarno ravnovesje med opisovanjem dobrega in zlega; in pri tem nikakor, niti za hip, gledalca ne pusti moralno pri miru, pač pa ga nenehno (razen če se ta gledalec morda ni že vnaprej v svoji glavi odločil, da bo šel gledat zabavno risanko o razbijanju glav s kijem za bejzbol) provocira, tako da se mora spraševati, kaj je prav in kaj ni; kaj bi sam storil v takšnem položaju; in da se ves zgrožen zasači, da se sprašuje, kako je mogoče, da občuduje pokončno držo nacista, ki noče izdati sovojakov, in da mu maščevalnost siceršnjih žrtev vzbuja nelagodje; da jeziček na tehtnici morale tu pa tam nepričakovano zatrepeta. In da na koncu obstane sam s kupom neodgovorjenih vprašanj – o naravi nasilja, zla, o odnosu med rabljem in žrtvijo in tako naprej. Tarantino si je vsa ta vprašanja odgovoril, preden se je na tako posrečen in hkrati intriganten način lotil ene izmed tabu tem; kar se lahko zdi sporno samo, če jo poenostavimo in zbanaliziramo. A podobno poenostaviti in zbanalizirati se da seveda vse; tudi dramo *Cenci*.

Cenci je brutalna igra, ki je imela zaradi provokativnega glavnega motiva – incesta – do zdaj še kar velike težave z uprizarjanjem. Naslonjena na resnične dogodke opisuje propad grofa Cencija in njegove družine v renesančni Italiji. Kruti grof si odvezo za svoje številne grehe, tudi umore, pri papežu uspešno, čeprav drago odkupuje s poklanjanjem svojega velikanskega premoženja, drama pa se začne s pripravami na veliko slavlje, na katerem grof praznuje novico o smrti svojih dveh sinov, ki ju je prav z namenom, da bi se izstradala, poslal v Salamanco; na tem nadvse morbidnem slavju se mu upre le hči Beatrice in zaman poskuša poiskati pomoč pri navzočih gostih. Oče jo pozneje za kazen posili. Od takrat Beatrice skupaj z nemočno mačeho Lucrezio in drugima dvema bratoma kuje načrt, s katerim bi se dokončno rešila očetovega zla. Po nasvetu duhovnika Orsina, njenega nesojenega ženina, najamejo morilce, a umor je po naključju hitro razkrinkan; Beatrice najprej še poskuša vse zanikati, a končno tudi ona prizna in prevzame kazen nase.

Shelleyjeva drama je bila za tiste čase dejansko precej revolucionarna, zanimiva zlasti v nekaterih ključnih premikih: v zasnovi lika Beatrice, ki je najprej seveda nebogljenja in pomilovanja žrtev hudobnega očeta, a se pozneje v svojem maščevanju prelevi v sporno in izmuzljivo (vmes sta sicer dolga preobrazba in subtilen oris njenega trpljenja, ko ne more in ne more izustiti vseh strahot, ki so se ji zgodile); v zelo kritičnem odnosu do cerkve, katere ravnanje je obsojano zlasti ob liku papeža, delno pa tudi kardinala; v nenavadnem liku Orsina, ki je s hladnokrvno preračunljivostjo svojevrsten odvod romantičnega ljubimca; in pa seveda v grofu Cenciju, ki s svojo bizarno krutostjo daje možnosti za najrazličnejše interpretacije.

Pri tokratni uprizoritvi *Cencija*, prvi pri nas, se zdi, da režiser de Brea nekako nadaljuje svoje raziskovanje zla, ki ga je začel lani s *Titom Andronikom* v ljubljanski Drami. V *Titu* se je proti koncu formalno zatekel v groteskno stilizacijo, ki naj bi prikazala poblaznelost zla in nasilja, ki ga le-to rodi – in tam je to imelo smisel. Še več, takrat se mi je zdelo, da je bil princip risanke uporabljen prepozno in premalo dosledno, saj so nanj navajale že siceršnje opustitve ali nelogične rešitve nekaterih stvari, bistvenih za razumevanje poteka kompleksne Shakespearjeve fabule. Pri *Cenciju* pa je šel de Brea korak naprej; posegel je tudi v samo besedilo in ga spremenil tako, da je nekatere like, odnose in situacije in tudi potek fabule precej poenostavil; še daljši korak naprej je naredil pri postavitvi na odru in pri vodenju igralcev. In to ga je pripeljalo na negotovo področje nekakšne operne demonizacije zla, ki pa v svoji površni banalnosti in pretiranosti do gledalca ne prodre drugače kot skoraj smešna parada neokusa. Zlo namreč ni na noben način tematizirano, pač pa – zlasti v neverjetno zgrešeno zasnovani interpretaciji glavnega lika – osmešeno in potisnjeno daleč čez rob, od koder zanesljivo zgrmi v brezno larpurlartistične neokusnosti in neverjetnosti. Namesto da bi Uroš Smolej, kot smo pri njem navajeni, ustvaril še en skrajno zanimiv in verzatilen lik, smo priča glumaški patetiki. Enako kot glavni lik je poenostavljena in radikalizirana tudi zgodba – in celotna predstava.

Na primer: pijani Cenci že ob prvem srečanju več kot očitno pokaže svoje seksualne apetite do hčere in jo strastno poljubi (s tem je odvzeta možnost, da bi poznejše posilstvo razumeli kot kazen za njeno neposlušnost); na praznovanje prinesejo (namesto pisma z novico o smrti sinov) njuni odrezani glavi, Cenci pa se veselo opijanja z njuno krvjo in v to sili tudi vse goste; posilstvo se zgodi na odru, pred očmi vseh; oba predstavnika cerkve sta skrajno pokvarjena (Orsino ima sicer prebliske pozitivnosti, a očitno premalo jajc – zanimiva vloga Jureta Henigmána); Beatrice kar sama ustrelí očeta; Orsino se tudi ustrelí na odru; Beatrice in Lucrezio na koncu obglavijo ... Gre za en sam monoton prikaz nasilja, ki pa je popolnoma nekontekstualizirano in se zato spremeni v kič. Pitje vina iz lobanj ter nerodno žaganje glav na odru sta preprosto smešna.

Nekatere intervencije so posrečene – na primer lik blaziranega zvestega služabnika (natančno izdelan lik Milana Štefeta), ki streže gospodarjevím najpodlejším nagonom; groteskno pretirano kardinalovo žretje na začetku; nekaj stiliziranih operetnih prehodov; to, da Cenci ugrizne kardinala ... A precej več prizorov je čisto zgrešenih: najbolj tisti, ko se posiljena Beatrice, njena mačeha in njen nesojeni ženin združijo v nekakšnem orgiastičnem koitiranju ob glasbeni spremljavi nekega španskega komada. Slaba kopija

Pandurja (pa ne le zaradi španskega komada)? Kot da se je zatekel k nekaterim prijemom, ki so se mi pri Pandurjevih predstavah zaradi svoje praznosti vedno zdeli sporni in prozorni – kadar ni vedel, kako bi nadaljeval ali kako bi šokiral, je navil glasbo, igralcem pa je dal plesati ali peti.

Predstava je, skratka, sestavljena iz kupa prizorov, ki naj bi predvidoma šokirali, a jim to še zdaleč ne uspe. Zlasti pa jim ne uspe sprožiti kakršnega koli vprašanja o naravi, vzrokih ali posledicah zla, saj je vse omejeno na princip črno-bele karakterizacije. Kot v krutih risankah.

* * *

18. septembra 2009, Akademietheater Dunaj – William Shakespeare: Konec dober, vse dobro

Nič čudnega ni, da *Konec dober, vse dobro* uvrščajo v problematično kategorijo tako imenovanih “problemskih” Shakespearjevih iger in če ni nič kaj dosti uprizarjana. Osnovni zaplet je namreč precej vprašljiv in tudi skoraj deus-ex-machinovski konec, ki ga nakazuje sam naslov, mu ne pomaga kaj dosti. Osivotela Helena, ki živi pri grofici Roussillonski, je trdovratno zaljubljena v njenega sina Bertrama in gre skoraj čez trupla, da ga na koncu tudi res dobi. Ker ji uspe pozdraviti hudo bolnega francoskega kralja, ji ta v zameno ponudi, kar koli si želi – in to je seveda poroka z Bertramom. A ker vanjo preprosto ni zaljubljen, takoj po poroki s širokoustnim prijateljem Parolom zbeži na vojskovanje v Italijo, Heleni pa sporoči, da bo njegova prava žena šele takrat, ko ji bo dal družinski prstan in ko bo z njim zanosila – to se pravi nikoli. A ona odpotuje za njim v Firence in inscenira “posteljno prevaro” ob pomoči Diane, v katero se je Bertram tačas zaljubil: Diano zamenja na njenem prvem zmenku, na katerem ji izroči prstan ... Po nizu komičnih zapletljajev se v zadnjem prizoru vsi nespোরazumi razčistijo. Helena je izpolnila oba pogoja za to, da postane Bertramu prava žena in – konec dober, vse dobro. Toda ali res?

Bistvo problema je nenavadni lik Helene: njena odločenost, da bo dobila Bertrama, pa čeprav je prav nič ne ljubi in tega tudi ne skriva, iz nje ne naredi prav tipične junakinje, s katero bi se gledalec lahko ali rad identificiral in za katero bi navijal; skoraj je bolj naklonjen Bertramu, ki ima pač vso pravico do tega, da ne sprejme vsiljene žene. Vendar je ta po drugi strani tako bled in neznačajen, da je gledalcu še kar vseeno, kaj se z njim zgodi, še zlasti, ker se v končnem razpletu tako grdo izmika sicer izmišljenim dolžnostim do (ne)onečaščene Diane. Kot da se Shakespeare sam ni znal odločiti, kaj bi pravzaprav rad ...

A uprizoritev v dunajskem Akademietheatru se ni prav nič vznemirjala zaradi teh možnih slabih točk, zadreg in pomislekov; nasprotno, iz njih je pravzaprav izhajala in jih še poudarjala, končni učinek pa je bil, da je veliki odmerek samoironije, ki je bil navzoč vso predstavo, kulminiral v briljantnem zaključku, ki je "srečni konec" pustil popolnoma odprt in ga seveda napravil zelo vprašljivega. Predstavo je režiral švicarski režiser srednje generacije, Niklaus Helbling, premiero je doživela že oktobra lani in še zdaj, ko so jo na začetku nove sezone obnovili, je bila dvorana polna – očitna uspešnica. Dogajanje je postavljeno v sedanost, nad odrom ves čas visi napis "battaglia", igralci hitro menjavajo vloge ob pomoči minimalnih rekvizitov, tudi scenografija se tako spreminja; vsi igralci na odru, kadar niso aktivni, stojijo v ozadju in se pripravljajo na vstop. Predstava se začne v napol praznem baru, v katerem se glasbeniki počasi zberejo na odru, barska pevka zapoje pesem o ljubezni – in v naslednjem prizoru ta pevka že prevzame vlogo grofice. Vsak prizor je ogoljen do bistva, jedrnat, postavljen logično, osredotočen na vsebinsko poanto. Odnosi med liki so precizno vzpostavljeni, gegi so domišljeni in duhoviti: ena izmed zastranitev (ki so lahko pri Shakespearju tako zelo dolgovezne in duhamorne, če niso uprizorjene z idejo), potegavščina z Bertramovim prijateljem Parolom, s pomočjo katere se razkrinka njegova strahopetnost, je skoraj vrhunec predstave. Ta je ovita v komplet songov, ki jih v glavnem, v različnih glasbenih žanrih, zapoje grofica Rousillon-ska; nekateri so parafraze Shakespearjevih sonetov, drugi avtorsko delo Eve Jantschitsch. Na koncu, ko se Helena in Bertram končno združita v objemu, vsi s pretirano srečnim izrazom na obrazu zapojejo song "The ballad will repeat / which truthful men shall find / your marriage comes by destiny / your cuckoo sings by kind" in – zajodlajo.

Režiserjevi posegi v besedilo so pripomogli k relativizaciji vsega. Igro je precej skrajšal, oklestil vseh dolgoveznosti, v katerih se radi izgublja stranski liki; oba junaka je naredil za enako (ne)problematična – Bertrama v njegovi bledosti in brezobličnosti, Heleno v njeni premočrti odločnosti; bila sta skoraj mehanska, kot lutka. Zato pa sta igro v celoti vodila predstavnika starejše, starševske generacije, ki je bila v predstavi sicer zaupana bistveno mlajši kot v tekstu. Francoskega kralja je igral Daniel Jesch, odličen v svoji zaigrani nebogljenosti in odvečnem mu izkazovanju avtoritete; grofice Rousillonske, ki je bila toliko bolj živa in barvita, pa ni igrala starejša igralka, pač pa ena izmed zvezdnic Burgtheatra, Maria Happel, duhovita in polna samoironije tudi v vlogi Diane. S svojo pojavnostjo je učinkovala bolj kot kaka balkanska mama, ki noče izpustiti iz rok svojega sina in ga razvaja, neveste pa odbija; kot Diana pa je bila precej karikirana.

Konec dober, vse dobro dokazuje visok uprizoritveni standard. Ne pomeni sicer kakega strašnega presežka; kaže pa, da je mogoče z inteligentno režijo, logičnim (in nevsiljivim) konceptom, odlično igro in natančno selekcijo domislic iz besedila, v katerem problematičnosti in pasti kar mrgoli, narediti predstavo, ki ima rep in glavo, za povrhu pa očitno pritegne tako strokovno kot širše občinstvo.

* * *

19. september 2009, Burgtheater Dunaj (koprodukcija z gledališčem Schauspielhaus Zürich) – Thomas Bernhard: Immanuel Kant

Avstrijska prazvedba enega mnogih Bernhardovih tekstov v Burgtheatru ni prav z ničimer presenetila – bila je pravzaprav zelo *comme il faut*. Natančno režirana, vrhunsko odigrana, skratka, vse je “štimalo” od začetka do konca. A nekaj je vendar manjkalo. Namreč provokacija. Za Bernhardova besedila je namreč značilno, da se z nečim zapičijo v gledalčevo podzavest in ga ne spustijo vse do konca. Pri *Immanuelu Kantu* pa gre to malo drugače.

Besedilo izhaja iz še kar preproste domislice: dogaja se na čezoceanki, s katero Kant potuje v Ameriko, v kateri naj bi dobil častni doktorat na univerzi Columbia, poleg tega pa si dal še operirati glavkom. Z njim potujeta vdana mu žena in brat, ki je bolj v funkciji služabnika. In pa papagaj, ki mu Kant namenja najgloblje in najnežnejše besede.

Prvo dejanje je variacija na podobno situacijo iz nekaj Bernhardovih iger, ki smo jih videli tudi pri nas: močan posameznik, ki psihično trpinči druge in se izživlja nad njimi s svojimi kapricami in brezmejnim egoizmom; tak je bil glavni junak v *Izboljševalcu sveta* in Caribaldi v *Moči navade*. Tu je pač Kant tisti, ki zaradi svojega svetovnega slovesa lahko terorizira celo vse na ladji. V drugem dejanju se kot svojevrstna protiutež in komični antipod pojavi ameriška milijonarka precej preprostega uma, ki s svojo prostodušnostjo lepo parira Kantovi zaverovanosti vase. Tretje dejanje se dogaja na kapitanovi večerji, na kateri je zbrana vsa ladijska visoka družba, od kardinala do zbiralca starin, pogovor pa, enako kot do zdaj, valuje od Kantovih filozofskih prebliskov do milijonarkinih pijanških izbruhov osvajanja.

Vse lepo in prav, če ne bi bilo majhne napakice: Kant je namreč umrl leta 1804, igra pa se dogaja med obema svetovnjima vojnama; poleg tega, kot je znano – in kot nekajkrat ugotovijo tudi liki v igri – se vse življenje ni niti premaknil iz Königsberga (današnjega Kaliningrada). Kar pa tako bistveno razlikuje to besedilo od vseh, kar smo jih pri nas videli, je konec,

ki prinese nepričakovan preobrat: ko namreč na koncu ladja pripluje v Ameriko, Kanta namesto zbora profesorjev z univerze Columbia pričaka zdravniška ekipa in ga meni nič tebi nič odpelje v norišnico. Ta rešitev je skoraj preveč logična in učinkuje – za Bernharda – po eni strani premalo, po drugi pa kar preveč zamotano. Če premalo – če je to vse, kar je, ves smisel – potem se osnovna domislica naenkrat zazdi preveč banalna, igra v celoti pa precej preprosta komedija; če preveč – če moramo za tem iskati skrite pomene in simbole – pa se gledalec kar naenkrat znajde pred preveliko goro pretirano ambicioznih aluzij. Npr: Kant kot predstavnik čistega uma, ki pa je napol slep? In ki mora v Ameriko na operacijo (pri tem se nekajkrat ponovi ugotovitev: “Kolumb je odkril Ameriko, Amerika pa Kanta”)? In čigar najboljši poslušalec, od katerega je popolnoma odvisen, je njegov papagaj? In ki samega sebe razglašja za socialista, s svojim bratom pa ravna kot z zadnjim služabnikom? Igra, v kateri Ameriko zastopa trapasta milijonarka, ki se napije in razlaga, da je otrok kapitalizma, Kanta pa napade z vprašanji, kot so: “Je filozofija res nerazumljiva?” In v kateri Kant na milijonarkino vprašanje, kako obdrži vso svojo filozofijo v glavi, odgovori, da vse daje v svojega papagaja? In v kateri milijonarka ugotovi, da človek ne more nekaznovan tako globoko misliti kot Kant, zato pač dobi glavkom ...?

Zdi se, da se uprizoritev ni ukvarjala s to dilemo, pač pa je bila – v skladu z nenapisanim pravilom, naj bi se pri praizvedbi besedilo puščalo čim bolj neokrnjeno – zastavljena manj ambiciozno, kar zadeva provokacijo, in se je bolj zanašala na zanesljiv uspeh zaradi velikih imen, združenih ob njej. Režiral jo je namreč novi intendant Burgtheatra Matthias Hartmann (mimogrede, njegovo režijo Goethejevega *Fausta*, katerega premiera je bila teden prej, so kritiki sprejeli skeptično, kot preveč ambiciozno), v glavnih vlogah Kanta in milijonarke pa sta blestela Michael Maertens in gostja Sunnyi Melles. Zlasti ta je briljirala in z vsakim detajlom posebej osupljala s svojim nonšalantnim razkazovanjem moči denarja in neumnosti. Predstava je gradila predvsem na kontrastiranju nenehnega prehajanja iz banalnosti vsakdanjika v vzvišenost filozofskih vprašanj in se v tem zadovoljila z razkrivanjem tistih obćih mest, ki naredijo bernhardovsko maltretiranje tako zelo gledljivo in gledališko hvaležno – to je seveda svojevrsten paradoks.

Matej Bogataj

Narodovo rojstvo in abortus

Andrej Rozman Roza: *Passion de Presshern*. KUD Franceta Prešerna, Trnovo, 7. oktobra 2009.

Roza je prav poseben pojav v slovenskem gledališču in verjetno eden izmed tistih, ki imajo najbolj razvito žlezo za humor. Naravni dar za gledališče in komedijo. Čeprav izhaja z navideznega gledališkega obrobja, spomnimo se njegovih začetkov v skupinah Gledališče pred razpadom in Gledališče Ane Monro, je hkrati tudi eden zadnjih v verigi prevajalcev in prirejevalcev Shakespeara; obdelal je *Sen kresne noči* in *Vihar*, in to prav v duhu kakšnega Župančiča, torej brez pretenzij, da gre za prevod, brez umetelnosti, celo z nekaj do zdaj redko videne simplifikacije, zato pa s toliko bolj žmohtnim besednjakom in še toliko presenetljivejšim verznim pristopom, duhovitimi enjambementi, notranjo rimo, takšnimi čisto formalnimi zajebancijami.

Tisto, kar Rozo najbolj zaznamuje, je velika jezikovna okretnost. Tudi generacijsko, ne samo slogovno in po ustvarjalnem izhodišču, pripada generaciji ludistov, tisti veji poznega in nekoliko razrahljanega modernizma, ki je namesto zresnenosti svojih dramatičnih predhodnikov iz vala temnega modernizma, po večini tudi pesnikov – Daneta Zajca, Vena Tauferja, Gregorja Strniše in zraven Dominika Smoleta – sprejela navidezno igrivost, travestijo, ekstatično prepuščanje jezikovni igri, vendar tako, da se za vsem kaže nesposobnost subjektivitete, da bi ohranjala en sam enovit govor, eno samo identiteto. Namesto tega gre za drsenje in prehajanje različnih identitet, z njimi pa tudi drsenje kar najrazličnejših napaberkovanih govoric, za oponašanje iz literarne tradicije znanih slogov in jezikovnih leg, za prizivanje in direktno parodiranje. Roza je tako sopotnik Fileta in Milana Jesiha, zdi pa se, da se v njegovih predstavah gledališkost vse bolj umika dramatičnosti, da je od kolažiranih performan-

sov Ane Monro, ki so bili bolj kot ne odhakljani, postopno, tudi s predevlavi in prevodi Molièra in Shakespeara, prešel do velikih, recimo kar državotvornih in narodnokonstitutivnih tem. Prejšnja predstava, ki sem jo videl, Najemnina ali *We are the nation on the best location*, je govorila o odnosu med domom in svetom, o razmerju in dilemi med samozadostnostjo in zaplankanostjo na eni strani in odprtostjo navzven, ki je spet ena izmed pasti, saj porušenje meje lahko pomeni tudi razblinjenje narodovo, na drugi; seveda, bil je čas vstopa v neko novo skupnost narodov, v zvezo evropskih držav, in vnovična izguba samozadostne samostojnosti, ali pa izguba možnosti, da bi se po težkih in klenih besedah o narodovi suverenosti sami in pred svojimi petelinili na domačem gnoju, je dobro pognoje-na njiva za komediografijo. Najemnina je gledališki premislek o razmerju med našim in tujim, možaka, ki je čisto preveč nacionalno ozaveščen, zraven pa še zazrt v slovenščino kot najvišjo jezikovno tvorbo na svetu, denacionalizira brhka potomka izseljencev in se ob simpatiji takoj začne spor med kapitalom in socialno pravičnostjo, med pravico biti gospodar na svojem in pravnim redom, ki popravlja nekakšne krivice za nazaj in vrača tistim, ki so po novih črkah zakona do vrnjenega upravičeni.

Še prej je Roza obdelal in priredil Molièrovega Skopuha, to najbolj škrtto predstavo, namreč po izvedbi, saj je na odru sam, opremlja ga samo prenosni računalnik, z zaslona katerega potem tudi kaj prebere, če pozabi kakšno učinkovito rimo ali formulacijo; občutek imamo, da je tudi to samo način varčevanja, namreč da se nauči besedila samo napol in ne obremenjuje svojih možganskih vijug s celoto in perfekcijo. Vsi pa vemo, da je skopuštvu tipičen fenomen današnjega hiperpotrošniškega časa, beganje od police do police v mega- in hipermarketih, prebiranje etiket o znižanjih in ogledovanje artiklov, ki imajo že dizajniran in drugače obarvan tisti del, ki nam ga potem ponujajo gratis; vse to so oblike skopuštvva, to so znanilci pohlepa in požrtnosti in želje po kopičenju. Skopuštvu je kot jesensko veveričenje; nabiranje, zakopavanje, kopičenje dobrin, za katere mislimo, da jih bomo nujno potrebovali, potem pa včasih sploh ne vemo, kaj bi z njimi; stvari, ki so kot denar v nogavici ali zakopana semena, ki čez zimo propadejo, takšne reči. Hočem reči, da je Roza v svojem dramatičnem početju preišljen in prodoren, da ne gre za zabavljaštvo ali komaj kaj smešno početje na prvo žogo katerega izmed neposrečenih stoječih komedijantov, to je legitimen in resen pristop k problemom. K sreči pa ne preveč zresnjen in zaresen.

Passion de Presshern, ne vemo sicer čisto dobro, zakaj nekoliko umetelen naslov, je monodramska "legenda" o Prešernu, ki na eni strani izdatno črpa iz morda manj znanega, vendar pa ne tako, da bi poskušala kar koli

reinterpretirati, dekanonizirati ali pa se na katerega izmed prevratnih načinov lotevati kanoniziranega pesnika in opusa. Rozova verodostojnost je približno takšna kot v zadnji nadaljevanki o Prešernu, za katero sta, kolikor se spomnim – pa saj vemo, kako je s tem poroznim spominom – scenerijo ustvarila Matjaž Kmecl in Branko Šömen; temelji na poglobljenem študiju, pa tudi premik v pesnikovem liku in delu gre v to smer; ne svetožalna jamrarija, pesnik ne več toliko kot tožba in obljava narodova, ne več profet in žrtev, prerok in izobčenec, ki stavi na posmrtno slavo in orfično združuje narod v konglomerat, ki bo enkrat naredil državo – to so samo povzetki tistega, čemur pravi v odgovor na vprašanje o narodu Dušan Pirjevec “prešernovska struktura” in je seveda v časih tik pred zdajci, namreč pred osamosvojitvijo, veljalo za pglavitni model samorazumevanja naroda, ki si prizadeva za večjo samostojnost, naroda, ki se upira raznarodovalnim pritiskom, skupnim jedrom, vse to. Ne, Pesnik zdaj nastopi bolj iz enega kosa, to pa ne izključuje nekoliko mehkih nog in zamegljenega pogleda, pa so takrat lahko kadili v oštarijah, vendar niso prav veliko; ne, Pesnik je zdaj bonvivan in pofukelj, ki se s svojo poezijo odziva na zavrnitve deklet, po večini kelnaric, jih s svojimi verzi nekoliko zbada in se pri tem čisto dobro zabava, vse dokler ne pride v Ljubljano Matija Čop in mu, erudit, kot je, razloži nekaj osnovnih fint o pesnjenju. Recimo, da je bolj kot kratkoročna zajedljivost, obsojena na bivanje v oštariji, brez preboja, v svetovni poeziji, predvsem v njenem klasičnem delu, učinkovita in produktivna nesrečna zaljubljenost; da bi se s kopulacijo razblinil sublimni odnos med muzo, utelešeno v mladem dekletu, in pesnikovim genijem, njegovim poslanstvom; vse ob primeru Petrarke. In seveda Prešeren, nomen est omen, privoli. Tiste najbolj mrakobne, tiste, ki so tako lepo legle na slovenski nacionalni značaj in ga preoblikovale, ob pomoči samorazumevanja, šolskega sistema, nagrajevanja jamravcev in izločevanja veseljakov – recimo Soneti nesreče in podobno – so, po Rozi, samo oštarijski poskusi, da bi Prešeren s pretiravanjem svetobolnosti in svetožalnosti pokazal Čopu, da zna. Da zna pesniti tudi mrakobno, da zna, če je to že fora svetovnih pesnikov, pisati tudi o koži, ki postane čez in čez podplat, o življenju ječi in času rablju hudem, takšne stvari. Prešernova poteza, kakor nam jo predstavi Roza, je provokativna, češ; ali to hočeš, Čop in tebi enaki učenjakarji in pametnjakarji, ali res hočete ta patos, to bolečino, to jamrarijo? Nič lažjega. In si potem izbere najbolj nepristopno devo, ki za slovenščino sploh slišati noče, je pa zraven ob bledičnosti, ki nakazuje nezdrav pretok med znotraj in zunaj, očitno gre za precej zaprto mon(ad)jo, pobožnjakarico, še bogata, za primer, da bi pesniku kljub vsemu uspelo. Obrat je ludističen, hkrati pa ozemljen in reflektiran; pesnik,

še bolj pa dramatik in prirejevalec, piše (tudi) za slavo in zaradi veččine, zaradi umetelnosti, ne samo iz neke blazne notranje potrebe. Reflektiran tudi zato, ker za nazaj ustvarja predhodnika; zdi se, da hoče Roza pokazati na diskontinuiteto s početjem, ki se koplje v črnem žolču in je zato še danes dober primer, kako mulariji z njej neznanimi srčnimi ranami za vedno zagabijo poezijo; seveda pa se s takšnim odklonom od (nekdanje) norme vzpostavlja nov pristop k pesnjenju, ki je zdaj manj usmerjeno v prihodnost in se bolj ukvarja s sedanostjo in samim sabo, s tem pa naredi ravno tisti pričakovani in napovedovani obrat, ki ga je predpostavljal že Pirjevec; namreč da se poezija – in ob poeziji je mislil tudi dramatik, vsaj slogovno tako izrazito, kot je Rozova – osvobodi in nekako postane igra. In krog je sklenjen.

Vendar Roza ni samo to, Passion je tudi predstava, v kateri ima večje število vlog in nam, da bi bolje sledili, najprej zaigra nekakšno legendo. Tisti, ki govori kar se da normalno, je sam Prešeren, nadene si lasuljo, da bi ga lažje prepoznali, da bi videli, da je Roza enak tistemu z bankovca, potem pa ima nekaj standardiziranih poz za vsakega izmed nastopajočih: Čopa, Prešernovo mater, Sestro, Koseskega in Bleiweisa, in ker preskok zahteva samo spremembo drže in luči, potem pred nami poteka zgodba o Prešernovem vstopu v pravo literaturo vse do zloma po Čopovi utonitvi v Savi pri Tomačevem. Pa ne samo to, zraven smo tudi priče postopni rasti konkurenčnih pesniških veličin, Roza recimo odrecitira eno prav divje nerazumljivo od Jakoba Zupana, nekaj napol razumljivih in patetičnih Koseskega, verjetno pa je vrh ravno tisti obrat, ko se Prešeren loti recitiranja svojih danes kanoničnih iz Sonetov nesreče z neko čudno posmehljivostjo in ima ta distanca močan potujevalni efekt – naenkrat zagledamo koncentrirano bolečino kot nekaj prenapetega, razlika med pričakovano “vsebinno” in formalno preobleko te pesmi dobesedno sleče. Eden izmed vrhov predstave je recimo tudi recitiranje Koseskega, podloženo z nekakšno ritem mašino, morda s tistimi električnimi orglami z ritmom, ki so svoje čase strašile po obalnih hotelskih terasah, zdaj pa deluje skoraj šlagersko, vsekakor pa kot nekaj cenenegega, kičastega; pa Rozov domislek, da je glede onstranstva v slovenščini tako ali tako vse že razloženo z besedo nebo. Torej ne bo. Ne bo. In tako naprej, Roza nam prikaže kup trikov iz svojega arzenala, nekaj je tudi samocitacije, recimo interpretacija nekaterih odlomkov iz Krsta ali pa Zdravljica, v kateri ob vsaki kitici eksa kozarec vina in smo potem vsi nekaj časa čisto v skrbeh za nadaljevanje predstave, ker če bi bilo vino, nadaljevanja po eksani buteljki pač ne more biti, ali pač; pa tisti trik iz zgodnjih let Ane Monro, v katerem so natararici naročili, naj prinese tisto, kar so prejšnjič bruhali. In ona potem prinese tekočino za bruhanje – ognja.

Roza v svoji izvedbi bolj kot na natančnost stavi na atmosfero, KUD Franceta Prešerna, vsekakor že po leti – bližina trnovske cerkve – in z imenom še kako primerna institucija na obujanje lika in dela FP, pa s svojim tipičnim in vnaprej prepariranim in poučenim občinstvom takšno atmosfero omogoča; to ni dvorana, to ni kakšen vzvišen variete, to je bolj ena takšna dvorana zraven galerije, ki je napolnjena z alternativnim čitalniškim duhom, občinstvo pa na Rozov ekspresivni obraz in mimiko, pa konec koncev tudi rahlo zadrego ob interpretaciji – če ni bilo to zaradi navzočnosti predsednika, ki je sicer Rozov sosed, kot je sam zasebno povedal malo pozneje – vnaprej kupi in mu je iz roke. Ves čas in brez premora. Hkrati pa ravno prerivanje predsednika v zakulisju, čestitke ter umaknjen in diskreten varnostnik kažejo, da Roza vse bolj postaja tudi dvorni komediograf, da je podobno kot pred njim Partljič za Drnovška nekakšen Molière za Ludvika XIV.; evo, to so že nekakšne reference.

Andrej E. Skubic: Neskončni šteti dnevi. Režija Matjaž Latin. SNG Nova Gorica, 11. oktobra, Mej-ni festival v Novi Gorici.

Neskončni šteti dnevi je Skubičev dramski prvenec, ima pa nekaj nezgrešljivih potez, ki jih zasledimo tudi sicer v njegovem pisanju. Recimo izpostavljenega posameznika, ki ga življenjska situacija prižene čez rob, ta rob pa ni samo in predvsem socialna margina, temveč je rob psihične kohezivnosti, meja njegovega razblinjenja, vdor drugega in potlačenega; podobno kot njegova lika v romanu Popkorn, ki se konča prav groteskno in žanrsko, s streljanjem in divjo vožnjo z avtom, ali pa sekretar na policijskem ministrstvu v zadnjem romanu Lahko, ki bi moral biti trezen in odgovoren – saj rešuje iz naselja nad dolino Krke Agato Šerkezi, Ciganko, ki jo hočejo sovaščani skoraj linčati, po rasnem ključu in zaradi varovanja lastnine, model za zgodbo poznamo – potem pa zaradi barikad sosedov v noči do jutra, v kateri se zgodi marsikaj, popolnoma odpove. Deluje v nasprotju z vsemi načeli, ki bi jih kot človek iz bližine vlade, tako rekoč oblast, moral zastopati. Ali pa kot junak njegove zgodbe iz – samo tokrat, za to rabo – pomenljive zbirke Norišnica, ki sreča v kleti enega izmed alternativnih ljubljanskih lokalov samega hudobca, in smo seveda takoj v dilemi, ali se mu je prisnjalo, ali je kaj posebno močnega in učinkovitega vzel, ali pa samo smo v takšnem žanru. In podobno jurišata na rob normalnosti in čez junakinja iz romanesknega prvenca Grenki med in heavymetalec Pero, prvi med enakimi štirimi glasovi v Fužinskem bluzu, ki je očitno načet zaradi čezmernega vnosa piva, potopljenosti v nostalgijo in prelitosti z razneženimi spomini na svojo nesojeno ljubezen.

Neskončni šteti dnevi so premislek o družbeni angažiranosti danes in o njenih mejah, o njeni upravičenosti in načinih, na katere jo lahko realiziramo. V bifeju zraven supermarketa v severni Zgornji Šiški, to je nekako tam, kjer stoji največji najboljši sosed v državi, se zbira družčina luzerjev, mlajši invalid na vozičku, upokojenski par – on je vdovec –, faliran mlajši vizualni umetnik in propadla kandidatka za študij dramske igre in umetniške besede, torej glumica, ki verjetno to nikoli ne bo, se pa zato udinja neki famozni komercialki z imenom Face TV. Kot v vsakem bifeju je tudi v tem natararica, ki jo občasno obiskuje njen fant Matjaž, brezposelni nekdanji tekstilni delavec, jezen na ves svet; čeprav abstinent, skoraj edini med njimi, ne more zadrževati in nadzorovati svojih čustev, besa, z ničimer povzročenega nekontroliranega nasilja do vseh. Najbolj seveda do tistih, ki jih ljubi, torej do svoje izvoljenke Neže, ki jo občasno dobro izkupi, kar tako, vendar vanj kljub temu nekako verjame, ga ima rada, tako kot vse; to je ena tistih trpnih in ljubečih figur iz slovenske dramatike.

Konec je pri Skubicu, vsaj v verziji, ki sem jo prebral in je bila nominirana za Grumovo nagrado leta 2006, drastičen; Matjaž z orožjem vdre v bife, da bi svetu sporočil, da se tega ne gre več, da se na ta način ne da več stati inu obstati, in vse zaminira, dokler njegovega sporočila ne utišajo specialci v trušču in lomljenju stekla in bliskanju svetlobnih in dimnih bomb. Gre za še enega tistih skoraj drastičnih koncev – spomnimo se Blatnikovega romana Spremeni me, v katerem glavni junak, (pre)cenjen propagandist, vrže v zrak lokalno izpostavo multinacionalke, ali pa Gazvodovega romana Camera obscura, v katerem razstrelijo največji disko v mestu, postavljen na teraso nebotičnika v centru, ali pa že omenjenega odklopa v Skubičevem Popkornu; zdi se, da se med mlajšimi pisci goji in koti želja po družbeni akciji, ki je za zdaj salonska in benigna, po mobilizaciji tistih emancipatoričnih potencialov, ki se v vsesplošni letargiji in prelitosti z reklamami ne morejo izraziti.

Literatura je tokrat spet, recimo kot v Prešernovih časih, na neki drugačen način seveda, poziv k akciji, s to razliko, da je tam predvsem opisovala u-topos, združeno slovenš'no celo v nekakšni skupnosti bratskih mejaških narodov, ne da bi govorila o sredstvih; te militantne retorike je bilo več in bolj papirnate pri Koseskem, zdaj pa je več sredstev in manj utopije. Verjetno zato, ker so časi na neki način zajebani, mnenjski voditelji so postali pravzaprav vsi, in če pogledamo zmoto našega najbolj artikuliranega sociološko-filozofskega para, ki si pripisuje moč, da s svojo angažiranostjo prepriča tistih nekaj procentov volivcev in skoraj izbere zmagovalca na volitvah, vidimo, da imajo takšno moč kvečjemu urednik

in avtorji kakšne razvedrilne oddaje; ne bi podcenjeval goveje naravnosti Slovencev, če bi se izkazalo, da je takšna oddaja tisto, kar vsi skrivaj gledajo, čeprav je splošno mnenje, da gre za popolno bedo, recimo kakšna Kmetija. Slavnih, pravijo, pa ne razumemo čisto dobro, zakaj. Hočem samo opozoriti na dva načina delovanja literature oziroma umetnosti; pri Prešernu je šlo za tožbo in obljubo, jeremijado nad sedanjim stanjem in obljubo prihodnje slave "otrok Slave", torej poziv k institucionalizaciji naroda v državo, zdaj pa predvsem za svarilo, da je tista uresničena narodova volja v zelo kratkem času razprodana in razgrabljena, da vlada takšna polarizacija in nespravljliva razlika med socialnimi sloji, da so potrebna radikalna dejanja, da bi sploh pretresli volilno in vodilno telo – če mu lahko rečemo še kako drugače kot nakupovalno. Nosečnost, ki jo je začel Prešeren in bi morala roditi ponosen in suveren narod, se je po osamosvojitvi prekinila, ideja o nekakšni kohabitaciji vseh udov plemena pod isto streho in z istimi cilji pa kot da je abortirana.

Hkrati je res, da se je v teh nekaj letih od nastanka besedila sem marsikaj spremenilo; če je bilo takrat še samopoimenovano socialni nadrealizem, je zdaj ta veliki valjar časa realnost veliko bolj prilagodil samemu besedilu; vsak dan beremo o delavcih, ki se ne grejo več; to, kar je bilo prej skoraj norma – namreč da si menedžerji v obubožanih podjetjih od odhodih in tudi sicer izplačujejo gromozanske odpravnine, nagrade in podobno – je zdaj eksces, hvala bogu, vsakega kramarja pa tudi ne pustijo več tacati po divje privatiziranem, vsaj z nasmehom ga nihče več ne gleda. Ali pa je nasmeh bolj grenak. In tudi delavci so v zadnjih časih nekaj pokazali, recimo v Gorenju, v katerem so amputirali svoje sindikaliste in z na videz neartikuliranim uporom dali vedeti, da jim je dolgih in mučnih postopnih likvidacij podjetij, pogovorov in dogovarjanja dovolj. Ob tem pogosto beremo o obupancih, ki se zaprejo v stanovanje in odprejo plin, grozijo z bombo in s podobnimi obupanimi dejanji opozarjajo na svojo stisko. Hočem reči, da je tisto, kar je bilo prej nadrealizem, zdaj žal postalo precej realno. Realnost sama.

Samo besedilo je ekipa ustvarjalcev pod vodstvom režiserja in ob dramaturški asistenci Martine Mrhar nekoliko spremenila, od Skubica sta ostala predvsem karakterizacija in uspešno ozemljen jezik; gre le za doktoranda iz jezikoslovja in sociolektov. Predvsem pa je sama uprizoritev dobila novo osišče; zlasti v prvem delu je to natakarka Neža, okoli nje se vse vrti. Oziroma se vsi vrtijo; vsi, od upokojenca do invalida, jo hočejo povaljati, neuspešni slikar jo nariše, prav kubistično, potem je seveda užaljena, in večina obiskovalcev na zavrnitev reagira prav žaljivo užaljeno – zmerjajo jo s kurbo, ker ne da, ji kažejo iztegnjene sredince,

takšne stvari. Nežo igra Marjuta Slamič, toplo in trpno, kot tisto inertno predstavnico proletariata, ki se ji zdi, da je vse dobro, dokler ima za kruh in mleko, z nekakšnim pristnim vitalizmom in upanjem, da se bo vse uredilo; verjame v ljubezen, čeprav je ta z vsakim Matjaževim udarcem, in teh je kar nekaj, na preizkušnji, dokler se na koncu ne zlomi. Njeno najradikalnejše dejanje je zavrnitev; prej je videla v Matjažu nekoga, ki je pameten in, čeprav prenapet, vendarle obeta, da jo bo popeljal nekam drugam, v drug svet, vsaj na počitnice.

Pomenljiv je tudi scenografski zasuk (scenografka je Mojca Kocbek Vimos); prvi, Nežin del uprizoritve vidimo z gledišča tistih, ki so v bifeju gostje, torej je Neža za in pred šankom, za njo odprt prostor, na katerem dominira stolp, repetitor operaterja mobilne telefonije, zadnja stena pa je projicirana s posnetim videom, v katerem vidimo vozeče avtomobile na cesti, pozneje pa se prostor zasuka okoli svoje osi in kar naenkrat gledamo od zadaj, s stališča šanka, v pasažo enega izmed sodobnih nakupovalnih središč, v srcu katerega se vse skupaj dogaja. To ni več samoumevno trgovini prilepljen lokal, temveč pajzl, ki je izgubil svojo običajno klientelo, drveče nakupovalce, ki si med ogledovanjem in kopičenjem dobrin malo odpočijejo in se med svojim napornim, a sladkim početjem okrepcajo s kavico; ne, to je nekonkurenčen pajzl, v katerega hodi samo stalna marginalizirana klientela v pomanjkanju zanjo primernih lokalov. Dober scenografski komentar izgubljene domačnosti in skoraj prisilne vselitve nekam, kamor ne sodijo, pa ne morejo nikamor več, ker je vse en sam nakupovalni center in vanj vključeni lokali.

Po tem uvodnem delu se uprizoritev preusmeri na Matjažovo akcijo, na njegov poskus, da bi opozoril javnost na nevezdržno ravnanje menedžerjev v tekstilnem podjetju, ki je bolj kupovalo delnice drugega, dokler jih to drugo ni likvidiralo, na prakso kapitala, v kateri bogatijo predvsem tisti z vpogledom, akterji, vsi preostali pa so čreda, ki se prej ali slej socialno brezpravna znajde na cesti. Konec je veliko bolj odprt kot v besedilu; Matjaža, vehementno in z veliko obupa, divjosti in nemoči ga igra Primož Pirnat, vidimo razdraženega, slišimo, da se že dolgo ni naspal, njegovo početje je bolj kot premišljen upor posledica brezizhodnosti situacije in po ignoranci medijev, ko se nič ne zgodi, se utrujen odvede v nam nevidne predele bifeja, očitno so ga izgubljene iluzije in vsa emocionalna investicija dodobra izčrpali in ga bodo mirno aretirali ali pa se bo sam vdal.

Ker sem nekaj dni prej gledal kranjskega Revizorja v režiji Mateje Kolečnik, se mi je seveda takoj ponudila primerjava; Kolečnikova s sodelavci bolj kot na prepredenost oblasti s korupcijo in na nečedne posle v provinci stavi na stanje duha provincialcev, revizor torej ni več finančna

inšpekcija, računsko razsodišče ali kaj podobnega, temveč instanca, slehernik na mestu karizmatika, ki mu srenja postavi na ogled svoj kulturni domet in potem veliko pojejo in se grejo karaoke, zraven pa imajo zelo razvito kulturo. Kulturo pitja, žganice splakujejo s pivom in vse skupaj je postavljeno v napol menzo in napol bistro, v katerem ravno tako kraljuje-ta natararica in proletariat na splošno. Župan in preostali stebri družbe so precej trhli, razen damic z razgibano erotično inteligenco, ki jim je stilski izziv sploh edini izziv in sredstvo za razločevanje in izstopanje, in zdi se, da je Koležnikova na vprašanje o današnji kondiciji na tej strani Alp odgovorila zelo podobno kot ustvarjalci Neskončnih štetih dnevov.

Uprizoritev je zaostri-la še eno razsežnost, medijsko precejanje realnosti; v bifeju je tudi novinarka komercialne televizije, kandidatka za študij na igralski akademiji, ki na Matjaževo zahtevo in malo zaradi svoje zvitosti živo poroča s kraja dogodka. Medijski insider, trojanski konj. Vendar so mediji v tej drami pretežno brezbrizni, tako rekoč ne zmenijo se za vroče in pregrete novice; ker imajo ravno predstavitev sokovnika, verjetno nekaj tistega v strokovni pogovor skritega oglaševanja, so do možnosti živega prenosa na televiziji skeptični. Hm, seveda, ob takšnem ravnanju se najprej spomnimo na gnečo helikopterjev okoli prizorišča s poročevalskimi in snemalnimi ekipami na Zahodu, res pa je, da je neartikuliran bes, še posebno, če je upravičen, tudi medijsko tvegan; to ni več nadzorovan resničnostni šov, to je nekaj nepredvidljivega, in verjetno je uprizorjena medijska brezbriznost, celo navidezna odsotnost policije, tisto, kar še bolj razkrije jalovost Matjaževega početja, kar pokaže njegovo dejanje kot do konca obupno in jalovo.

Skubic in ustvarjalci uprizoritve tako z odprtim koncem opozarjajo, da akcija in upor, terorizem, če hočete, niso enopomenska vprašanja, in tudi odgovori, ki nam jih ponujajo, so bolj v premislek kot poziv k dejanjem. Konec, ki vse skupaj poantira, je tako odprt in zdi se nam, da je tako tudi najbolj prav in najpametneje.

NAGRADA SLOVENSКИH DNEVOV KNJIGE za najboljšo kratko zgodbo 2010

Društvo slovenskih pisateljev in revija Sodobnost razpisujeta natečaj za nagrado Slovenskih dnevov knjige za najboljšo kratko zgodbo. Nagrada znaša 1000 evrov in bo podeljena ob izjemni pozornosti medijev v navzočnosti predsednika Republike Slovenije, ministrice za kulturo in drugih uglednih gostov na slovesnem odprtju 15. Slovenskih dnevov knjige v Ljubljani. Nagrajeno zgodbo in šest nominiranih besedil bo objavila revija Sodobnost. Poslana besedila bo ocenjevala tričlanska žirija. Avtorji, ki želijo sodelovati, naj pošljejo s **šifro opremljena besedila v treh izvodih najpozneje do 10. marca 2010** na naslov: **Društvo slovenskih pisateljev (za nagrado SDK), Tomšičeva 12, 1000 Ljubljana**. Besedilu naj v posebni zaprti ovojnici (označeni z isto šifro) priložijo svoje podatke: ime in priimek, naslov, telefonsko številko, lahko tudi elektronski naslov. Zgodba ne sme biti daljša od ene avtorske pole (30.000 znakov s presledki). Vsak avtor sme sodelovati samo z enim besedilom.

Nagrada za najboljši slovenski esej 2010

Revija Sodobnost razpisuje natečaj za najboljši slovenski esej leta 2010. Zmagovalec bo prejel nagrado v znesku **1000 evrov**; podeljena bo v navzočnosti najvišjih predstavnikov slovenske kulture in države na slavnostnem odprtju 15. Slovenskih dnevov knjige v Ljubljani. Šest najboljših esejev (vključno z nagrajenim) bo objavljenih v reviji Sodobnost. Besedila, ki jih bo ocenjevala tričlanska žirija, je treba poslati v treh izvodih do **10. marca 2010** na naslov: **Sodobnost, Belokranjska ulica 5, 1000 Ljubljana**. Besedila avtorjev, ki ne bodo upoštevali vseh pogojev, bodo izločena. Pogoji so: a) besedila je treba opremiti s šifro, b) v posebni ovojnici, označeni z isto šifro, je treba priložiti ime, priimek, naslov, telefonsko številko in morebitni elektronski naslov, c) esej naj bo splošne oz. literarne narave; strokovnih esejev z opombami žirija ne bo upoštevala, č) avtorji smejo sodelovati z največ tremi prispevki, ki morajo biti poslani ločeno, d) avtorji ne smejo biti člani uredniškega odbora Sodobnosti, e) eseji ne smejo biti krajši od 20.000 in ne daljši od 40.000 znakov s presledki.

RADIOTELEVIZIJA SLOVENIJA
KULTURNO-UMETNIŠKI PROGRAM
Uredništvo domačih filmov in nadaljevank

razpisuje

JAVNI ANONIMNI NATEČAJ
ZA IZVIRNO TV-IGRO IN TV-FILM

Žirija bo upoštevala izvirne scenarije, napisane v slovenskem jeziku, posebej za TV-medij.

Besedil, ki ne bodo napisana v obliki scenarija, ne bomo upoštevali.

Zaposleni na TV Slovenija na natečaju nimajo pravice sodelovati.

Tematika in žanr sta poljubna, prednost bodo imeli scenariji, ki obravnavajo teme iz sodobnega življenja.

Nagrade v bruto znesku EUR:

Scenarij za izvirno TV-igro (55–60 min):

1. nagrada 4.000 EUR
2. nagrada 2.500 EUR
3. nagrada 1.500 EUR

Scenarij za TV-film (70–80 min):

1. nagrada 5.000 EUR
2. nagrada 3.000 EUR
3. nagrada 2.000 EUR

Nagrajena besedila prejmejo tudi običajni odkupni honorar.

Avtorji/avtorice dokažejo avtorstvo s četrto kopijo scenarija.

Scenarije v treh izvodih pošljite do **4. januarja 2010** (velja datum poštne žige) na naslov:

Televizija Slovenija – za TV-igro/TV-film, Kolodvorska 2, 1550 Ljubljana.

Rezultati javnega anonimnega natečaja bodo objavljeni na spletnih straneh RTV SLO.