

6

6

Letnik 82

junij 2018

sodobnost

Sa dob nost

Revija za književnost
in kulturo

2018 | Revija za književnost in kulturo

Uvodnik *Matthew Philpotts*: Kako nastane vrhunski urednik? **Mnenja, izkušnje, vizije** *Teja Močnik*: Nasilje v spominu pokrajine **Pogovori s sodobniki** Alenka Urh z Nevenko Koprivšek **Sodobna slovenska poezija** *Jani Kovačič*: Pete pesmi, *Andrej Lutman*: Zapesnjenke **Sodobna slovenska proza** *Primož Vidovič*: Let mrtve ptice, *Anja Mugerli*: Rdeči petelin, *Samanta Hadžić Žavski*: Štiri zgodbe **Sodobni slovenski esej** *Urša Zabukovec*: Čista alkimija **Tuja obzorja** *Peter Wawerzinek*: Vranja ljubezen **Razmišljanja o(b) knjigah** *Denis Poniž*: Vera v lutko je tudi vera v lutkarja **Sprehodi po knjižnem trgu** *Marko Pavliha*: Pritisni na tipko Človek (*Alenka Urh*), *Milan Dekleva*: Gestalt (*Martina Potisk*), *Nataša Sukič*: Bazen (*Diana Pungeršič*), *Kristijan Muck*: Knjiga se nasmehne (*Nada Breznik*), *Vesna Lemaic*: Dobrodošli (*Iva Kosmos*) **Mlada Sodobnost** *Majda Koren*: Medved in miška 3 (*Sabina Burkeljca*) **Gledališki dnevnik** *Matej Bogataj*: Kdo ga kaže, kdo se skriva? **Filmski dnevnik** *Goran Potočnik Černe*: Psi lajajo, otrok pa odrasča naprej

ISSN 0038-0482

Letnik 82, številka 6, junij 2018

Glavna urednica:

JANA BAUER

Odgovorni urednik:

EVALD FLISAR

Pomočnica glavne urednice:

Katja Klopčič Lavrenčič

Člani uredniškega odbora:

ddr. Igor Grdina, Jože Horvat, dr. Boris A. Novak, dr. Marko Pavliha,
Ivo Svetina, Dušan Šarotar, Alenka Urh, Dušanka Zabukovec

Strokovna sodelavka:

Katja Kac

Lektorica:

Katja Klopčič Lavrenčič

Izdajatelj:

Kulturno-umetniško društvo Sodobnost International

Naslov uredništva:

Sodobnost, Stare Črnuče 2b, št. 12, 1231 Ljubljana

+ 386 (0) 1 437 21 01 (uredništvo)

041 913 214 (odgovorni urednik)

Elektronski naslov: sodobnost@guest.arnes.si

Uradne ure za sodelavce od 10. do 14. ure
(po vnaprejšnjem telefonskem dogovoru).

Uvodnik

Matthew Philpotts: Kako nastane
vrhunski urednik? 643

Mnenja, izkušnje, vizije

Teja Močnik: Nasilje v spominu pokrajine 654

Pogovori s sodobniki

Alenka Urh z Nevenko Koprivšek 662

Sodobna slovenska poezija

Jani Kovačič: Pete pesmi 678

Andrej Lutman: Zapesnjenke 687

Sodobna slovenska proza

Primož Vidovič: Let mrtve ptice 692

Anja Mugerli: Rdeči petelin 700

Samanta Hadžić Žavski: Štiri zgodbe 711

Sodobni slovenski esej

Urša Zabukovec: Čista alkimija 717

Tuja obzorja

Peter Wawerzinek: Vranja ljubezen 728

Razmišljanja o(b) knjigah

Denis Poniž: Vera v lutko je tudi vera
v lutkarja 740

Sprehodi po knjižnem trgu

- 745 Marko Pavliha: Pritisni na tipko Človek
(*Alenka Urh*)
- 749 Milan Dekleva: Gestalt (*Martina Potisk*)
- 753 Nataša Sukič: Bazen (*Diana Pungeršič*)
- 757 Kristijan Muck: Knjiga se nasmehne
(*Nada Breznik*)
- 761 Vesna Lemaić: Dobrodošli (*Iva Kosmos*)

Mlada Sodobnost

- 765 Majda Koren: Medved in miška 3
(*Sabina Burkeljca*)

Gledališki dnevnik

- 768 *Matej Bogataj*: Kdo ga kaže, kdo se skriva?

Filmski dnevnik

- 777 *Goran Potočnik Černe*: Psi lajajo, otrok pa odrašča naprej

Matthew Philpotts

Kako nastane vrhunski urednik?

Sedem tez o uredniški raznovrstnosti



Kako nastane vrhunski urednik? Nekdanji urednici britanskega *Vogua* Alexandri Shulman je bilo bržkone žal, da je to vprašala. Proti koncu leta 2017, pol leta po odstopu s položaja, na katerem je bila četrto stoletja, je v kratkem spletnem prispevku razmišljala o lastnostih “vrhunškega” urednika revije.¹ Vloga urednika, je napisala, “gotovo ni služba za človeka, ki v to ne želi vlagati veliko časa” ali “je prepričan, da je glavni del njegove službe to, da ga v oblačilih izpod rok razvpitih modnih kreatorjev slikajo v družbi vrste slavnih prijateljev”. Trditev, ki jo je večina dojemala kot ostro kritiko njenega naslednika Edwarda Enninfula, je naglo prerasla v srdito debato o rasizmu, razrednosti in raznolikosti *Vogua* v času Shulmanove, kajti njen naslednik se je lotil rušenja uredniške ekipe, očitno ustvarjene po njeni podobi.

Shulmanova je zastavljala upravičena vprašanja o značaju in nagnjenjih urednikov revij in ugotovila, da njihova zamenjava najbolje razkrije, za kaj gre pri tem izjemno zahtevnem in privlačnem položaju, “na primer za to, da svojega otroka prepustiš nekomu drugemu”, kot je to opisala.²

Prispevek je prvi v vrsti člankov o zgodovini in kulturi pod okriljem Delovne skupine za študij periodičnega tiska v sodelovanju s časopisno mrežo Eurozine.

¹ <https://www.businessoffashion.com/articles/opinion/what-makes-a-great-magazine-editor>

² <https://www.theguardian.com/media/2017/nov/10/former-vogue-editor-alexandra-shulman-find-idea-that-there-was-a-posh-cabal-offensive>

Posameznik se tako močno poistoveti z uredniško vlogo in etiko revije, da ima ločitev lahko hude posledice. Osebni lik se je že davno zlil z likom revije in le stežka ju spet razdvojiš.

Nekateri ne zmorejo ločiti enega od drugega. V začetku leta 2017 je Robert Silvers, legendarni ustanovitelj in urednik *New York Review of Books* (*Newyorške revije za knjige*), ob smrti zapustil svoj položaj, kajti le tako se je lahko odpovedal oblastniškemu odnosu do revije.³ V njegovem nekrologu v *The New York Timesu* je pisalo, da Silversa “ni bilo mogoče razlikovati od revije, ki jo je urejal, in revije od njega”, kajti njegov “skoraj svečeniški občutek predanosti” je poskrbel, da je postopoma začel “poosebljati legendarno revijo”.⁴ Toda praksa se prav tu sreča z nastankom legende, vloga “urednika” pa pridobi edinstveno privlačne lastnosti, ki so bile dolgo domena “avtorjev”. Kot način objavljajanja, ki briše posameznikovo avtorstvo, revija ali časopis pravzaprav temelji na odsotnosti, ki jo zapolnjuje logična postavitev urejanja: “vloga urednika” postane nadomestek “vloge avtorja”. Navsezadnje bi bil bralec skrajno naiven, če bi verjel, da zapletene in obsežne postopke urejanja revije lahko samostojno opravlja posameznik, naj je še tako nadarjen ali sposoben. Dejansko ni vedno jasno, kakšna opravila so to in kakšne darove bi moral imeti urednik, tako obširna je mitologija, ki obkoža njegovo delo, vsaj v književnem in intelektualnem svetu. Preprosto rečeno: Kaj uredniki dejansko počnejo? In da se vrnemo k vprašanju Shulmanove: Kako nastane vrhunski urednik?

S temi vprašanji se ukvarjam že dve leti, prebral sem več kot dvajset literarnih revij 20. stoletja s francoskega, nemškega in angleškega govornega področja, od *Die neue Rundschau* (*Novih razgledov*) Samuela Fischerja in *Die Fackel* (*Bakle*) Karla Krausa (obe so ustanovili v zadnjem desetletju 19. stoletja) do kolektivno vodenih revij gibanja za osvoboditev žensk v sedemdesetih in osemdesetih letih preteklega stoletja. Kaj sem ugotovil med preučevanjem skoraj dvestotih posamičnih načinov opravljanja uredniške vloge? V nadaljevanju ponujam sedem tez, v vsaki raziščem osrednjo idejo raznovrstnosti, ki je, kot se je izkazalo, bistvena lastnost uredniške prakse.

³ Ustanovna urednika Eurozina Carl-Henrik Fredriksson in Klaus Nellen sta se poklonila Robertu Silversu s prispevkom na <https://www.eurozine.com/robert-silvers-just-an-editor/>

⁴ <https://www.nytimes.com/2017/03/20/books/robert-silvers-dead-founding-editor-new-york-review-of-books-nyrb.html>

1. Urejanje poteka ob raznovrstnosti slogov in načinov

Trije najslavnejši uredniki v moji zbirki – Nobelovi nagrajenci T. S. Eliot (*The Criterion*, *Merilo*, 1922–1939), Thomas Mann (*Mass und Wert*, *Merilo in vrednost*, 1937–1940) in Jean Paul Sartre (*Les Temps Modernes*, *Moderni časi*, 1945–1980) – so imeli v bistvu zelo različen odnos do urejanja. Eliot je bil neodvisen urednik, uradno je bil zadolžen za vse vidike urejanja in edini od trojice je imel to vlogo ves čas izhajanja revije. Ko je revija *The Criterion* začela izhajati, je bilo znano, da Eliot ne dobiva plače, temveč je bil še naprej s polnim delovnim časom zaposlen pri banki Lloyds, svoje uredniške naloge pa je opravljal ob večerih, ob koncih tedna in med počitnicami. V tem pogledu je bil tudi zastopnik zelo osebnega, neprofesionalnega uredniškega sloga, ki je segal v njegovo zasebnost ter slabo vplival na njegovo zdravje. Nasprotna skrajnost je bila Sartrova revija *Les Temps Modernes*, že od samega načrtovanja in ustanovitve zgled kolektivnega urejanja. Sartre pravzaprav niti ni bil gonilna sila prvotnega kolektiva, v katerem so bili tudi Raymond Aron, Simone de Beauvoir, Michel Leiris, Maurice Merleau-Ponty, politični novinar Albert Ollivier in Jean Paulhan, spoštovani nekdanji in prihodnji urednik *Nouvelle Revue Française* (*Nove francoske revije*). Tretji, Thomas Mann, je bil nekje med obema skrajnostma kot sourednik švicarske revije v izgnanstvu *Mass und Wert* (*Merilo in vrednost*), kolektivno urejanje pa je bilo tudi uradno opredeljeno, in sicer tako, da je imel dva sodelavca: Konrada Falkeja, ki je vsaj uradno opravljal Mannovi enakovredno vlogo kot *Herausgeber*, kakor v nemščini poimenujejo lastniško vlogo urednika založbe, in Ferdinanda Liona, ki je bil glavni urednik ali *Chefredakteur*.

Toda če te formalne vloge nakazujejo raznovrstnost obstoječe uredniške ureditve v različnih revijah, še zdaleč ne razkrijejo raznolikosti slogov in pristopov, ki se jih praviloma loteva urednik v svoji vlogi ter so posledica različnih družbenih in kulturnih okoliščin obstoja vsake revije, pa tudi raznolikih življenjskih poti oseb na tem položaju. Posledica je spoj raznovrstnega okolja in raznovrstnih urednikovih lastnosti, kar med njegovim družbenim delovanjem pripelje do zelo različnih rezultatov. Uresničevanje urednikove vloge pravzaprav pri vsakem uredniku poteka različno. V devetih revijah z nemškega govornega področja, na primer, sem v enem samem letu (1930) prepoznal sloge, ki segajo od “impresarija” Samuela Fischerja in “izvrševalca” Karla Krausa do “oportunističnega” Martina Raschkeja in “kuratorja” Martina Bodmerja; od “mučenika” Carla von Ossietzkega in “ubogljivca” Rudolfa Kayserja do “upornika” Kurta Tucholskega in “legende”

Siegfrieda Jacobsohna; od “koreografa” Oscarja Bieja in “introvertiranca” Herberta Steinerja do “anahronista” Herwartha Waldna in velikega “posrednika” Willyja Haasa.

To seveda ne pomeni, da se ne pojavljajo značilni vzorci: prva skrajnost je zelo oseben, očarljiv in dramatičen način (Fischer, Kraus, Walden), na nasprotnem koncu uradno, birokratsko in zelo skromno uveljavljanje urednikove vloge (Steiner, Kayser, Ossietzky), med obema pa je urednik, ki iz prvotno uradne vloge uspešno ustvari privlačen mit (Haas). Zlasti zadnji kategoriji pripadajo nekateri najuspešnejši uredniki iz mojega izbora, poleg Haasa še Bruce Richmond pri *TLS* (*Times Literary Supplement*, *Literarni prilogi Timesa*), Jean Paulhan pri *Nouvelle Revue Française* (*Novi francoski reviji*) in Peter Suhrkamp pri *Neue Rundschau* (*Novih razgledih*).

2. Raznovrstnost prakse je ločena od posameznosti strukture

Če so bili formalnejši uredniški odnosi, ki so veljali za *Mass und Wert*, *The Criterion* in *Les Temps Modernes*, v vsakem primeru drugačni – posamični, skupinski in kolektivni –, pa se je vsakdanja uredniška praksa v vsakem od naštetih primerov močno oddaljila od uradnega cilja. Po eni strani je vsak od slavnih “avtorjev urednikov” veljal za vodilno intelektualno avtoriteto revije. Mann in Sartre, na primer, sta napisala ustanovne manifeste, objavljene v prvi številki njunih revij. Mannov esej *Measure and Value* (*Merilo in vrednost*) in Sartrov *The Case for a Responsible Literature* (*Zagovor odgovorne književnosti*) sta bila v angleškem prevodu celo samostojno objavljena v drugih revijah. V tem pogledu so trije različni uredniški slogi imeli zelo sorodno okvirno strukturo, bili so namreč projekti samostojnih avtorjev. In ne le to: uredniški odnosi so postopoma začeli odslikavati njihovo avtoriteto. V Mannovem primeru Falke ni bil drugega kot prikladna lutka za projekt, s katerim so želeli izkoristiti švicarsko nevtralnost, Lion pa le mlajši družabnik Mannovega strateškega in pogosto vsestranskega zanimanja za uredniške dolžnosti. Pri Sartru se je večina članov kolektiva hitro umaknila, tako da so bili Aron, Paulhan in Ollivier kmalu ločeni od jedra, ki so ga sestavljali Sartre, Simone de Beauvoir, Leiris in Merleau-Ponty. Ko je Merleau-Ponty leta 1953 odšel, je revija *Les Temps Modernes* brez dvoma slovela kot Sartrova, ne glede na to, koliko je v resnici morda prispeval posamezni urednik.

V vsakem od teh primerov pa je bila vsakdanja uredniška praksa spet drugačna. Eliot (*The Criterion*) nikakor ni bil samostojen urednik, temveč

je imel vrsto nepodpisanih sodelavcev: lady Rothermere kot finančno pokroviteljico; vrsto zanesljivih zaupnikov in strateških svetovalcev, kot so bili Scofield Thayer, Ezra Pound in Eliotova žena Vivien; založnika Richarda Cobden-Sandersona in nato Geoffreyja Faberja; in širši krog svetovalcev, s katerimi se je družil na srečanjih v lokalih Grove Tavern in Ristorante Commercio ter v Munrojevi knjigarni poezije. Presenetljivo sorodno sliko najdemo pri Mannu: imel je bogato podpornico Aline Mayrisch de St. Hubert; zaupne svetovalce v svoji družini in družabnem krogu, da ne omenjam prelomne posredniške vloge Jeana Schlumbergerja in pomembne podpore založnika Emila Oprechta. Zato je jasno, da založniki sodijo med najpomembnejše izvajalce uredniške vloge. Selitev k Fabru je bil najpomembnejši dejavnik za zagotavljanje preživetja in prihodnjega uspeha Eliotove revije *The Criterion*, ne le zaradi finančne in infrastrukturne podpore, temveč tudi zaradi dostopa do londonske literarne in družbene mreže. Enako je veljalo za revijo *Les Temps Modernes*, leta 1945 v Parizu dejansko in duhovno vključene v "osrednje omrežje", ki ga je zagotavljala založba Gastona Gallimarda. V vsakem od teh primerov odkrijemo kolektivno družbeno prakso, ne pa samostojnega dela posamičnega urednika.

3. Dobro uredniško delo zahteva obvladovanje najrazličnejših spretnosti

Omenjena kolektivna družbena praksa daje slutiti, kolikšen je razpon spretnosti, potrebnih za urejanje revije. Pravzaprav pri urejanju ločimo štiri glavna področja. Prvo področje predstavljajo strateške spretnosti: določanje temeljne etike in vizije publikacije; oblikovanje te vizije v korist revije; vodenje in prevzemanje tveganj; vse te spretnosti pa so odvisne od občutka za področje in položaj revije na tem področju. Drugo skupino družbenih spretnosti: sposobnost razumevanja in vodenja revije kot družbenega in omrežnega prostora; sposobnost vzpostavljanja in vzdrževanja ključnih odnosov, ne le z uredniki, osebjem in avtorji, temveč tudi s finančnimi podporniki, bralci in kritiki; morda najpomembnejša pa je sposobnost pridobivanja in vzgajanja talentov. Tretje področje zajemajo strokovne spretnosti, ki jih mora imeti urednik, in to na dveh področjih: specializirano poznavanje tematike ali področja, potrebno za pridobivanje, ocenjevanje in pregledovanje prispevkov ter po potrebi pisanje člankov, in spretnost tehničnega urejanja, potrebna za sestavljanje in oblikovanje posamezne številke ter urejanje prispevkov. Nazadnje je tu še vrsta administrativnih spretnosti, ki jih pogosto spregledamo, vsaj na področju

književnosti: sposobnost organiziranja in vodenja uredniške pisarne; ostro oko za podrobnosti v dokumentaciji in korespondenci, ki nastaja med uredniško dejavnostjo; in ne nazadnje, finančna pronicljivost za izpeljavo pogosto ekonomsko negotovih podvigov.

4. Dobro uredniško delo je neločljivo povezano s skupinskim trudom

Iz zgoraj naštetega ugotovimo, da je pri dobrem uredniškem delu treba čim bolj izkoristiti široko paleto spretnosti. Tak razpon pa zagotovimo le, če se urejanja lotimo skupinsko, in na to vpliva raznovrstnost izvajalcev uredniških nalog. Z drugimi besedami, morali bi se oddaljiti od preučevanja “urednika” k preučevanju “urejanja” ali “redakcije”. Drugi izraz je seveda dobro znan v neangleškem svetu in ga lahko uporabimo za pokrivanje cele mavrice izvajalcev uredniških nalog, ki smo jih navedli, na primer v povezavi z Mannom in Eliotom: ne le hierarhije imenovanega uredniškega osebja od lastnika, urednika in uredniškega odbora do vrste pomočnikov urednikov in podurednikov, pa tudi pogosto neprepoznanih izvajalcev uredniških nalog, od vplivnih posameznikov, ki delujejo od zgoraj, morda iz sorodne ustanove, do privilegiranih avtorjev, katerih delo posega na uredniško področje; da ne omenjam drugih imenovanih sodelavcev, ki jih navadno ne prištevamo med urednike, kot so tiskarji ali administrativno in tajniško osebje.

To se je najočitneje pokazalo v treh primerih, kjer je bilo urejanje zavestno in ideološko kolektivno, namreč pri ženskih revijah iz sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja, *Auf (Pokonci, Dunaj)*, *Courage (Pogum, Berlin)* in *Spare Rib (Svinjsko rebro, London)*. Če se omejimo na urednike, naštete v kolofonih, je te tri revije v prvih desetih letih izhajanja urejalo vsega skupaj sto petdeset posameznikov. Seveda je imela ta kolektivnost ceno in omejitve. V redakcijah vseh treh revij je v določeni meri obstajala navpična in vodoravna členjenost: pri reviji *Spare Rib* so se ukvarjali s poezijo in financami, na primer, skupina za oblikovanje pri reviji *Courage* pa je bila v določenem navzkrižju z uredniško skupino, odgovorno za vsebino. Neizogibno je bilo, da so se pogledi v uredniškem kolektivu razhajali, zlasti glede politike identitete, in prihajalo je do nesporazumov in kriz, ki so nazadnje pripeljali do ukinitve revij. Toda če pomislimo na njihov negotov finančni položaj in odklanjanje običajnih virov za pridobivanje denarja, je neverjetno, kako uspešne so bile te tri revije, tako po dolgoživosti kot po pomenu novatorske in vplivne vsebine.

K njihovemu uspehu je nedvomno pripomoglo kolektivno urejanje in pogosto prenavljanje uredniškega osebja. Analiza razvoja v uredništvih vseh treh revij dejansko razkriva podobne značilne vzorce nepretrganega razvoja in prenove. Pri reviji *Spare Rib*, na primer, so nekateri uredniki delali le kratek čas (petnajst jih je sodelovalo pri manj kot desetih številkah), spet drugi pa so sodelovali precej dlje (dvanajst posameznikov je urejalo revijo vsaj štiri leta ali 48 števil). Vendar je kratkotrajno sodelovanje tako majhnega števila urednikov očitno poskrbelo za izkustveno podporo in reden priliv vedno novega uredniškega osebja, ki je podpiralo kolektiv kakšnih petnajstih imenovanih urednikov. Tak vzorec uredniške raznovrstnosti in prenove je bil temelj uspešnosti vseh treh revij.

5. Samostojnost urednika ostaja prevladujoči vzorec uredniške prakse

In vendar, kot smo že videli, je kolektivno urejanje očitno še vedno izjema, vsekakor sodeč po pripovedih, ki krožijo o urejanju. Daleč bolj pogosta je vloga enega samega urednika. Toda motili bi se, če bi v tem videli le ideološko in okvirno strukturo. Presenetljiva značilnost vrste urednikov je, da postopoma privzamejo individualnejši pristop, ki temelji na osebni privlačnosti. Ta značilnost vsekakor velja za tri najuspešnejše literarne urednike dvajsetega stoletja, ki so urejali dolgožive revije, trdno vpete v sorodne ustanove: Brucea Richmonda, čigar *TLS* (*Times Literary Supplement*) je bila v vseh pogledih priloga nadrejenega časnika *The Times*, Jeana Paulhana, ki je bil sprva uredniški "sekretar" pri *NRF* (*Nouvelle revue française*, *Nova francoska revija*) in je dolgo ostal v senci Andréja Gida, zaposlenega pri Gallimardu, in Petra Suhrkampa, ki ga je leta 1930 odkril založnik in lastnik Samuel Fischer in ga postavil za urednika svoje hišne revije *Die neue Rundschau* (*Novi razgledi*).

V vseh treh primerih je bil ugled urednikov podrejen ugledu revij; vsi trije so bili zadržani in nedružabni, zadovoljni s tem, da so delovali znotraj obstoječih struktur, in vsi trije so bili natančni in občutljivi bralci, spretni pri obvladovanju zahtev avtorjev prispevkov. Vendar so sčasoma vsi trije pridobili ogromen ugled, ki je počasi presegel ugled njihovih revij, in vsi trije so se začeli vesti bolj avtorsko in se truditi, da bi čim več svoje odgovornosti prenesli na druge. Predvsem pa so s svojim uredniških delom vsi trije dosegli določeno stopnjo samouresničenja, ki ga dotlej niso poznali, istovetenje s simbolnim kapitalom, povezanim z uredniško funkcijo, pa je spodbujalo njihovo vedno samostojnejše delovanje.

Tu bi bilo primerno spomniti na razmišljanje Michela Foucaulta o vplivu prevladujočega pojmovanja avtorstva na avtorsko prakso. “Prepričan sem, da oseba, ki se loti pisanja, privzame vlogo avtorja,” je Foucault napisal v *The Order of Discourse (Redu diskurza)*. “Kako piše, je odvisno od vloge avtorja, kakršno mu določa njegova doba ali kakor si jo sam prilagodi.” Podobno je mogoče razmišljati tudi o urednikih. Z drugimi besedami, prevladujoči načini urejanja v kakršnem koli družbenem ali zgodovinskem okolju nehote vplivajo na dejansko uredniško prakso posameznikov v tej vlogi.

Jasno je, da je na urednike literarnih revij v 20. stoletju vztrajno vplivala praksa, ki so jo oblikovali individualistični, očarljivi moški predstavniki, četudi je bil njihov prvotni slog precej bolj raznovrsten. Uredniki na nemškem književnem področju so delovali zadržano v skladu z linijo, ki je tekla od individualnega urednika Maximilliana Hardna (*Die Zukunft, Prihodnost*, 1892–1922) mimo rodu individualnih urednikov, kakršni so bili Karl Kraus (*Die Fackel, Bakla*, 1899–1936), Franz Pfemfert (*Die Aktion, Akcija*, 1911–1932) in Herwarth Walden (*Der Sturm, Vihar*, 1910–1932). Ko je Willy Haas leta 1925 sprejel ponudbo Ernsta Rowohlta, naj pride k njemu v službo urejat novi berlinski književni tednik *Die literarische Welt (Književni svet)*, je dobil sodobno pisarno, polno profesionalcev, v kateri so bile uredniške naloge ločene in razdeljene. Čez dve leti je odkupil Rowohltovo delež in privzel osebni slog urejanja, za katerega je imel veliko več zaslug Kraus, ki ga je Haas močno občudoval v prvih letih na Dunaju, ko se je strokovno šele oblikoval. Vloga, kakršno so sprejemali uredniki v 20. stoletju, je bila strašno individualistična, in to je oblikovalo okvirno strukturo urejanja, pa tudi vsakdanjo prakso, kajti uredniki so se pri delu vedno bolj približevali prevladujočemu sistemu.

6. Veliki uredniki so raznovrstni igralci

Vendar je značilno, da je status legendarnosti, ki si ga je Haas pridobil v vlogi urednika, dovoljeval pojmovanje drugačne uredniške vloge od tiste, ki jo je poosebljal Kraus kot nadomestni avtor in ustvarjalni um. Haas ni želel priznanja zaradi svoje ustvarjalne nadarjenosti, temveč kot zgled literarnega posrednika, pobudnika in agenta. Haasov najbolj vsestranski in najbolj zanesljiv življenjepisec, na primer, trdi, da sta ga otroštvo in mladost usmerila k vlogi “književnega posrednika”, in vzdrevki, ki so mu jih nadeli, so to potrdili: budna “priča” spreminjajočega se časa; “posrednik” med ustvarjalci in bralci; veliki “pobudnik in organizator”; “posrednik in

varuh” svetovne književnosti; eden pomembnih “varuhov” in “posrednikov” zahodnjaškega izročila.⁵ Tu se prvič pojavi značilen tip, kot je bil Paulhan, prav tako izurjen intelektualni posrednik, ali Suhrkamp, ki je bil uspešen zaradi sposobnosti povezovanja čuta za književnost in finančne prenikavosti. Kulturni sociolog Pierre Bourdieu govori o primerih “dvojne osebnosti”. Tako kot direktor galerije ali založnik mora tudi urednik “združevati popolnoma nasprotujoča si nagnjenja” do področja razuma, tako notranja kot zunanja.⁶

Vendar morajo spretnosti in nagnjenja najsposobnejših urednikov presegati preprosto dvojnost. Najbolj dovršeni uredniki, kot so bili Haas, Paulhan ali Suhrkamp, morda niso bili izključno zaslužni za celo paletu uredniških nalog. Njihova učinkovitost je pravzaprav slonela na sposobnosti vzdrževanja plodnih odnosov v širši redakciji. Toda njihova odgovornost je segala najdlje v okviru štirih zgoraj naštetih spretnosti: zanašali so se na svojo tehnično izurjenost, predvsem pri praktični in ustvarjalni plati stavljanja revije; občutek za oblikovanje; bili so tudi zelo uspešni posredniki in agentje, ki so povezovali družbena omrežja svojih revij; in vedno bolj so prevzemali strateško in vizionarsko odgovornost, ki sta bili sprva na plečih njihovih predhodnikov in ustanov, ki so jih ustanovili drugi. V tem pogledu so bili najboljši uredniki “raznovrstni igralci”, če uporabim izraz Bernarda Lahira: družbeni igralci, ki so, prvič, lahko črpali iz širokega nabora nagnjenj v raznovrstnih družbenih virih, in so, drugič, ta nagnjenja znali spretno vklapljati in izklapljati v skladu z družbenim okoljem, v katerem so delovali.⁷

7. Uspešno opravljanje uredniške vloge določajo njene raznovrstne družbene okoliščine

Nobenega dvoma ni o tem, kateri je bil najsposobnejši in najbolj dovršen urednik – Sartre, Eliot ali Mann –, pa tudi ne o tem, kateri je opravljal to vlogo najbolj omejeno in najmanj dovršeno. Sartra so vsakdanje uredniške dolžnosti že od samega začetka zanimalo malo ali pa sploh ne in skoraj v celoti se je omejil na osebno privlačnost in strateško plat svoje

⁵ Glej: Christoph von Ungern-Sternberg, *Willy Haas 1891–1973: Der großer Regisseur der Literatur* (Muenchen: Text und Kritik, 2007).

⁶ Pierre Bourdieu: *The Rules of Art: The Genesis and Structure of the Literary Field* (Cambridge: Polity, 1996).

⁷ Bernard Lahire: *The Plural Actor* (Cambridge: Polity, 2011).

vloge. Njegov način urejanja je bil zelo omejen. Nasprotno je bil Eliot večšč celotnega razpona spretnosti. Njegova poklicna in intelektualna pot – v vlogi pesnika in kritika, pa tudi v Lloydovi banki in nato pri Fabru – mu je prinesla neprimerljiv in izjemno ustrezen razpon spretnosti in nagnjenj, krasili pa sta ga tudi zagnanost in prilagodljivost, da jih je kar najbolje izkoristil. Prav gotovo je bil najbolj raznovrsten igravec. Toda uspeh revij teh urednikov očitno ni odražal njihovih uredniških sposobnosti. Medtem ko je bil obstoj revije *The Criterion* (*Merilo*) negotov – pred Fabrovim posegom je le malo manjkalo, pa bi revija propadla –, so bili Sartrovi *Les Temps Modernes* (*Moderni časi*) izjemno dolgoživi, poleg tega pa so uživali velik ugled. Po drugi strani pa iz enakih razlogov Mannu tudi vsa energija, ki jo je vlagal v celo paleto uredniških dolžnosti, in njegov velikanski kulturni kapital nikakor nista mogla preprečiti neuspeha revije *Mass und Wert* (*Merilo in vrednost*), ki je po treh letih propadla.

To deloma potrjuje pomen širše redakcije: neutrudnih naporov Simone de Beauvoir, Leirisovega literarnega okusa in vodenja Merleau-Pontyja, da ne omenjam Gallimardove infrastrukture. Toda prvotni razlog za različni uspeh teh urednikov niso bile spretnosti in sposobnosti ljudi v njihovih redakcijah, temveč najprej in predvsem družbene, politične in kulturne okoliščine, v katerih so bile te revije ustanovljene. *Mass und Wert* (*Merilo in vrednost*) je ob koncu tridesetih let preteklega stoletja nastala v švicarskem izgnanstvu; mreža avtorjev se je razkrojila, bralstvo pa se je razkropilo, zato revija ne glede na to, kako večči so bili morda njeni uredniki, skorajda ni imela možnosti za uspeh. Nasprotno je bil Pariz leta 1945, po koncu liberalizacije, izjemno plodno okolje za novo literarno revijo. Uredniške pisarne so bile preplavljene s prispevki in nova revija je izkoriščala gosto intelektualno omrežje v francoski prestolnici ter žejo po novem kulturnem začetku. Uspeh urednika je nazadnje odvisen od bogastva in pluralnosti družbenega okolja, v katerem deluje.

Jasno je, da je vloga urednika še vedno protislovna. Po eni strani je v bistvu raznovrstna in družbena ter je ni mogoče omejiti na enega posameznika. Po drugi strani še vedno prevladujejo individualni uredniki, ne le v ideoloških razpravah o vlogi urednika, temveč v številnih primerih tudi po vplivu, ki ga ima urednik na svojo revijo, in razpon odgovornosti, ki jih prevzema. Primer Alexandre Shulman pri reviji *Vogue* jasno kaže, da to ne velja le za svet literature, temveč tudi za bolj popularna in tržno bolj privlačna področja. Ne glede na to, koliko drugih dejavnikov je bilo še vpletenih, je bila Alexandra Shulman po splošnem prepričanju edina odgovorna za založniško politiko britanske revije *Vogue*; v sporih, do katerih je prihajalo

po njenem odhodu, se je raznovrstnost uredniške ekipe skrčila na podrejene deleže posameznega urednika. Sociološki pristop k vlogi urednika zahteva, da je treba razkriti in sprejeti urednikovo raznovrstnost v njenih številnih oblikah, sprejeti pa je treba tudi nasprotno sile, ki delujejo na urejanje in raznovrstnost omejujejo. V srečanju med raznolikimi nagnjenji posameznikov, individualno organizacijsko identiteto revije in zapleteno dinamiko tega področja te sile pridejo v koristna navzkrižja. Preučevanje urednikove vloge je preučevanje teh navzkrižij.

Prevedla Dušanka Zabukovec



Teja Močnik

Nasilje v spominu pokrajine

Dokler se ne vplete človek, je spomin v pokrajini zgolj njena naravna zgodovina. Toča nasilja, ki se zgrne nad pokrajino, pomeni dogodek v razvoju, enak naravnim pojavom, ki prispevajo h konstantnim spremembam v preoblikovanju prostora. Nasilje privrši kot vreme in pokrajina se prepusti, podobno, kot se prepusti orkanu, vzame ga kot proces lastnega staranja in dozorevanja, kot eno izmed sil, s katerimi se njen prostor spreminja v času. Nasilje se vključi v njen naravni potek in postane problematično šele v točki, kjer se pokrajina križa s človeškim izkustvom. Takrat se njena naravna zgodovina preobrazi v spomin. In spomin je zgodba. Človek pokrajino zaznava skozi zgodbo. Zgodba ga povezuje s preteklimi in sedanji generacijami ter z generacijami, ki prihajajo. Je nit, ki ga usmerja skozi pokrajino, prek zgodbe se vanjo umešča. V tem pogledu je prostor skupek geografskih značilnosti ter simbolnih pomenov: živi v svoji predmetni in zamišljeni obliki, zato ga človek doživlja holistično. Ker je ta prostor ravno toliko fizičen, kolikor je imaginaren, intervencija nasilja (za pokrajino potemtakem zgolj fizična sprememba struktur in biotičnih lastnosti), prizadene človeka celovito.

Podobe agresije, razkroja in trpljenja, shranjene in obdelane v spominu človeka, antropomorfizirajo pokrajino. Pridajo ji lastnosti, ki jo postavljajo za žrtvenico, ki kot taka lahko preseže materialni kolaps trenutka ter se s svojo simbolno podobo vpne v sam zgodovinski trenutek. S tem postaja

ideološka referenca, ki se oddaljuje od svoje fizične entitete. Hirošima kot resnično mesto na otoku Honšu in Nagasaki kot resnično mesto na otoku Kjušu, v katerih življenje teče svoj vsakdanji ritem sodobnih japonskih mest 21. stoletja, živita vzporedno zgodovinsko realnost, ki se je osnovala med drugo svetovno vojno. Hirošima in Nagasaki sta (p)ostala simbol jedrskega uničenja. Omemba njunih imen je dovolj, da se pred nami odvijejo podobe fundamentalnega razdejanja, ki ga je povzročila odvržena atomska bomba. Ti dve mesti sta zapečateni kot zgodovinski mejnik, s čimer sta se umestili tudi v vojaški vokabular, saj sta v grožnjah z jedrskimi napadi postali ključ za vzbujanje strahu. Njuna prisotnost, izgovorjena v istem stavku, je strahospoštljiva in pomeni učinkovito sredstvo za paraliziranje sovražnika, skoraj kot vojna napoved sama po sebi. Čeprav si je pokrajina sčasoma opomogla in na dogodek, ki je prostor dobesedno pokosil, spominja še komaj kaj, sta se Hirošima in Nagasaki usidrala v dolgoročni spomin človeštva kot opomnik generacijam.

A preden se spomin dovolj ponotrani, obdela in pretvori v zgoščeno zgodovinsko metaforo, je pred poškodovano pokrajino vendar še dolg in boleč proces stvarnega spominjanja, v katerem se pokrajina sooča s povsem oprijemljivimi posledicami agresije, ki se kažejo v fizični pohabi kraja, njegovih živih snovi in organizmov. V spominu, ki se v pokrajini aktivira po koncu spopadov, se vse, kar je bilo na račun vojaške agresije vnesenega vanjo, presnavlja in očiščuje, filtrira se skozi človeka in prizadene njegovo ustvarjalno eksistiranje. S poškodovanjem pokrajine kot privzetega prostora človekovega vsakodnevnega udejstvovanja namreč presahnejo viri energije, ki jih človek za svoje udejanjeno bivanje potrebuje in črpa iz prostora. Pokrajina zato ni kolateralna škoda, pokrajina je bistvena škoda vojaškega nasilja, saj ima njeno uničenje dolgoročne posledice, predvsem, če upoštevamo, da je odnos med pokrajino in človekom vzajemen: kot je človek del pokrajine, je tudi pokrajina del človeka. Juhani Pallasmaa je zapisal: "Vsa velemesta in mesta, v katerih smo bili, vse kraje, ki smo jih prepoznali, spreminjamo v utelešeni spomin svojega telesa." Spomin pokrajine je sestavni del človeškega spomina, če ne njegov okvir. Kot vsaka pokrajina, se tudi napadena pokrajina zrcali v njem. Človek je tisti, ki ji pripiše bolečino, zato najbolj trpi on sam.

In prav v tem se meri uspeh nasilnih zavzetij teritorijev: ko smo ranili pokrajino, smo ranili človeka, s silo smo posegli v pakt, ki ga je človek gradil in oblikoval s krajem. Uničili smo odnos, ki je temelj vseh kulturnih odnosov, kajti pokrajina je nekakšen družbeni fundament, osnova za vzpostavitev etnije in s tem etnične pripadnosti. Skoznjo se tke pletivo

skupnosti, zato lahko razpad pokrajine pomeni tudi razkroj družbene identitete, zagotovo pa njeno krizo. S spodkopanimi temelji, ki jih povzroči destrukcija pokrajine, postane skupnost ranljiva, zato jo je lažje razbiti, si tako prilastiti njen teritorij, dobrine ter podjarmiti ljudi. Raja Shehadeh je ta proces tankočutno popisal v *Palestinskih sprehodih*. Razpadanje tradicionalne palestinske pokrajine, ki ga je povzročilo imperialistično naseljevanje izraelskih ljudi, namreč ni načelo samo pokrajine, temveč se je kot rak zažrlo v palestinsko skupnost. Z metaforo *sarhe*, nekakšnega moškega prečenja hribov skozi prostor in čas, je Shehadeh prikazal, kako so z nasilnim poseganjem v palestinski teritorij začele razpadati tudi vrednote palestinske družbe. Nekoč osvobajajoča hoja po neokrnjenem hribovju, s katero so palestinski moški znali preiti v stanje zamaknjenosti, se je spričo izraelskega zavzemanja prostora izrodila v fizično vedno bolj omejena pohajanja. Naselbine in zidovi, ki so se nebrzdano razširili po brezpravno razlašeni palestinski zemlji, so sčasoma zadrgnili zanko okrog vadijev in mest, zastrli poglede na morje. Ob tem so začeli zategovati tudi pisateljeve notranje občutke svobode, upanja in razgledov v prihodnost, ki so skladno z oženjem palestinskega ozemlja postajali vedno manjši ter se nazadnje skrčili v edino uteho: v notranje dvorišče lastne hiše sredi okupiranega mesta – vse dokler ni bila zavzeta tudi ta. Čeprav se je Shehadeh vsemu navkljub, ali pa prav zato, še naprej trmoglavo zatekal v hribe, je sčasoma moral *sarhi* priznati poraz, kajti hribovlazenje ni bilo več svobodno prečenje prostora, temveč se je sprevrglo v tvegano, nemara ilegalno početje, pri katerem je bilo izpostavljeno samo njegovo življenje. Nasilni incidenti, v katerih je bil vse pogostejše udeležen, so Shehadehjeva pohajanja spreminjali v ruleto in tudi pokrajina, ki je prej jemala hodca k sebi, ni bila več zmožna dajati zatočišča, saj je od prvotnih hribov ostajalo čedalje manj. Po njih se je agresivno razrastle beton, uničil in pokopal pod seboj oljčnike, osamelce in kozje poti. Široke ceste so se bohotno zarezale v vzpetine, razparale so doline, hladne in nedostopne izraelske trdnjave so pognale sredi tradicionalnih palestinskih *kasrov*, gospodovalna arhitektura izraelskih naselbin se je namerila nad veličino vrhov, zidovi so razkosali preteklo razdelitev, ločili zemljo in ljudi. Radikalni posegi so razvrednotili premišljene poteze, ki jih je v pokrajini stoletja ustvarjalo subtilno sodelovanje človeka in narave ter s tem dajalo *sarhi* svojo moč in edini pravi smisel.

Ko Shehadeh opisuje eno svojih zadnjih pohajanj po hribih, opiše pripetljaj z mladima Palestincema, ki nista vedela ničesar o pokrajini iz preteklosti – njima je degradiran in z nasiljem prepreden teritorij predstavljal

edino možno podobo palestinske zemlje. Fanta, zamaskirana z rutami in oborožena s palicami, sta Shehadeha ustavila na sprehodu s pisateljsko kolegico, po rodu Angležinjo, ki je bila za nameček še brez dokumentov. Mladostnika sta se predstavila kot sodelavca militantne organizacije Fatah, zadolžena pa naj bi bila za nadzorovanje doline, v kateri so se srečali. Shehadeh se je zavedal nevarnosti, ki jo je v sodobnem času predstavljala hoja po hribih, nikakor pa ni pričakoval, da bi grožnjo lahko predstavljali Palestinci. Ko sta ju s kolegico po dolgem in ponižujočem zasliševanju slednjič komajda prepričala, da nista sovražnika ter se izvila iz njune zasede, je Shehadeha spreletelo žalostno spoznanje – domačo dolino so okupirali ljudje, ki naj bi jim pripadal. Postal je izgnanec v svoji pokrajini, fizično tako močno spremenjeni, da se je lahko zatekel le v spomin, če ji je še hotel priti blizu. In prav spomin je bil tudi edino sredstvo, s katerim je sploh lahko razumel dejanske okoliščine, zato je bil do mladih, ki jim pokrajina ni dala drugega kot nasilje, milosten, celo sočuten. Zapisal je: “Ocenil sem, da sta mladeniča v poznih najstniških letih. Odraščala sta med drugo, zelo nasilno intifado. Poznala sta le razkroj in kaos. Nobenega spomina na to dolino kot varen idilični kraj, kakršnega sem poznal leta in leta, nista mogla imeti.”

Nasilje iztroši prostor in ga onesnaži z mizerijo zla, ki se kot prenosljiva bolezen razširi med ljudmi. Svobodno pohajanje po hribih je za nove generacije Palestinecev postalo prežitek v spominu starih, razdeljena, degradirana in razrvana pokrajina pa njihova vsakdanjost. Mladi so pričeli zrcaliti koncept in ga prenašati na skupnost, znotraj katere se je postopoma izgubljalo vsakršno zaupanje. Nastrojenost, ki je v prejšnjih generacijah Palestinecev merila na okupatorje, je z mladimi prešla v vsesplošno držo nasilja. Postali so ujeti v krog nenehnih groženj, v tvegano premikanje po prostoru, omejenem z vojaškimi kontrolnimi točkami, ujeti v konstanten strah pred terorističnimi incidenti. Ti mladi v pokrajini, kjer so se rodili, niso spoznali občutka varnosti. Njihove reakcije so postale reakcije napadenih živali, kajti pojem zaupanja je bil zlorabljen že zgodaj v njihovem otroštvu.

Podobno, če ne še dosti bolj tragično usodo bodo delili z njimi otroci s preostalimi nasilnih področij, ki se kot kuga selijo po državah Bližnjega vzhoda. Bagdad, Mosul, Raka, Homs in Alep je le nekaj krajev, porušenih do tal, uničenih v zadnjih vojnah. Ob ogledu posnetkov si je težko predstavljati njihovo še ne tako dolgo nazaj cvetoče življenje urbanih arabskih prestolnic z milijoni prebivalcev. Monotona barva prahu, ki je hkrati kamuflačna barva nasilja, jih je prekrila čez in čez kot trupla, da jim ne bi

gledali v izpraznjene oči. Kot bi se sramovali, da se je veličastnost nekoč svetovljanskih in univerzitetnih mest sprevrгла v humanitarno katastrofo, ki bo močno zaznamovala življenje otrok, rojenih med vojno in po njej. Morda bodo resda rojeni v fazi vzpostavitve miru, a hkrati se bodo znašli v očiščevalni fazi pokrajine, ujeti bodo v nemilost njenega brutalnega spomina, ki se bo prek postvojaškega nasilja poskušalo izviti iz travmatične izkušnje vojne – potomci preživelih zato ne bodo zaznamovani nič manj kot preživeli. Nemara bodo zaznamovani celo dvojno, kajti otroštvo, v katerem se bo začel vzpostavljati njihov prvi spomin, bo prežeto z refleksijo nasilja, z občutji vojne groze in strahu, ki so ga preživeli njihovi predhodniki. Morda ne bodo slišali kričečega joka, ki se je izvil njihovim bližnjim, ko so jim v naročjih umirali sorodniki, verjetno si ne bodo znali predstavljati lastnih mam z bajonetom na vratu, raztrgano obleko in na silo razprtimi nogami, prerivanja za kruh in zdravila, a srečevali bodo moške, oborožene še v dobi miru, z zvodenelim pogledom in preveč starikavim obrazom za svojo starost, bali se jih bodo, čeprav ne bodo vedeli, kako brutalno posiljeni so bili ti fantje še kot dečki, opazili bodo brazgotine na obrazih najstnikov in amputirane ude, čeprav sami ne bodo poznali bližnjih srečanj s šrapneli. Med igro bodo naleteli na zapuščene ograde v živalskih vrtovih in na popolnoma gluhe starce ter zgolj slutili silo eksplozije, ki je zmrcvarila živali in starcem odvzela sluh. Podobe se bodo nezavedno vpisovale vanje, in čeprav se bo vse, kar je bilo mokrega, kri in solze, že zdavnaj posušilo, bodo v drugih agregatnih stanjih, preživelih v občutkih svojih predhodnikov, ponotranjali vojno grozo, prevzeli jo bodo nase kot del svoje identitete. Mentalno in fizično izmaličeni ljudje, videz opustošene pokrajine in vojne zgodbe, ki se bodo nenehno vsiljevale v njihova življenja, bodo postali edina možna podoba otroškega sveta, podest, na katerem naj bi osnovali lastno življenje. Skozi te otroke se bodo rehabilitirali njihovi predniki in pokrajina, vojni spomin, ki jih bo imel za večne talce, čeprav bo zunanjščina kraja že kazala drugačno podobo.

Leta 2017 so v junijski ofenzivi za osvoboditev iraškega Mosula izpod vladavine Islamske države brez milosti padali še zadnji ostanki mesta. Od srditih spopadov so ostale zgolj razsute človeške usode in popolno razdejanie kraja: ruševine stanovanj, mošej, trgov, parkov, cest – mesto, dobesedno zmleto v prah. Podoba, ki je spominjala na nekatera do tal podrta ali požgana evropska mesta med drugo svetovno vojno, na Berlin ali Dresden morda. Popolno uničenje naj bi končno pripeljalo do vzpostavitve miru, a v Mosulu temu nihče ne verjame – še najmanj tisti, ki mečejo karte. Kmalu po razglašeni osvoboditvi mesta, februarja 2018, je bila namreč v Kuvajtu

sklicana konferenca za obnovo Iraka, na kateri pa se je še vedno govorilo o vojni, a takrat povsem prostodušno: o vojni za obnovo. V tej "vojni" naj bi zbrali denar in čim prej sprejeli nujne ukrepe, ki naj bi pokrpalji od vojaških spopadov ranjena mesta oziroma, še bolje, jih zgradili na novo, kajti takšna, kot so, ena sama peščena in človeška razvalina nadvse krhkega premirja, naj bi bila še naprej izpostavljena zavzetjem tistih, ki tudi v "vojni za obnovo" ostajajo na sovražni strani. Ob ustreznem interesu, izdatno podkrepljenem z naftnim bogastvom, se bodo tako najverjetneje in predvsem v opravičilo mestu dogovori hitro zgodili in realizirali: uničene stavbe bodo pospešeno rekonstruirane, nove zgrajene in oboje naseljene, da bi le čim prej prekrile temne dogodke preteklosti. Podobe destrukcije bodo preplastene z novimi pročelji, razbitine eksplozij in zažganih avtomobilov odstranjene. Zdrobljena stekla bodo zamenjana z novimi, svetlečimi, gladkimi površinami, ulice bodo pretlakovane in nova drevesa posajena, spet bodo zasvetile ulične svetilke in napisi nad lokali. Z odstranitvijo vseh vizualnih elementov spomina na nasilje bo mogoče mesta prisiliti v pozabo. Okularni spomin bo zatrt, kot da se ni zgodilo nič, bo sprhnel v novi mestni kulisi, v na sveže pognanem življenju, strogo vpetem v nove tirnice, ki tečejo le naprej in se niti ne ozirajo niti ne vračajo, saj le tako vzbujajo upanje v prihodnost, v iluzijo reda, zaradi katere bo v na novo vzpostavljenem mestu sploh mogoče (ob)ostati. Toda nasilje se v pokrajino vojne vspomini globoko. Površinski ukrepi bodo morda lahko prekrili najbolj vidno podobo uničenja, a za instantno kuliso bo tlel spomin. Pokrajina se bo izmivala in bljuvala ostanke vojne, na pezo humanitarne katastrofe se bo naložila še peza ekoloških posledic nasilja. Kajti, četudi bo zasuto, četudi bo nevidno, poškodovana pokrajina ne bo pozabila, da so izstrelki, uporabljeni v obstreljevanju nekaterih mest, vsebovali radioaktivni uran. V spominu, ki ga bo izločala, si bo prilaščala človeške usode, živali, pse in mačke, ki se bodo morda sčasoma vrnil na ulice. Napadla bo maternice in ogrožala zarodke, ki bodo podlegali razvojnim napakam, preživeli se bodo soočali z deformacijami vitalnih organov in z imunskimi boleznimi. Kontaminirana zemlja bo pognala zveržene aleje palm. S svojim spominom se bo pokrajina zažrla v pljučne mešičke tistih, ki so vdihovali toksične pline, ko so gorele rafinerije.

Bolj kot so tehnike zavzemanja pokrajine uničevalne, močnejše se vanjo vspominijo in dolgoročneje jo zaznamujejo. Pokrajina bruha ostanke nasilja še dolgo in zdi se, da vsak njen spomin odpre nove in nove spomine. Leta 2014, skoraj dve desetletji po koncu vojne v Bosni in Hercegovini, so uničujoče poplave premaknile in odprle nekatera neočiščena minska polja

zadnje vojne in močno povečala grožnjo za aktivacijo še neodstranjenih in neeksplodiranih ubojnih teles. Kot bi minska polja pod splazeno zemljo vnovič oživila. Narava je iz svoje zemlje splaknila zakopane mine in hkrati odprla stare strahove, ki so se v ljudi naselili med vojnimi nemiri. V pokrajini se je čas zavrtel nazaj: živ spomin, ki ga je navrgla iz svojega trebuha, je znova razdrpal sedanost ljudi in jih opomnil na obdobje vojnega krča. Zavedeli so se, da pokrajina še vedno arhivira vojno.

Vnovična vzpostavitev zaupanja med prostorom in človekom, ki ju je prizadelo nasilje, je pogojena z nujnostjo očiščenja pokrajine, ki sprva resda pomeni predvsem dobesedno očiščenje snovnih ostankov nasilnih dejanj. Toda poskus, da bi zgolj s temeljito vizualno obnovo iz kraja izbrisali spomin, pomeni močan poseg v njegovo identiteto. Kdor je zapisal najbolj znani grafit na starih mostarskih ulicah, *Don't forget*,⁹³, je moral to močno občutiti. S poskusom izbrisa spomina poskušamo zanikati identiteto, z zanikano identiteto pa mesto težko postane kaj drugega kot begunec znotraj sebe. Duh nasilja je namreč bolj zagoneten od ruševin, predirnejši od očesa, ki verjame le videnemu. Zanikani spomin je lahko zgolj pregnan, a nikoli izbrisan. Šel bo naprej, reproduciral se bo onkraj matične pokrajine, kajti spomin, ki je hkrati v pokrajini in v ljudeh, se lahko razseli. S tem pa postane večnivojski in nazadnje preseže lokacijo in čas.

Spomin na nasilje, ki prestopi okvire svojih fizičnih meja, se reproducira skozi žrtve in njihove potomce. Preko podedovane zgodbe se vtiskuje v celice, vpisuje se v genealogijo posameznikov, v območje, kjer so že shranjene vse davne pokrajine, instinkti in strahovi, ki kričijo skozi nezavedno. S prenosom skozi prostor in generacije se nasilje v spominu prelevi v dediščino nasilja. Ta pa je lahko trdovratna in maščevalna. Poškodovane generacije so v boju za moralno zadoščenje sposobne nadaljevati krog tiranije, zatirani se spremenijo v zatiralce. Ali ni Palestina ravno to, žrtev spomina? Pogromi Judov skozi stoletno zgodovino so se morda zaključili s svetovljanskim opravičilom, toda nasilno zatiranje, ki sega daleč v preteklost, je postalo integralen del identitete judovskega ljudstva. Referiranje na spomin stoletne agresije je zasejalo nove kali nasilja in številne trpinčene generacije so slednjic (tudi s pomočjo licemercev, ki so se morda s tem želeli elegantno izogniti nasilju na lastnih teritorijih) prenesle in svoj (zlorabljeni) spomin dobesedno zabetonirale v palestinsko ozemlje. Ni čudno torej, da Shehadeh svoje sprehode po hribih zaključuje z nekakšnim obupom nad spominom. Njegovo upanje, da bi v pravnem kolesju našel pravičnost in ubranil Palestince pred krajo njihove lastne zemlje, je namreč usahnilo sorazmerno z izginevanjem stare podobe palestinskih

teritorijev. Redka brezpotja, ki so ostala, so postala brezpotja palestinske prihodnosti, uničeni *kasri* prispodoba za nemočno palestinsko ljudstvo, zidovi jasna sporočila (iz)ločevanja. Medtem ko so Izraelci na osnovi zgodovinskega spomina gradili svojo realno pokrajino, je ta za Palestince postajala vedno bolj imaginarna. Kot *sarha*, ki lahko odtlej preživi le še v stanju zamaknjenosti, do katerega je mogoče priti zgolj s kajenjem opija in hašiša iz *nargile* in nič več ob svobodnem pohajanju po hribih. Ko se Shehadeju pripeti srečanje z Izraelcem, ki je kot on sam nekoč v pokrajini iskal predvsem zatočišče za prehajanje v druga stanja, postane *nargila*, vodna pipa, v vsej paradoksalnosti spomina, edina rešitev. Ob kлокotanju vode in skupnem vdihovanju mamila grenki občutki otopijo. Pipa dve različni pokrajini odvede v skupen prostor, vse dokler se čez dolino spet ne razležejo zvoki strelav.

Nasilje je za pokrajino cikel. A ker živi pokrajina v lastnem času, ima neskončne možnosti prečiščevanja in regeneracije. Drugače je s človekom, ki ima v pokrajini le omejen čas. Človek umre in edino, kar lahko obstane v času pokrajine, je spomin. Čeprav človek ne more prek časovne dimenzije, je spomin tista povezava, ki ostane in teče, ne glede na njegovo lastno smrt, naprej. V tem je tudi težava nasilja, ki ostane zapisano v človekovem kulturnem in genetskem materialu, tudi takrat, ko nasilje iz fizične pokrajine izgine. Smrt preprosto ni dovolj. Potrebno bo dolgo dolgo obdobje netravmatskih izkušenj, da bi se zvenenje celic naravnalo iz strahu v zaupanje, zelo veliko tako zvenceh človeških organizmov, da bi se lahko sprememba poznala v družbi, da bi refleksija nasilja postala opomnik, morda zgolj nekakšen zakrnel rep v pokrajini in nikakor ne vir za nova obračunavanja.



Alenka Urh z

Nevenko Koprivšek

Urh: Prejemnica Župančičeve nagrade za izjemen prispevek k oblikovanju kulturnega življenja Mestne občine Ljubljana, vitezinja in častnica reda umetnosti in leposlovja, popotnica s poslanstvom ... pri vas človek kaj hitro dobi vtis, da ste zares našli svoj pravi *poklic*. Vašo življenjsko pot so zaznamovale odrske deske, po njih ste stopali kot igralka, gledališka režiserka, umetniška direktorica gledališča Glej in kot dolgoletna umetniška direktorica zavoda Bunker. Od kod izvira ta ljubezen do gledališča in do umetniškega udejstvovanja na sploh?

Koprivšek: Zdi se mi, da te poklici bolj ko ne najdejo. In bolj kot ljubezen do gledališča se mi zdi, da me ženeta radovednost in ubijanje dolgčasa. Že kot otrok sem rada sedela na veji kakega drevesa na našem vrtu na takratni Titovi cesti, še najraje na naši beli češnji, in ure in ure zdolgočasno pljuvala peške, opazovala mimoidoče in ugibala, od kod prihajajo, kaj počnejo tu, zakaj se držijo tako ali drugače. Rada sem se potikala okoli Save, tam nekje je bila celo filmska kulisa za neki vestern, pri okoliških sosedih pa sem rada stikala po stvareh, zanimalo me je vse, kaj jedo, kaj imajo v predalih; vem, nič kaj lepo, a za mojo domišljijo in zgodbe idealno. Kot že malo večji otrok sem zbolela in skoraj leto dni preživela doma, svet se je po proustovsko pomanjšal na sobo in posteljo, v takih situacijah te rešujejo zgodbe, sanjarjenje, moja mačka je postala moje občinstvo. In kaj drugega



Foto: Nada Žganc

je gledališče kot odličen teren za zgodbe in vadbo domišljije. Za zgodbe in nastopanje sem pozneje izkoristila vse, kar je bilo na voljo, od raznih dramskih krožkov (Bežigradjani se bodo spomnili znamenitega dramskega krožka Andrijana Laha), pa skupine Kinetikon z izjemnimi mentorji, kot je bila na primer Marija Vogeltnik, bila sem najmlajša spikerica na Radiu Študent, statirala v kakih filmih in rada sem potovala.

Urh: Študirali ste v Franciji, na pariški šoli za gledališče École Jacques Lecoq. Se je v vas že tedaj, v tistem kulturno bolj heterogenem okolju, oblikovala ideja oziroma želja po internacionalizaciji slovenskega kulturnega prostora, za katero si uspešno prizadevate še danes?

Koprivšek: Če živiš izven svojega okolja malo dlje, v Parizu sem recimo živela osem let in potem še nekaj časa v New Yorku, lahko kaj hitro postaneš povsod nekako doma in tujec hkrati. Lahko rečem, da bolj kot je okolje heterogeno, bolj se počutim doma. V začetku sem v Parizu srečevala v glavnem tujce, ki smo prišli tja s podobnimi željami, in med nami se je stakalo nekako zavezništvo. Tudi na Lecoqu smo študenti prihajali z vseh

koncev sveta, improvizirali v vseh možnih jezikih in hkrati iskali, kako našo raznolikost prevesti v skupni gledališki jezik, ki je bil gib. Bili smo precej mladi, šola je bila noro zanimiva, pedagoška orodja pa zelo drugačna kot na klasičnih akademijah, sodobna in obrtna hkrati. Poleg tega so nas izjemno podpirali pri oblikovanju lastnih stilov. Veliko smo delali z maskami in poleg klasičnih žanrov tragedije, melodrame ali *commedie dell'arte*, smo se učili tudi žanrov, kot so *bouffoni*, animacija, pa klovni in zgodbarstvo. Bistvo Lecoqovega izobraževanja je bilo drugačno razumevanje igralca, ne toliko kot igralca interpreta, poudarek je bil bolj na vzgajanju igralca kreatorja, avtorja. Zato iz šole izhajajo avtorji, kompleksni mojstri gledališča, tako igralci kot režiserji, na primer William Kentridge, Christoph Marthaler, Theatre de Complicité, Ariane Mnouchkine, če omenim le največje. No, takrat nisem razmišljala o internacionalizaciji našega prostora. Šele ko sem se vrnila, sem spoznala, kaj pomeni ta "kapital", ko imaš prijatelje in kolege raztresene po vsem svetu. Z nekaterimi sošolci smo obdržali zelo tesen stik.

Urh: Bunker ustvarja zanimiv kulturno-umetniški program, ki ponuja pester repertoar kulturnih vsebin, od sodobnih gledaliških in plesnih predstav do raznih izobraževanj in delavnic, debatnih večerov, srečanj z ustvarjalci, sodelujete z lokalno skupnostjo, prirejate pa tudi mednarodni festival Mladi levi, ki vsako leto predstavi uprizoritve z vseh koncev sveta. Festival ste ustanovili pred enaindvajsetimi leti, ko je bila Slovenija še mlada država. Koliko se je v tem času spremenilo, tako kar se tiče razmer za ustvarjanje kakovostnega kulturnega programa kot tudi morebitnega drugačnega profila občinstva?

Koprivšek: To je zelo kompleksno vprašanje, na katero ni enoznačnega odgovora. Festival sem ustanovila skupaj z Ireno Štaudohar in da, predvsem z željo po internacionalizaciji. Po razpadu Jugoslavije se je fizični in kulturni prostor zelo zožil, umetniki, ki so prej več potovali in veliko delali na odrih bivših republik, so ostali bolj ko ne doma. Še posebej mlajša generacija pa je bila željna gostovanj, tako na tujem kot gostovanj tujih umetnikov pri nas. Informacij o tem, kaj se dogaja drugje, je bilo veliko manj, lokalni umetniki in občinstvo pa so bili podhranjeni stikov, ki jih omogoča ravno gledališče. Hkrati je bila generacija ustvarjalno močna in naš prostor je začel postajati razpoznaven po vitalnosti, sodobnosti, radikalnosti. Tudi mlada država je imela za podporo gostovanjem več posluha, saj je bilo pomembno, da se vpišemo na mednarodni zemljevid. Žal kulturna politika

pozneje ni znala "zajahati" tega vala pozornosti in res podpreti prodora na tuje tudi s konsistentno podporo sodobnim ustvarjalcem in festivalom doma. Pogoji sicer nihajo – več je na primer prostorov za takšne dejavnosti, obstaja programsko financiranje –, a so popolnoma neprimerljivi z razvitejšim svetom. Še vedno obstaja velik razkorak med javnim in nevladnim sektorjem. V glavnem so pogoji taki, da se nas tišči na rob, in vsakič, ko bi lahko pogledali čezenj, se nas potisne malo nazaj, še bolj nazaj.

Program Bunkerja in Mladih levov je vedno uvajal nove žanre, predstavljal mlade umetnike, ki so pozneje močno zaznamovali evropsko sceno, od zdaj zelo priljubljenega sodobnega cirkusa do dokumentarnega gledališča ali številnih participatornih praks, bodisi gledaliških ali v javnem prostoru. Vedno pa smo izbirali samosvoje gledališke poetike z močno angažiranim avtorskim pečatom. S festivalom smo tudi odkrivali nove prostore, konkretne fizične ali mentalne, spodbujali debate o produkcijskih pogojih ali družbene, socialno-politične.

Na srečo se je festival takoj "prijel" in že prvo leto smo imeli nekako zaveznitvo tako v publiku kot tudi v domači in svetovni javnosti in zdi se, da to zaveznitvo z leti ni popustilo. Mi pa tudi ne. Jedro publike so bili na začetku domači umetniki in širša kulturna scena, z leti se je to resnično razširilo in tudi diverzificiralo. Menim, da sta ravno delovanje Bunkerja in mednarodni festival Mladi levi precej pripomogla k temu, da nam je uspelo vzdrževati vsaj minimalen stik s svetom in se hkrati soočiti tako s produkcijskimi izzivi kot z družbeno aktualnimi temami.

Urh: Tudi letos nas v avgustu čaka pestro festivalsko dogajanje. Kaj bodo Mladi levi prinesli tokrat?

Koprivšek: Naj začnem kar z otvoritveno predstavo, saj gre za umetnike, s katerimi smo v dialogu že več let in končno jih bomo imeli tudi priložnost gostiti. Gre za uveljavljen kanadski kolektiv Mammalian Diving Reflex, ki je znan po poglobljenem delu z lokalnimi prebivalci; tokrat bodo na oder postavili starejšo generacijo, ki bo pred občinstvom razgalila intimne drobce svojega življenja, ljubezni, seksa. S svojimi zgodbami bodo v predstavi *Ves moj seks* pogumno govorili o sebi, kot žive priče nekega časa na odru morda razblinili predsodke in meje med posamezniki vseh starosti in socialnih ozadij. Ta predstava je nenaključno v dialogu z zaključno predstavo *Sprožilce sreče*, v kateri tudi nastopajo lokalni naturščiki, tokrat mladostniki, v režiji portugalskega tandema Ana Borralho in Joao Galante. Tudi oni bodo v natančni strukturi razkrivali svoje zgodbe. Medtem ko se za prve

zdi, da je večina življenja že za njimi, mladostnike še vse čaka. Pa je to res? Kakšna je preteklost in prihodnost enih in drugih? Kakšni so naši klišejski razmisleki o njih? Njihovi strahovi in želje po sreči? Srečo in ljubezen išče tudi avstralska umetnica Fleur Elise Noble, v sanjah se zaljubi v pol človeka in pol kenguruja. Jezik te izjemno nenavadne in izvirne predstave je nekje med igro, animacijo, senčnimi lutkami in risanim filmom. Festival bo letos močno zaznamovala domača scena, saj je bila sezona zelo močna. Tandem Leja Jurišič in Marko Mandić s predstavo *Skupaj* razgaljata globine in plitvine odnosa ter dobesedno na odru pred nami preizkušata meje in možnosti sobivanja in soustvarjanja, pa duet Vito Weis in Uroš Kaurin s predstavo *Heroj 2.0*, ki se duhovito in z veliko mero samoironije poigrava s samim pojmom igre, izjemna je slovensko-francoska koprodukcija, lutkarska etuda *Misterij sove* v režiji Renauda Herbina, ki hkrati dekonstruira in pred našimi očmi vnovič konstruira ustvarjalni proces, lutkarsko dediščino, zakulisje, razmerje med lutko in animatorjem ... Potem je tu mlada belgijska režiserka Silke Huysman, ki v predstavi *Rudarske zgodbe* razkriva zakulisje in pričanja o eni največjih rudarskih nesreč blizu mesta Mariana v brazilski zvezni državi Minas Gerais. Iz Brazzilije prihaja plesna skupina *Antistatusquo*, ki je angažirana, divja, poltena, govori o nenehnem pehanju in človeški požrešnosti, potrošništvu in odpadkih, ki jih s tem povzročamo.

Festivalu nikoli ne želimo pritikati tematskega okvira, a vsakič znova se vzpostavi nekaj, kar je očitno v duhu časa. Zdi se, da se letos, morda tudi v duhu obletnice leta '68, umetniki sprašujejo o svobodi, nasilju, o konfliktu generacij, o osebni ali kolektivni odgovornosti, o kolebanju odnosov med osebnim in skupnim, intimnim in javnim.

Urh: Kako sploh sestavljate takšen program in kako ohranjate pregled nad aktualno kakovostno tujo produkcijo?

Koprivšek: Program že vrsto let sestavlja z dolgoletno sodelavko Mojco Jug, ki je dobra poznavalka mednarodnega prostora. Obiskujeva mednarodne festivale, platforme, gledava videe, določene umetnike pa načrtno zasledujeva tudi po več let, preden jih povabiva. Eden izmed močnih virov informacij in povodov za sodelovanja je naša močna povezanost in vpetost v mednarodne mreže, konzorcije, večletne projekte. Iz tega bazena črpamo veliko informacij o umetnikih in umetniških trendih, o tem, kaj je kdaj živo, aktualno, sočasno. V okviru teh mrež veliko potujemo vsi člani našega kolektiva.

Urh: Kako velik pa je kolektiv zavoda Bunker?

Koprivšek: Poleg naju z Mojco so v vsebine in program močno vključene še Alma R. Selimović, Tamara Bračić Vidmar in Maja Vižin, ki so vse aktivne v mednarodnih mrežah in z vsakega potovanja pridejo s svežnjem novih informacij. In ker se splošno vzdušje pozna ravno v detajlih, je pri nas tudi administracija vezana na vsebino; z njo se vsak dan pogumno spopada naša najmlajša sodelavka Polona Vozel. Veliko videov pogleda Katarina Slukan, naša nekdanja, zdaj občasna sodelavka. Umetniki nam pogosto pišejo, nas obveščajo, tako da je na koncu program delo širšega kolektiva. Res je tudi, da nam program med drugim diktirajo finančne zmožnosti in ne le naše želje in izbor, saj je mnogo predstav, ki bi jih sicer radi povabili in bi bilo nujno, da bi bile videne tudi pri nas, za nas finančno nedosegljivih. Določene predstave so producentsko pravi podvigi – prav zdaj se z Majo Vižin, izvršno producentko programa, zaletavava v vse možne strani in iščeva finančne rešitve za brazilsko skupino Antistatusquo, saj je skupina velika in prihaja od daleč. Produkcijsko so zahtevne vse interaktivne in participatorne predstave, saj je treba najti zanimive ljudi in delati z njimi kot s profesionalci. Potem so tu naše tehnične zmogljivosti; na tem področju naša ekipa, ki jo sestavljajo Igor Remeta, Andrej Petrovčič in Duško Pušica, od katerih je odvisna kvaliteta izvedenega programa, včasih dela prave čudeže. Večje predstave in umetnike nam pogosto uspe pridobiti na račun minulega dela, saj smo jih opazili, ko so bili še na začetku kariere in jim morda omogočili preboj ravno na našem festivalu. Aktualnost pa dosežemo tako, da smo ves čas na preži za tem, kar trenutno res diha s časom, in tako, da nenehno tehtamo med zmožnostmi in priložnostmi.

Urh: Kako in koliko časa vzpostavljate osnovne možnosti za mednarodna sodelovanja na takšnem nivoju? Kaj vse se zgodi od tedaj, ko vam neka predstava pade v oči ali zanjo slišite, pa do takrat, ko se njeni ustvarjalci znajdejo na naših odrih?

Koprivšek: Morda takšno kompleksno akcijo najbolje predstavim s konkretnim primerom, ki se po dolgih letih pogajanj začenja udejanjati prav v teh mesecih. Libanonskega multidisciplinarnega umetnika Walida Raada je na Kunstenfestivaldesarts v Bruslju prva opazila Alma, potem sem šla jaz gledat njegovo predstavo v Berlin in se popolnoma navdušila. Prvič sem mu pisala leta 2011 in takrat so se tudi začeli dogovori. On je medtem nastopal povsod, med drugim v newyorški Momi, zaradi te velike razstave

je bil popolnoma razprodan. Vsa ta leta smo si dopisovali in iskali možen termin. Dogovarjali smo se že, da ga povabimo skupaj z MSUM, zagrebškim Muzejem sodobne umetnosti, in Evrokazom. Ni se izšlo. Z njim sem se dobila na sestanku januarja 2016 v New Yorku, se dogovorila za Mlade leve 2017, kar je potem prestavil na leto 2018 in šele letos spomladi je v Stari elektrarni pripravil izvrstno predstavitev. Pred 14 dnevi smo se sestali na festivalu v Atenah in dokončno potrdili nastop z najnovejšo predstavo na Mladih levih 2019, nastopu bo sledila rezidenca v MSUM in še predstava na festivalu Homo Novus v Rigi. Za to krajšo turnejo bomo zaprosili za pomoč ameriško fundacijo Trust for Mutual Understanding, ki nam je pomagala tudi letos, morda tudi ameriško veleposlaništvo. Od prvega stika do realizacije bo torej minilo osem let in veliko ljudi je vključenih v ta proces. No, to je malce ekstremen primer, saj je Walid svetovna zvezda, na srečo je včasih tudi bolj preprosto: vidimo predstavo, vzpostavimo stik z ustvarjalci in jih povabimo. Včasih se zgodi tudi, da reagiramo hipno, saj moramo obenem stvari graditi in biti odzivni. Vsekakor pa skoraj z vsakim umetnikom, ki nas zanima, skušamo vzpostaviti trajnejši odnos.

Urh: So takšna sodelovanja običajno recipročna, dvosmerna? V kolikšni meri so slovenski gledališki ustvarjalci zanimivi za tuje programske direktorje in kuratorje podobnih festivalov?

Koprivšek: Bilateralna izmenjava je preživet način sodelovanja, ki že dolgo ne deluje več. Danes raje govorimo o sodelovanjih, o povezovanju kot o izmenjavah. Sodelovanja vzpostavljamo zaradi sorodnih estetskih profilov, kuratorskih vizij, interesov ... Internacionalizacija prostora se mora zgoditi doma, le tako bomo lahko vstopali v enakopraven dialog s tujimi producenti. Organizatorji tujih platform in festivalov, nacionalne agencije nas večkrat vabijo in krijejo precejšen del, včasih pa celo vse stroške poti in bivanja, da si gremo ogledat predstave. Verjetno bi več naših umetnikov lažje sodelovalo na tujih festivalih, če bi lahko tudi mi vabili tuje kuratorje in jim krili vsaj del stroškov. Glede na razmere je prav presenetljivo, da so slovenski umetniki še vedno toliko prisotni na tujih festivalih. V letošnjih Mladih levih je kar nekaj slovenskih predstav, sezona je bila odlična in najavljenih je kar nekaj tujih gostov. Upamo lahko le, da jih bodo povabili še kam.

Urh: V časih, ko se kulturo z raznimi političnimi manevri in nič kaj prefinjenimi namigi – tako se vsaj zdi – vse bolj sili na trg, so vstopnice za pred-

stave v sklopu festivala Mladi levi brezplačne oziroma stanejo simbolni evro, publika pa lahko za vaša prizadevanja nameni prostovoljne prispevke. Kakšne so vaše izkušnje s tem? Koliko smo (slovenski) gledalci pripravljene odšteti v pušico za umetnost?

Koprivšek: Poskušajmo pogledati to z drugega zornega kota. Vprašajmo se, koliko je obiskovalec subvencioniran za enkratni obisk določene prireditve ali predstave. Razlike so tu neverjetne in običajno mora za bogato subvencioniran dogodek še izdatno plačati vstopnico. Torej plača dvakrat, kar se nam zdi nepravilno, pomembneje nam je, da predstave vidijo tudi tisti, ki bi si to sicer težko privoščili. Ne pobiramo prostovoljnih prispevkov, ampak gledalce povabimo, naj plačajo vstopnico glede na svoje zmožnosti. Včasih razlika med "normalnim" inkasom in prispevki glede na zmožnosti sploh ni tako velika. Četudi bi si marsikateri gledalec lahko privoščil nakup običajne vstopnice, želimo spodbujati solidarnost in tudi razmislek o tem, kako vrednotimo umetniške dobrine.

Urh: Lani ste ob jubilejnih dvajsetih Mladih levih za sezono 2017/2018 vzpostavili kritiško platformo Kriterij, katere namen je spodbuditi tehtne in poglobljene zapise o gledaliških uprizoritvah in drugih projektih s področja scenskih umetnosti. Bo platforma odslej stalna spremljevalka vašega programa?

Koprivšek: Vsekakor. S Kriterijem smo začeli na Mladih levih in nadaljujemo v redni sezoni v Stari elektrarni. S tem dajemo možnosti in prostor bolj poglobljenim zapisom, saj vemo, da je medijski prostor sodobnim vsebinam vse manj naklonjen in določeni projekti sploh niso deležni še kako pomembne povratne informacije. Tako ponujamo nekakšen komplementarni razmislek ne samo kritikom, temveč tudi drugim razmišljujočim, ki se na ta ali oni način s svojim znanjem in pogledi dotikajo teme določenega dogodka.

Urh: Ob osnovnem festivalskem dogajanju vsako leto pripravite raznolik spremljevalni program, razne delavnice, predavanja, ustvarjalna druženja in debatne večere. Lani ste vrsto pogovorov in predavanj posvetili aktualni temi – prihodnosti festivalov ter njihovi vlogi v kulturnem turizmu, katerega pomen se v splošni turistični strategiji Slovenije vse bolj poudarja. Pri tem ste ugotavljali, da so okoliščine in pogoji za festival, kot je vaš, vse težji, vse več je pritiskov. V enem od intervjujev ste tudi dejali, da je mednarodnih gledaliških festivalov in gostovanj vse manj, manj je denarja,

evropske države se zapirajo v nacionalne kontekste. Kakšna je torej po vašem mnenju prihodnost takšnih festivalov, katere so glavne težave, s katerimi se spopadate organizatorji?

Koprivšek: Težav je več, poleg resnično skromnih *budgetov* se pozna tudi pomanjkanje strukturirane mreže gledališč in festivalov, s katerimi bi lahko določene predstave povabili skupaj, kar bi nam pocenilo potne stroške, predstave pa bi lahko videlo večje število ljudi po Sloveniji, morda tudi v sosednjih državah. Menimo, da smo zelo zanimivi tudi za tuje obiskovalce, saj je program mednaroden, če je le mogoče, poskrbimo za angleške podnapise, festival pa poteka v dobrem poznopoletnem terminu. Ne želimo postati veliki, radi ohranjamo značaj osebnega, gostoljubnega, drznega, angažiranega, posebnega; menimo, da smo tako bolj zanimivi in primerni za nekakšen nanoturizem, ki se nam zdi za Slovenijo mnogo bolj razumen kot množični. Za to pa je potreben dialog z vsemi akterji in dobra strategija. Ljubljana je tu mnogo jasnejša, medtem ko je državna strategija medla in nas niti ne poskuša vključevati. Ko govorim o splošnem zapiranju v nacionalne kontekste, mislim na vsesplošno ustrahovanje pred tujci. Bistvo festivalov je ravno obratno, odpiranje, spoznavanje in dialog s tujim, drugačnim.

Urh: Večkrat ste poudarili, da festivale v splošnem kulturnem repertoarju vsekakor potrebujemo, saj v skoncentrirani obliki prinašajo pregled različnih umetniških izrazov s celega sveta, poleg tega imajo močno socialno funkcijo. Hkrati pa opozarjate na pomen skrbnega kuratorskega dela in preišljenega izbora, ki naj ne pleše pod taktirko potrošništva. Menite, da sedanja kulturna politika dovolj uspešno ločuje zrnje od plev, kot ste nekoč dejali?

Koprivšek: Po eni strani smo priče festivalizaciji celotnega evropskega okolja, zato obstaja nekakšen splošni občutek, da je tudi pri nas festivalov preveč. A če iz te splošne ponudbe izvzamemo na primer festivale pečene krompirja, piva in regrata, ki so verjetno fini, a nimajo nobene zveze z umetnostjo, in skušamo prešteti le festivale sodobnih scenskih umetnosti, uvidimo, da jih ni veliko, in vsi so zelo slabo financirani. Če upoštevamo še dejstvo, da se z redkimi izjemami skozi sezono v vseh prostorih prikazuje pretežno, če ne izključno domačo produkcijo, so mednarodni festivali nujni za vzdrževanje minimalnega stika s sodobno produkcijo po svetu. V tujini je manj repertoarnih gledališč, ali pa so bolj posodobljena,

in več takih, ki prikazujejo domačo in tujo produkcijo ter koprodukcije umetnikov iz različnih držav in kultur. Zdi se mi, da so kulturna politika in njeni predstavniki preprosto slabo obveščeni o tem, kaj se kje dogaja, da slabo obiskujejo tako naše kot tuje predstave. Tako si tudi težje ustvarijo mnenje in še težje vizijo.

Urh: Kot umetniška producentka in dolgoletna direktorica zavoda Bunker ste dodobra seznanjeni s slovenskim kulturnim prizoriščem, dobro pa poznate tudi razmere in smernice kulturnih politik v tujini. Kako ocenjujete sedanje stanje na tem področju pri nas?

Koprivšek: Stanje je izjemno slabo, problemov se ne rešuje, iz leta v leto se samo kopičijo. Naša kulturna politika je v glavnem počasno reaktivna namesto progresivno proaktivna. Počasi pogasi kak požar tu in tam, a že leta dovoli krčenje sredstev in ne vzpostavlja ničesar novega. Namesto da bi bila pred časom, stoji na mestu ter sem in tja poleg tega še koga kresne po glavi, ker si upa preveč. Še najbolje to povzema Asociacija v svoji oceni: "Od leta 2009, ko je imela Slovenija najvišji proračun za kulturo, je drastično upadanje sredstev, hitre menjave ministrov in ministric ter vse manj strokovnega dialoga med ustvarjalci in odločevalci položaj kulture in umetnosti pripeljalo na rob propada. Poka na vseh področjih – od javnih zavodov do nevladnega sektorja, samozaposlenih in ljubiteljske kulture. Trpijo umetniški programi, mediji in kulturna dediščina."

Tu je premalo prostora za poglobljeno oceno tujih politik, položaj nikjer ni rožnat, a na primer nemška kulturna ministrica Monika Grutters se zavzema za 23-odstotno povečanje kulturnega proračuna za prihodnje leto, kar pomeni 352 milijonov, ker razume vlaganje v kulturo kot steber razvoja. Podobne novice prihajajo iz Kanade, Avstralije in nekaterih skandinavskih držav. Prav zdaj je tudi na slovenski kulturni politiki, da podpre povišanje sredstev za kulturo v Evropski uniji.

Urh: Večkrat ste dejali, da potrebujemo celovito kulturno strategijo, nov kulturni model, ki bi omogočal večjo fleksibilnost v javnem sektorju in večjo stabilnost v nevladnem. Bi lahko na podlagi vašega poznavanja razmer izpostavili kakšen primer dobre prakse v tujini?

Koprivšek: Morda še najbolje poznam francoski model kulturne politike. Imajo le pet repertoarnih gledališč, a izjemno močno razvito mrežo nacionalnih gledaliških in plesnih centrov (kakih 150), razpršenih po celi

Franciji, in še vrsto multimedijskih kulturnih centrov, ki gostijo, producirajo, koproducirajo razne skupine, domače in tuje. Ti so financirani iz nacionalnih ali mestnih virov, tako lahko umetnike pogodbeno vežejo nekaj let. To v praksi pomeni, da lahko pripravljáš predstavo dlje časa in z njo veliko gostuješ po celi Franciji in sosednjih državah, ki imajo podobno strukturirano mrežo, na primer Belgija, Švica in Nizozemska. Poleg tega umetniki in vsi, ki opravljajo umetniškimi podporne poklice, takrat, ko ne delajo, prejemajo subvencijo zavoda za zaposlovanje – določen čas prejemajo ustrezna sredstva, kar pomeni, da se lahko bolje pripravijo na nove projekte, ne da bi nenehno reproducirali iste stvari. Tudi ta sistem ima seveda svoje anomalije in zanj se morajo vedno znova boriti, a je zelo učinkovit, podporen, pa tudi selektiven. Nihče ni dosmrtno vezan na določeno gledališče, kar omogoča večjo mobilnost umetnikov in boljšo dostopnost. Res jim je decentralizacija uspela, a je bila draga. Tudi Estonci so na zanimiv način prišli do svojega kulturnega modela: v doslednem dialogu z vsemi deležniki so skupaj z njimi konsenzualno oblikovali nov sistem, ki ga je parlament podprl, čeprav je vmes vlada, ki je model pripravljala, padla. Brez dialoga, primernih študij ali inštitutov, ki se s tem dosledno ukvarjajo, vsekakor ne gre, pa tudi brez upoštevanja akterjev “s terena” ne; mi oblikujemo kulturno politiko na pamet in pogosto bolj opletamo z mnenji, kot da bi imeli resnično strategijo.

Urh: Iz programa zavoda Bunker je razvidno, da velik pomen pripisujete kulturno-umetnostni vzgoji. Prizadevate si, da bi bili kurikuli osnovnih in srednjih šol odprti za sodobno umetnost, ne le v smislu učenja o umetnosti, temveč predvsem *skozi* umetnost. Zdi se, da se nevladne organizacije in društva veliko bolj zavedate dejstva, da je za kulturo treba vzgajati in da bo ta vzgoja obrodila sadove čez deset, dvajset, trideset let. Kakšne so vaše kulturno-umetnostno-vzgojne pobude? Kakšne pristope in ukrepe bi predlagali na sistemski, nacionalni ravni, da bi se to stanje izboljšalo?

Koprivšek: Tu predajam besedo Almi R. Selimović, ki razvija in vodi to področje: “Kulturno-umetnostno vzgojo izvajamo predvsem v sodelovanju s šolami po vsej Sloveniji, ne le v Ljubljani, kjer imamo domicil. Ravno prek takšnega sodelovanja smo vzpostavili zaveznitvo in partnerstvo z mnogimi mariborskimi umetniškimi in izobraževalnimi organizacijami, po Sloveniji pa delamo predvsem v nemestnih okoljih, kjer je dostop do sodobne umetnosti slab ali vsaj ne tako bogat kot recimo v Ljubljani. Dobra pristopna točka do mladih so prav šole, saj lahko tako dosežemo celotne

generacije in ne le tistih, ki že imajo dostop do tovrstne umetnosti. Pri vseh teh sodelovanjih in povezovanjih je naše vodilo, da ostajamo na terenu sodobne umetnosti, da delamo s profesionalnimi umetniki in vzpostavljamo partnerstva z učitelji, s katerimi dolgoročno sodelujemo, saj lahko le tako zagotovimo trajne učinke. Vsi projekti in programi, ki jih izvajamo, so pilotni, kar pomeni, da bi glede ukrepov na sistemski ravni pač predlagali več prelivanja primerov dobrih praks, ki jih razvijamo, v stalnejše programe. Seveda je poudarek tudi na tem, da bi bila sodobna umetnost del kurikula, da jo mladi sploh spoznajo, a vendarle se mi zdi pomembnejše to, da jo doživijo, izkusijo, se o njej pogovarjajo, debatirajo. In če spet zdrsnemo s terena dobrega zaradi stvari, izkušnje same v uporabnost, se mi zdi sodobna umetnost idealen teren učenja kritičnega razmišljanja, saj s svojo interpretativno odprtostjo, z umeščenostjo v družbeno-politično dogajanje in angažiranostjo kar kliče po razmisleku; ne moremo je preprosto klikniti stran, moramo jo sprocesirati, užiti. Za Bunker je kulturno-umetnostna vzgoja na neki način tudi začetek komunikacije z bodočim občinstvom, ki je ne razumemo kot izobraževanje ali marketinško potezo, bolj kot začetek vzpostavljanja odnosa, za katerega upamo, da bo trajen in obojesmeren. Če želite primer: trenutno je najljubša aktivnost kulturno-umetnostne vzgoje Šola v kulturi – tridnevni program za mlade iz 7., 8. in 9. razredov ter učitelje. Program je narejen po modelu šole v naravi, ki je v Sloveniji institucija, le da so udeleženci namesto v šport in naravo potopljeni v umetnost in urbano okolje. To je zelo intenzivna izkušnja in želimo si, da bi ostala tako kakovostna, kot je sedaj v butični obliki, da pa bi hkrati postala dostopna mladim v vseh osnovnih šolah.”

Urh: Odkar je zavod Bunker leta 2004 v oskrbo dobil Staro mestno elektrarno, ki kot tehnični spomenik predstavlja enega redkih ohranjenih primerov industrijske arhitekture v Sloveniji, ste jo oživili in odprli za ljudi. Kakšne so vaše izkušnje s tovrstno povezavo med politiko, gospodarstvom, dediščino in kulturo?

Koprivšek: Stara elektrarna je odličen, če ne celo edinstven primer sodelovanja med vsemi temi sferami. Začetki tega svojevrstnega sobivanja so bili zahtevni, a zdaj ne samo da smo se navadili drug na drugega, zdaj tudi resnično dobro sodelujemo. Mi dobimo edinstven prostor, dvorano, tehnični spomenik pa nove vsebine in obiskovalce, Elektro Ljubljana dobro promocijo, četrt Tabor pa se revitalizira skozi umetnost in nove skupnostne prakse.

Urh: Zanimivo je, kako so vaša umetniška prizadevanja ves čas v dialogu z lokalno skupnostjo. Že enajsto leto na primer sodelujete pri prireditvi Dan soseda, ki ponuja pester kulturni program in hkrati pomaga krepiti solidarnost in dobre medsosedske odnose. Zdi se, da se zelo zavedate pasti, v katere se lahko ujamejo poskusi revitaliziranja določenih (recimo prej industrijskih) delov mesta. Tako imenovana gentrifikacija poleg oživljanja manj vitalnih predelov mest v večini primerov prinaša tudi njihovo "elitizacijo" in posledično periferizacijo tamkajšnjega prebivalstva ... Proces je, kot vidimo na primerih iz tujine, pogosto potekal preko vmesnega člana, umetnikov in umetnosti, katerih temeljni "greh" je bil, da niso komunicirali z okolico in so poskušali pritegniti kapital in bogato elito. Vaše akcije pa so bile porojene iz skupnosti in za skupnost – "delovati mednarodno je treba tudi na lokalnem nivoju," ste dejali.

Koprivšek: V ta prostor in soseščino smo vstopili z zavedanjem, kam vstopamo, in v svoje delo smo veliko vključevali urbane sociologe, krajinske arhitekta in umetniške skupine, ki znajo vzpostaviti in ohranjati dialog s prebivalci, kot na primer KUD Obrat ali prostoRož, smo del Mreže za prostor. Dan soseda je iniciativa OŠ Toneta Čufarja in Občine Center, na njem vedno radi sodelujemo, letos pa je bilo središče dogajanja prav pri nas, v Stari elektrarni. Smo iniciatorji Kulturne četrti Tabor in z njo povezovanja med različnimi akterji, šolami, kulturnimi ustanovami, ekološkimi, urbanističnimi društvi v tem delu mesta. S partnerji smo soinicirali skupnostnega vrta Onkraj gradbišča, ki po sedmih letih še vedno živi ter združuje umetnike in sosede v urbanem vrtnarjenju, pa oživitve parka Tabor. Prepričana sem, da je ena naših vrlin, da znamo ves čas prepletati lokalno z globalnim, da znamo povezovati in da imamo tudi distanco do tega, kar delamo. Ničesar ne delamo s pozicije nekoga, ki ve, kaj je dobro za druge, temveč vedno v sodelovanju z drugimi. Ne le za druge, z drugimi, temveč med njimi. Po tem smo prepoznavni, to pa je tudi naša moč, saj tako v naši četrti nimamo zaveznikov samo v organizacijah, temveč tudi in predvsem v ljudeh, ki so nas sprejeli za svoje. Tako upamo, da se bomo morda izognili procesu gentrifikacije, ni pa nujno. So pa to občutljivi, dostikrat nevidni in krhki procesi, ki zahtevajo vztrajnost.

Urh: Vaša vizija umetnosti in kulture je torej trdno zvezana z občutkom za skupnost, pripadnost, solidarnost, ekologijo in upiranje dominantnim diskurzom. Kako ves čas ostajate tako uspešno usidrani v polje umetnosti,

ne da bi podlegli goli družbeni utilitarnosti, ki bi bila prisiljena plačevati estetski davek na račun etičnega sporočila?

Koprivšek: Preprosto verjamemo v transformativno vlogo umetnosti. Vedno znova je treba paziti, da ne postanemo aktivisti zaradi aktivizma samega ali politični zaradi senzacionalizma. Naše poslanstvo je zavezano umetnosti in to imamo vedno v mislih. Verjamem, da je umetnost vrednota sama zase in da ne potrebuje nenehnega opravičevanja glede svoje uporabnosti, namembnosti. Zavedamo pa se, da moramo znati tudi argumentirati in prepoznavati ekonomske ali socialne učinke umetnosti in kulture. A prepoznavati učinke še ne pomeni, da jih moramo vedno znova proizvajati. Tako kot razumevanje okvira, v katerem delujemo, še ne pomeni, da nanj pristajamo. Opazujemo kontekst, v katerem živimo, skušamo ga razumeti in komentirati, spreminjati. Verjamemo v etično podstat umetnosti, v njen mobilizacijski moment, v umetniški angažma, ki ne more mimo socialnih, političnih in ekoloških vprašanj. Verjamemo v umetnost, ki temelji na humanih vrednotah, ki dajejo življenju pomen, smisel, dostojanstvo.

Urh: V okviru projekta 3C 4 Incubators je zavod Bunker pripravil spletni vodič po birokraciji, imenovan Vobi. Tam najdemo koristna navodila in napotke vsem manjšim organizacijam in posameznikom, kako se najuspešneje prebiti skozi birokratske pasti in nevarnosti. Glede na to, da nas je vse več prisiljenih v neke oblike samozaposlitve, prekarnega in projektne delo, je vodič dragocen prispevek, ki si prizadeva za učinkovitost uradnih postopkov. Se vam ne zdi, da smo pri nas prisiljeni vložiti nesorazmerno veliko časa in energije v golo formo, zaradi česar številne dobre pobude utrujeno omahnejo, še preden se končno prebijejo do vsebine, zaradi katere so se na to trnovo pot sploh podale?

Koprivšek: Ja, res je, zdi se, da v vsakdanjem delu posvečamo veliko več časa prijavljanju projektov in poročanju o njih kot vsebinam, da se vse teže prebijamo skozi nesmiselne obrazce in pravila, ki so pogosto v navzkrižju z zdravo logiko in delom "na terenu". Kot izkušeni navigatorji smo skušali s tem vodičem pomagati drugim, da ne bi vedno na novo "izumljali" in bi laže pluli med čermi birokracije. Res pa je tudi, da smo se dolgo prav mi zavzemali za večjo preglednost, poštene kriterije, strokovnost, zdaj pa smo namesto tega dobili sistem, ki nas vedno znova kriminalizira, nas hoče disciplinirati. Zakaj? Mar ni smisel vseh uporabnikov javnih sredstev, da delamo skupaj, ne eni proti drugim, da skušamo s sredstvi gospodarno

ravnati in predvsem izvajati in posredovati kvalitetne umetniške vsebine v dobro vseh?

Urh: Pa pogledjva še na splošno: kakšna je po vašem mnenju temeljna naloga umetnosti v sodobnem času in kako je z njeno avtonomnostjo?

Koprivšek: Umetnost nima naloge, je ena osnovnih človeških potreb in dejavnosti, zame je kot zrak in voda, avtonomija pa je vedno ogrožena, vedno znova slišim strašljive zgodbe o preganjanju umetnikov, cenzuri in samocenzuri, ki izvira iz ustrahovanja. Pa ne samo umetnikov, vseh, ki gojijo kritično misel. Kar pomeni tudi, da ima umetnost mnogo večjo moč, da je sama po sebi bolj politična, kot ji pripisujemo, da se konstantno zavzema za polja svobode, da je področje upora, sicer tega preganjanja in strahu pred njo ne bi bilo. Umetnost ni bila nikoli avtonomna, tudi danes ni, lahko se le nenehno borimo za ustvarjanje prostora zanjo in za svobodo, ki jo ta možnost prinaša.

Urh: Gledališče je posebna forma umetnosti, prostor številnih simultanih semiotičnih dimenzij, ki od gledalca terja nekoliko drugačen angažma v primerjavi z drugimi vizualnimi mediji, na primer televizijo. Kakšna je po vašem mnenju vloga gledališča danes in kakšna prihodnost mu prihaja nasproti?

Koprivšek: Menim, da je gledališču, ki samo reproducira, interpretira realnost, adaptira scene preteklosti, pošla sapa. Potrebujemo gledališče, ki verjame v novo resničnost, angažirano gledališče, ki pogumno in kritično raziskuje svet, ki se zavzema za svobodno misel, soočenje raznolikosti, kjer lahko iluzija, utopija postane realnost. Gledališče, ki angažira ljudi in misli, ki vključuje, gledališče, ki s svojo vizijo spreminja realnost.

Urh: Kakšne so prihodnje iniciative zavoda Bunker, poleg že uveljavljenega kakovostnega programa, izgrajevanja mednarodnih mrež in vzpostavljanja čezmejnih sodelovanj, ki pa ostajajo organsko zvezana s potrebami lokalne skupnosti Tabor?

Koprivšek: Poleg tekočih smo zasnovali veliko mednarodnih projektov, se z mednarodnimi partnerji prijavi na program Ustvarjalna Evropa, zdaj čakamo na rezultate. Idej je veliko več, kot je možnosti za njihovo realizacijo. Ujeli ste nas v času, ko se pripravljamo na festival, ki ga seveda

pripravljamo z veseljem in entuziazmom, a obenem z neko slabo slutnjo, kaj bo končni rezultat nedavnih volitev; ker smo slišali že grožnje z ukinitvijo sredstev nevladnim organizacijam, priča smo bili napadom na pravice žensk in pozivanju k madžarski situaciji, kjer vemo, da je umetniški sektor opustošen. Bojim se, da bo naša angažiranost kaj kmalu na preizkušnji. Pokonci nas drži ravno to, da bomo imeli kmalu festival, prostor za praznovanje umetnosti in svobode.

Urh: Ste izkušena in certificirana učiteljica metode Feldenkrais. Za kaj pravzaprav gre?

Koprivšek: Feldenkrais je veda o učenju. Ozaveščanje skozi gib. Pogajanje živčnega sistema z zakoni gravitacije. Razumevanje človeka kot bitja, ki razmišlja, čuti, čustvuje in se giblje. Novi gibalni vzorci dajejo možnost novim nevronskim povezavam, da tudi razmišljamo, čutimo, čustvujemo drugače, kot smo vajeni. Navade so fajn in jih potrebujemo, da preživimo, a ko rutina postane moteča, ko se "zaciklamo", ko nas ovira, vedno obstaja možnost, da kaj spremenimo. Kjer koli smo, kar koli počnemo, vedno se lahko česa novega naučimo, če se seveda zavedamo, kaj delamo. "Cilj tega učenja je odstraniti zunanjo avtoriteto iz vašega notranjega življenja in odpraviti staro navado, da poslušate druge glede svojega lastnega udobja in ustreznosti," je dejal Moshe Feldenkrais. Morda je na prvi pogled videti, da se to zelo razlikuje od mojega ostalega dela, vendar gre pravzaprav za isto stvar. Ustvarjanje prostora za spremembe, osebne in družbene. Gib je le optimistična metafora.

Urh: Pri vašem delu najbrž veliko potujete? Vam je to v veselje ali komaj čakate, da se vrnete na domača tla?

Koprivšek: Ko so nekoč vprašali Giorgia Strehlerja, znamenitega italijanskega režiserja, mojstra *commedie dell'arte*, zakaj je v Italiji tako malo reper-toarnih gledališč, je dejal: "Italijanski igralec se noče ustaliti, je vagabund." Tudi meni je ta potepuški koncept blizu.

Urh: Vam ob vsem tem sploh še ostane kaj časa za kakšen hobi ali sta pri vas delo in prosti čas organsko povezana in v nenehnem sožitju?

Koprivšek: Seveda. Moj hobi je lenarjenje. Če si sposodim besede Charlieja Browna: Nikoli ni dovolj časa za ves tisti ništrc, ki bi ga rada počela.



Jani Kovačič

Pete pesmi
(Za Blejski misal)

Palästinalied

(Oswaldu von Wolkensteinu, XV. stoletje)

1

Brž, turisti, v Palestino,
da očistite se grehov!
Pridite v Palestino,
kopno tisočerih kregov.
Ako vmes ni bil sam zlomek,
tam sam bog postal je človek,
bojda bog postal je človek.

2

Na križ nergača so razpeli,
ude mu na tram pribili,
alelujo so si peli,
posel s tega naredili.

Zdaj so pač drugačni časi –
smrt hitreje se oglasi,
z brzostrelko nas zdaj stráši.

3

Slišiš, joče Palestina,
opoteka se krvava,
dom postaja ji tujina,
bleda mati razoglava.
Sliši se siren tuljenje,
sliši se žena rotenje,
sliši dece se ihtenje.

4

Kje ste angeli nebeški?
Kje so vaše rajske trombe?
Kje je srd in gnus človeški?
So ostale nam le bombe?
Je živeti vedno huje,
če le zlo dobiček kuje,
če le zlo se nagrājuje.

5

Smisel naj ima življenje,
da bom videl Palestino
v blagru, v miru nje cvetenje
in pozabil bolečino.
Naj ljudje spokojno spijo
in se deci veselijo
in se deci veselijo.

Po smrti se živi*(Wolfu Biermannu, XX. stoletje)*

1

Je pred smrtjo možno sploh živet?
Je res treba za živet umret?
Življenje? Čému je namenjeno?
Si ves zgubljen, ker je precenjeno?
Saj tako preteklost nas uči,
le po smrti človek zaživi!

2

Jezus, šele ko je iz groba vstal,
veš, tedaj življenje je spoznal.
Dokler živél je tukaj med ljudmi,
nikdàr užil ni tolikih časti.
Zlati nauk vsem ljudem sledi:
se šelè po smrti zaživi!

3

Revolucija, romantika
in Svoboda – vsa razgaljena;
spokojno slika v Louvru zdaj visi,
kako se za prostost, ponos bori;
navdihuje mlačne nam ljudi:
da po smrti se zares živi!

4

*Prestrašeni so trepetali,
da ni pravic, so šepetali.
Diktator šele mrtev zaživi,*

*kot smisel in kot smoter prejšnjih dni;
bolj je živ, kot bil je njega dni.
Da, po smrti se zares živi!*

5

Vsak je svojih rabljev grenki sad,
kdo na to se ne zgovarja rad?
In ko mu ga na koncu vzame smrt,
je mučenec prav vsak potr in strt.
Saj s tem meri čas, ki ga več ni,
res, šelè po smrti se živi!

6

Kdor se ni rodil – ne more vmret,
je takó zaenkrat na tem svet.
Je res, če hočeš vmret, moraš živeti,
ni téga pametnim težko dojeti:
kdor nikoli niti živel ni,
ta po smrti težko da živi.

7

Histerija, panika, obup,
srd, ne jok in vsi afekti vkup,
nam tega nauka žal ne spremene:
ljudje šele po smrti zažive.
Res, bilò bi boljše, to se ve,
da živi se, preden se umre.

Tèmna*(Istrska)***1**

Zunaj dežuje.
Okno odpri, oče!
Naj mi dež zmoči obraz,
da ne bo nihče opazil
teh grenkih solzà.

2

Zunaj je mraz.
Vrata odpri, mati!
Naj me zmrazi do kosti,
da ne bo nihče opazil
zmrzlega srcá.

3

Zunaj je tèma.
Luč ugasni, sestra!
Naj me požre mrak noči,
da ne bo nihče opazil
ugrizov podgán.

Grande famine*(Psalm)***1**

Vremenska napoved za otroke:
strah, stiska, žalost in skrbi.

Srh, obup in lakota.

Vojna, srd postaneta

breme vsakdanjih ljudi.

Kamor koli, vedi, greš,

sodra zbije vse po tleh,

nič ne ostane od ljudi.

Vremenska napoved za otroke:

v pravljičah se vse umiri.

2

V ujmi, neurju si gradimo

novi Babilon za ljudi.

Svet bomo popravili,

novega napravili,

iz groze se pravljičica rodi.

Tolikokrat že do zdaj

uspelo ni nam kdo ve kaj –

tešemo spet lestve za ljudi.

V ujmi, neurju spet gradimo

pravljičice za nove ljudi,

3

Vremenska napoved za otroke,

vremenska napoved za ljudi:

vse pretežno žalostno

z ujmami poplavljeno,

vsakdanja napoved za ljudi.

In ko časi težki so,
stisnimo se, bolje bo;
morda pa še kaj napravimo.
Vremenska napoved za otroke:
v pravljicah nič nemogoče ni.

Balada o Uršuli

(Balada o Urši Mandlovki, sedemnajstletni detomorilki, ki so jo 22. oktobra 1766 na Friškovcu v Ljubljani pogubili)

1

Je stala pred velbanmi durmi cerkvenmi
Uršula bosa pod slamnato krono,
v cajni na prsih je dete dojila,
svečo gorečo v rokah je nosila.
So mati siroto, še neporočeno,
zmérjali, pljúvali, z batino bili,
ker junfer zaklad je – v eksempel deklétam
stala je Urša pred durmi cerkvenmi.

2

Zlomila se Uršula revna in žála:
“Ôvbe, v strašân sem te svét porodila,
ne morem te čuvat, ne branit, ne hranit,
peza pretêžka za dêkle negodno!”
Ječala, v obupu lase si ruvala!
V reki je detece malo utopila,
s solzámi krstila, s solzámi kropila.
To je storila tam Uršula žála.

3

Biriči so v vózo zaprli jo, v tranči
reva premlada leži vsa krvava.
Po redu maléfičnem so ji sodili,
kazen strašná detomoru pritiče.
Jo dati na pranger, zadavit, utópit?
Živo zakôpat in kol zabit skóznjo?
“Obglavit takojci!” razsodil je rihtar.
Piha ledéno in zébe v tranči.

4

Ko só jo na Friškovc gnali biriči,
vpili ljudje so vprek in jo kamnali;
do Rótovža grozna povorka dospela,
mimo Šentjanža, Šentpetra prispela.
Ko frajman z žarečim jo drogom je spekel,
vsakič drhal je glasno zarjovela,
saj muka, martirij ljudi iz nas dela!
Vé se, na Friškovc oblast so biriči.

5

Prišli so do Friškovca, mesta morije.
“Frajmana, Uršula, zá moža vzémi!
Da rešiš se!” Urša pové vsem takóle:
“Tako življenje ni vredno živeti!”
Ji frajman odsekal je roko pregrešno,
jok in vriskájne svoját koj prevzáme,
ko glavo ji preč da, drhal ponori vsa;
kájti je Friškovc naš mesto morije!

6

Kje plašč je, kje barke so Ursule svete,
da dušo Uršino rešijo peze?
So angelci morda spet krila zgubili,
ko na pomagaj je Urša prosila?
Ljudje, ki le božje postave žebrate,
kimate ves čas, češ pravda je taka,
še mar vam otrok ni, raj hočete zase.
Ní bark za vas, ni od Ursule svete.

Andrej Lutman
Zapesnjenke



Mesen pesem nešem.

Deljaj-vezaj

Zahtevaj največ,
pričakuj premalo:

zatišje, premirje, mir.

Na njunem

Kaj je njuno?
Koliko je njuno?
Njuno na tujem, njuno v tujem ...
Njuno sredi tujega; njuno redi tujek.
Tujek in tujec sta par na njunem.
Mar njuno vsebuje par?
Nujno na njunem!
Nujno nad njuno!
Tuje in njuno sta par.
Tujka in tujek na svojem;
nujno na lastno!
Nujno nad tuje!
Zase po lastno, zanju nad svoje ...
Tujina ni njuna; tujina je tu.

Zapesnjenka

Isti krog.
Preteča vrtača.
Kotlina ostane.
Preko, do čez.
Lisa in list.
Pajčevina z opilki.
Žalost, jeza, togota.
Togota. Mig in dim.
Togota.

Z zvezd nad

... dogodke!

Živi tja v en dan, umre vsako noč,
izgubi se v povedi: ko pove, nima.
In stresa: zaplod, vzrok rojstvu;
razlog življenju, namen smrti;
dražila za druženje.

Ukaže ukaz: stroj stoj!

Nanebnica

Zvezde so zveze, vezenje neba.
Pa si mi kaj prinesel? Nič?
Pa pojdi, odločno povzame.
Je šel, se vrnil, ji rekel: Spet sem brez.
Ne hodi mi blizu, tako prazen.
Pridem ti bliže, da te izpraznim.
Izprazni me! zaukaže.
Izpraznim te, obljubi. Je spet čakala;
in vezla.
(Najemnica.)

Luč

luč v met
ključ je lučaj

nebo
obzorje
prst

potovanje luči
in
metanje svetlobe
v

zrak
zor
tla

naključje ni slučaj

Uganivka

Kjer je kravata, tam so tudi spodnjice;
kjer pa so spodnjice in par kravat,
je uganka: kaj je to?
Spodnjica z naramnicama.

Spomini.
Koliko smrti je?
Kolikorkrat vprašáš.
Vrnitev zemlji prst jalove setve.
V sence brez senc.
Si na polovici življenja: kako veš?
Vse, osnova vsega.
Veš? Vem: ko je več spomina kot pozabe.
Se bojiš Spominov?
Spominov? Bojim se pozabe, borim se zanjo.
Šestilo.
Vest v roki.
Gluho slika, slepo govori.
Troje, eno s parom,
dvakrat dvoje; par, eno, troje.
Koliko smrti je?
Kolikorkrat vprašáš.
Koliko smrti je?
Kolikorkrat vprašáš.
Koliko smrti je?
Kolikorkrat vprašáš.
Koliko smrti je?
Kolikorkrat vprašáš.
Koliko smrti je?
Kolikorkrat vprašáš.
Koliko smrti je?
Kolikorkrat vprašáš.
Koliko smrti je?
Kolikorkrat vprašáš.
Koliko smrti je?
Kolikorkrat vprašáš.
Koliko smrti je?
Kolikorkrat vprašáš.



Primož Vidovič

Let mrtve ptice

Kakšna je bila moja mladost? Slabo se spomnim. Zelo kratka. V nekem trenutku sem bila otrok, potem pa sem čez noč morala odrasti. Tisto niso bili časi, ki bi ti dali kaj dosti izbire; ali si odrastel ali pa umrl. Pri nas zgoraj otroštvo že tako ali tako ni bilo čas nebogljenosti, ampak čas učenja in odraščanja. Toda ko je prišla kuga, takrat pa se še učiti nismo mogli več. Samo bežali smo, od enega kraja do drugega, iskali hrane, iskali prijaznega pogleda, dobrotne roke. Mladi in stari, ko smo prišli čez mejo, smo vsi bili boj za preživetje. Živo se spomnim tistega dne, ko sem v sebi začutila, kako je uvel cvet moje mladosti, ki se je komaj začela. Kakor luč je v meni ugasnilo takrat. Takrat je bil moj bratec še z menoj. Bor. Meni je bilo trinajst let, bila sem še deklič, komaj sem prvič dobila svoje dneve. Bor, on jih je imel komaj osem. Tiste dni sva se skrivala pri nekem kmetu, nekoliko južno od meje. Bila je zima in snežilo je, zato sva se morala nekam zateči.

Zbudila sem se iz morastih sanj, ki so me pestile iz noči v noč. Začele so se tako, da sem letela čez širo no, potem pa se je pojavil črni mož, podolgovat stvor, odet v haljo iz vranjega perja, krila je imel, grozeča in črna, kljun in kremplje, ki bi ti prebodli telo. Črni mož me je lovil v vseh sanjah, letel je za menoj, letela sem, kolikor hitro sem mogla, a me je dohiteval. Ko me je dohitel in je planil name s kremplji, sem zmeraj planila pokonci, vsa zadihana in prepotena. Tistega dne pa se je mora še kar nadaljevala, le da je bila resnična. Zunaj so namreč divje vreščale vrane. Skušala sem znova

zapreti oči, še malo počiti, kajti v kosteh me je žrla takšna utrujenost, da je noben spanec ni mogel več pregnati. Bila sem samo deklič, ki je bežal za življenje. Kako sem zdržala tako dolgo, v resnici ne vem.

Skozi špranje skednja sem v zgodnji jutranji svetlobi videla, da je dvorišče polno vran. Zbrale so se okrog trupla krave, ki je prejšnjega dne poginila kmetu, pri katerem sva bila skrita, pa je bil prestar, da bi jo odvedel. Ptice so imele pravo gostijo. Tega ne bom nikoli pozabila, s kakšno slastjo so načenjale mrliča in razpravljale. Pri nas smo mrtve nesli v gore in jih tam izpostavili mrhovinarjem, požrli so jih ptiči. Tako smo nekako vrnili naravi tisto, kar nam je podarila. A tega nihče ni smel gledati; zelo slabo znamenje je bilo, če si videl Morano pri delu. Velikokrat se je zgodilo, da je Morana obiskala tudi tiste, ki so to videli, ali pa njihove svojce. Zato mi je bilo tedaj nelagodno opazovati, čeprav je na tleh ležalo samo truplo krave. Saj ne, da ne bi že prej kdaj videla jastreba na kakšni divjadi, ki je poginila, ampak vrane so me spomnile na črnega moža, ali pa je morda bilo obratno. In pogled me je napolnil z grozo.

Tu in tam je pes – kmet je imel starega psa – planil pokonci in začel preganjati ptice. Lajal je nanje, bevska, renčal. Za trenutek so res poletele, a so malo stran znova pristale in nadaljevale, pes, ki je bil že v letih, pa je tudi obupal in se vrnil v uto – opravil je svojo dolžnost.

Zaspali v hrupu nisem več mogla. Obrnila sem se k Boru, mojemu bratcu. Z njim sva bežala, gledala sem ga, kot že toliko nespečih juter, kako zvit v klobčič k sebi stiska svojega Volčnjaka, leseni kipec, ki mu ga je izrezbaril dedek že dolgo tega. Dedek je bil že leta mrtev. Dovolj je bil star – ne, ne dedek, Bor –, osem pomladi, da se je podnevi pretvarjal, da se več ne igra, da je bojevnik in lovec, a ponoči si ni mogel pomagati in je skrivoma poiskal Volčnjaka, misleč, da ga ne vidim. Tudi jaz sem nekoč imela igračko. Majhno punčko sem imela, babica mi jo je naredila, iz ovčje kože, volne, okrašena je bila z biseri iz jantarja, ja, malo drugačno, kot so tu pri vas, bolj preprosto, lase pa je naredila iz dlak višavskega goveda. Rada sem imela tisto punčko. A tako kot nekoč moji babici je tudi meni nekega dne punčka začela razpadati. To je bil pri nas znak, da je treba odrasti. Moja punčka je zelo hitro razpadla, kakor da bi slutila.

Z Borom nisva vedela, kam beživa. Ko naju je babica ponoči poklicala k sebi in nama izročila malhi, je rekla samo, naj greva na jug, naj tam poiščeva dobre ljudi. Ni hotela, da še naju pokonča kuga, tako kot je najine starše, tako kot je pokončala vso najino pleme. Ona ni bila še nikoli na jugu. S solzami v očeh, a s trdo roko in besedo naju je potisnila iz šotora, in od tam sva bila na svojem. Tavalala sva, komaj živela, tu in tam nama je

pomagal kak rojak, ki sva ga srečala in je prav tako bežal. Včasih so bežale cele družine. Le malo jih je uspelo priti sem dol. Ko so jih vojaki našli, so jih strpali v taborišča. Tam so od lakote in zaradi nesnage shirali. Tako kot bi najbrž midva, če bi naju ujeli.

Ko sem gledala Bora, me je zdramil najprej obnovljen lajež in kmalu zatem topotanje. Vedela sem, da so to vojaški koraki. Ta ritem se ti usidra v ušesa, ko te nekaj časa preganja, začutiš ga v kosteh, preden ga sploh zaslišiš. Domačini mi pravijo, da jih vojaki ščitijo pred hudim. A meni se je zdelo takrat, in zdi se mi zdaj, da tisti, ki tako hodi, s tako jezo, s tako neusmiljenostjo, da te ta ne more varovati, lahko samo napada in uničuje.

Zato sem pograbila nož, ki sem ga imela skritega v slami, in pogledala skozi špranje v steni; videla sem tri može v tistih njihovih čudnih oblekah, s puškami na ramenih. Dva sta stopila skozi vratca na ograji in veter je vratca tik zatem zaloputnil. Kmetov pes je zarenčal na njiju. Psi vedo, komu gre zaupati in komu ne. Psi vedo to veliko bolje kot ljudje. Babica je vedno govorila, da je treba poslušati pse, da se bolje odločajo kot mi, pametni ljudje. A pes je lahko samo lajal, vojaka sta prišla do vrat in trkala, malodane razbijala. Preiskava, je zavpil eden, odprite. Tako sem se oklenila svojega noža, da so se mi izbokline na držalu zarezale v kožo, po čelu mi je lil pot, komaj sem dihala in v želodcu me je zvijalo. Dreznila sem malega Bora, ki je spal kot ubit, in mu hkrati pokrila usta, da ne bi kaj rekel, mu zasikala, da morava takoj stran, naj vzame stvari, tiho.

V tistem trenutku je kmet odprl vrata. Vprašal jih je, kaj bo dobrega. Bil je vesel človek, dobrodušen, in je mislil, da se bodo vojaki na gostoljubnost dobro odzvali. A ni bilo tako, iščejo prebežnike, so rekli, kmet pa, a tako, da ni nobenega videl, in se je pošalil, če nemara mislijo mrhovinarje, ki so se zagrizli v njegovo Reziko – Rezika je bilo ime njegovi kravi. Njih krava za zdaj ni zanimala, rekli so, da bodo pogledali. In so šli gledat, kmet jih je povabil v hišo, nakar je malo postal in pogledal proti nama, da mi je srce padlo v hlače: seveda sem že ves čas slutila, ne, vedela sem, da vé za naju. Že prvi dan naju je moral videti, ker je naslednje jutro, potem ko je šel v skedenj opraviti, "pozabil" kruh in skuto na polički. Skuta je bila odlična, take še nisem jedla. Ne vem, zakaj naju ni prijavil. Skrivati prebežnike je bilo nevarno. Slišala sem, da so veliko domačinov na mestu postrelili, kot izdajalce, druge so vrgli v taborišča skupaj z begunci.

Z Borom sva skočila na noge in si oprtala malhi. Vedela sem, da bi bilo iti skozi sprednja vrata nespametno, ker bi naju takoj zagledali skozi okna, pa tudi če bi nama uspelo priti do ceste in v vas, bi naju takoj opazili, ker sva bila povsem razcapana, pa tudi drugačni smo mi, severnjaki, prepoznavni,

saj vidite mene. Na zadnji steni skednja so bila še ena vratca, ta so gledala na njive. To je bil edini izhod, nevaren izhod, vendar edini, ki nama je preostal. Bor mi je medtem govoril, da noče bežati, godrnjal je, tarnal, da ga noge še vedno bolijo, pa da bi on z lokom vse te vojake postrelil. Rekla sem mu, naj ne nori, ker to niso zajci, da bi jih tako lepo prosto ustrelil, ti zajci imajo puške in ne bežijo. Ni mi verjel, ali pa je bil samo trmast.

Že so se odprle kmetove duri. Nagovarjal je vojake, naj mu pomagajo z Reziko, ker mu je konj poginil in je ne more sam odvreči, in so rekli, da mu bodo pomagali, a najprej je treba v skedenj, bili so neizprosni. Pobrala sva zadnje stvari, napolnila sem še čutaro, potem sva že ugotavljala, kako odpreti vratca, dvignila zapah – videla sem, kako sence migetajo za steno za mano, ko se približujejo. Tedaj je Bor zašepetal, da je Volčnjaka pozabil, in res je ležal poleg sena njegov kipec. Ne vem, kaj mi je bilo, da sem skočila ponj. Morda mi je bilo hudo za Bora, ki mu je bil ta kipec edina tolažba, morda mi je uspelo pomisliti, da bi kipec tujega videza dobrotnega kmeta lahko spravi v nevarnost. Pa sem stopila, da bi kipec pobrala, pa se mi je malha zataknila za zapah na vratih. In so vrata udarila ob steno.

Zunaj so se koraki razživele in se začeli divje približevati. Čutila sem, kako mi je kri povrela. Boru sem sikala, naj beži, kakor da bi še sploh bilo važno, če govorim tiho, sama pa skušala osvoboditi naramnico malhe, kar mi je uspelo šele, ko se je utrgala in se je vsebina malhe razletela po tleh. Ko so se velika vrata skednja odpahnila in se odprla in je v sobo vdrla svetloba, ki me je zaslepila, sem lahko samo tekla za Borom, ki je že bil pri njivi. Tekla sva za življenji. Nekajkrat sva že tako tekla. In povem vam, ko tečeš za življenje, odpovedo vse zavore, takrat samega sebe presenetiš, kako hitro lahko tečeš, česa vsega si zmožen. Bilo je, kakor da bi stopila iz časa, kakor da bi vsa narava obstala zame. Sneg, v katerega so se mi udirale noge in me je spotikal, me ni nič hladil. Gozd, proti kateremu sva tekla, pa se je oddaljeval, vztrajno oddaljeval. Tedaj je počilo.

Strel je odmeval po ravni in me za trenutek oglušel. Bora sem videla teči naprej, tudi sama sem tekla naprej, tako sem vedela, da naju niso zadeli. Še je bilo upanje. Še hitreje sva tekla, kakor veter, vse je izginjalo mimo mene, mraz me je tolkel po obrazu. Potem je drugič počilo. In potem je Bor omahnil. Če sem do takrat mislila, da se zame čas bolj ustavi ne more, se je. Še srce mi je nehalo biti. Bor je omahnil v sneg, vse okrog njega je že postalo rdeče, ko sem ga dohitela. Kričala sem, naj teče, a odgovoril je samo z ječanjem. Potem sem ga zgrabila, ga vlekla, in samo čakala, da počí še tretjič, da še mene zadenejo. Mrmrala sem Oprosti, babica, oprosti, oprosti, to sem si mrmrala. Solze so padale in zmrzovale v vetru. Končno

je ustrelilo še tretjič. Končno sem omahnila še jaz. Slišala sem vrane, kako vreščijo, ko so zagledale moje truplo. Ne vem, ali so zares bile blizu. A pele so svojo morilsko pesem, dokler nisem zaspala. In sanjala sem, da sem majhna ptica in prišel je črni mož, ki me je dohitel in raztrgal.

Zbudila sem se sredi gozda, v mrzlem snegu. Kako sem do gozda prišla, nisem vedela. Morda sem še nekaj časa tekla, potem ko je ustrelilo. Ali pa sem se vmes zbudila. Vseokrog je bilo tiho. Pobrala sem se na noge, vsa drgetajoča, sneg mi je zlezal pod oblačila. Potem sem pomislila na Bora, kje je Bor? Zagledala sem krvavo sled, se spomnila, da so ga zadeli, in groza me je spreletela, takšna groza, da sem se vsa začela tresti. Oprosti, babica, sem spet mrmrala kot v zamaknjenju in nejeverno majala z glavo.

Našla sem ga ob smreki. Držal se je za levo nogo, katere hlačnica je bila vsa okrvavljena. Čisto bled je bil, čelo je imel mrzlo, na licih zmrzujoče solze, komaj je dihal. Pobožala sem ga po licih, tako nežno, kot da bi se bala, da se bo zlomil, če bom pregroba. Bor, bratec moj, sem mu govorila, ga prijemala za roke, ga stisnila k sebi, ko se je predramil. Zaječal je in povprašal po svojem Volčnjaku. Pusti Volčnjaka, sem govorila, nogo ti moram oskrbeti. On pa samo o Volčnjaku, ki je bil poteptan na kmetovi kmetiji. So kmeta ubili? me je spreletelo, ampak ne, črti naj vzamejo kmeta, moj Bor je umiral.

Metek ga je zadel v zadnjo stran stegna. Poskušala sem priviti hlačnico, pa je bila tako debela in trda, da sem jo mogla z nožem obrezati in odtrgati. Iz strelne rane je še tekla kri. Hvala bogu je mraz upočasnil pretok, sicer bi v kratkem izkrvavel. Rano sem prelila z vodo, da bi jo vsaj malo izprala, tako kot sem to včasih pod babičinim nadzorom počela z ranami lovcev, ko so se poškodovani vrnil v vas. Rano je treba izprati, mi je narekovala, to je najpomembneje, da se ne okuži, če se okuži, je lahko konec, ranjenec lahko umre. Izpirala sem rano, kakor da bi hotela iz nje izprati tudi naboj, a vedela sem, da tega nikakor ne bom mogla storiti, konico strelice je včasih bolje pustiti notri, sem jasno slišala babičine besede. Rano sem morala obvezati, vendar nisem imela pri sebi nobenih obvez. Kar odtrgano hlačnico sem vzela, očistila sem jo v snegu, potem pa jo ovila okrog rane, tesno sem jo ovila, kakor sem videla babico ovijati. Ves čas sem jokala, Bor pa me je gledal, samo gledal me je, izgubljen, kot da bi njegova duša že zapuščala telo. Ko je bila rana obvezana in se mi je zdelo, da sem dovolj zaustavila krvavenje, sem malo postala. Moj pogled je bil moten zaradi mreene solz.

Kaj naj še naredim za Bora? Kaj, če izkrvavi, kaj, če se rana vseeno okuži? Nekakšna zelišča sem hotela najti, nekaj sem še morala storiti, nisem mogla samo čakati, samo upati na najboljše, nisem mogla, tako mi je bilo

hudo, tresla sem se, pogledovala okrog, se spomnila, da so vsa zelišča, ki nama jih je dala babica, vse je bilo v skednju, vse sem tam izgubila, tu pa je bil sneg, sneg in nobenih zelišč, nič nisem mogla. Začela sem na glas jokati, sesedla sem se, udarila po snegu in se jezila nad bogovi, nad Morano, ki je iztegovala roke po nama, zdaj, ko sva prišla že tako daleč, ko dobri ljudje niso mogli biti več daleč. Zdelo se mi je, da se je okrog mene ves svet zvrtil in da sem padala v vrtinec, ki me premetava in srka vase. Čisto sama sem bila, a s tolikšnim bremenom, da so se mi lomila ramena pod njim.

Tedaj sem na dlani začutila nežen dotik. Bor me je pobožal in me gledal, izgubljen in zmeden, kakor da ne bi mogel doumeti, da se je njegova velika sestra, ki ga je doslej tako neumorno vodila, zlomila. Ni razumel, zakaj jočem, samo pomagati je hotel, ublažiti bol, me spet popraviti, da bom spet močna zanj. Bilo je majhno dejanje, majhen dotik. A dal mi je moči in topline. Pogledala sem mu v oči, obrisala sem si solze, stisnila pesti in mu pokimala, kakor da bi mu hotela reči, da bo vse dobro, da sem bila o tem videzu navkljub prepričana.

Cel gozd sem preiskala za zelišči, a vse je bilo skrito pod snegom, vse premrlo. Preteklo je nekaj ur, preden sem se vrnila, prestrašena, da je medtem že izkrvavel. A deček se je dobro držal, mraz je moral pomagati, da ni izkrvavel, ali pa so bogovi, ki so se poigravali z nama, malo dobrega dali, malo slabega. Ujela sem vendarle zajca in nama ga na majhnem ognjičku popekla. V tistem trenutku sploh nisem pomislila, da bi lahko kdo videl dim. Po koščkih sem mu dajala jesti. Ko sva se najedla, in bil je dober zajec, boljši kot kadar koli, še zdaj ga lahko okušam, ko sva se najedla, se mi je zdelo, da se je malo življenja vrnilo na Borov obraz, bledečnost je zbledela. To je bila moja edina priložnost, da skočim na kmetijo, da vzamem zelišča. Zelišča so bila rešitev. Nekako se mi je zdelo, da je rešitev v teh zeliščih ... Kaj sem pa vedela, trinajstletna punčara ...

Ni še bila trda tema, a nisem več upala čakati. Ko je Bor zadremal, sem ga pokrila s svojim kožuhom in smuknila skozi gozd, se prihuljena k tlom pretihotapila vse do kmetije, videti je bila zapuščena. Zadnja vrata skednja so se zibala in včasih zaloputnila v hladnem vetru, ki je rezal skozi vas. O vojakih ni bilo več sledu, vsaj v temi jih videti nisem mogla. Poslušala sem vsak zvok, vsak premik, vsak škrip, ki ga je oddajal majajoč skedenj. Samo iz vasi je veter včasih prinesel rajanje v krčmi. Niti vran več nisem slišala.

Malho sem našla zraven vratc. Pohodili so jo s svojimi težkimi škornji. A zelišča so še bila v njej, vse je bilo v njej. V temi je bilo sicer težko kar koli videti, z roko sem pač začutila. Spomnila sem se še na Borovega Volčnjaka, se sklonila in poiskala po tleh. Našla sem ga blizu kupa sena, kjer sva spala,

nepoškodovanega. Vzela sem kipec in ga spihnila. V vetru je ves ta čas nekaj kar naprej škripalo, sem in tja. Malo sem se sprehodila; pogledala sem na dvorišče, ki ga je osvetljevala polna luna, ker me je zanimalo, ali sveti luč v kmetovi hiši, ali krava še leži tam. Krave ni bilo na spregled, na kmetovih oknih pa je bila tudi tema. Najbrž je že spal. Vsake toliko je zaškripalo, in vsakič sem se zdrznila.

Potem sem se obrnila in tik pred sprednjimi vrati zadela ob veliko črno telo. Kriknila sem, se odrinila in stekla. Prepričana sem bila, da je to moj znani črni mož, ki me bo zdaj zares ulovil, tekla sem še z večjo silo kakor zjutraj pred vojaki. Z malho v eni roki in z Volčnjakom v drugi sem se rešila pred črnim možem in prišla naposled v gozd. Na srečo me ni zasledoval in vsa zadihana sem postala in počila. Takrat se mi je zdelo edino smiselno, da je bila tisto nekakšna prikazen, ki so jo nadme poslali bogovi. Zdaj zveni smešno. Zdaj vem, da je bil najbrž kmet, da so ga obesili, tako kot že veliko drugih, ki so nam pomagali. Ubogi kmet. Pa saj je bil že star in sam. Še krava mu je umrla.

Veter je še naprej pihal, a ničesar drugega ni bilo slišati. Našla sem Bora, komaj sem ga videla, ker je ogenj pogasil in je luno zastrl oblak. Rano, ki ni več krvavela, sem obložila z zelišči, da se ne bi okužila, da bi se hitreje zacelila, in jo obvezala z novim povojem, ki sem ga zdaj odrezala kar od svojih hlač, in v roke sem mu dala njegovega Volčnjaka. Ko sem končala, sem bila tako izmučena, da sem si uspela samo malo odgrniti sneg zraven njega, in tam sem se sesedla, legla sem, ga z eno roko objela, potem pa začela kinkati. Uspelo mi je, sem si mislila, in toplo mi je bilo pri srcu, čeprav me je mraz rezal v kosti in sem ude komaj še čutila. Sanjala pa sem, da letim čez naše lepe doline, sanjala cvetočo pomlad, ki je čakala nekje za vogalom zime, videla sem brsteče rastje, se igrala s pojočimi pticami, plavala v deročih vodah, z Borom sem plesala ob ognju, babica mi je pletla kite in mi pripovedovala zgodbe, vse te podobe so se mi porajale in me ponesle v umirjen svet, od koder sem končno pregnala črnega moža.

Ja, mrtev je bil. Moral je bil umreti, še preden sem sploh odšla na kmetijo. In ko sem se vrnila, sem bila tako utrujena, da niti nisem bila pozorna na to, ali še diha, niti nisem pogledala, ali nastaja meglica, ko izdihuje. Ko so me zjutraj spet zbudile vrane, takrat me je prešinilo, spoznanje me je oblilo. Niti pogledati mi ni bilo treba, vedela sem, da je mrtev. Ležal je čisto spokojen, videti je bil, kakor da še spi, kakor prejšnje jutro, ko sva morala zbežati, kakor vsako jutro, ko sem se zbudila ob njem in ga gledala mirno sanjati. Prav tako je držal v rokah Volčnjaka, prav tako je imel usta rahlo odprta, ker je velikokrat dihal skozi usta. Jokala sem. Še zdaj me stisne.

Tako me stisne. Ko pomislim. Kaj sem storila? Razočarala sem babico. Prosila sem jo odpuščanja. Prosila sem bogove odpuščanja, milosti. Ko me ni nihče uslišal, sem se hotela vdati. Ampak potem sem pomislila, ali naj bo vse zaman? Ali nisem dolžna, da nadaljujem, sama, da ne bodo žrtve zaman, da izpolnim vsaj del obljube, ki sem jo dala babici, če že ne morem cele? Vrane, ki so name vreščale z vej, so me skušale pregnati, da bi se lotile novega plena. Naposled sem vstala. In šla.

Zdaj so drugi časi. Zdaj se nam zdi vse to skoraj nepojmljivo. Zdaj govorimo druge jezike in spoštujemo druge bogove. Zdaj so nas vaši gospodje sprejeli, da jim obdelujemo polja in kopljemo rudnike namesto jih, in hvala bogu, da so, rešili so nas, kar nas je ostalo. A ko sem bila mlada, ko je bil Bor še živ, takrat ni bilo milosti, ne. Beg, ki se nam je v tistih zimah zarezal v kosti, nas še dolgo ne bo zapustil. Veliko rodov bo moralo miniti. Še vedno se vsakič, ko dobim od ljudi tod okoli neprijazen pogled, in teh pogledov ni malo, spomnim domovine, ki je zdaj vsa tiha in prazna, in si želim, da bi lahko zavrnela čas nazaj, poletela nazaj domov, da mi ne bi bilo treba iskati pomladi tu, pri vas, da bi lahko pila iz naših bistrnih potokov, tekla čez naše travnike, spet plesala z Borom ob našem ognjišču, babica pa bi mi pletla kito in me učila naših modrosti, na zemlji, ki nas je rodila, v mladosti, ki sem jo izgubila.



Anja Mugerli

Rdeči petelin

Iz bele megle je videti le vrh zvonika in streho gasilskega doma, vse ostalo je potopljeno v mleko. Ko se pobočje začne spuščati, mu vlaga kot mehak mah napolni nosnice. Na njegovi koži se spreminja v drobne kapljice in v njem se vse bolj razraščata občutek mraza in osamljenosti, ki se ju spominja iz otroštva. Potem od nekod pride drug spomin: tople dlani, ki se pritihotapijo pod njegovo obleko in ga objamejo okrog trebuha. Za nekaj časa tako mraz kot osamljenost čudežno izgineta.

*

V resnici ni hotel na pot. V več kot dveh desetletjih si je ustvaril življenje daleč stran od teh krajev temnih gozdov. A ko je odprto pismo ležalo pred njim, si je prvič očital, da ni šel dovolj daleč. Moral bi oditi v Avstralijo, kamor je odšel Samuel, ki se ga je iz neznanega razloga oprijel vzdevek Vrabec, ali pa vsaj v Italijo, kamor je šel Timotej, ki so ga vedno klicali Tej, zadnja leta pa se je v vse redkejših pismih podpisoval kot Teo. Ob misli na tretjega, ki so ga edinega klicali z njegovim pravim imenom, Mihael, si je blazinice prstov premočno pritisnil na veke, tako da je po tem, ko je spet odprl oči, med črkami v pismu mrgolelo črnih pikic.

Besede, da je mati Sabina umrla naravne smrti, mu niso prinesle pomiritve. Pravzaprav je ni videl toliko časa, da je bil prepričan, da je umrla že veliko prej. Pismo je hotel že zavreči, ko mu je pogled obstal na zadnjem

delu. Pokopališče v malem kraju, kjer je odraščal, je bilo polno in za Sabino Bordon ni bilo prostora, mu je pisal pošiljatelj. Morali bi prekopati enega izmed grobov, tega pa niso mogli narediti brez *obreda*. Začudilo ga je, da obred še vedno, po vseh teh letih, sploh izvajajo. List papirja je spravil nazaj v ovojnico in si pripravil torbo za na pot.

*

Vse, kar ve o njej, je, v katerem kraju živi in da jo kličejo Evica – tako je napisal pošiljatelj v pismu. Ne ve, v kateri izmed hiš naj jo išče. Megla na cesti zaduši vsak njegov korak. Medtem ko hodi, roke rahlo privzdigne predse, kot bi lovil ravnotežje. Občutek, ki ga zajame ob nenadnem zvonjenju, je podoben tistemu, ko skoraj zdrsneš v prepad. Za vogalom se izriše senca zvonika, ki ga je videl z vrha, nato še silhuete. Iz megle prihajajo, kot bi stopale iz drugega sveta. Na čelu hodi župnik. Za njim štirje nosijo krsto. Ne preostane mu drugega, kot da jim sledi, pri čemer vso pot premišljuje, ali je katera izmed žensk, ki si okrog telesa tesno ovijajo črne rute, morebiti Evica.

Nametani nagrobniki nepričakovano vznikajo iz beline in vsak njegov korak je bolj negotov. V ustih začuti okus po vlažni zemlji in že hoče oditi ter počakati, da pokop mine, ko se sprevod ustavi. Nad zemljo leži mlečna tišina. Nobene glasbe ni in župnik ne spregovori. Nosači krsto neslišno položijo poleg odprtega groba. Potem se ena izmed žensk zgane, sname si črno ruto in podnjo se zablešči belina. Mlada ženska poklekne na zemljo in si z glave potegne beli robec, tako da se ji po ramenih usujejo zlato rjavi lasje. Na vratu začuti hlad drobnih kapljic in od nekod vznikne podoba njegove lastne dlani, ki iz tistih zlato rjavih las povleče črnega hroščka, še vedno živega, z migetajočimi nožicami. Ženska seže v grob, in ko se spet vzravna, v rokah drži sivo lobanjo z rjavimi zaplatami zemlje. Položi si jo na krilo in on se zdrzne. Nekdo k njej postavi vrč, iz katerega ženska z golo roko zajame vodo in jo polije po lobanji. Curki vode se zlivajo po njenem krilu in s seboj odnašajo zemljo, dokler lobanja ne dobi istega odtenka kot megla. Nato jo nežno zavije v beli robec. Kot otroka ali zadnji hlebec kruha jo drži v naročju, dokler nosači krste ob tistem mrmranju molitve ne spustijo v grob, šele potem jo položi na rakev.

*

Kot najstarejšemu mu je pripadla pravica, da se je nekoč kot otrok udeležil obreda umivanja in zavijanja lobanje. V resnici se ni hotel, a kot najstarejši ni mogel ali smel pokazati strahu. Ne spomni se več, ali mu je to povedala

Sabina, a nekako je vedel, da obred služi temu, da zemlja novega mrtvega ne izvrže, in da gre za izkazovanje časti zadnjemu pokopanemu v grobu. Medtem ko je skupaj s Sabino hodil na repu pogrebnega sprevoda, mu je korak hromila misel na mrtve. A namesto obreda se danes jasno spomni tega, kako je med tem, ko so stali okrog prekopanega groba, na pokopališče prišla *ona* in se med ljudmi zrinila do njega, predvsem pa tega, kako ga je toplota, ki je puhtela iz njenega telesca, čudno pomirila.

Med odraščanjem mu ni bilo nikoli pretežko narediti še njenega dela pri hiši ali ji zvečer, ko je prišel iz delavnice, kjer je opravljal vajeništvo, pomagati pri domači nalogi. Osrečeval ga je nasmeh, ki mu ga je namenila, ko je v njen zvezek pisal rezultate na koncu računov, pri čemer se je trudil natančno posnemati njen rokopis. Raje kot v hiši je čas preživljala na prostem in veliko raje je prepevala kot govorila, saj je tako zakrila svoje jecljanje. Še leta zatem, ko je odšla, se je spominjal melodije, ki si jo je najraje mrmrala, ko je mislila, da je nihče ne posluša. Najbolj jo je privlačilo tisto, kar se je skrivalo pod zemljo: žuželke, mravljišča, drobne, skoraj strohnele ptičje kosti. Ko ni vedel, kje je, je moral le slediti drobnim jamam, skopanim v zemljo.

Nekega večera sta ga na pragu sprejela vznemirjeno Sabinino govorjenje, ki je prihajalo iz notranjosti hiše, in lesena škatla na tleh. Škatlo je izdelal v lesarski delavnici in ji jo podaril. Okrasila jo je s sličicami, ki jih je izrezala iz Sabininih revij in ob pogledu na katere ga je vsakič čudno spreletelo. S pokrova so vanj gledale oči brez preostalega obraza, črke, nametane brez reda, in nepovezani deli človeškega telesa. Čisto na sredini je bila prilepljena podoba angela z belimi, skoraj prosojnimi krili, čez katera so se vile rdeče in modre žile.

Sključenih ramen je stala ob oknu, dlani so se izgubljale v gubah njenega krila. Medtem ko je bil njen obraz v senci, je bil Sabinin ožarjen z rdečkasto svetlobo, ki je na nebu ostala zatem, ko je sonce potonilo za obzorje. "To čudaštvo se mora končati. Tega ne mislim več prenašati." Sabina je zgrabila njene roke, jih potegnila iz gub blaga in tako razkrila dlani, počrnele od zemlje. Žerjavica v ognjišču je komaj slišno prasketala. Ni se spomnil, da bi bili v prostoru tudi Tej, Vrabec in Mihael; mogoče jih ni bilo ali pa jih je iz svojega spomina na tisti dan izbrisal. Kot bi hotel razvozlati skrivno sporočilo, je skušal razbrati poteze na njenem obrazu, a razločno je videl le ušesa, ki so ji štrlela izpod las in kot dve lučki žarela v rdeči svetlobi.

Pozneje je Sabina pred njim dvignila pokrov na škatli. Na dnu je ležalo nekaj negibnih hroščev in majhno okostje, ki je po obliki sodeč pripadalo miši ali kateremu drugemu malemu glodavcu.

“Samo otrok je. Otroci so radovedni, vse jih zanima ...”

“Zakaj je ne zanimajo rastline?” mu je oporekala. “Ali okrasni kamni? Ali obleke, za božjo voljo? Kar koli, kar lahko najdemo na zemlji in ne pod njo?” Čez škatlo je tresnila pokrov. “Dovolj imam tega, da vsak dan prihaja domov vsa umazana od zemlje. Črno ima za nohti in za ušesi, kot bi tudi z glavo rila po zemlji. Kaj si bodo mislili ljudje, če jo bodo videli tako hoditi okrog? Povem ti, kaj: da jo zanemarjam.” Škatlo je dvignila v zrak, pri čemer je pazila, da jo je držala stran od svojega telesa. “Ko se ji približam, lahko voham zemljo, po kateri koplje cele dneve ...”

Prosil jo je, naj škatlo pusti njemu, da bo on poskrbel zanjo. Potem ko je povečerjal, je stopil na dvorišče, da bi pokadil cigareto. Skupaj s črno vrečo se je postavil pod nadstrešek, da Sabina z okna svoje spalnice ne bi videla oranžne lučke v temi. Vsakič, ko je povlekel, je povlekel z vso močjo, da je cigareta med njegovimi ustnicami zaprasketala, podobno kot žerjavica v ognjišču. Ko je dogorela, jo je skrbno ugasnil v travi in razprl črno vrečo. Na vrhu je ležala škatla; kljub temi je lahko videl belkasti obris angela. Pomišljal je le za trenutek.

Ponoči se je prikradla v njegovo podstrešno sobico. Prepoznal je njene tihe korake na tleh; edina poleg njega je vedela, na katerih mestih parket škriplje, in se jim izognila. Svoje telesce je pritisnila ob njegov hrbet in mu roke zakopala pod majico. V hladni marčevski noči bi pričakoval, da bodo mrzle, a bile so prijetno tople. Prekril jih je s svojo dlanjo in skoraj v istem hipu zaduhal vonj po zemlji.

*

Medtem ko se megla okrog njiju dviguje, na njej išče nekaj znanega, kar bi lahko povezal s toplimi dlanmi na svojem trebuhu, a obraz ženske pred njim je brezizrazen, kot bi nekdo ugasnil luč v hiši. Pogled spusti na vitki vrat, kožo, ki izginja pod črno obleko, na madeže od zemlje na krilu in nato na dlani, ki ji visijo ob bokih. ... *črno za nohti* ... Kot bi opazila njegov pogled, skriva roke za hrbet, potem pa ga kljubovalno pogleda.

Z njo gre do sobice, ki jo najema pri neki družini. Hiša stoji nasproti gasilskega doma. Sledi ji po ozkih stopnicah. Soba je majhna, okno gleda na zahod. Zvečer ob jasnem vremenu mora biti prostor oblit z rdečo svetlobo, pomisli, potem na mizi prepozna leseno škatlo z angelom. “Obdržala si jo.” Angel je zbledel in rdeče ter modre žile so postale sive. Prime ga skoraj neustavljiva želja, da bi jo odprl.

Do najbližje postaje pešačita slabo uro in zamudita vlak. Ne preostane mu drugega, kot da stopi v prenočišče čez cesto. Prosta je le soba z zakonsko

posteljo. Razen postelje, mizice s tankimi nogami in ogledalom na steni ni v njej nič drugega. S pogledom ji sledi, ko torbo odloži na desno stran postelje, nato pa iz nje vzame ruto in zakrije ogledalo. Spomni se dneva, ko so jo pripeljali, vso izstradano in skuštrano, kot bi jo privlekli od kdo ve kod. Sabina ji je pokazala, kje je kaj v hiši, potem pa ji odredila še zadnjo prazno sobo. Z nikomer ni govorila in samo enkrat ga je pogledala; tak pogled je videl že nekoč prej, ko so ga mizarji povabili s seboj na lov. Nekdo mu je v roke potisnil puško in mu ukazal, naj jo ves čas drži usmerjeno proti tlom in naj jo dvigne le, če bodo srečali divjad. A ko so na mali jasi uzrli srnjačka, puške ni dvignil. Žival je pogledala naravnost vanj in tik preden je moški ob njem ustrelil, je vse njegovo telo posrkal obupan črni pogled, pogled nekoga, ki ve, da nima več izhoda. Zgolj nekaj ur je bila v hiši, ko je opazil, da so vsa ogledala zakrita, čeznje so viseli rute in šali. Sabina ni rekla ničesar, a naslednjega dne je vsa ogledala snela in jih odnesla stran.

Na dvorišču pred prenočiščem si prižge cigareto. Spustil se je mrak in na drugi strani ceste vidi le še obris male železniške postaje. Noče se vrniti v sobo, najraje bi spal kar tule, pod zvezdami, tako kot je to naredil, ko je za vedno odšel iz hiše Sabine Bordon: pustil službo v mizarški delavnici, prodal svoje knjige in skoraj eno leto potoval po svetu; spal, kjer je naneslo: na senikih, v gozdu, na trati pod milim nebom ... Vsako jutro je odprl oči, lačen novega dne. Globoko je zajemal jutranji zrak, vedoč, da lahko končno okusi svobodo: dišala je po rosi na listih, po izpušnih plinih, ki jih je nosilo s ceste, po borovcih v gozdu, po jasmínu, ki je cvetel na nekem vrtu, po pokošeni travi in – to ga je presenetilo – po vlažni zemlji. Dokler ga ni nekega dne na poti prehitel gasilski tovornjak s prižgano sireno. Na nebu je opazil črn dim. Medtem ko je tekel proti njemu, je čutil, kako se vročina v zraku stopnjuje. Obstal je sredi gruče ljudi in presunjen opazoval ogromne curke vode, ki so se bojevali s plameni.

Ko se povzpne po stopnicah, namesto v sobo zavije v skupno kopalnico. Narahlo potrka po vratih, in ko ne dobi odgovora, previdno pritisne na kljuko. Prostor je majhen in brez okna. S stropa visi gola žarnica in rumena svetloba pada na njeno telo. Zgornji del obleke si je odpela, tako da ji visi čez boke in razkrije goli trup, po katerem polzijo kapljice vode. Ko se obrne k njemu, mu pogled obstane na njenih prsih: popolni krivulji in bradavicah, temno rdečih kot češnje. Vrata premočno zapre in tresk odmeva po stopnišču.

Spat gre neumit, z vonjem po cigaretah na prstih. Ko pride v sobo, se pretvarja, da spi. Njeni gibi so komaj slišni in za hip pomisli, da je sploh ni več v prostoru. Potem začuti premikanje vzmetnice. Njegovo telo leži

čisto na robu postelje in se ne dotika njenega, a vseeno lahko čuti toploto, ki puhti od nje.

*

Zjutraj se po tirih zliva sivkasta svetloba in zrak namesto po vlakih diši po gozdu. Ponoči je komaj kaj spal in takoj, ko sedeta v kupe, se pogrezne v spanec, kot bi se njegovo telo lahko sprostito šele zdaj, ko pod seboj čuti gibanje. Tik preden zaspi, se spomni besed, ki mu jih je napisal Vrabec v svojem prvem pismu iz Avstralije, nekaj o tem, kako aborigini verjamejo v sanjski čas, v katerem človek zaživi, ko zaspi.

V daljavi zagleda rdečkaste skale. Že zelo dolgo je na poti. Njegove obleke in las se oprijema rdeč prah. Hiti po puščavi, da bi skale dosegel še pred nočjo. Z njim je Mihael, petnajst let star, s kot saje črnimi lasmi in modrimi očmi, za katere je Sabina nekoč rekla, da so videti, kot bi nekdo ukradel malo barve z neba in mu jo vbrizgnil, ko se je rodil. Skale rdečkasto zasijejo v večerni svetlobi, a ne glede na to, koliko poti prehodita, se zdijo vedno enako oddaljene. Vse bolj utrujen je in komaj drži korak z Mihaelom, ki se večkrat obrne in se mu nasmehne, kot bi ga hotel spodbuditi. Potem opazi, da njegova oblačila niso prekrita z rdečkastim prahom, temveč so čista, kot bi se prahu ob vsakem koraku otresel. Ustavi se in Mihael se obrne: poblisk modrine sredi rdečkastega ozadja.

Mimo okna beži pokrajina, porasla s travo in redkimi drevesi, sem ter tja na obzorju vznikne hiša. Vse je videti sivo, nikjer ni rdeče iz sanj. Potem v šipi uzre odsev neznanega obraza. Starejša ženska s košaro v naročju se mu nasmehne. "Vaša žena je stopila na hodnik."

Pogleda prazen sedež pred seboj. "Ni moja žena. Moja sestra je."

Okno na hodniku je rahlo odprto in veter ji mrši lase.

"Ali prideta tudi Tej in Vrabec?" Besede ji gladko zdrknejo iz ust; ne jeclja več.

"Prvi živi v Italiji, drugi v Avstraliji. Predolgo bi trajalo, da bi prišla."

Stoji tako blizu nje, da lahko vidi zlate pege v njenih rjavih očeh. Tisto, česar ni mogel najti včeraj, zdaj vidi z lahkoto, in kot da ne bi preteklo celo življenje, se mu zdi, da lahko tako kot nekoč bere njene misli. O tem, kako tako Tej kot Vrabec živita na begu pred lastnimi strahovi. Prvi, ki je že kot otrok požrešno skrnil vsak kovanec, ki ga je prejel, je zdaj premožen in živi v vili z bazenom ter razgledom na Firence; drugi, zmeraj nemiren, kot bi se bal predolgo ostati na istem mestu, je zdaj sredi avstralske puščave, kjer ima toliko prostora, da se mu ne bo nikoli več treba počutiti ujet.

"Sanjal sem Mihaela."

Mihael – zmeraj brez želja in s preveč strahovi, da bi jim lahko ubežal. Njena topla dlan zdrsne v njegovo in on ve, da razmišlja o istem kot on: vrata se odprejo in v svoji spalnici visi Mihael, z vrvjo okrog vratu in z nasmehom na ustnicah, kot bi končno našel mir. Sabina je na njegov grob posadila spominčice. Rekla je, da se bo tako vedno spominjala njegovih modrih oči. Hotel jih je izruvat. Sam si nikoli več ni hotel v spomin priklicati mrtvih modrih oči, ki so vanj strmele izpod stropa.

Škatlo so našli teden dni za Mihaelovim pogrebom. Sabina jo je med pospravljanjem njegovih stvari privlekla izpod postelje in iz sebe izpustila krik. Ko je priteknel v sobo, je bil njen obraz siv od groze, škatla pa je ležala v kotu. Pokrov se je odlomil in v notranjosti je lahko videl živalsko okostje. Hotel jo je pobrati, ko je Sabina zakričala, naj se je ne dotika. Strmela je mimo njega, in šele ko se je obrnil, jo je zagledal na pragu. “Poberi svojo svinjarijo in izgini,” ji je ukazala Sabina.

A tedaj je še ni spodila od doma. Takrat še ni poklicala socialne in jim povedala o njenih čudaštvih, o škatli, polni mrtvih žužkov in plesnivih kosti, ki jo je skrivala pod Mihaelovo posteljo. Čeprav tega ni rekla na glas, je vedel, da jo krivi za Mihaelovo smrt, da verjame, da ga je njeno čudaštvo nekako začaralo, da so ga kosti, ki jih je izkopavala iz zemlje in hranila pod njegovo posteljo, poklicale v smrt. Vedel je, da Sabina to misli, ker je isto pomislil tudi sam. A njega k tej misli ni napeljal strah, temveč ljubosumje. Prizor, kako namesto v njegovo leze v Mihaelovo posteljo in kako namesto njega objema Mihaela, mu je povzročal slabost. Ni hotel več govoriti z njo in biti v istem prostoru kot ona. Ko je sedla za mizo, da bi večerjala, je sam vstal in odšel iz sobe. Tako kot je ponoči zaklepal svoja vrata, je znotraj sebe gradil steno nepopustljivosti: *Nikoli več*.

A ob neki priložnosti, ko sta ostala sama v hiši, je postalo njegovo hrepenenje po njej nemogoče. Gledal jo je, kako na dvorišču obeša perilo. Lasje in krilo so ji plapolali v sapi, kamenčki so škripali pod njenimi stopali. Bila je preprosto tam in nepopustljivost v njem se je začela drobiti. Opazila ga je šele, ko je stal tik za njo. V primerjavi z njim je bila drobna in lahko bi jo pokončal, dovolj bi bilo le nekaj udarcev, a ko jo je zgrabil, se je dolgo in nepopustljivo ruvala z njim. Šele ko je ležala pod njim, se je zavedel njenega telesa. Njeno otroško koščenost je nadomestila mehkoča, ki ga je vznemirila. Globoko je dihala in mu zrla v oči kot prestrašena žival. Hotel jo je vprašati, zakaj škatle ni skrila pod njegovo posteljo, konec koncev je bil on tisti, ki jo je povlekel iz črne vreče za smeti in ji jo vrnil. Namesto tega je z dlanjo segel med njene lase in na plan potegnil črnega hroščka.

Nekaj trenutkov sta opazovala njegove nožice, ki so tekle v prazno. Potem jo je poljubil in po njegovi notranjosti se je razlila rdečina. Dvignil jo je in jo nesel v svojo sobo. Pri belem dnevu sta ležala gola v postelji, brat in sestra, ne po lastni izbiri, temveč po spletu strašnih okoliščin, ki jih prinese življenje, kot sta ognjišče, na katero je oče pozabil namestiti varovalo, in poleno, ki je padlo na preprogo in tam najprej tiho tlelo, kot bi ne bilo nič, dokler niso plameni nenadoma obliznili zaves, naslanjača, omare ... Globlje, kot je bil v njej, bolj je bledela podoba goreče hiše, v kateri je izginilo vse, kar je poznal kot otrok, vključno z njegovimi starši. Jokal je. Oba sta jokala. In potem je bilo vsega konec. Sabina je vstopila v sobo in ju našla.

*

Dom za otroke so poimenovali po Sabini Bordon. Na igrišču, ograjenem z mrežasto ograjo, skupina fantov igra nogomet. Na stopnicah sedi peščica deklic, ki se med njunim vzpenjanjem proti vhodu umaknejo vsaka na svojo stran, kot bi se pred njima razprlo morje.

Upravnik doma, ki mu je poslal pismo, je moški s prijaznimi očmi in gosto brado. Povabi ju v malo kuhinjo, kjer si, kot pove, otroci sami pripravljajo obroke.

“Samostojnost in odgovornost, to je vse, kar lahko damo tem otrokom, preden jim najdemo pravi dom,” reče, ko prednju položi skodelici čaja. Potem govori o Sabini Bordon. Govori z žametnim, svetlim glasom, kot bi hotel o njej povedati samo lepe stvari. “V oporoki je ves denar zapustila našemu domu. Brez njene pomoči ga ne bi bilo. Tako si je želela, da bi lahko bila pokopana v svojem kraju. Veseli me, da sta se odzvala na moje pismo.”

Čuti nelagodje, ki se dviguje od tal po njem. Prehitro srkne iz skodelice in čaj ga speče v jezik.

“Seveda pa smo zelo hvaležni tudi gospodu Timoteju Bordonu,” ujame upravnikove besede. “Brez finančne pomoči, ki nam jo letno namenja, bi težko shajali ...”

Skodelico z glasnim žvenketom odloži na krožniček. V jeziku ga ščemi. Zakaj mu ni tega Tej nikoli omenil? Niti potem ne, ko mu je poslal sporočilo z novico o Sabinini smrti. Namesto odgovora tišina. Teo tiho sedi pred svojo vilo in strmi v reko Arno. “Zakaj pa niste pisma poslali njemu?” Res: zakaj je moral na pot on, ki Sabine ni videl že več kot dvajset let, on, ki je njena pisma neodprta pošiljal nazaj, da bi ji le postalo jasno, da noče imeti več nobenega opravka z njo?

“Sabina Bordon je v oporoki napisala, naj obvestimo vaju in nikogar drugega,” reče upravnik, a ga komaj sliši. Ona medtem sedi popolnoma

mirno, z očmi, uprtimi v upravnika, kot bi se strinjala z vsako njegovo besedo, kot bi pozabila, kaj se je zgodilo *potem*.

Potem ko so jo odpeljali, teden dni ni vstal iz postelje. Zavil se je v rjuhe, ki so še vedno dišale po njej, zaklenil je vrata svoje sobe in ni se odzval na Sabinine klice. Ponoči se mu je bledlo od bolečine in v polsnu je slišal nje-tihe korake, čutil je lahno premikanje žimnice in njeno sapo na svojem vratu. A ko je razbolen od hrepenenja čakal, da se njene dlani dokopljejo do njegove gole kože, se to ni nikoli zgodilo.

Sabina je imela dovolj: Teju in Vrabcu je ukazala, naj njegova vrata vržeta s tečajev. S hrupom je v sobo vdrl svet, preveč bel in prazen, da bi ga lahko prenesel. Sabini je zakričal v obraz, naj *izgine*. Klofuta, ki je iznenada priletela, je prinesla kratko zbistritev, kot bi glavo potopil v ledeno mrzel potok.

Sabinin obraz je bil videti žalosten, kot še nikoli prej. "Bedak si, če verjameš, da je lezla samo v tvojo posteljo."

Pljunil ji je v obraz in se pognal mimo nje. Tekel je brez pravega cilja, edino, kar je opazil, je bilo, kako se je prostor okrog njega razprl. Ustavil se je šele pri gozdu, kjer so se mu stopala vdrla v rahlo zemljo. Ugotovil je, da je bos.

Izkopati jamo je bilo čisto preprosto. Pomagal si je z vejo, nato pa nadaljeval kar z rokami. Potem se je slekel in legel v luknjo. Zemlja je bila hladna in mehka in na svoje golo telo jo je trosil, dokler ni bil popolnoma prekrit. Vlaga mu je najprej mehko pritisnila ob nosnice in ušesa, mraz je zadušil vsak zvok. Popolnoma negibno je ležal pod prstjo in tedaj jo je zaslišal: melodijo, ki si jo je vedno mrmrala. Vedel je, da je le še vprašanje časa, preden bodo njene dlani, ki jih je tako ljubil, odkopale zemljo in ga našle. Zemlja okrog njegovega telesa je utripala v njenih korakih, ki pa so bili vse počasnejši, dokler se ni zavedel, da je to njegovo srce, ki se upočasnjuje. Vse plitveje je dihal in skupaj s kisikom je iz njega puhtelo upanje, da bo zares prišla. Izdihnil je, misleč, da še zadnjič, in napol je pričakoval, da ga bo zemlja pogoltnila vase, namesto tega pa je temo nad njim prebila svetloba in neke roke so ga s takšno silo potegnile na plan, da mu je vzelo sapo. Vdih in izdih sta se v njegovih pljučih spremenila v hlipanje. Popolnoma gol in z zemljo v laseh je jokal v Vrabcčevem objemu, medtem ko je Tej tiho stal zraven.

Čuti, kako mu telo dreveni na pretrdem stolu, zato zamrmra opravičilo in gre ven. Z dolgimi koraki prečka igrišče, ne meneč se za glasno protestiranje fantov, ker jim je prekinil igro. Po cesti se odpravi proti pokopališču,

mimo na novo zgrajenih hiš. Skoraj ničesar ne prepozna, dokler mu korak ne obstane pred Sabinino hišo: čez dvorišče je še vedno napeta vrv in na njej visi pozabljena obleka.

Nekoliko naprej asfaltirano cesto zamenja makadamska steza. Kamor koli pogleda, vidi polja, zeleno-rjave preproge vse do obzorja. Tu se nekaj v njem zgane, najprej komaj opazno, potem vse močnejše, kot mačka, ki si pretegne gibko telo. In potem pride do pogorišča. Le zakaj ni tega dela še nihče prekopal in na njem nečesa posadil? Morda pa iz te zemlje nič ne raste. Ali pa je nekdo hotel, da bo pogorišče našel na istem mestu, če se bo kdaj vrnil sem. Stoji vzravnan, s stopali, uprtimi trdno v tla, a kljub trdnosti začne skozi pore na prosto curljati podoba. Na objokanih licih začuti vročino, ki puhti od goreče hiše njegovega otroštva. Skoraj gol je, na sebi ima le kratke hlačke. Počuti se grozno in ne more nehati jokati, hkrati pa ne more odvrniti pogleda od rdečega petelina, ki grize v nočno nebo. Sabina ga trdno drži v objemu in on še ne ve, da bo pozneje pomislil, kako je lahko nekaj, kar je tako lepo, hkrati tako strašno, oziroma kako je mogoče, da je v nečem tako strašnem takšna lepota.

Gasilci so se trudili vso noč, a zjutraj ni ostalo nič. Sabina Bordon ga je vzela k sebi domov – on je bil prvi, pozneje so prišli še drugi.

*

Na grobu ne rastejo več spominčice. V zemlji zija pravokotna odprtina. Sabina bo ležala v istem grobu kot njen najljubši: Mihael z nebeško modrimi očmi. Pokopališče je ograjeno z visokim zidom in spominja ga na zapor. Odloči se, da nikoli ne bo dopustil, da bi ga stlačili na takšen kraj, da bi bil še po smrti ujet med stene. Kot bi slišala njegove misli, reče: “Ko bom umrla, hočem, da me upepelijo in moj pepel stresejo v morje.”

Sam pa se spomni na parke, skozi katere se je sprehajal v Nemčiji in ki so bili hkrati pokopališča. Drevje je pomešano z nagrobniki in po peščenih potkah tekajo otroci: nobene turobnosti, temveč žametna žalost, oblita s svetlobo.

“Še nikoli nisem videla morja.”

Njene besede ga ne presenetijo – vedno si jo je predstavljal nekje v bližini temnih gozdov, kjer so tla prekrita z vlažno zemljo in mahom –, a kljub temu ga zabolijo. Spomnijo ga na toliko stvari, ki jih kot otroci niso imeli. K Sabini Bordon so prišli zgolj s peščico svojih osebnih predmetov in lastno zgodbo, o kateri pa niso nikoli govorili: zgorela hiša, puščen v smeteh, odvzet neprimernim staršem, zlorabljen, in potem ona, najdena sredi gozda, divja, z vejicami v laseh in z do krvi popraskanimi okončinami.

Prižge si cigareto, dim odnaša v oblačno nebo, nad pokopališčem leži tišina. Evica mu vzame cigareto in si jo potisne med ustnice. Obraz ji za sekundo izgine za modrikastim dimom, potem na njenih licih opazi solze. Tukaj sta, ob Mihaelovem grobu, in ona joče.

“Si ga ljubila?” Vprašanje z več kot dvajsetletno zamudo.

Čez nagrobnike šine njen smeh, solze se zasvetijo kot biseri. “Vedno si bil tako slep, Adam.” Vrne mu cigareto. Na filtru se svetlika njena slina. “Nikoli nisem stopila v njegovo sobo. Ti si bil zame edini. Kaj ne veš, da sva bila midva vedno drugačna?” Počepne in s tal zajame prst. “Oni trije so bežali od svojih strahov, midva pa naravnost vanje ... Ali nisi ravno zato postal gasilec?”

Dlan s cigareto mu od osuplosti obstane v zraku. Strmi v njeno dlan, ki koplje po zemlji, za lastnimi strahovi. V tistem se v oblakih izriše črta in skoznjo posveti večerno sonce. Na koži začuti toploto, kot bi prihajala od sonca, a ve, da v resnici puhti od nje, ki se zdaj postavi poleg njega in reče: “Prihajajo.”

Spredaj so nosači, ki nosijo krsto, za njimi se vleče sprevod. Čisto na koncu hodijo upravnik in otroci. Nosači krsto položijo na tla in ljudje se razvrstijo v nekakšen polkrog, odrasli zadaj, otroci spredaj. Ona poklekne na zemljo in si v naročje položi beli robec. Tik preden se stegne po Mihaelovo lobanjo, on dvigne pogled in vidi, kako nebo gori.

Samanta Hadžić Žavski

Štiri zgodbe



Meta

Ko sem bil majhen, sem si tlačil papir v usta. Imel sem najbolj ogabne črvice zobe, kar si jih človek lahko zamisli, in to sem skušal rešiti na način, za katerega ne vem, kako otroku sploh pade na pamet. Seveda je temu sledilo zafrkavanje sošolcev, in še huje sošolk, in najhuje Mete. Meta je imela pšenične lase, ki so vselej plapolali na vse strani, razen pri športni, ko jih je spela v čop. Meta je bila neverjetno pametna punca, ki je vedela odgovore na vsa vprašanja. Meta je bila prijazna. Meta je bila pozorna. Meta je bila iskriva. Meta je bila iskrena. Nikoli me niso bolele besede sošolcev, ko pa sem enkrat slišal Meto, da me je poklicala Krokodil, sem skoraj zajokal. Sem zajokal, samo ne kar tam. Pozneje. Sem pa Meti bil všeč. Tudi pozneje.

Očitno, ker sva zdaj že skoraj deset let skupaj. Z Meto se trudiva dobiti otroka in zdi se mi, da me včasih obsoja in je prepričana, da sem jaz kriv, da še nimava otroka. Poskusila sva že vse mogoče. Po nekajmesečnem mučenju je Meta končno zanosila, vendar je rodila mrtvega otroka, kar jo je popolnoma strlo. Jaz se s tem dogodkom nekako nisem znal sprijeti, in to me je resnično težilo, saj sem ji do zdaj vedno, če se je le dalo, pri vsem pomagal. Kar koli sem lahko naredil zanjo, sem tudi naredil. A v tem primeru nisem mogel storiti ničesar.

Minilo je dvajset let in meni se vse skupaj zdi nevzdržno. Rad imam Meto. Ali pa sem morda le navajen na to, da je vedno v bližini. Kakor koli, ljubka, sladka Meta je postala prava pošast. Postala je ženska, iz katerih se je včasih znala ponorčevati. Postala mi je tujec. Hkrati sem vedel o njej vse in nič. Zadnja leta se mi je zdelo, da je venomer jezna name. Kot da ji delam krivico s tem, da obstajam. V njej se je nakopičil bes, ki je izbruhnil v najbolj nepričakovanih situacijah. Enkrat, no, najverjetneje večkrat, sem pozabil kupiti kruh, ki mi ga je posebej naročila, in takrat se ji je popolnoma zmešalo:

“Lenuh, neumnež, nič ni od tebe! Za vse na tem svetu sem sama!”

Ko sem jo končno pomiril, sem ji obrnil hrbet, nato pa zaslišal, kako je spet zašepetala tisto besedo.

“Kaj? Meta, kaj si rekla?” Molčala je.

“Resnično? S tem me boš žalila? Moškega, starega skoraj štirideset, žališ s tem, da uporabljaš njegov nadimek iz drugega razreda osnovne šole? Res, Meta?”

Zvečer nisem mogel spati. Uničilo me je. Videl sem, da me ženska, ki živi z mano, iz nekega meni in morda celo njej neznanega razloga, sovraži. To se mi je zdelo grozljivo. Želel sem kaj ukreniti, a sem po nekaj dneh ugotovil, da nima smisla.

Zdaj sva na poroki. Poroča se najin vnuk, sin najine posvojene hčerke, ki se zadnjih nekaj let obnaša kot avša, ker je njen sin zaročen s punco iz zelo bogate družine. Bi jo tu in tam spustil na realna tla, a vem, da ne misli tako, le najboljše bi rada zanj. Z Meto sediva ob mizi, ona sedi ob meni, jaz pa jo s kotičkom očesa opazujem in razmišljam, da je videti stara. Kar naenkrat je postala babica, bolje rečeno starejša gospa. Že nekaj let težko hodi, pomaga si z berglo. Vprašam jo, ali bi zaplesala, in se skoraj zaduši od smeha.

“Kakšne pa kvasiš, dedek. Saj ne moreš več plesati!” In nato sediva, se nasmihava in opazujeva dogajanje. Zvečer se uleževa v posteljo, tako kot vsak dan jo pokrijem. Ko grem nato odložit protezo, zaslišim:

“Oprosti, ker sem te poklicala krokodil.”

“Kdaj, prvič ali drugič?” se pošalim. “Meta, od tega je že veliko let.”

“Od vsega je že veliko let,” mi zabrusi, se obrne na bok in zaspi. Nekaj časa še gledam v strop, nato pa zaspim tudi sam.

Ekshibicionistično

Novico je, mislim da, prva objavila neka ženska na Facebooku. Šla je nekako takole: “Drage Celjanke, pozor! Ob Savinji, na poti od parka proti

visečemu mostu, se ne da več hoditi, ne da bi naletel na primerke, ki svoje 'bogatstvo' polirajo ob pogledu na sprehajalke, ob moški prisotnosti pa se urno skrijejo. Vedno več jih je in vedno bolj drzni in nesramežljivi so!! Ravno zaradi njih nisem hodila po tej poti, po daljši odsotnosti pa ugotavljam, da se jih je opogumilo še več! Brez sramu, na žgočem soncu! Ali na tej lokaciji seva neka čudna energija, da se kopičijo kot martinčki?! Vsem puncam, ki se hitro ustrašite, vam je neugodno ali vas je celo strah, odsvetujem, da hodite same. Ura in temperatura nista kriterij za njihove potrebe!"

Oh, kakšno pretiravanje, vse skupaj je delovalo kot slaba reklama. Takoj sem pomislila na osebo, s katero moram deliti to objavo. Naslednja stvar, na katero sem pomislila, pa je bila, ali zdaj tam več moških stoji v vrsti ob Savinji in si ga meče na roko ali kako?

Zvečer sem tako odšla do mestnega parka in med vsemi temi nezadovoljenimi in nenasitnimi 'masturbatorji' poiskala Marjana. Ko me je zagledal, ga je spustil iz rok in si oblekel hlače. "Zdravo, Zala!" mi je pomignil že od daleč. Povabila sem ga na kavo, da se pogovoriva malo o tem, kako in zakaj in od kod cela štala.

"Misliš, da je meni lahko? Ok, mislim, nam lahko? Saj vidiš, kako se je povečalo število moških. Včasih sva bila dva, jaz in oni, ki je strašil s svojim onetom po Golovcu, se spomniš? Ne vem, kaj naj ti rečem. Vidiš, kakšne ženske hodijo okoli. Včasih me je zadovoljil pogled iz grma na dostojno oblečene ženske, pod katerih oblekami sem si kot vsak spodoben moški pač predstavljal svoje. Misliš, da je to pri nagih najstnicah danes še mogoče? In če njih ni sram, zakaj bi bilo mene? Ne vem, zakaj so se zdaj spravile na nas, medtem ko hodijo mimo pa zardevajo in se hihitajo. Ne vem, no, sploh pa, komaj mi še vstane, bližje sem, težje je. No in kaj, kaj pa Hlupič? O njem, ki je 'povezan' z naravo in nag hodi na Celjsko, o njem pa nihče ne govori?" Videti je bil resnično razburjen.

"Marjan, oprosti, nisem te želela vznemirjati. Prva stvar, ki sem jo želela storiti, je, da sem se pozanimala pri tebi. Ne vem, zakaj je to naenkrat postalo tako množično. In druga stvar, Hlupič je bil novica prejšnjega tedna, da boš vesel..., ampak ravno zato, ker naj bi se 'povezoval z naravo' in naj bi bil 'nadpovprečno inteligenten', mu nihče nič noče."

"Lepo te prosim, Zala, saj veš, tip je neumen, se spomniš, ko je laufal za nami z motorko?" Pokimala sem. Tega prizora nikoli ne bom povsem pozabila. Takrat smo bili še mulci.

"Ne vem, kaj želiš od mene, Zala." Naredil je kratek premor. "Vem, da mi želiš samo dobro, ampak... ne vem, stvari so zdaj drugačne..."

Spila sva, jaz svojo že precej mrzlo kavo, on svojega top guna, in se poslovila. Preden je odšel na svoje mesto, sem ga poljubila na lica in mu rekla: "Saj veš, da se lahko kadar koli vrneš domov, kajne?"

"Vem," se je nasmehnil in si slekel hlače.

Kinder jajčka

Odkar pomnim, sem živel na ulici. Najprej sem na ulici živel z mamo, ki me je okrog vodila za roko in v polomljeni slovenščini ljudi prosila za denar. Najraje sem imel dneve, ko mi je mama rekla, naj počakam pod Prešernom, in izginila s kakšnim moškim, saj sem vedel, da mi bo, če bom res pridno čakal, kasneje prinesla kinder jajček. Starejša kot je postajala, manjkrat sem dobil kinder jajček. Je pa res, da sem starejši postajal tudi jaz. O tistih, resnično mladih časih, ki se jih bežno spominjam, vem samo to, da sem velikokrat govoril s Prešernom. Povedal sem mu vse in mu postavljaj vesoljska in življenjska vprašanja.

Spala sva večinoma pod svobodnim soncem, samo včasih in pozimi v domovih za brezdomce. Mama teh ni marala. Vedno je bentila, kakšen je to sistem, da se mora klošar držat pravil. Mama je imela dosti napak, a meni se je zdela najmogočnejša in najlepša ženska, kar sem jih kdaj videl. Ko sem jo vprašal za očeta, mi je enkrat primazala klofuto in mi zabrusila:

"Kaj? Ti jaz ne nudim dovolj, da me sprašuješ po tej budali?"

Kasneje sem izvedel, da je mama pobegnila pred očetom, ker jo je pretepal in ker je, kar je kasneje, ko je postala težka pijanka, postalo ironično, pil. Mama je bila večino časa zelo zabavna družba. Ko je bila z mano, se je velikokrat spustila na nivo otroka in tako sva plesala ob Ljubljani, kradla ciganom in plezala po prepovedanih mestih. Veliko sva namreč tudi potovala. Vselej pa sva se vračala v Ljubljano, k Prešernu. Enkrat me je samega pustila v nekem zavetišču v Celju, na katerem je pisalo Hotel California, in za par ur nekam odšla. Ob vrnitvi me je zasačila s pivom v roki. Takrat se ji je popolnoma utrgalo:

"Pri trinajstih? Kaj si ti čisto nor? Da te bom, malo pijano budalo, prenašala!"

Histerično je kričala in krilila po zraku, mi prisolila drugo klofuto v življenju in tako potem nisem upal piti do sedemnajstega leta, čeprav sem velikokrat imel priložnost. Kar se mi zdi presenetljivo, ko razmišljam o mami, je to, da je nekaj časa zelo zviška gledala na druge klošarje. Ti so jo zaradi tega mrzili in ji na vsakem koraku metali polena pod noge. Ko sem

jo enkrat spet čakal pod Prešernom, je do mene stopil klošar Mitja in mi zabičal, da je moja mama ena kura, ki nima treh čistih. Mitjo sem boksnil v trebuh in zbežal. Mama me je vsa prestrašena našla šele nekaj ur pozneje in tisti dan je že prej kupljeno kinder jajce pojedla pred mojimi lačnimi in objokanimi očmi. Nisem vedel, da zna biti tako hudobna.

Po nekaj letih, ko je mama zbolela, sem opazil, da izgublja svojo otroškost, trmoglavost in samosvojost. Začela se je povezovati z drugimi klošarji, velikokrat jim je tako ali drugače pomagala. Mislim, da je to počela zato, da bi kasneje kdaj oni pomagali meni. Nekega dne, ko bi jo moral počakati pod Prešernom, sem jo prosil, če bi lahko danes namesto kinder jajčka dobil Prešernove *Poezije*. Mama je bila malo začudena, a je izgledala ponosno. Res sva se potem skupaj odpravila v ropotarnico in od starega gospoda kupila *Poezije*.

Ko sva se odpravila iz ropotarnice, mi je rekel:

“Do naslednjč, mladi poet!”

Nisem še slišal te besede. Z mamom sva vedno uporabljala besedo pesnik. Beseda se mi je zarezala v dušo. Ko sem bral Prešernove pesmi, sem bil najbolj zadovoljen na svetu. Ni bilo važno, ali me zebe ali po meni teče dež, *Poezije* so me vedno napolnile s toploto. Kmalu za tem sem se spet pogovarjal s Prešernom na njegovem trgu. Povedal sem mu, da mi je všeč njegova pesniška zbirka in da bom kupil še kaj njegovega. Čez nekaj dni sem pri gospodu iz ropotarnice uspel dobiti nekaj podatkov o njegovem življenju. Ogromno je vedel o Prešernu. Rekel je, da je bil Prešeren “tragična osebnost”. Šele po obisku gospoda v ropotarnici sem ugotovil, da Prešeren čez trg pogleduje k svoji nesojeni ljubezni. Tako sem bil navdušen nad tem, da sem začel tudi sam kovati rime. Na začetku so bile precej osnovnošolske, v nekaj letih in po smrti moje matere pa so postajale zrelejše in bolj poetične.

Klošarju Mitji sem zaupal, da bi rad bil pesnik. Skoraj se je zadušil od vina in smeha in mi odvrnil:

“Enkrat klošar, vselej klošar!”

Prašek

Pobožala si me po roki, jaz pa sem te odrinil. Obrnila si se in se pretvarjala, da spiš. V treh minutah sem zaspal. Ti tisto noč nisi zatisnila oči. Vem, da jih nisi.

Zjutraj sem vstal in si zapenjal srajco, medtem ko sem se spuščal po stopnicah. Ti si stala v kuhinji, vsa popolna in lesketajoča, pripravljena

na nove podvige. V rokah si držala zajemalko in v ponev vlila maso za še zadnjo palačinko.

“Boš čaj ali kavo?” si me vprašala popolnoma brezizrazno.

“Čaj, prosim,” sem odgovoril z enakim tonom.

Tako si otrokoma pripravljala malico in likala oblačila, s hrbtom, strogo obrnjenim proti meni, jaz pa sem bral časopis in srkal tisto kavo, ki si mi jo nalila, ko si preslišala moj čaj, prosim. Ko sem prebral, kar me je zanimalo, se pravi, v resnici zelo malo, sem prižgal televizor in zrl v ekran, še zadnjih pet minut, dokler ni bil čas za odhod. Otroka sta medtem pojedla zajtrk in odšla na avtobus, jaz pa sem želel nekaj reči, želel sem vse popraviti in v meni je vrelo, ko pa sem odprl usta, si se zazrla vame kot v nekaj nepoznanega, tujega in rekla:

“Kupi prašek, ko boš šel iz službe.”

Tako sem pokimal, te robotsko poljubil na čelo in šel v službo.

Urša Zabukovec
Čista alkimija



“A veste,” mi je nenadoma dejal moj sogovornik, ki ga je njegova ideja povsem očitno že davno in globoko pretresla, “veste, da ne glede na to, kaj bi napisali, kaj bi upodobili, kaj bi pokazali v literarnem delu, nikoli ne boste kos resničnosti. Kar koli boste upodobili, nič ne bo tako močno kot v resničnosti.” Sam sem to vedel že leta šestinštirideset, ko sem začel pisati, morda pa celo že prej – in to dejstvo me je večkrat presunilo in vzbudilo dvome o koristnosti umetnosti, če je tako nemočna. Res, kar pretresite kakšen na prvi pogled sploh ne kričeč pojav resničnega življenja – če le zmorete, če imate oko, boste v njem odkrili globino, kakršne ne najdete niti pri Shakespearu. A ravno za to gre: čigavo je oko in kdo to zmore? Ne le za ustvarjanje in pisanje literarnih del – tudi za uztetje pojava moramo biti svojevrstni umetniki.

F. Dostojevski: Dnevnik pisatelja

Vidno in tekoče

Pred leti v Krakovu, v *Kinu pod baranami*, so me med počasnim prerivanjem proti izhodu presenetile izjave, sploh ženski, ki so se bolj ali manj glasno utrinjale z vseh strani: “Ženska ne bi nikoli naredila česa takšnega.” To naj bi bila vrednostna, kritiška (ob)sodba filma *Izgnanstvo* (ru. Изгнание, ang. *The Banishment*) ruskega režiserja Andreja Zvjaginceva. Film je bil po

njihovem mnenju slab zato, ker je neverodostojen. Ker (ženski) liki v njem storijo nekaj, česar v resničnosti menda ne bi storili nikoli.

Če na hitro povzamem vsebino *Izgnanstva*: na počitnicah na gluhem ruskem podeželju Vera reče svojemu možu Aleksu, Aleksandru, da pričakuje otroka, a da "ta ni njegov". Za Aleksa je kocka padla: otroka, fanta in punčko, pošlje k prijateljem prespat, sam pa pokliče mazače, da opravijo splav, med katerim žena Vera in nerojeni otrok umreta. Pozneje, v retrospektivnem delu filma, izvemo, da je bil nerojeni otrok Aleksandrov, Verina izjava, da otrok "ni njegov", pa je pomenila zgolj to, da je otrok Božji, od Boga – kot smo pač vsi v nekem smislu Božji otroci. A Aleks je izjavo razumel dobesedno vsakdanje – da ga je Vera prevarala in da pričakuje otroka drugega moškega.

Izjave razočaranih krakovskih gledalk so bile, se mi zdi, vezane na za zdravo pamet absurdno vztrajanje Vere v molku, v nepojasnitvenju možu tistega, za kar ji je v izjavi šlo. Vera se namreč moževemu načrtu ne upira, prepusti se njegovi volji, kar pripelje, kot že rečeno, do dvojne smrti. Če bi možu povedala, kaj je s svojo izjavo mislila, bi morda ravnal drugače – in prav to so od nje pričakovale, od režiserja pa zahtevale ogorčene krakovske gledalke.

Dostojevski v nadaljevanju zgoraj navedenega dnevniškega zapisa pravi takole: "Seveda pa je jasno, da nikoli ne bomo izčrpali vsega pojava, se dokopali do njegovega začetka in konca. Dostopno nam je le vsakdanje vidno in tekoče, pa še to le v neposredni navzočnosti, konci in začetki pa so za človeka še vedno nekaj fantastičnega."

V resničnosti nam je torej do neke mere dostopno le "vsakdanje vidno in tekoče". S tem pravzaprav ni nič narobe: gre za integralni del tako imenovane *conditio humana*, bi se lahko reklo. Težava se začne, ko s tega hudo ukrivljenega zornega kota sodimo o "začetkih in koncih". Ko večnost in globino, ki prežemata vsakdanjost, poštropimo z urinom svojega (končnega) razuma, potem pa se, zadeti od znanega smradu, čutimo upravičene soditi. Od tod namreč mnoge kritike in očitki o neverodostojnosti umetnosti, v našem primeru omenjenega ruskega filma.

Umetnost je v čudnem odnosu z resničnostjo. Umetnost ni manj od življenja – ni njegova reprezentacija, okamnena podoba "vidnega in tekočega". A umetnost tudi ni "več" od življenja, saj je brez življenja ne bi bilo. Umetnost, vsaj po Dostojevskem, ne dohaja "vidne in tekoče" resničnosti v njeni spremenljivosti, in prav zato njena naloga ni gola reprodukcija,

poustvarjenje življenja, temveč nekaj drugega. Poimenujmo to kar ukvarjanje z “začetki in konci” vsakdana, s “fantastičnostjo” tekočega.

Izgnanstvo Zvjaginceva je film o “začetkih in koncih” odnosa, a ne v časnem, temveč v ontološkem smislu: je film o tistem težko dostopnem “fantastičnem” v odnosu med moškim in žensko, med človekom in Bogom, med človekom in svetom. A ker je bil Dostojevski – poleg Andreja Tarkovskega in nekaterih evropskih filmarjev – tako rekoč glavni vir navdih Zvjaginceva, smo z njim tudi začeli, zdaj pa se ustavimo še pri njegovi kratki zgodbi *Krotko dekle*, ki se v *Dnevniku pisatelja* pojavi tik za uvodoma navedenimi razmišljanji o odnosu med resničnostjo in njenim umetniškim odzrcaljenjem.

Krotko

Zgodbo pripoveduje prvoosebni pripovedovalec, ki ob truplu mlade žene samomorilke želi “zbrati svoje misli v točko”. Sebi in bralcu želi pojasniti, za kaj naj bi pri vsem skupaj šlo.

Izvem, da so ga kolegi izgnali iz polka, ker je zavrnil povabilo na dvoboj. Tako je izgubil službo in družbeni ugled, kar ga še vedno boli, večkrat namreč pravi, da “se želi družbi maščevati”. Postane oderuh, odpre zastavljalnico in služi z obrestmi. Nekoč na vrata zastavljalnice potrka šestnajstletno dekle, ki na vse načine skuša ubežati svoji klavrni usodi: je sirota, živi pri starih tetkah, ki pa je ne marata in jo hočeta prodati ostarelemu, razlezenemu trgovcu. Naš pripovedovalec starega trgovca prehit, dekle prosi za roko in se z njo tudi poroči. Svoje začetne namere popiše takole: “Mislim sem, da sem domov pripeljal prijatelja, strašno sem rabil prijatelja. A bilo mi je povsem jasno, da je bilo prijatelja treba šele narediti, dodelati in celo premagati.” To je pripovedovalčeva izhodiščna pozicija, njegova “ideja”: “Glavno je to, da je že na samem začetku ne glede na to, kako se je zadrževala, planila k meni z ljubeznijo, ko sem se ob večerih vračal, me je navdušeno pričakovala in mi čebljaje (to očarljivo čebljanje nedolžnosti!) pripovedovala o svojem otroštvu, mladosti, domači hiši, očetu in materi. A jaz sem vso to ekstazo takoj pogasil s hladnim tušem. Prav to je bila moja ideja. Na navdušenje odgovarjati z molkom, naklonjenim molkom, seveda ... a ona je vseeno hitro ugotovila, da sva si različna in da sem zanjo uganka.” V svoj dom jo je pripeljal pod geslom “strogosti”; eden izmed njegovih “strogih” ukrepov je bil tudi to, da “ni imela pravice odhajati od doma”.

Bistvo junakovega "sistema" je neenakost, hierarhičnost, česar se zaveda tudi sam pripovedovalec: "Ideja te najine neenakosti mi je bila vseč." A ta neenakost po njegovem ni nekaj, kar se ustvari, temveč nekaj, kar *že je*, se pravi, da je odnosu nekako inherentno: "Vedel sem, da ženska, še zlasti, če je stara šestnajst let, ne more, da se ne bi scela podredila moškemu. [...] V ženskah ni izvirnosti, to je aksiom, tudi zdaj, celo zdaj je to zame aksiom!"

Do napetosti med njima pride takrat, ko ona želi to hierarhijo podreti, preseči, ukiniti, skratka – ko želi postati enakovredna svojemu možu, ustvarjalno graditi sobivanje, ustvariti tisto, čemur pravimo skupnost: "Prepiri so se začeli takrat, ko si je drznila po svoje izplačevati denar [zastavljavcem], precenjevati zastavke in si dvakrat celo upala z mano glede tega sporeči." Izključi jo iz svojega "posla", a ona se mu ne želi ali celo ne more podrediti, ker je – kot je bežno omenjeno – po naravi "ponosna": krši "pravilo", začne sama odhajati od doma, pripovedovalec pa pozneje izve, da se videva z njegovim starim kolegom iz polka. Nekoč mu uspe vse urediti tako, da skrit prisostvuje njenemu srečanju: bralcem prizna, da ga žena, ki slinastega zapeljivca spretno odbije, s svojo odraslostjo, plemenitostjo in čistostjo "sploh ne preseneti". Pozneje doma, po sceni s pištolo – žena meri vanj, medtem ko se on pretvarja, da spi –, sam "razdre zakon": ženo izseli iz spalnice v kuhinjo, na zločljivo posteljo. Krotka hudo zboli, šest tednov preleži v postelji, nakar še celo zimo prihaja k sebi, a on ves čas vztrajno udejanja svojo hierarhično igro, svoj "sistem" ... dokler nekoč ne sliši, kako ona v njegovi prisotnosti zapoje. To je trenutek, ko se pripovedovalec zave, da njegova igra ne deluje, vsaj ne tako, kot si jo je bil zamislil, doume, da je žena izstopila, da je pozabila nanj, da ga zanjo tako rekoč ni. Pade na kolena, ji poljublja noge, poljublja tla, po katerih ona stopa, in prisega, kako bo od zdaj naprej "vse drugače", kako bo zaprl zastavljavnico, kako bosta šla na potovanje, kako bosta začela znova. Ko opijanjen s svojo idejo na kratko odide od doma, krotka stori samomor: z ikono Božje matere v rokah se vrže skozi okno. In prav to dejanje junaka prisili v snovanje zgodbe, ki naj bi – njemu in bralcu – pojasnila, kaj se je pravzaprav zgodilo.

Zgodilo se je predvsem to, da se kljub junakovi prostovoljni "kapitulaciji" v resnici ni zgodilo prav nič – ker se nič ni spremenilo.

Kljub junakovemu nihilizmu, kljub na videz radikalni spremembi, za katero se odloči, njun dom ostaja zapor (vtis, da je njun dom zapor v malem, dobimo že na samem začetku, ko pripovedovalec opisuje njune obiske gledališča: "molče sva odhajala [tja] in molče sva se vračala"), kjer vlada

stroga hierarhija, delitev na paznike, predstavnike “sistema”, in zločince, ki jim je odvzeta svoboda. To, da pred njo poklekne in ji poljublja noge, ni sesutje neenakosti, ni subverzivno dejanje, temveč le *preobrnitev hierarhije*: prej je bil on zgoraj in ona spodaj, zdaj je obratno – on se je ponižal, njo pa postavil na piedestal. In prav to spoznanje – spoznanje, da dom ostaja hierarhično urejeni zapor, v katerem ni prostora za odnos, za skupnost dveh enakovrednih človeških bitij – njo požene v samomor: to je namreč edina možnost izstopa iz sveta nemogočega odnosa.

Samomorilka k prsim stiska ikono Božje matere – prav tisto, ki jo je nekoč v hudi stiski zastavila pri bodočem možu. Ikona kot “teologija v barvah”, kot podoba, ki je ni ustvaril človek (ikonopisec “izpisuje” le tisto, kar je že prisotno na platnu, a je nevidno), je tu simbol krotkine duše. Krotka dušo preda, zaupa jo v varstvo možu, ki pa se ne izkaže za dobrega, ljubečega skrbnika, temveč za zaporniškega paznika, ki s svojo “strogostjo”, “uganko” disciplinira in hierarhizira. Samomor z ikono v rokah je – za prodorno oko umetnika – metafora: pomeni izstop iz mrtvega odnosa, odločitev za življenje, odrešitev duše.

To potrjuje tudi motiv “zločinskosti”. O mladi samomorilki je proti koncu zgodbe namreč rečeno, da je o sebi “mislila, da je zločinka”. V tem lahko prepoznamo destruktivno učinkovitost pripovedovalčevega “sistema”: krotka, ki živi v zaporu, se počasi poistoveti s svojo vlogo, vlogo zločinke. A to je premalo. Spet gre še za neko drugo, bolj “fantastično” dimenzijo. Krotka, kot rečeno, spozna, da v tej zvezi zaradi hierarhičnosti odnos ni mogoč – in zaradi tega spoznanja se ima za zločinko, grešnico. Greh, kakor ga razumejo cerkveni očetje (in za njimi Dostojevski), je namreč prav to: *neuspeh odnosa*, pa naj gre za odnos z Bogom, s sočlovekom ali pa za odnos do stvari.

Izgnano

Če gre pri Dostojevskem za upodobitev nezmožnosti ustvarjenja skupnosti, živega odnosa zaradi tega, ker eden od udeležencev, možki, želi živeti po “sistemu” oziroma, če uporabimo še izraze iz drugih del Dostojevskega, “po knjigi”, “literarno”, ter v odnos vnaša nezrušljivo hierarhijo, gre pri Zvjaginцевu, skoraj stoletje in pol pozneje, za rahlo preoblikovano, a v osnovi isto tragedijo: za prikaz trka in nekompatibilnosti dveh svetov, za soočenje dveh ljudi, ki živita v različnih duhovnih razsežnostih.

Bistvi junakov sta v duhu ruske tradicije zapovedani že z njunimi imeni: ženino ime, Vera, napotuje na njeno duhovno dimenzijo, na življenje v veri, kar je, kot bomo videli, v filmu izpeljano s trmasto doslednostjo, medtem ko Aleksander pomeni "reševalec (ljudi)", za kar pa se Aleks v filmu ne izkaže.

Aleks ni in v resnici niti ne more biti rešitelj, ker – zelo preprosto – ne živi v sferi vere. To gledalcu sporoča glavni konflikt filma, ženina nosečnost in Aleksovo nerazumevanje njene izjave, da otrok "ni njegov". Še en prizor, ki nedvoumno upodablja življenje obeh zakoncev v različnih dimenzijah, *v veri in neveri*, pa je tisti, ko Aleks končno zagazi v morečo zakonsko tišino in vpraša Vero: "Ali ga ljubiš?" Vera vprašanje razume v religioznem, duhovnem kodu: ker je oče njenega nerojenega otroka (tudi) Bog, Aleksovo vprašanje razume kot vprašanje glede svoje vere, torej kot vprašanje, ali ljubi Boga. Zato se mu v odgovor samo molče in blaženo nasmehne. Aleks to prevede v svoj kod: v tem vidi ženino priznanje, da ljubi moškega, s katerim ga je prevarala – in jo udari tako močno, da pade na tla. Tisto, kar je za Vero izraz njene najgloblje vere, je za Aleksa priznanje največjega izdajstva.

V drugem, retrospektivnem delu filma se Vera v pogovoru z Robertom, Alekovim kolegom, ki Vero nekoč, ko je Aleks zaradi dela dalj časa odsoten, reši pred smrtjo (Verin prvi poskus samomora), izpove, in ta izpoved je glavni smerokaz na poti gledalčevega prodiranja k "fantastičnosti" sporočila filma Zvjaginceva:

"Grozno mi je. Ničesar mu ne morem pojasniti. [...] Naši otroci niso samo naši. Tako kot mi nismo otroci naših staršev. Nismo samo njihovi otroci. [...] On [Aleks] nas ima rad samo za svojo rabo, kot stvari. Že več let tako živiva. Zakaj sem tako osamljena? Zakaj ne govori z mano tako, kot je govoril prej? Ali pa se mi samo zdi, da sva govorila ... Ničesar mu ne morem pojasniti. Če bo šlo tako naprej, bo vse umrlo. Ampak jaz nočem rojevati umirajočih. Saj vendar lahko živimo tako, da ne umiramo. Saj vendar obstaja takšna možnost."

"Kakšna možnost, Vera?" jo vpraša Robert.

"Ne vem, vem samo, da takšna možnost je. To lahko naredimo le skupaj, drug za drugega, v skupnosti. Vsak zase ne moremo, nima smisla, to je začaran krog. Kako naj mu to pojasnim? Da bi sprevidel, kaj počne, da bi končno doumel."

Vera se večkrat približa možu, skuša prodreti vanj, ga zbuditi, izzvati, da bi se ozrl nanjo, da bi jo zagledal, začutil, da bi "govoril z njo", da bi prodril skozi nevidno ovojnico imanence, v kateri tava; kaj je to, da žena reče možu,

očetu svojega nerojenega otroka, da ta otrok “ni njegov”, drugega kot izziv, poziv, klic, alarm? A Aleks trmasto vztraja v svojih miselnih in duhovnih razsežnostih, tako trmasto, tako vztrajno, da Vere niti ne vpraša, denimo, kaj s tem “ni tvoj” pravzaprav misli. In zakaj. In kdaj. In s kom. In – spet, še enkrat, še nešetokrat – zakaj. A tu se približujemo pogledu krakovskih gledalk, očem, ki utrujeno drsijo po površini. Aleks v filmu Zvjaginceva tega namreč *ne sme* in niti *ne more* narediti: ker gre za umetnost, ki, ponovimo, ne poustvarja tekočnosti življenja kot takšnega, temveč prodira v “začetke in konce” te pojavnosti. Aleks mora delovati iz sebe, iz tistega, kar on je, se pravi iz zaprtosti za vero in torej za Vero – na tem namreč temelji verodostojnost *Izgnanstva*. V katerem gre, kot že rečeno, za nezmožnost ustvarjenja odnosa, za “zgrešenost” svetov, za soočenje odprtosti transcenci in zaprtosti v imanenco, za življenje vsaksebi.

Simbolno

*Duša bi se morala odpreti Bogu, da bi telesu in s tem celotni
Zemlji oznanila božansko življenje. Ko je zaprta za Boga,
zahteva od telesa in sveta opravičilo za svoj obstoj, varstvo,
ki ji ga telo in svet ne moreta dati.*

Olivier Clément

O “začetkih in koncih” brbotanja odnosa med junakoma govori tudi biblična simbolika filma.

Ko gre družina na deželi na svoj prvi sprehod, najde studenec, ki je nekdam žuborel, izsušen. To je prvi namig na odmrtnost odnosa: usahnitev izvira “žive vode”. Ko se vzhajajo do pokopališča, želi Aleks vstopiti v tamkajšnjo cerkvico, a so vrata zaklenjena: junak ne (z)more vstopiti v vero, se približati Veri, ta svet, prostorje drugega in drugosti, mu je nedostopen.

S simboliko najmočnejše prežeta scena pa je vrhunec dogajanja: noč, ko Aleks pokliče mazače, otroci pa preživijo večer in noč pri prijateljih. Kamera se seli iz ene hiše v drugo: medtem ko otroci sestavljajo puzzle, da Vincijevo sliko *Marijino oznanjenje*, ki upodablja angelovo sporočilo Mariji, da bo rodila sina od Boga, v drugi hiši moški opravljajo splav Aleksovega otroka, ki je obenem tudi Božji sin. Ta vzporednica, vzporednica z Marijo, osvetljuje Verino delovanje: tudi Marija Jožefu ni povedala za svoj odnos z Bogom in je spokojno prenašala njegovo ljubosumje. A tu ni šlo za sado-mazohistična izživljanja. Marija tega Jožefu *ni mogla* povedati, saj človek ne more drugemu “pojasniti” Božjega razodetja, ki ga je bil deležen: Bog se

razodeva individualno, vsakemu posebej in na svoj način. Kot se je razodel Abrahamu, ki je prav tako molče vzel svojega edinorojenega sina Izaka in se z njim odpravil na goro, kjer ga je bil pripravljen žrtvovati. Če iz obeh zgodb zradiramo Boga, spomnimo se te misli Kierkegaarda, je Abraham blazen, Vera pa nora. In umetnina Zvjaginceva neverodostojna.

Pred spanjem otroci berejo evangelij, Pavlovo *Pismo Korinčanom* (1 Kor 13): “In ko bi imel dar preroštva in ko bi poznal vse skrivnosti in imel vse spoznanje in ko bi imel vso vero, da bi gore prestavljal, ljubezni pa bi ne imel, nisem nič. In ko bi razdal vse svoje imetje, da bi nahranil lačne, in ko bi izročil svoje telo, da bi zgorel, ljubezni pa bi ne imel, mi nič ne koristi. [...] Za zdaj pa ostanejo vera, upanje, ljubezen, to troje. In največja od teh je ljubezen.”

Če sestavljanje puzzle lahko časovno sopostavimo z opravljanjem splava, branje *Svetega pisma* sovpada z Verino smrtjo, natančneje, z njenim samomorom – zdravnik, družinski kolega, ki ga v agoniji pokličeta Aleks in njegov brat Mark, na postelji ob mrtvi Veri najde prazno stekleničko izjemno močnih uspavalnih tablet, na takšno interpretacijo pa napeljuje tudi retrospektiva, kjer je prikazan še en, zgodnejši poskus samomora.

Pismo Korinčanom je avtorski prst, zarit v tekst: je očitek Aleksu, ki mu, kot pove tudi Vera, manjka ljubezni, saj svojo družino ljubi le “kot stvari”. Po drugi strani pa je to morda tudi očitek Veri: Vera namreč v izobilju premore tisto, na kar napotuje njeno ime – vero, a ta, kot pravi apostol Pavel, *je nemočna, če ni ljubezni*.

Pa je Veri res mogoče očitati pomanjkanje ljubezni? Nismo spet podlegli zdravi pameti, ki nam preperečuje razumevanje (nalog) umetnosti? Režiser je namreč v Verina usta položil misel, da “ne želi več rojevati umirajočih”, s čimer jo je, spet, približal Mariji in njenemu *plodnemu devištvu*, ki ni nič drugega kot prekinitev cikla rojevanja za smrt. In to je storil z vso režisersko resnostjo, brez najmanjše ironije ali cinizma, brez spodkopavanja.

Tu gre torej morda bolj za tisto, s čimer smo se soočili pri *Krotkem dekletu*: za usodno spoznanje junakinje, da v “zaporu” odnos (ljubezen) preprosto ni mogoč. Da gre za kraj, kjer vladajo hierarhija, zgrešenost svetov, odtujenost, ki je ni mogoče preseči, še zlasti ne z zgolj človeškimi močmi. In za ponižno privolitev v tisto, kar ji je v življenju namenjeno: “Čim hitreje naredi, kar si si zamislil. Ne morem več čakati,” pravi Aleksu, ki je odločen, da je treba otroka splaviti.

Če je delovanje, še zlasti pa končno dejanje obeh junakinj v vsakdanji, zgolj-človeški perspektivi noro, z globinskega, “fantastičnega” vidika pa *kar najbolj logično*, saj gre za izstop iz mrtvega odnosa, iz zapora, kjer

hierarhija, “zgrešenost” svetov ukinja ljubezen, pa je moški izpev usode v teh dveh delih – vsaj na prvi pogled – nekoliko zagonetnejši.

Junak pri Dostojevskem doživi svojevrstno katarzo, razsvetljenje: povsem nepričakovan razplet do temeljev zamaje njegov “sistem”, zdi se, kot da skozi svoj monolog, skozi “zbiranje misli v točko” na novo sestavlja sebe in na koncu prispe do tistega, iz česar bi moral izhajati – do Kristusovega nauka. A to je lahko spet le teorija, pobožne želje, ki jih bo strl star sistem: junak namreč večkrat omenja Lukerijo, služkinjo, ki mu je že povedala, da bo po pogrebu “gospe” odšla, a je junak odločen, da jo bo pregovoril, da je “za nič na svetu ne bo pustil [oditi]”, kar diši po novem projektu, vnovičnem ustvarjanju moško-ženskega zapora. Konec je v tem smislu odprt; očiščujoč je predvsem zato, ker junaku – ob novo odkritem spoznanju – daje še eno možnost. S tem nekoliko spominja na epilog *Zločina in kazni*, kjer avtor simbolno, z bibličnimi vzporednicami namigne na notranje spreobrnjenje Raskolnikova, ki ga bo ta potrdil z “bodočim velikim dejanjem”.

Razplet v *Izgnanstvu* je nagačen s simboli in prav zaradi tega ne toliko odprt, kolikor je večplasten. Po Verinem pogrebu (spet pomenljive besede Aleksa: “Pokopali bomo V/vero (!).”), ki se ga udeleži le nekaj moških z župnikom na čelu, Aleks vzame pištolo in se odpelje v mesto, k Robertu, za katerega sumi, da je bil Verin ljubimec. Junakovo notranje dogajanje simbolizirajo podobe narave; dež, kamera se iz mesta seli na podeželje, k družinski hiši, kjer se je zgodil zločin, in nato k usahlemu izviru, ki zdaj, ob dežju, oživi: Aleks še pred vstopom v Robertovo stanovanje v avtu najde ovojnico, v njej pa nosečniški test in Verino pismo. Robert pa nato v pogovoru, ki ima obliko filmske retrospektive, dopolni sporočilo – za oba, za Aleksa in gledalca.

Retrospektiva se izteče v epilog, ki je spet nekakšna kopija *Zločina in kazni*: junak se vrača na deželo po svoje otroke, zgodaj zjutraj se pelje proti vzhajajočemu soncu, ki je v krščanski tradiciji simbol Kristusa, in “zbira svoje misli v točko”. A ta točka se na platnu ne izlije v besede, temveč v podobe: na poljih žanjice žanjejo in pojejo, scena je zlato rumena, spet tako kot v romanu Dostojevskega, kjer se, če se spomnite, srečanje Raskolnikova in Sonje dogaja v Sibiriji, na ozadju zlato rumene pokrajine, od koder se širi komaj slišno petje. *Izgnanstvo* naredi tu še korak naprej, film se namreč izteče v glasno cerkveno petje, ki spremlja sezname igralcev in drugih sodelujočih: v *Vélíki kanon* Andreja Kretskega v izvedbi estonskega skladatelja Avra Pärta, v himne o kesanju in spreobrnjenju ter duhovnih solzah, v katerih ves čas kot refren odmeva “usmili se me Bog, usmili se

me”. Aleks se na poti za hip ustavi, izstopi iz avta, sede na tla, na zemljo, in zamišljeno, po izrazu na obrazu sodeč pa katarzično zre v vzhajajoče sonce. Vse to napeljuje k misli, da je – kot studenec ob hiši – oživel, da ga je osvežila “živa voda”, ki bo ozdravila njegovo življenjsko in duhovno utrujenost; še pred tragedijo, ko zakonca sedeta za mizo, da bi se pogovorila, Aleks reče Veri: “V stiski si, Vera.” Na kar mu ona odvrne: “Utrujen si. Ne morem verjeti, da si res tako utrujen.”

Alkimistično

Filma “velikega” ne naredi režiser, temveč gledalec. Da bi uvideli nevidno, moramo biti alkimisti. Akt percepcije je čista alkimija.

Andrej Zvjagincev

Bralec, gledalec mora pri lastnem “zbiranju misli v točko” vzdržati pritisk dobesednosti. Vzdržati mora napor podobe oziroma besede, izostriti oko in vztrajati na ravni “fantastičnosti”. Tudi ko se spomni na videz naključne misli junaka iz *Krotkega dekleta*, ki bi lahko pojasnjevala srž upovedanega in upodobljenega: “Ženske je pogubila njihova neizvirnost.” To misel bralec namreč najlaže in najhitreje razpre horizontalno, v ritmu “tekoče resničnosti”, ter obe umetniški deli interpretira v duhu prevladujočega sodobnega feminizma: kot še eno upodobitev ženske kot žrtve moškega, ki zlorablja svojo pozicijo (ekonomske, politične, fizične itd.) moči. A junakova misel je spet le na glavo obrnjena, njegovemu “sistemu” prilagojena resnica o “začetkih in koncih”. Junak namreč gleda tako, kot gledajo krakovske gledalke – če se tudi mi na hitro zatečemo k apostolu Pavlu – “z ogedalom, v uganki”. Nekoč, ko bomo v večnosti zrla “iz obličja v obličje”, “kakor smo bili spoznani”, se bo ta misel z glave nujno postavila na noge. In bo, kdo ve, morda slišati takole: “Ženske je odrešila njihova izvornost.”

S tem pa smo se približali nekemu drugemu, drugačnemu feminizmu – tistemu, ki ga poznamo iz ruskih ženskih disidentskih gibanj v času pozne Sovjetske zveze. Misel krščanskega (pravoslavnega) feminizma je, da osvoboditev žensk ne more biti ekonomska, socialna ali politična, temveč najprej in predvsem duhovna. Duhovna osvoboditev enega človeka namreč vpliva, spodbuja, poraja duhovno osvoboditev drugega človeka in okolja nasploh – pri Dostojevskem in Zvjaginceu junak po izstopu ženske iz neodnosa, po njeni duhovni osvoboditvi dobi možnost za lastni prepod –, medtem ko se boj za (pozicijo) moč(i) vedno udejanja *na račun* drugega. Spomnimo se Verinih besed: “To lahko naredimo le skupaj, drug

za drugega, v skupnosti. Vsak zase ne moremo, nima smisla, to je začaran krog.”

“(Ne)izvirnost” ženske v obeh umetninah pomeni odprtost za razodetje, pogum za reševanje lastne duše, trmasto vztrajanje v življenju vere (tudi vere v možnost živega odnosa), kar v našem svetu pomeni skorajda isto kot živeti v “izgnanstvu”. Vsaj tako je menil Dostojevski, ki je pravzaprav pisal samo o tem. Tako misli tudi Zvjagincev, ki prave umetnike primerja z Marijo in Abrahamom: tudi njim se, kot tema bibličnima junakoma, razodevajo skrivnosti, “začetki in konci”, ki jih ne smejo, ki jih *ne morejo* “zblebetati” dobesedno, v eni ploskosti, v kodu vsakdanje tekočnosti, pa četudi bi vsakokratna raven množične percepcije to od njih zahtevala. Da bi njihova umetnost resnično zaživela, da bi postala “velika”, pa potrebuje bralca oziroma gledalca alkimista.



Nemški pisatelj **Peter Wawerzinek** je bil rojen leta 1954 v Rostocku in je odraščal po otroških domovih v nekdanji Vzhodni Nemčiji. Njegov roman *Vranja ljubezen* (*Rabenliebe*) je prvič izšel leta 2010 pri berlinski založbi Galliani. Avtor v njem podoživlja dogodke iz svojega otroštva, zaznamovanega z izkušnjo sirotstva. Mati ga je namreč zelo zgodaj zapustila in se preselila na Zahod, za očetom pa se je izgubila vsaka sled. Roman se suče zlasti okrog fantomske podobe matere, ki pisatelja trajno preganja s svojo odsotnostjo. Pretresljiv vidik se v pripovedi odpre s prikazom motene geneze govorice kot *maternega* jezika v situaciji, kjer ni matere ali bližnje osebe, ki bi otroka nagovarjala in ga spodbudila k temu, da spregovori. Prepuščenost brezosebnim ustanovam je avtorja zaznamovala tudi kot govorca, saj je moral trudoma iskati svoj glas, prisiljen k postopnemu, vselej tveganemu odkrivanju resnice o lastnem položaju sredi kaosa nerazvidnih okoliščin. Roman *Vranja ljubezen* je bil uvrščen na seznam Deutscher Buchpreis, za odlomek iz njega pa je Peter Wawerzinek prejel nagrado Ingeborg Bachmann.

Peter Wawerzinek

Vranja ljubezen

(Odlomki iz romana)

Sneži v notranjost limuzine mojega otroštva. Sneg pada znotraj in zunaj. Moje življenje ne pozna drugega letnega časa razen zime. Vse leto vladajo predzima, zima, pozima. In večno me obdaja megla. Megleno snežna leta. Snežno meglena leta.

Moč črпам iz fantaziranja. Ni bilo šoferja, ki bi mi odpiral vrata v limuzino. Številna vrata so ostala prišlecu zaprta, otroku prepovedana. Vidim se prijetega za roko, v zadnjih kotih, v prostorih brez leska. Vsakdanjost in ritem. Zbor in trdno držanje za roke. Prikorakamo, odkorakamo, obstanemo, stopamo na mestu, levo naokrog, desno naokrog, tri korake naprej, dva vstran, spusti roke, primi z obema rokama od zadaj naslonjalo, utihni, ne reži se, mirno stopi k stolu, ne tekaj, usedi se na stol, glej predse, glej v svoj krožnik, uporabi žlico in začni jesti šele, ko ti ukažejo. Vse, kar je na krožniku, lepo pridno pojej. Sedeti moraš, dokler zadnji ne poje. Izreči moraš predpisano zahvalo. Pristopiš, odstopiš, greš v sobo, postelješ posteljo, na ukaz zaspiš, ko se zbudiš, greš

na stranišče. Ne stojte vsi hkrati ob umivalniku! Nazaj in počesite se! Čez tri minute bodite v veži!

Da bi izvedel, kaj je bilo z menoj, prehodim hermetične pregrade v varovanih strukturah; da bi se zanesel na svoje spomine, prišel do dokaza tam, kjer v prepovedanih prostorih ni mogoče odkriti zlate sledi in kjer primanjkuje naklonjenosti. Ni naklonjenosti in sploh nobenega odprtega prostora, desetletja dolgo, vse do danes. V preteklost, v domsko življenje, v otožnost odvitih dni. Pred portalom spomina ostaneš, pred zaprtimi vrati, pred vrati nemožnosti, ker je bil vsakdan gola rutina in predpis. Funkcioniral si in v odrejenem prostem času v skupini opravljal ljubiteljske dejavnosti. Od samega začetka nisi imel nobene možnosti, v svojem otroškem domu si bil izključen, saj biti domski otrok pomeni izključitev in nadzor. Bil si sirota sredi drugih osirotelih otrok in živel si dobro pod pokrovko lonca, dokler nisi prišel v stik z zunanjim svetom. Vse dotlej je bil tvoj dom ovojnica z gladkim pečatnim voskom.

Razum obsoja spominsko podobo vožnje v velikem luksuznem avtomobilu kot izmislek. Trinajst let po drugi svetovni vojni niso z vsemi častmi razkošno prevažali skrbstvu izročeni štiriletniki iz doma za malčke v dom za predšolske otroke. Toda sam si tega izmisleka nočem izbiti iz glave. Nočem, da bi me pripeljali v otroški dom na brnečem motornem kolesu kot nemo siroto, zadaj stisnjeno k možaku v usnjenem plašču. Niso me pritovorili tja na motorju. Peljem se z limuzino. Sirota sem. Razum se upira resničnosti. Sramoten nagib je razum. Na tem svetu ni večjega greha od razumske naravnosti. Ne poznam hujšega zla. Zaradi razuma so iznašli smernice, namenjene le boljšemu krmarjenju življenja z ogibanjem prestopkov. Proti naravi se je ustoličil na položaju razum. Razum je ta, ki predre oklep, ne pripozna smeti, ne vidi nesnage, ne ljubi odpadkov. Proti slehernemu naravnemu redu se nam opominjajoč ponuja kot temna šipa, v katero si moramo izpraskati luknje, če nočemo, da nas prešiba neumnost. Špalir kaznovanih šib je razum, boleča palica, ki vzame mero, da bi naložila kazen tistemu, ki se hoče umazati in nerazumno povaljati v blatu. Tako gnil je naš svet, tako prevrete so družbene oblike, da je postal razum najvišja človeška zapoved. Motorno kolo je zamenjala limuzina. Spomin prebarva stvari. Trmasto se upiram razumu. Trmasto vztrajam, da je bila tisto kabriolet limuzina s šestimi ali trinajstimi stranskimi vrati, zaradi mene tudi s premično streho, ki jo je mogoče zapreti ali odpreti, čeprav v povezavi z galebom, izdelanim

v Sovjetski zvezi, ni nič znanega o kaki premični strehi. Kadar se mi le zahoče, stojim na zadnjem sedežu. Kadar se mi le zahoče, odprem ali zaprem streho, da lahko ljubi sneg najde pot do mene. S spomini se pomikam naprej, kljubovaje vsakršnemu notranjemu razumu. Iluzijsko mišljenje mi pomaga, da kot štiriletni deček na začetku poti spomina proti vsakemu razumu vstopim v izmišljeno limuzino. Ne bi se rad cijazil s kamionom za transport ljudi, v bolniškem ali živinskem vozu, in nočem, da bi me v otroški dom prepeljali z navadnim deželnim avtobusom.

Če mi je rodna mati sploh kaj dala, je to moj intimni občutek za sneg, ki bi mu lahko rekel snežna senzibilnost. Bila je mati, štiri otroke je imela, pomlad, poletje, jesen in zimo, pomlad prinese cvet, poletje deteljo, grozdje jesen, zima sneg.¹ Sedim ob oknu in gledam v vrt svojega prvega otroškega doma, kjer že dneve sneži iz vseh oblakov, kjer sneg prekriva sneg in je opaziti drobne ptice, ki ne najdejo hrane; zgrinjajo se okrog ptičnice in zobajo sončnična semena iz lonca z lojem. Loj, ki sem ga raztopil pod budnim očesom kuharice z imenom gospa Blume in ga, pomešanega z zrnici, vlil v cvetlični lonec. Za pisalno mizo se nad delom razpočijo sanje o moji limuzini. Prispem. Pripeljejo me pred otroški dom; tedaj še ne vem, da je to otroški dom in v spominu ga doživljam kot oder. Naj se v svoja zgodnja leta vživljam s katere koli si bodi strani, vselej sneži in rdeči kot kri so žgani zidaki opečnate hiše.

Dvigne se zastor malega odra, na katerem začne snežiti. Krvavo rdeč je oder, ovit v svetlikavo tkanino. Kot bi pogledoval v odprt trebuh matere, materino votlino. Možak v usnjenem plašču zapelje naprej. Iz za odra zaslišim šum njegovega vozila. V teku desetletij se je šum polagoma spremenil, zvok motornega kolesa je postal zvok limuzine. Kreпки odrski delavci so pred hišno pročelje potisnili tri kamnite stopnice, na katerih stojijo tri bolniške sestre. Nastopi silak v usnjenem plašču, do meč zavrt v težko boljše, in za seboj vleče malčka, ki je star štiri leta.

Možak v usnjenem plašču me odpelje pred dom, pred katerim sem spet tako zbegano in zvedavo stal trintrideset let pozneje, le nekaj mesecev po padcu berlinskega zidu. Dostavi me kot blago. Stopam ob roki moža v usnjenem plašču, ki je prava gora, katere vrha ne vidim, naj se še tako naprezam in zvijam vrat. Vleče me za seboj, vlačič z vrvjo, niti pozvonil še ni. Vrata se mu odprejo, preden doseževa stopnice.

¹ *Es war eine Mutter, die hatte vier Kinder*; otroška pesmica.

Možak v usnjenem plašču zaželi ženskam dober dan. Nočem tega gledati. Stisnem se za moža v usnjenem plašču, on pa izvleče etui, v katerem sta tobak in papir, skrbno si zvije cigareto. Trije ženski glasovi se zlijejo v recitativ. Gospodujoče glavno petje, preprihano z dvema podrejenima tonskima legama, ki se vključita, pritrjevaje prvi pevki: No, končno sta prišla. Pa v takem vremenu. Kakšen mraz. Mislile smo že, da sploh ne prideta. Čakamo že dobro uro. Na srečo se vama ni nič pripetilo. Trije pari rok so prekrizani na prsih. Ženske, tanko oblečene, zmrzujejo. Kakšno leto je to, reče ena. Povsem noro, nemogoče, pritrudi druga. Na vsem lepem ta sneg, dopolni mašilo tretja. Že nastopi dolg premor. Sledi molk, dokler ne povzame besede mož v usnjenem plašču; o letu pove, da je takšno kot vsako drugo, nič boljše, nič slabše od lanskega. Samo zato, ker prevladuje ta snežna megla, dame, tak megleni sneg je ništrc, prav nič posebnega v primerjavi s severnomorskimi meglami, na katere je bojda naletel pred Novo Fundlandijo. Med lovom na polenovke s pomrzlimi rokami loviš modrega mola, iztiskaš iz mrežnih zank vahnjo, skušo, slanika. Ko postanejo dlani ribji kremplji, temu pravim mraz. Ko sneg greje kot plašč, temu pravim snežna vihra. Ko je megla ves zrak, ki ga dihaš, temu šele zares pravim megla. Ob njegovih besedah se čez orjaška pleča dviguje dim. Pepel otresa v vedro za čike. V domu ni dovoljeno kaditi. Ženske na to zelo pazijo. Hiša se imenuje Hiša sonce. Kraj, kjer se nahaja ta dom, je malo vzhodno obmorsko kopališče med Rostockom in Wismarjem, imenuje se Nienhagen. Ročno zvita cigareta leži snežno bela v dlani moža z usnjenim plaščem. Snežno bela mu žari med prsti, ko gestikulira. Vse to bolj ali manj vidim, čeprav od vsega skupaj ne vidim skoraj ničesar.

Jožefov marec, reče možak in ob besedah izpihne dim. Dim, ki se vrtinčasto suklja kvišku čez brezglavega moža, postane nad grbino pleč nestabilen in izgine v ozračju dne. Na gregorjevo pride lastovka skozi morskata vrata. Na Benediktov dan si poišče prostor v hiši. Ob svetem Jerneju spet odleti. Po stari kmečki pratiki, reče kadeči mož, naj bi devetnajstega marca stopili ven in si ogledali nebo. Če je jasno, potem bo vse leto tako.

Obilna ženska pokima: Če vi tako pravite. Še nikoli se niste ušтели. Možak puha, govori in puha. Cigareta se ne neha smoditi. Vzgojiteljice se zadovoljno smehljajo. Rade bi prevzele otroka dneva. Malega pob'ča 'mam s sabo, pravi možak v usnjenem plašču. Potipa za seboj v prazno, ker se izmaknem njegovemu prijemu in se izognem okorni dlani. Ne morem se razbliniti v zrak. Ne uspe mi zlesti v plašč, ki je kot ulit iz trdega, upornega materiala. Ene same reže ne otipljem. Nikamor se ne morem zalesti. Skrievanje ne bo pomagalo. Se že vidi, kakšen korenjaček si. Z izurjeno kretnjo

moškega, ki prime zvijajočo se polenovko za škrge, me mož v usnjenem plašču v drugem poskusu zgrabi od zadaj, potegne naprej, pokaže ulov osuplim vzgojiteljicam, ki dvigujejo dlani k licem, kliče v en glas: Kaj? Tale tukaj? Menda ne!

Karseda hitro se poslovijo od moža, ki kadi. Otroka odpeljejo v njegovo novo kraljestvo. Prijetno dišeč dom. Otrok to v trenutku zazna. Droben sem. Neverjetno zaostal, me ozmerja domska ravnateljica. Zaostal sem, si mislim, fantek. Novica, da so v hišo pripeljali zaostaleža, privabi osebje. Obkolijo novega prišleca, ki se znajde v središču neprikritega zanimanja: Zdi se mi, da se glava ne prilega ostalemu. Bog, samo pogledjte ta stopala. Kako tanke ročice ima. Njegova ušesa se mi zdijo lepa. Kaj šele rebra. Vzgojiteljice stojijo pred menoj s postrani nagnjenimi glavami. Iz te poševne lege glav me premerjajo s pogledi dol, gor. Privzdignejo me: Kako je lahek. Kot peresce, komaj kaj čutiš na rokah. Posadijo me v kad, zdrgrnejo z grobo krtačo. Preprihajo mi ušesa. Ostrižejo mi lase, obščipljejo nohte. Pride zdravnik. Nežno mi božajo lase. Želijo mi pregnati strah pred zdravnikom, ki nosi snežno belo, brezmadežno haljo. Drugi otroci kričijo, da si zdravnik sleče haljo. Meni bela halja ne vzbuja nobenega strahu: Si vaju halje? Primejo me za zapestje desne roke. Izgovorijo besedo mati. Otipljejo mi pulz. Ne pospeši se, enakomeren ostane, ko izrečejo besedo mati. Beseda mati je pojem, ki me ne vznemiri. Beseda preleti mojo glavo kot puščica prazno dvorano. Besede travnik, obala, žoga, hiša so mi že bolj domače. Travniki je igra in brenčanje čebel, jesti na prostem. Glava na mojem vratu je očitno prevelika. Telo, ki sodi k njej, je kot preslica, slabotno in suho. Pravijo mi pajek. Zaradi koščenih ročic, nog, me kličejo suha južina, bogomolka. Nag stojim na mizi. Seznam nujnih popravil je dolg. Razbit otrok sem, neuporaben čoln. Dom je moj dok za popravilo. Da lahko ladja zapluje v dok, preplavijo tanke z vodo. Ladja pride v preplavljen dok. Iz tankov izčrpajo vodo. Dok se dvigne s poškodovano ladjo iz vode. V ladjedelniški branži pravijo temu postopku pumpanje. Z vrvmi izvlečen iz vode na suho stojim nag pred zdravnikom. Zdravnik mi ukaže, naj globoko vdihnem in izdihnem, naj zadržim zrak. Zapovrstjo mi otiplje vratna vretenca, pretiplje me vzdolž hrbtenice do ritnic. S koničastimi prsti taplja po notranji strani stegen, preizkuša moja meča, gležnje. Razkrečiti moram nožne prste. Zdravnik me dregne v trebuh, s prstnimi konicami se skuša preriniti za moja rebra, prime za rebri, potisne mi prstni blazinici v vdrtini ključnice. Pustim, da mi upogiba glavo, nateguje vrat. Stojim vzravnano, zgrbljeno, slišim, kako mi pokajo sklepi. Vaju sem procedur, ne tarnam, naredim,

kar mi ukažejo; gledam mimo zdravnika, skozi okno opazujem okolico. Od zgoraj gledam ženskam bluze, zaponke, prste, dlani, krila, pasove, gube, boke, nogavice, vršičke las ali čevljev.

To kaj boli? Odkimam. To kaj boli? Odkimam. Na vsa vprašanja odmajem z glavo. Vidim, da zdravnik zaskrbljeno gleda.

Vidim, kako se mahoma obrne proč. Govori s tihim glasom. Vzgojiteljice me motrijo in pogledajo zdravnika, nato hkrati pokimajo. Ena od njih se usekne v žepni robec. Zdravnik razpravlja o rezultatih in predloži nekaj strategij. Pozno me vzamejo z mize. Še dolgo postavajo pred menoj. Stojijo in še bolj nagibajo glave. Trajalo bo, pravijo, tri leta. Iz zaostaleža je treba narediti nezaostaleža, preden bom smel v šolski dom. Domska ravnateljica stopi k meni: Ne govoriš rad? No, prav. Z nikomer? Jaz sem Banni. Rečeš mi lahko Banni. Raje si tiho. Včasih je bolje biti molčljiv. Tudi riba tam v akvariju ni kdove kako zgovorna.

Rodna mati me je zapustila. Prepeljali so me v dom za dojenčke, ki je dišal po bolnišnici. Dremljem za belimi rešetkami domske otroške postelje. V najbolj dobesednem pomenu obležim na hrbtu in veljam za hiravčka. Strmim v strop nad seboj, gledam vlažne lise in osenčenja, sledim igri senc, ki si prizadevajo, da bi me razvedrile. Svetle in temne, trde in mehke strukture. Pomirjujoče in strah vlivajoče svetlobne igre na stropu me zabavajo, ohranjajo me pri življenju, doseči skušajo, da bi pozabil na izgubo rojstnega kraja. Sence. Animacija. Luč. Teža. Varljiva sredstva proti brezupu in prepuščenosti samemu sebi, ki je neozdravljiva, ki z menoj preživi in raste, odraste in ki bo skupaj z menoj umrla šele na koncu, ko se izteče vse.

Otrok čeblja, da bi preizkusil in obvladal organe za tvorbo glasov. Gre za neskončno ponavljanje posameznih zlogov, katerih prosto modulacijo ustvarjajo sijajno čebļjavi monologi, ki vplivajo na govorne organe, jih urijo, ostrijo. Otrok je sam svoj logoped.

Glasove oblikujem tako, da gredo bolj od zunaj globoko navznoter. Nisem cepetav otrok. Preveč sem utrujen od življenja in prej apatičen. Še danes, kot rečeno, ne ležim rad na hrbtu. V tej legi znova doživljam vse motnje slušnih zaznav iz najzgodnejših otroških dni. Le težko prenašam svoje

organske omejitve, vse tiste nikoli odpravljene hibe artikulacijskih organov, tako pomanjkljivih govornih orodij. Učinkom tega pravimo kognitivni razvoj. Da bi se ubranil pred občutji, ki me napadajo, pred čustvi, ki jih vse predobro poznam, si od otroških dni izmišljujem melodije. Brundam nekakšen *perpetuum mobile* napev, oponašam daljno udarjanje na strune, iztiskam iz sebe struženje brez konca in žvenk vsakdanjih glasov, kot bi se oglašalo razbito godalo. Izgovarjam besede kot ola in opa, namesto šola in copate. Tiho šepečem besedila: bule, sule, vule, kule, tule, fule, dule, pule. Trenutno ne obvladam soglasnika s, vse bolj narobe govorim s seboj. Leže sem pomanjkljivo razvijal govorne organe, začel sem strahovito sesljati. Še danes me, kadar ležim na hrbtu, napade vročično otročje jecljanje. Vse zaradi nepravočasnega, zapoznelega govornega razvoja pri otroku, ki je ležal tam v zamreženi posteljici, privezan za ograjne rešetke. Nezaslišano tesno privezan na letve, v nalašč za to pripravljeni plenici, ki so jo pritrdili z dobro izpiljeno previjalno tehniko, povit in ukročen kot sicer le cepe-tavčki. Kolikor dlje traja ležanje na hrbtu, toliko intenzivneje se oglašam. Moje tesnobno struženje tedaj preide v podrhtevajoče zvoke. Brundanje postane verbalno trkanje, kot bi krokar v meni rahlo potrkaval po rešetkah, kot bi blaznež pritiskal na klavirju večno ene in iste tipke. Grozljivo trkanje, ki ga ustvarjajo kovinske palice. Nimam glasu. Zvenim kot grgranje kakega domorodnega ljudstva. Didžeridu, lesena troblja avstralskih staroselcev sem. Didžeridu, sem s termi izvotljena evkaliptusova veja brez posebnega ustnika. Didžeridu, uporabljajo me pri prazničnem petju in plesih, slavjih in obredih. Didžeridu, udarjajo na cevko in oponašajo moje glasove. Didžeridu, zdravijo se ob mojem notranjem jecljanju, preženejo tako vse mogoče bolezni. Didžeridu, zaradi vse večjega zanimanja za mojo umetnost postanem nemški staroselec, vodilno grlo alternativnih kultur dežele, priljubljen inštrument v moderni glasbi, meditaciji.

Kot krokar klama posvojitveni oče v jutranjih šlapah k litoželeznemu umivalniku. Suhe kijaste noge v zdelanih copatah. Hišne copate, ki so videti, kot bi se postarale skupaj z možakom, na obeh straneh razcefrane in preočitno potrebne popravila. K tem hišnim copatam nosi mož docela neprimerno, brezhibno prilegajočo se svileno pižamo. Šik del njegove oprave kuka izpod ročno pletene, izrazito prevelike jope, ki mu mahedra okrog trupa. Posvojitveni oče najprej odloži volneno jopo in si na poti do litoželeznega lijaka odpne zgornji del svilene pižame, ki ga nato položi čez

sedež kuhinjskega stola ob umivalniku. Tega so postavili tja nalašč zanj. Mimogrede, to je stol, na katerem sicer sedim jaz. Edini gledalec sem. Drugi se ukvarjajo s seboj in z menoj, vsekakor motovilijo okrog mene, ki sedim za mizo, uklešččen med mizni vogal in okensko polico. Tu iztegujem vrat in prestrezam opomine obeh žensk, ki zmajujeta z glavama. Vrat se mi ukrivi, medtem ko moram čakati na svoj zajtrk, zaslanjajoč na levi ozka vrata v shrambo, babičino kraljestvo.

Posvojitveni oče pred lijakom prav kmalu spusti dol hlače pižame, vsako jutro pokaže goli spodnji predel, kakor vzet iz moderne oljne slike ali kot utrinek iz hoteno škandalozne gledališke predstave novejšega časa. Odpre pipo. Umije se spodaj. Pusti, da umivalna krpa izplava in se potopi. Igra se z njo skrivalnice. Ne more mimo ploskajočih tleskov umivalne krpe. S ploskanjem izda, kje je nevidna krpa, saj mora zjutraj vse potekati tako naglo in vselej se umiva le z mrzlo, včasih ledeno mrzlo vodo. Stara, izprana umivalna krpa ploskne ob utrujene, stare moške kolke, izgine med spodnjo stranjo trebuha in notranjim delom stegen, zablisne ob zadnjici, se pri tem oglasi s klokotanjem, kot bi škornji bredli po postanih mlakužah. Ob tleskanju umivalne krpe popenim. Za opis tega dogajanja vse do danes nisem našel besede, ki bi lahko nadomestila besedo popeniti. Ta v določenem pogledu izraža mojo izkušnjo.

Sedim za zajtrkovalno mizo in med šumi umivanja jem svoj opečeni črni kruh, ki leži dolgo pred menoj in je debelo potresen s sladkorjem. Pred menoj je ostal, vse dokler si posvojitelj ni potegnil hlač pižame spet gor. Zagrizem v trdi kruh. Posvojitveni oče si nato sleče svileni, skrivnostno svetlikajoči se zgornji del pižame, pokaže trup, bledikasti hrbet, ki je neverjetno svetel, uvel in posut z materinimi znamenji, posejan s pegami kot zvezdnato nebo. Jej, dečko, jej, dahne babica. Posvojitveni oče odpre pipo. Skloni se pod vodni curek. Mrzla voda mu steče čez tilnik mimo vratu in ušes. Nič ne brizga nakoli kot pri meni, kadar stojim ob svojem manjšem straniščnem umivalniku. Posvojitelj z dlanjo usmerja vodo, ki mu v tankem curku obliva glavo.

Babica poda posvojitveni materi pločevinast vrč s toplo vodo za izplakovanje. Temperatura vode je taka, kakršno si želi posvojitveni oče, ne premrzla ne pretopla. Posvojitvena mati mu pregnete lasno grivo. V ta namen vzame oglato, grobo milo. Lasje se mu na zatilju redčijo, pokaže se goli kolobar. Kolobar je opaziti le med to proceduro. Navadno si lase spredaj počese nazaj čez vrzel in jih trdno namesti tam. Ko se posvojitveni oče vzravna, mu visijo dolgi lasje pred obrazom do brade. Tedaj spominja na psa ali dolgolasec s pričesko na gobico, ki jih iz dna srca sovraži.

Pri tej proceduri je vse tako zgledno uvežbano. Podajo mu milo. Ni mu treba dolgo tipati. Seže po njem in že ga ima v roki. Podajo mu vrč. Le za

držaj mora prijeti. Posvojitveni oče drži vrč, za čuden, dolg trenutek lebdeč v praznem kuhinjskem prostoru. Posvojitvena mati ga prevzame in poda naprej babici, ki ga prime in postavi nazaj na kuhinjsko peč. Posvojitveni oče si položi čez tilnik brisačo in potegne glavo izpod pipe. Brisača mu popolnoma prekriva glavo, le dolgi lasje še prosto visijo kot zastor. Usede se na pripravljeni stol. Posvojitvena mati ga najprej previdno otre, nato vse krepkeje drgne do suhega. Z glavo, omotano v suho brisačo, izgine Očiščeni v spalnico, iz katere pride že počesan, osušen s fenom in popolnoma oblečen za šolsko službo kot gospod učitelj, kakršnega poznam.

Pred vsakim mojim dejanjem teče nešteto notranjih monologov. Kot pri kravi, pri volu je vse vnaprej prežvečeno za prebavljanje med sedmimi želodci, preden smejo misli iz glave na plan, preden se osvobodijo, stečejo in poskočijo kot mali telički. S seboj se moram pogovoriti o stvareh, ki terjajo, da jih sam pretresem. V tem ni nič nenavadnega. Dolgo lahko stojim pred ogledalom, govorim s seboj. Ko je na videz tako, kot bi se pogovarjal sam s seboj, me nagovarjajo še neki drugi glasovi, ki so mi včasih docela neznani, povsem tuji; zato se čutim prisiljenega, da za nekaj časa čisto obmolknem in prepustim razpravo notranjim glasovom. Nato stojim pred ogledalom v nedoumljivih trenutkih, s togo iztegnjenimi rokami, z dlanmi na robu umivalnika, nezmožen zbrati moč, da bi posegel vmes, kot bi si želel, in jih ustavil, pri sebi končno premislil stvari, ki so trenutno pomembne. Na primer, vožnja k materi v kratkem. Stojim pred ogledalom, premerim se s strogim pogledom od spodaj navzgor in ne morem se znebiti vtisa, da sem nepomemben, da vsemu določa ton zmešnjava v glavi, kjer se glasovi spuščajo v nespameten, nesmiseln prepir o malenkostih, ki nimajo nič, zares prav nič opraviti z menoj. Jutranje debate v glavi. Intonacija. S katerim glasom govorim, ko preti nevarnost, da bo potonil v besedni solati? Jaz pa se spoznam na besedo. Če bi me tujec zalotil takega pred ogledalom, bi negotovo zastal in se čudil, zmajeval bi z glavo in odšel, ne vedoč, kaj je videl. Notranjim glasovom pustim doneti in zdržim, dokler moja usta ne čakajo priložnosti, da spregovorijo. Pri samogovorih, ki potekajo kot pogovor s seboj, me zanimajo oblike iskanja jezika. Všeč so mi, denimo, jecljavci, njihova osredotočenost na besedo. Vsi ljudje bi morali jecljati. Vsak človek bi se moral kot jecljavec truditi z določenim zlogom, določeno besedo, stavkom. Jecljavec stremi k natančnosti.

Zmanjšam hitrost, kar pomeni: notranji glasovi ustavljajo moj avtomobil. Ko bi ga kdo zagledal iz ptičje perspektive, pomislil, bi iz mojih voznških kretenj razbral, kako skrajno eksplozivno je dogajanje pod streho tega vozila. Nabit z glasovi stojim na poljski poti in se pustim obdelovati, dokler se mi ne zazdi, da lahko odpeljem naprej. Tako ropočem preostale kilometre proti kraju, kjer živi mati, torej: do Eberbacha ob Neckarju. Notranji glasovi me še naprej silijo, da jih poslušam. Komaj se lahko osredotočim na vožnjo. Veliko preveč vsega mi tu prišepetava iz notranjosti. Notranji glasovi poskakujejo po sedežih, sunkovito odpirajo vrata in okna, zato spet upočasnim tempo, ustavim in obide me skušnjava, da bi ogorčeno nahrulil glasove iz lastne notranjosti. Izstopim, da bi se jih rešil, vendar se mi to ne posreči. Spremljajo me, kamor koli se napotim.

Ravnam torej tako, kot da ne bi ničesar vedel. Mahaje z rokami hodim križem kražem naokoli po njivi. Tematiko, ki jo premlevajo moji glasovi, to prekleto iskanje matere, skušam pred njimi prikazati kot normalen podvig. Češ da je to, kar sem označil z izrazom iskanje matere, le raziskava, literarni izlet in zgolj potovanje k ženski, za katero vem, da je moja rodna mati in da ne more biti ravno pri zdravi pameti; skratka, šlo naj bi za gradivo, za snov, ki me že dolgo, skoraj vse življenje preganja in terja, da jo predelam. Odpeljem se naprej, tuhtajoč o svojem odnosu do družine.

Moje kapacitete ne zadoščajo za družinsko ustalitev. Sem tisti, ki prelamlja vezi. Že res, živel bi v družini. Tudi poročil sem se. Zaplodil otroke. Z lastnimi rokami skušam prijeti srečo, ustvariti vez in črpati iz nje oporo zase. Gnan z nenasitno potrebo po običajnem družinskem življenju ravnam vedno znova narobe. Zapadam iz ene polomije v drugo. Rezi v lastno kožo postajajo vse pogostejši, vse globlji. Najprej zdržim sedem let, nato pet, nazadnje pa se mi več ne posreči, da bi prebil pol leta ob ženski, za katero menim, da jo ljubim; in vse prekmalu jo izgubim. Prej kot bi si mislil, ostanem znova sam s seboj in s svojim kompleksom matere. Iz strahu pred materjo, ki tiči za vsako žensko in v vseh ženskah.

Človeško življenje je vselej prekratko, da bi lahko sirota predelala svoje sirotstvo. Ne preostanejo mi stoletja za premislek. Sledim notranjemu občutku. Notranji občutek odtehta več kakor tisoč notranjih glasov. Tak občutek predvsem začutimo. Notranji glas lahko slišimo in terja pozornost. Občutek moramo zaznati znotraj. Notranji občutek mi priporoča, naj preslišim glasove, saj so vsi skupaj proti meni in mojemu drznemu podvigu. In glej, glasovi onemijo, mahoma me zapustijo, umaknejo se in se kujajo. V trenutku sem docela brez ugovorov, notranje prazen; niti najmanjši glas me več ne nadleguje. Vrnem se na parkirišče, vstopim v avtomobil, odpeljem proč.

Lahko bi pritisnil na zvonec, zaslišal materin glas po zvočniku, odprla bi mi in nenapovedan bi ji stopil naproti.

Vztrajam pred ploščico z imeni blokovskih stanovalcev. Preberem materin priimek, ne upam si pozvoniti. Nato postavam proč od vrat na parkirišču z razgledom na blokovske stavbe, razvrščene v obliki črke U. Poiskati moram številko pod geslom MATI, ki je ne znam na pamet in si je v treh letih, odkar jo imam, nisem zapomnil. Sprva bi mi skoraj upadel pogum, mislil sem si, tega ne bom mogel prenesti. A sem vse skupaj vendarle prenesel, toda ne vprašajte, kako. Po polstoletnem molku odtipkam materino telefonsko številko, govorim z njo, stoječ pod njenim oknom; le odpreti bi ji ga bilo treba. Iz žepa sukničja potegnem ogledalce, ki mi ga je priporočil prijatelj; medtem ko govorim z materjo, preučujem svoj obraz, kot mi je svetoval. Če ne bi imel ogledala, ampak ročno kamero, bi ta ovekovečila vsako fazo v moji negotovi telesni drži, vse kretnje, najneznatnejšo igro prstov na rokah, s katerimi sem si prečesaval lase. Da bi si lahko ob koncu življenja ogledal njegov najpomembnejši trenutek, ki sicer nikomur drugemu ne pomeni nič. Uho se prižme k mobilnemu telefonu. Mater obvestim, da bom šele jutri prišel v mesto, napovem se za naslednji dan na kavi in kolačkih. Določim uro, ob dveh popoldne. Mati mi po telefonu reče, da lahko jutri mirno pridem, ravno naj bi se selila, pred nedavnim je padla po stopnicah, iz tretjega nadstropja se zdaj seli v pritličje, v sprednji del tega bloka z eno hišno številko manj. "Ta mladi," *večkrat ponovi, so odšli na viteške igre. Tudi Heiko se jim bo pridružil, ko konča delo pri blagajni v Lidlu. Pritisnem tipko in prekinem zvezo.* To je torej to. Le kako lahko takole klepeče, kot da se ni nič zgodilo, kakor da sva se drug drugemu le za krajši čas izgubila iz vidnega polja. No, vseeno. Zagotovil sem si odlog in lahko se umaknem. Presenetljivo hitro se spet najdem ob betonski cerkveni stavbi, na poti v Lidl, da si ogledam mladeniča pri blagajni, ki je moj brat. V trgovski coni je edina svetla točka okrogla steklena hranilnica. Okrogel steklenjak, mogočnejši od straniščnih avtomatov v Berlinu, vendar enako robusten, konvencionalen in varen kakor WC-uta vrhunskega dizajna, na voljo po najugodnejši najemni ceni kot vgradna komponenta ali prosto stoječa enota z visokotehnoško opremo pročelja. Drugače so tukaj lesne trgovine, prodajna hala za pijače, stanovanjski bloki. Na zaprti črpalki, ki je ob koncu tedna avtopralnica, neki možakar kopa svojega psa, ki je ves ovit v peno. Lastnik čisti psa z enako predanostjo kot avtomobil.

Prvi živi sorodnik, vsaj po neznani strani, sorodnik dneva, se pošalim med potjo v nakupovalno središče, kjer zastavim vprašanje neki prodajalki, ki mi nato pokaže brata; ta vleče pri blagajni čisto zadaj blago čez kodirno

steklo in je videti prijazen mlad mož. Grufty tip, seksualne usmerjenosti takole na daljavo ni mogoče uganiti. Morda eno in drugo, pomislim, in vsekakor uzrem v njem nekoga, ki vloži v to, da bi si kar najskrbneje tetoviral kožo, toliko truda, kot da bi šlo za olepšanje duše.

Bratu se približujem oborožen s steklenico vode, kakor drugi kupci se postavim v vrsto pred njegovo blagajno. Mimo ljudi spredaj pogledujem k rodnemu bratu, ki ne ve zame in opravlja svoje blagajniško delo, nagovarjajoč stranke s poudarkom, bistro in neposredno. Pri vsej situaciji mi ugaja to, kako se ped za pedjo približujem prvemu bratu svojega življenja, vendar ga ne spodbodem, da bi poskočil kvišku ali se dal kako drugače zmotiti pri delu, ker se mu ne razkrijem kot brat. Na televiziji, ja, tam se vselej najdejo ljudje, ki se obnašajo slaboumno, vreščijo, si skačejo v objem, se prerivajo, ščipljejo, stiskajo, tolčejo, grizejo, poljublajo in podobno. Skrajno se spakujejo za tistih nekaj cekinov s televizije.

Brat vzame mojo steklenico vode, podrsa z njo čez ploščo, pove ceno, vzame denar s prikupno ravnodušno prijaznostjo, kakršno namenja vsem strankam. Ne more ga prešiniti, da bi se nejeverno zazrl vame, kot od strele zadet razvozlal uganko, prepoznal v meni brata, me poklical po imenu, planil k meni, da bi se z njim veselile stranke in prosti del osebja, nazdravljajoč bratoma ob glasneje navitih, docela drugačnih zvokih glasbe v nakupovalnem centru, med pesmijo, kakršna je *Mother* Johna Lennona. Nepričakovano pobratenje bi tako postalo dogodek, ki ga velja proslaviti, in nihče se ne bi več menil za uro, dan ali morebitne tatove v trgovini. Prevzamem steklenico vode. Plačam in ob odhodu posnamem fotografijo brata pri blagajni. Na njej je bratova podoba nerazločna, kot bi bil slikan za šipo iz mlečnega stekla. In že ko si jo zunaj pred vrati prvič ogledam v malem prikazu, se mi zazdi čudovita, prava mojstrovina, zaradi katere se je to potovanje vsekakor izplačalo. Človeku, ki se napoti k nečemu velikemu, je usojeno, da bo med potjo propadel; poražen je na poti, ki jo je ubral, da bi ubežal svojemu propadu.

Prevedla Martina Soldo



Denis Poniž

Vera v lutko je tudi vera v lutkarja

Ne spomnim se, kdaj sem zadnjič s takim veseljem prebral knjigo, ki je hkrati poljudna in strokovna, informativna in anekdotična, sistematična in ilustrativna. V mislih imam knjigo upokojenega rednega profesorja ljubljanske Pedagoške fakultete Edija Majarona, ki ni samo profesor teorije lutkarstva, ampak tudi glasbenik, animator, pisec strokovnih in poljudnih člankov in strokovnjak za zgodovino lutkarstva na Slovenskem. Več kot petsto strani dolgo delo s pomenljivim naslovom *Vera v lutko* je izšlo kot 168. zvezek znane zbirke Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega in nosi letnico 2017. Edija Majarona, teoretika in praktika ene od najstarejših, če ne celo najstarejše gledališke oblike, igre z lutkami oziroma igre lutk, ni treba posebej predstavljati. Sodi med tiste najbolj znane, najbolj uspešne in inovativne slovenske lutkarje, kot so bili Milan Klemenčič, Niko Kuret, Jože Pengov, Nace Simončič in številni drugi ustvarjalci, ki so slovensko lutkarstvo dvignili iz čistega ljubiteljstva na visok evropski, nemara kar svetovni profesionalni nivo, pri čemer so ves čas ohranjali izvirne posebnosti slovenskih lutk. A ob razvoju in številnih preobrazbah klasičnih oblik lutkovnega gledališča (ročne lutke in marionete) so slovenski lutkarji uveljaviti številne tehnike, ki so jih uporabljali pri predstavljanju domačih in tujih izvirnih del ter adaptacij, ustvarili so temeljne razmere za svoje delo (ki so bile, vsaj kar se družbe tiče, skoraj po pravilu take, da so delo in razvoj prej zavirale in upočasnjevale, kot pa ga spodbujale) ter

se zelo živahno odzivali na zahteve, ki so jim bile postavljene v kulturnem kontekstu različnih družbenih konstelacij. Lutke so tako čisto poseben svet, posebna oblika predstavitvene umetnosti, a vendar tesno povezane z drugimi načini gledališkega izražanja, s katerimi si delijo nekatere temeljne elemente gledališke predstavnosti, čas, prostor, sceno, luč, glasbo, kostume in še marsikaj. In vsak lutkar je v svojem oblikovanju estetskega sveta, v svojem razmerju do lutk, izviren in neponovljiv v animaciji, naričaju, likovnem oblikovanju lutkinega kronotopa. O vsem tem izvemo veliko koristnega v prvih dveh poglavjih, *Z lutkami po svetu* in *Mejniki slovenskega lutkarstva*. Prvo poglavje, strnjena zgodovina slovenskega lutkarstva, je napisano z upoštevanjem mnogih, doslej manj znanih podatkov (recimo o t. i. sokolskem lutkarstvu, lutkovnih skupinah pri mnogih slovenskih sokolskih župah), ki pa vsi skupaj in vsak zase pričajo o tem, da se je lutkarstvo na Slovenskem pojavilo v 19. stoletju, svoj vzpon pa doseglo v 20., danes so lutke del mnogo bolj zapletene performativne scene, ki navdušuje sodobne lutkarje enako, kot so klasične lutke navduševale mnoge Majaronove predhodnike in učitelje ali vzornike.

Zato smemo med te neverjetne vztrajneže, raziskovalce čisto posebnega sveta, sveta lutk, ki jih iz mrtve stvari, negibnega predmeta človek oživi v nekaj, kar ga dopolnjuje in reflektira, brez slabe vesti prišteti tudi Edija Majarona, ki s svojo knjigo odpira veliko vprašanj, problemskih sklopov, estetskih in idejnih različic tradicionalnih in sodobnih estetskih pristopov, ki so del zgodovine in sodobnosti slovenskega lutkarstva, njegovega razvoja, teorije in prakse, a tudi razmišljanja, ki lutkovno gledališče v vsem njegovem bogastvu in z vsemi njegovimi različicami spreminja iz zabave za otroke in mladostnike v eno od pomembnih oblik performativnega prikazovanja sveta in človekovega položaja v njem. Res je, lutke so nekaj, s čimer se je večina od nas srečala v rosnih otroških letih, lutke so prvi korak v neizmerno bogat svet gledališke umetnosti, so prvi in nemara najpomembnejši vzgib, ki odpira pogled v svet iluzije in njenega neizbrisnega pečata. Spominjam se, s kakšnim neskončnim veseljem sem hodil z očetom ali mamo v tisto mini dvoranico Lutkovnega gledališča, stisnjeno med šolo in cerkev na Levstikovem trgu, in kako so me prevzele predstave, kot sta bili *Žogica Marogica* ali *Lenuh Poležuh*. Ko sem ne tako davno, na koncu svoje predavateljske poti na Akademiji za gledališče, v okvirih bolonjske preнове uvedel predmet Antropologija gledališča, sem pri eni od seminar-skih ur povabil študentke in študente, naj mi povedo, kaj je bil njihov prvi in hkrati najbolj impresiven stik z gledališčem oziroma s predstavitveno umetnostjo. V en glas so odgovorili: Lutke. Iz razgovora smo izluščili dve

zanimivi skupni lastnosti, ki sta se pojavili v spominih vseh udeležencev seminarja. Prva je bila fascinacija s tem, kar se je odvijalo pred njihovimi očmi in kar so opisali z besedami čarobno, nepozabno, skrivnostno. Druga lastnost lutkovne predstave pa je bila opisana kot nekaj, kar je bilo v prostoru in času prirejeno za otroško dožemanje predstavitvene umetnosti: dimenzije lutkovnega odra, same lutke in potek dogajanja so taki, da jih otroška percepcija lažje predela in vključi v svoj miselni in čustveni svet. Tudi po tem, ko so prerasli otroško obdobje, ko so se seznanili s “pravimi” gledališkimi predstavami, so se še vedno z radostjo spominjali teh prvih stikov z gledališko umetnostjo in njeno vedno drugačno čarobnostjo.

In lutke so bile tiste, ki so začarale in očarale tudi Edija Majarona, da je svoje dolgoletno praktično in teoretično delo kronal s pričujočo knjigo, ki jo je skromno podnaslovil *Razmišljanja o lutkovni umetnosti*. Vsaka refleksija umetnosti zahteva od tistega, ki jo oblikuje, razvija in dopolnjuje z novimi spoznanji, ne samo odlično poznavanje teorije umetnostne panoge, o kateri želi spregovoriti, ampak tudi poznavanje in obvladovanje praktičnih vidikov, pogled v tiste, včasih močno zapletene mehanizme, ki oblikujejo specifično izpovedi umetnostne panoge in njene povezave z drugimi, sorodnimi umetnostnimi področji. Takoj moram dodati, da je knjiga mnogo več od osnovnih informacij o lutkah in prav to bom skušal razgrniti v pričujočem zapisu, ki noče biti samo informativna recenzija, ampak želi bralca opozoriti na nekatere značilnosti in posebnosti, ki povezujejo živega človeka z lutko. Lutka je v bistvu mrtva stvar, narejena iz najrazličnejših materialov, vodena na najrazličnejše načine, a jo živi človek nenadoma s svojo animacijo spremeni v nekaj, kar se zdi, da je oživel, postalo podobno pravemu igralcu človeku, s tem pa se odpre neverjetno globoko in široko področje možnosti, v katerih se človek in lutka začneta dopolnjevati. Ko gledamo katero koli lutkovno predstavo, se nam nenadoma zdi, da delita animator in lutka usodo estetskega razkrivanja skrivnosti, kakor jih zmore pred nas postaviti umetnost v svojem skrivnostnem in nikdar do kraja razumljivem pojavljanju. Še posebej takrat, kadar vidimo tistega, ki lutko oživilja in ji hkrati “posoja” glas, se odpre neznansko veliko vprašanj o statusu lutke, o njeni pravi in navidezni, fizični in estetski prisotnosti, o ustvarjanju imaginarnega prostora in časa, v katerem lutka “zaživi”, a hkrati živi tudi tisti, ki je njen animator. Lutka je prvi stik otroka z “drugim”, ki ni z otrokom tako organsko identitetno povezan, kot sta oče ali mati oziroma bratje in sestre ter vsi drugi sorodniki. Lutka – našli so jih tako rekoč v vseh kulturah kot eno od otroških igrač – je nekaj, kar oživi zato, ker se otrok začne zavedati, da je poleg njega in tistih, s katerimi se

poistoveti, še neki drugi, drugačni, “zunanji” svet, v katerem so ljudje in predmeti, ki jih ne more obvladati tako, kot lahko tiste, ki tvorijo njegovo družino. Lutka, pa najsi bo narejena iz gline, organskih materialov, danes seveda prevladujejo množični industrijski izdelki, je vez med oblikujočim se jazom in svetom, ki živi na svoj način, največkrat brez posebnega poslušalca za razvijajočo se otroško psiho. Oživljena lutka nima samo estetskega, ampak ima tudi terapevtski učinek, saj ji otrok lahko zaupa to, česar ne more odraslim, hkrati lutke bogatijo njegovo domišljijo, razvijajo govorne kompetence in mu odpirajo poseben pogled, ki je drugačen od tistega, ki ga prinašajo tiskana beseda, film ali televizija, danes tudi videoigrice. Lutke so, in to je tudi rdeča nit pričujoče knjige, nekaj “živega”, “zaresnega”, vstopajo v naš svet, a tako, da hkrati ostajajo v svojem. To je njihova vedno prisotna skrivnost, magija in usoda.

A v lutkovnem gledališču je lutka postala več od te in tako razumljene lutke in o tem razvoju je v Majaronovi knjigi veliko podatkov, povezanih v smiselne problemske celote. Zdi se, da lahko teorijo tako zapletenega področja, kot je igra z lutko, ustrezno opiše samo nekdo, ki je tudi dolgoletni praktik. Oblikovanje kompleksnega gledališkega sporočila v lutkovnem gledališču, kjer je hkrati mogoče prikazati več kot v gledališču z živimi igralci (likovnost lutk je omejena samo s fantazijo ustvarjalcev samih lutk, scene, luči in glasbe), a po drugi strani manj, saj je kinematika lutk vendarle omejena in določena tako s tipom lutke kot tudi z ustreznimi animacijskimi tehnikami, ki jih dopušča določeni tip lutke, je v Majaronovi knjigi predstavljeno z več zornih kotov. O njih avtor razpravlja v tretjem razdelku, naslovljenem *Teme iz lutkovne dramaturgije*. Če je prvi razdelek namenjen splošnemu uvodu v tematiko ter nekaterim zgodovinskim vidikom in drugi zgodovinskemu pregledu razvoja lutkarstva na Slovenskem, je tretji v svojem bistvu najbolj namenjen avtorjevim teoretičnim spoznanjem o tem, kako se je razvijala in kako se je oblikovala lutkovna dramaturgija ter kaj so njene temeljne posebnosti. Mogoče je najbolj temeljna zakonitost te dramaturgije spoznanje, da so lutke in lutkovno gledališče, še posebej v našem času, tesno povezani z drugimi gledališkimi oblikami, gre za medsebojno oplajanje, lutkovna gledališča sprejemajo dramaturške zakonitosti “pravih” gledališč in obratno. Ti postopki ne bogatijo samo obeh gledaliških oblik, ampak tudi ustvarjajo nove možnosti, ki postajajo zanimive za dramaturške raziskave, saj kot piše Majaron v tem poglavju, “gledališče je čarobno, lutkovno gledališče pa je magično”. Pozorno branje tega razdelka, ki nas seznanja z notranjim ustrojem lutkovnega gledališča, je tako kompleksno, da bi si želeli izvedeti še več oziroma, z drugimi

besedami, želeli bi si, da bi Majaron o tem vprašanju – lutkovna dramaturgija nekoč in danes – napisal samostojno študijo.

Četrty, sklepní razdelek, *Moji dragi sodelavci*, je za razliko od prvih treh napisan osebno, a vseeno tudi dovolj informatívno, da v njem najdemo povezave in namige na prve tri razdelke, podoba slovenskega lutkarstva od zadnjih let pred drugo svetovno vojno do danes pa je tako zaokrožena in dopolnjena. Ne nazadnje je Majaron slikovito pojasnil, kaj v resnici zanj pomeni “vera v lutko” – to je poseben zanos, ki diha iz njegovega dolgoletnega dela in se preliva v knjigo. To ni samo pogled na lastno umetniško snovanje, je tudi neverjetna energija, ki jo je prenesel na svoje sodelavce. Kot večkrat zapiše, je lutkovno gledališče umetnost, ki združuje več različnih umetniških poklicev in izrablja najboljše, kar ti poklici lahko ponudijo nekemu umetniškemu projektu, in ta umetnost je komajda opisljiva z besedami. Majaron pa ne govori samo o svojih sodelavcih, temveč tudi razčlenjuje nekatere projekte, ne samo slovenske, ampak tudi tiste, ki so nastali v Kazalištu lutaka na Reki, v sodelovanju avtorja knjige in Magdalene Lupi.

Majaronova knjiga je opremljena z vrsto fotografij, ki dodatno pojasnjujejo tisto, kar je zapisano z besedami, dodano je imensko kazalo, Martina Maurič Lazar pa je prispevala spremno besedo, v kateri podrobno razčlenjuje to, kar imenuje “fascinacija lutkarjev z lutko” in kar je tudi rdeča nit Majaronovih zapisov. Po vsem povedanem lahko knjigo samo toplo priporočim vsem, ki so kakor koli povezani s svetom lutk.

Alenka Urh

Marko Pavliha:
Pritisni na tipko
Človek.



Ljubljana: IUS Software, GV Založba, 2017.

Pritisni na tipko Človek ni prva knjiga, s katero bi se pravnik, profesor in pisec Marko Pavliha preizkusil v *poizkušanju* (*essai*) in temeljito izkoristil potencialne esejistične forme. To je med drugim storil že v zbirkah *Nismo rojeni le zase: beležke učenca duhovnosti* (2010) in *Dvanajst pred dvanajsto* ali *Za norost je zdravilo le modrost: eseji o iskanju svetlobe* (2014). Tudi tokrat je med platnice zbral in nekoliko predelal besedila, ki so bila predhodno priobčena v medmrežje ali v ta ali oni za takšne zapise dovtetni tiskani medij (Sodobnost, Delo in Pogledi). Za eno od uvodnih besedil *Biti ustvarja(l) en* je avtor leta 2016 prejel nagrado za najboljši slovenski esej, ki ga vsako leto razpisuje pričujoča revija.

Vsebinsko raznoliki eseji so razporejeni v pet sklopov (*Mišljenje in ustvarjanje*, *Vred-nóte za prijetnejšo družbeno glasbo*, *Domovina, si prešerna al' betežna? Brati, pisati inu modrovati* ter *Popotovanje iz sedanjosti v prihodnost*), katerih tematske niti so razpete v najrazličnejše smeri in dimenzije. Zapisi so raznoliki tudi s formalne plati, nekateri so izpovedni, oblikovani skorajda dnevniško, v drugih so očitni biografski elementi, tretji zavzamejo literarno-kritično perspektivo, četrti so že na meji z leposlovjem. Eni so bolj panoramsko pregledni, drugi prinašajo poglobljen, temeljit in luciden premislek določene teme.

Že v uvodnih esejih nas Pavliha posredno seznanja z osnovami svoje retorike, ki ji ni tuje združevanje (vsaj na videz) raznorodnih idej, mešanje elementov *visoke in nizke kulture*, prepletanje številnih jezikovnih registrov in preizkušanje različnih slogovnih izrazov. Vitalna misel preskakuje iz enega konteksta v drugega in iz registra v register, prehajanja so tako na formalni kot na vsebinski ravni večinoma spretna, skorajda neopazna, a ravno pravšnja, da se iz njih izcimi kakšna duhovita ali zbadljiva besedno-miselna igra. Pravni jezik se srečuje z bogato, literarizirano izreko, latinski reki in arhaičen jezik s slengizmi, tujkami, francoskimi ali angleškimi izrazi, sem in tja se najde celo "čustvenčke". Ob vsem tem se v le redkih primerih zgodi, da je zdrs v profano prevelik ali preveč nenaden in bralca zaleze nekoliko nepripravljenega. Včasih se avtorju zapiše tudi kakšna nepotrebna ali manj spretna rima, za katero se zdi, da nekako ne spada zraven in bi jo brez težav pogrešili. Kritična drža do nekaterih segmentov družbe (tudi do določenih potez slovenskega naroda in države) je občasno (in bolj ali manj upravičeno) radikalna, tudi cinična, a po drugi strani Pavlihi niti dobršna mera samoironije ni prav nič tuja.

Vsako poglavje se začne bodisi z uvodno modrostjo, "jagodnim izborom" bogastva človekove miselne zgodovine ali s piščevim lastnim idejnim pobliskom, ti "uvodni akordi" pa nosijo funkcijo približevanja temam, natančneje obdelanim v nadaljevanju. Tudi tu Pavliha ostaja v tesnem dialogu z deli drugih avtorjev; raznih navezav je zbral res zajetno popotno malho in iz nje na različnih postajah lastnega razmisleka razgrinja nabrano intelektualno imovino. S tega stališča je zbirka med drugim nekakšen *hommage*, zahvala dejanskim ali zgolj idejnim učiteljem, spodbudnikom, somišljenikom in soustvarjalcem, pri čemer avtor ne skopari s pozitivnimi, presežnimi pridevniki, kot so veliki, eminentni, znameniti, impresivni, vrhunski ... Nekaterim (profesorskim) avtoritetam se pokloni s celimi poglavji (na primer Francetu Bučarju in Ernestu Petriču), svojevrsten odmev pa najdejo tudi literarna in druga knjižna dela, ki mu služijo kot navdih za lastna izvajanja (na primer romani Vicența Pagèsa Jordàja in Evalda Flisarja, ki je zbirki prispeval spremni zapis, aforizmi Boštjana Škorjaka ali zbirka komentarjev k latinskim izrekom Janeza Kranjca, če jih naštejemo le nekaj).

Z bogato referencialnostjo sega Pavliha k samim začetkom mišljenja, dobro pa je seznanjen tudi s sodobnimi teorijami; tako je ustvarjena gosto *pretkana* (pomenljiv je dvojni pomen besede) in široko razpeta mreža različnih idej, dilem in vprašanj, ki jih poraja svet. Vse skupaj ustvarja zanimiv eklektičen, sinkretičen in medbesedilno razpet konglomerat, ki

je, podobno kot predhodna zbirka, zgneten iz premislekov različnih filozofskih, pravnih, etičnih, moralnih, duhovnih in umetnostnih vprašanj. Aktualnost se prepleta z zgodovinskostjo, v branje se na primer ponujajo primeri pustošenja birokracije, ki so konkretno vezani na nedavni pomorskopravni problem v slovenskem morju; to je hkrati področje, v katerem je avtor po strokovni plati usidran še posebej globoko. Pri tem nam zna postreči tudi s kakšnim podatkom, ob katerem bralec debelo pogleda, na primer: "Leta 1991 smo imeli 357 veljavnih zakonov in 872 podzakonskih predpisov, aprila 2017 pa že 834 zakonov in kar neverjetnih 19.167 podzakonskih aktov ...". Med aktualijami na Pavlihovi miselni paleti najdemo med drugim še arbitražni sporazum, teroristične grožnje, kritiko "neoultraturbokapitalizma" in povsod prisotno drsenje družbe v vedno večje socialne neenakosti, večinski del pisanja pa se tako ali drugače vrti okoli brezčasnih, temeljnih vprašanj, med katerimi je največ pozornosti posvečene iskanju in prevpraševanju družbenokonstitutivnih in osebnostnoizgrajevalnih vrednot. V vrednostnem naboru so za srečnejše sobivanje nujni humanost, pravičnost, sočutje, spoštovanje, nesebičnost in strpnost. Avtor poudarja pomen družine in vzgoje, v prvi vidi osnovno enoto medgeneracijske solidarnosti, drugo pa razume kot sodobno različico grške *paideie*, torej kot kultivacijo človeka za življenje, za učlovečenje. Sodobni človek (predvsem na Zahodu) namreč živi v soju ideje lastne izgotovljenosti, dovršenosti in nekakšne samoumevnosti, da bo človeštvo lahko vekomaj živelo tako, kot živi zdaj. Nevzdržnost takšne vase zagledane gotovosti postaja vse očitnejša, zato se Pavliha zavzema za spremembe, o katerih različne družbe sicer razmišljajo že tisočletja, a jih nikdar niso uspele realizirati. Njegova drža na neki način izraža, rečeno z Gramscijem, določen "pesimizem intelekta in optimizem volje", zato preiskuje možnosti intenzivnejšega razvoja duhovne plati, ki bo nemara poslednja rešilna bilka človeštva. "Na račun 'pameti' izgubljam celostno inteligenco oziroma modrost," pravi, rešitev pa najde v praktični realizaciji Kungovega projekta svetovnega etosa, ki predstavlja skupek etičnih jeder različnih religij in filozofskih nauk. Gre za sekularno etiko, ki stremi k uveljavitvi univerzalnih človekovih vrednot, za "človečansko naravno pravo" s ciljem zagotavljanja obče pravičnosti. Kljub univerzalističnim težnjam je sicer tudi takšen etični sistem v določeni meri izključujoč – tu mislim predvsem na tiste, katerih religiozna pripadnost s svojimi načeli ni skladna z inherentno sistemsko univerzalnostjo (konkretnije na primer na "zavezanost kulturi enakih pravic in partnerstva med moškim in žensko"), a to je že drugo vprašanje.

Ena glavnih odlik knjige je prav spodbujanje k skupnostnemu, človečnosti in etičnemu delovanju; v tem je avtor neomajen. Naj etika in morala ne bosta kot mrtva uda družbe, ki ju ta fantomsko sicer še vedno čuti in z njima občasno poopleta, in naj solidarnost ne bo zgolj “zmerljivka kot nepotrebna usedlina socializma in opravičilo za mediokriteto”. Pavliha verjame v nujno humanost prava, zavzema se za De Bonovo “pozitivno (r)evolucijo življenja”, za “pozitivni kvantni preskok”, pri katerem šteje slehernikov dejanski prispevek k boljšemu življenju in občemu dobremu. To sporoča že naslov knjige; če sledimo asociativnemu nizu, pritisniti na tipko glasbila pomeni izvabiti njen najbolj notranji in lastni ton, če le inštrument ni preveč razglašen, medtem ko v računalniškem jeziku predstavlja izbiro neke možnosti, ki nas vodi naprej, odpre nova obzorja in razkrije širšo sliko. Le kam naprej bi popeljalo človeštvo, če bi se enkrat končno odločilo za univerzalno človeški odnos do sočloveka, se posredno sprašuje avtor, kako bi bilo, če bi si za družbo začelo zares prizadevati?

Pritisni na tipko Človek je bogata zbirka besedil, med katerimi se sicer najde tudi kakšno, ki ostane bolj na ravni orisa, povzetka oziroma skice ter kot tako kliče po idejni dopolnitvi in povezavi v celoto, večinoma pa v branje ponuja globoke in vitalne premisleke, ki nedvomno tvorijo eno zanimivejših esejističnih del lanskega leta.

Martina Potisk

Milan Dekleva:
Gestalt.

Maribor: Litera (Knjižna zbirka Piramida), 2017.



Pesniška zbirka Milana Dekleve nas nemudoma odpelje v skrivnostno ustanovo, v nekakšen zavod, kjer edino svetloba osvobaja. Seveda samo sončna. A kaj ko ledeno hladna ustanova ostaja neprepustno zagrnjen prostor-čas, zaradi česar vanjo ne more (razen novih stanovalcev) pritekati prav nič, tudi sončni žarki ne. Na obzorju tako ni občutka odrešitve, samo neskončna sedanost. Priča smo torej precej jančarjevski “borbi” mačke z mišjo, bolje rečeno človeka s človekom, le da tukaj najdemo tudi mišlovko, ki si jo – *homo homini lupus* – nastavlja človek sam. Pri tem osrednjo vlogo odigrajo vsemogočne rentgenske kamere, magnetne komore, superpametni računalniki in drugi robotski pripomočki, namenjeni odkrivanju in izravnavanju takšnih in drugačnih “genetskih napak”. Ni čudno, da omenjena ustanova učinkuje kot raziskovalni laboratorij in hkrati kot simulaker sodobne družbe, ki že leži na smrtni postelji, saj ji kronično primanjkuje ne samo časa, temveč tudi sočutja. In ne nazadnje upanja. Pa čeravno je upanje največkrat že na dosegu pogleda. Tudi med verze se prikrade spontano in neslišno kot ptica, ki ji ni treba ponujati roke, čisto “dovolj je, da moški dvigne klobuk, / ženska pa obrv”.

Pesmi so nasploh spretno zaključene, k čemur mnogo pripomore njihova dvokitičnost. Tako se v vsaki izmed njih najprej zvrstijo popisi preučevanih (“problematičnih”) stanj, ki jim v drugopostavljenih kiticah sledijo

še krajši, a toliko bolj ironično in kritično obarvani komentarji. Iz slednjih veje obešenjaška neposrednost, ki uravnava srčni utrip pričujočih pesmi in jim obenem omogoča, da zvenijo brez šumov, torej kot enovita "pripoved". Ta še najmočneje spominja na premišljeno skoordimirane filmske kadre, ne le zato, ker je v celoti omejena na sedanost, temveč predvsem zato, ker se kaže kot krepak sprijem lapidarnosti in dramatičnosti. Šele v eni od zadnjih pesmi recimo izvemo, da se "mehanizirana" ustanova ne nahaja nekje za devetimi gorami in devetimi vodami, torej nekje v nedosegljivi daljavi, temveč točno sredi mesta, ki je seveda lahko (in najbrž tudi je) sleherno mesto v sodobnem razvitem svetu. Če le v njem sameva "nebeški mir", znan tudi kot naličje (navidezne) brezhibnosti, kar v današnjih svetohlin-skih časih resnično ni (več) nobena redkost.

Ustanovo je mogoče pogojno primerjati z mravljiščem ali panjem. Tako neverjetno številčni so namreč njeni "pacienti", ki si nikakor ne zapomnijo, kje je vhod (izhod). Morda ravno zato, ker se v ustanovi stopnišča vijejo kot "vrtenica, ki se ne dviga in ne spušča", njena lupina pa je obenem "vbočena in izbočena". V tej absolutni izravnosti (popolnosti) še najbolje uspevata dialektični paradoks in njegov starejši brat – absolutni nesmisel. Nič čudnega, saj velja naslednje: "Bežanje iz ustanove je nesmiselno. / Zatekanje vanjo tudi." Edini način preživetja je torej bežati "med korakom in mirovanjem", bežati "igraje, ne ven ne noter". To je najbrž dano mravljam in čebelam, ki odlično shajajo brez ustanove, ljudem seveda ne. Zato ustanova do nadaljnjega ostaja brezdušni kokon, v katerem se pod poostrenim nadzorom kamer odvija groteskna igra. Tu v osrednjih vlogah nastopajo gledalci in igralci. Le da nikdar ni povsem jasno, kdo je kdo. Vemo samo, da so eni "od zgoraj" in drugi "od spodaj". Da se eni igrajo stvarnika, drugi pa nimajo priložnosti, da bi se igrali kot ljudje. Posredi je torej apokaliptična simulacija stanfordskega zaporniškega eksperimenta s precej tragikomičnim priokusom. Kajti najbrž ni naključje, da pesniški subjekt prihaja iz "reda" močnejših (a "na duši" šibkejših). To resda v omenjenih situacijah ni najbolj običajno, je pa po svoje nujno. Tako se namreč še silneje pokaže, da je Lucifer zmeraj na strani močnejših, v kolikor je seveda moč v nepravih rokah oziroma možganih. Še sreča torej, da usodi (in evoluciji) vladajo naključja, zaradi katerih imajo tudi osrednji "možje" ustanove svoje slabosti. Ne znajo recimo, kot sami ugotavljajo, mehanicistično osamiti duše ali definirati realnega, smehljanje iz notranjega nagiba pa je zanje nasploh največja skrivnost. Morda ravno zato, ker bolj ali manj "naključno" pozabljajo, da ustanova v resnici ni nič drugega kot alegorija vesoljnega nereda.

A vsaka medalja ima dve plati. Ravno tako tudi skorajda vsaka igra. Če smo le kolikor toliko moralni, da igramo po pravilih. Če namreč samo za trenutek spustimo moralo iz rok, nas v vseh pogledih porazi ustanova, ki ima od države odobreno koncesijo za (ne)delovanje in vnaprej sprejet dnevni red, ki ne dopušča presenečenj. Vse je mojstrsko zaigrano in predvsem "po pravilih". Tudi novi člani skupnosti, ki se komaj urijo "v izpopolnjevanju nepopolnosti", niso nepredvidljivi. Najrajši se igrajo z genskimi zemljevidi, medtem ko imajo njihovi nebogljani nasprotniki "v očeh razstrelivo, pod njim / ponižanje in pod njim praznino". Priča smo torej ničejanski igri merjenja moči, ki samooklicanem stvarnikom in njihovim stvarjem zapoveduje, naj se ne jezijo, saj je ves svet zgolj "predstava, ki se odvija po volji / nepriznanega avtorja". To ni več igra enega na enega, ampak vsesplošni "cirkus", v katerem se ne ve, kdo stoji na glavi in kdo pada v globino. Seveda v poštev pridejo (vsaj v kolikor znamo ločevati med živimi in mrtvimi) "vsi prisotni (upravljavci, gostje, uporabniki in izgnanci)". Ne nazadnje tudi otroci. Ti namreč še posebno radi "ubijajo čas".

Ko se neobremenjeno igramo, čas kratkomalo lebdi. Zdi se, kot da komaj opazno vegetira na istem mestu. Zato je po svoje nepričakovano, da v ustanovi, kjer je sicer vse "prostovoljno, tudi tisto, / kar je prepovedano", čas "ne teče in ne stoji". Tu "samo" traja in se neslišno steka v nič. To zna na trenutke biti neznosno nadležno; otroci iz ustanove se neredko kratkočasijo s poslušanjem zgodbic, za kar tamkajšnji odrasli preprosto nimajo (več) časa. Ti svojega časa resda ne preganjajo s prekopavanjem gredic ali reševanjem križank, temveč z nanokirurgijo, galaktičnim lečenjem, genskimi spektroskopijami in drugimi podobnimi "metodami". Vse izključno zavoljo ljubega miru in znanstvene akribije.

Bo že držalo, da "za univerzum ni zdravila". In vendar so "strokovnjaki" iz ustanove mnenja, da je prav zato nujno "slehernika obravnavati celovito". Pa četudi se na račun tega pred njihovimi očmi in instrumenti še "stvarnik spreminja v stvar". Nekateri stranski učinki so namreč neizogibni. Od tod najbrž tudi nemir v ustanovi, ki sunkoma nabreka in raste. Toda nikar ne zaključujmo prehitro, raje počakajmo na nesporen matematični dokaz, ki nam ga obljublja ustanova. A ker tukaj obljube ostajajo "prazna sedanost", se moramo na koncu zadovoljiti s "kartotekami" vseljencev, ki jih pronicljivo popisuje pesniški subjekt. Tako smo v urnem mimohodu, ki še najbolj spominja na zdravniško vizito, postavljeni pred mnoge "iz višjega cilja" razosebljene paciente in jetnike. Skoraj vsaka od pesmi nam "prijazno" postreže z (najmanj) enim nepopravljivim opazovancem, evlucijskim izmečkom. Tu najdemo ne samo neimenovane, temveč tudi

nekatero eminentno osebo (oziroma njihove "približke"), recimo T. S. Eliota in generala Francisca Franca. Več je sicer takih, ki imajo neslavne, a arhetipske gene. Skupno pa jim je predvsem eno, in sicer da so vsak po svoje nepopolni. Že zato, ker niso imuni na čas. Pa tudi zato, ker jih nenehno preplavljajo spomini. Kar je sicer povsem človeško, vendar ne znotraj ustanove. To, kar tukaj največ šteje, je namreč neobčutljivo in neminljivo telo. Torej še zdaleč ne (zdrav) razum. Ta že dolgo ni več v igri.

Pesniško zbirko naslavlja nemški samostalnik (*die*) *Gestalt*, ki označuje urejeno in nepotvorjeno celoto. Izraz je kot sinonim za način spoznavanja (učnja) z vpogledom privzela t. i. geštalt psihologija (tudi terapija), ki ljudem omogoča, da sprevidijo celostne podobe ("geštalte"), sestavljene iz zavestnega in nezavednega, umskega in intuitivnega, izrečenega in zamolčanega. Ena takih "terapij" se izvaja tudi v osrčju pričujoče zbirke, še posebej pomenljivo v očiščujoči *Ogledalni sobi*. Tu se najrazličnejši "uporabniki" trudijo ugledati pravo podobo, v kateri se odslikava popolna preteklost sveta. A zaman. Smo torej priča neuspeli terapiji ali uspeli prevari? Hja, še najmanj vprašljiva je prava podoba sama. *Gestalt* nam jo ponuja v nelomljivem in mojstrsko povitem pesniškem paketu, ozaljšanem z lucidno ironijo, miselnimi akrobacijami in znanstveno preciznim vpogledom v pravo stanje (naravo) "stvari". Ki se nam razkrije, ko ogledala in njim primerljivo "tehnokracijo" zamenjamo za lastno "notranje oko". Šele takrat namreč zaslutimo, kako zanemarljiva in neobstoječa je meja med sadističnimi, samoodtujenimi opazovalci in njihovimi opazovanci. In že se "stvari" same od sebe postavljajo nazaj na prava mesta; na steni sterilne ustanove kot po naključju zraste roža, nekje iz ozadja pa prižubori reka, ki nenadoma ni več alegorija neobvladljivega kaosa, temveč neoporečna inkarnacija matere narave.

**Sprehodi po
knjižnem trgu**

Diana Pungeršič

Nataša Sukič:
Bazen.

Maribor: Litera (Knjižna zbirka Piramida), 2017.



Foto: Amadeja Smrekar

Bazen je po načinu pripovedi prepoznavno *sukičevski*, fragmentaren in inovativen, hkrati pa knjiga poraja številne bralne asociacije. Če se omejim le na nedavno domačo knjižno produkcijo, so *Ime mi je Damjan* in *Noben glas* Suzane Tratnik ter *Bojne barve* Jedrt Lapuh Maležič prozna dela, s katerimi je mogoče povleči precej vzporednic; v izbiri najstniških protagonistk, tematizaciji oblikovanja (lezbične) identitete in sploh tegob (prezgodnjega) odraščanja. V središču zanimanja teh del je individuacija posameznice v trku s samo seboj, družino in družbo, osredotočajo se namreč na proces (identitetne) levitve, ki je najintenzivnejša (in neizogibna) ravno na prehodu iz najstništva v odraslost oziroma iz ene istovetnosti v drugo. To eno (literarno) bolj vznemirljivih, vendar tudi psihosocialno zahtevnih obdobij v človekovem življenju skuša *Bazen* ujeti v vsej kompleksnosti, nanj gleda skozi oči (in telo) devetnajstletne pripovedovalke in dveh njenih sošolk, ki tvorijo nekakšen prijateljsko-ljubezenski trikotnik: "Osemnajst let imamo, še malo in bomo devetnajst. In vse je še pred nami." Skozi razdrobljeno pripoved se potapljamo vedno globlje, v družinska ozadja, izrisujejo se psihološki profili in spoznavamo motivacijo in medsebojna razmerja, dokler naposled ne trčimo ob dno. Sicer z (dobrohotnim) odprtim koncem, ko je 'izplavanje' zanje še mogoče.

Knjiga se tako dotika tudi tabujske problematike zaključne faze odraščanja, zlasti deklet na prehodu v polnofunkcionalno odraslost. In prvi

bralni vtis je zaradi naracije morda res, da se izbranih tem zgolj dotika, toda končna sestavitev pripovednih/motivnih okruškov priča o nasprotnem – domala rentgenski preslikavi njihovih življenj in teles. Kajti notranji svet protagonistk, njihovo čustvovanje, doživljanje, strahovi, želje, vizije, pričakovanja ... se praviloma manifestirajo prav na in v telesu: “*Oli je kot družinski rokopolis, njeno telo je krik in vsa žalost njene družine je z velikimi črkami izpisana na njej /.../.*” Bazen s sistematičnim osredotočanjem na fizično manifestacijo duševnih stisk postane nekakšno akumulacijsko jezero (psihofizičnih) zlorab, (samo)represij, (samo)zatiranja: od anoreksije, ki ji podležeta pripovedovalka in njena prijateljica Oli (“*/P/redebela sem, reče in si grize spodnjo ustnico, poglej, vidiš, mi pokaže celulit, ki se ji nabira na stegnih, počutim se kot ptič, ujet v vreči. Sovražim se! Sovražim svoje telo!*”), preko materinega samoomamljanja s cigaretami, kavo in antipsihotiki, mimo “spravljivega” seksa Oljinih staršev, potem ko se oče tudi fizično znese nad mamo, mimo domnevnih spolnih zlorab in vse do bolj “klasičnega” starševskega teroriziranja otrok v obliki forsiranja lastnih vizij glede njihovega videza in življenjskega poslanstva. Pripovedovalkina mama se z vsemi razpoložljivimi sredstvi loti maltretiranja hčerke, iz katere hoče ustvariti slavno pianistko, prav takšno, kakršna sama zaradi nesreče nikoli ni postala. Pri čemer je ravno napetostni odnos med materjo in hčerko, med staršem in otrokom, eden pomembnejših votkov *Bazena*. Pripoved nenehno teži k razkrivanju in raziskovanju globljih vzrokov ... denimo nizke samopodobe in posledičnega samonasilništva protagonistk, najsi bo odraščajočih ali odraslih. Subtilno odstiranje ozadja, širše slike je tako ena prepričljivejših plati romana, ki se težavnih tem, kot so družinsko nasilje, disfunkcionalni (partnerski) odnosi, nevarna spolnost, neželena nosečnost, splav in celo poskus samomora, loteva z globljim uvidom in občutljivostjo za psihosocialno strukturo posameznika.

Pripoved se res pretežno fokusira na dekleta in ženske, moški so v manjšini in praviloma disfunkcionalni, povzročitelji zla, za družino (ženo in otroka) nujno pogubni – varajo, odhajajo (tudi na drugi svet), ker ne zdržijo lastne resničnosti, ali pa se nad ženskami mačistično izživljajo. Izstopajoče negativno prikazovanje moških likov uravnovežijo neidealizirani ženski liki z vsemi njihovimi težavami in temnejšimi platmi. Matere duševno in telesno dobesedno razpadajo (vključno z dementno babico) in so v svoji vdanosti v usodo (beri v vdanosti možu) svojim hčeram vse prej kot vzornice. Čeprav govorimo o “cvetlični” generaciji, ki je na lastni koži izkusila seks, droge in rokenrol, so to danes bolj ali manj konservativne ženske, zmrcvarjene od življenja, njihov revolucionarni duh je preprosto izpuhtel: “*a-ah, resnično*

življenje je čisto druga pesem, eno je iluzija, norost, omama, drugo pa realnost, reče mama, ko jo sprašujem o tem, kakšna je bila, ko je bila stara toliko, kot sva zdaj stari midve z Oli; *tisto je bil eskapizem v eksistencialnem blodnjaku. Takrat smo vsi brali Sartra in Castanedo in vse to, bili smo čisto zmešani, a potem nekega dne odrasteš, odpreš oči in dojameš, da je resnično življenje vse kaj drugega, čisto druga zgodba.*” A odpreti oči, kot kaže Bazen, še ne pomeni tudi videti, in tako protagonistkina mama iz ene omame v življenjski krizi preide v drugo, pri tem pa očitno spregleduje resnično naravo svoje hčerke, ki ne želi postati slavna pianistka (tudi tu se odpor manifestira telesno, v zakrčenem mezincu) in ki so ji vseč “fantovska” oblačila, saj res “*nikoli ne razmišlja o sebi kot o puncu*”.

Dekleta s pripovedovalko na čelu so nadpovprečno razgledane in načitane gimnazijke, njihov (zlasti pripovedovalkin in Izin) referenčni okvir je pretehtan in jasno feministično opredeljen; o njem izvemo zlasti iz vmesnih pripovedovalkinih dnevniških zapiskov oziroma zabeležk citatov (grafično ločenih), ki prekinjajo posamezne zgodbene dele, hkrati pa natančno mapirajo kulturnoreferenčne vire. “Uporništvo” (kot pač inherentni del odraščanja) se tako ne manifestira le skozi oblačilno kulturo (“Mama noče, da se oblačim v prevelike puloverje, v viseče hlače in bulerje, *to je preveč fantovsko*, reče, *taka že ne boš hodila v šolo in tudi na nastope ne /.../*”), prehranjevalni režim (anoreksija, vegetarijanstvo), spolnost, kajenje (tudi marihuane), alkohol ali pobege v osamo (v zapuščeno tovarno), temveč tudi v obliki visokih idealov in etičnih razmislekov v odnosu do živali, narave, svobode posameznika, tudi zanimanju za različne vzhodnjaške duhovne tradicije, ki jih dekleta izoblikujejo ravno ob izbrani literaturi, glasbi, filmih ... Pri svetovnonazorski identifikaciji imajo pravzaprav ključno vlogo. Protagonistke se do sveta ves čas intenzivno opredeljujejo, posebej pripovedovalka je s svojim kritičnim pogledom in intelektualno željo na poti, da postane angažirana intelektualka. Ne nazadnje jo prav obveščenost in kritično mišljenje tudi relativno gladko pelje prek ponotranjenega družbenega predsodka o grešnosti lezbične ljubezni: “*Ne smem*, pomislim, a me njen vonj po soncu in smoli posrka.” Svojo lezbično identiteto sprejme in zaživi brez večjih notranjih bojev. K čemur nedvomno prispevajo tudi okoliščine: prihod Ize, ki že ima lezbično izkušnjo iz tujine in bolj trdno istovetnost, nemara tudi zaradi bolj svobodomiselnih mame, lokalne infrastrukturne možnosti (Monokel) oziroma sam obstoj lezbične skupnosti. Ljubezenske težave na lepem postanejo “zgolj” ljubezenske težave, kot jih je Nataša Sukič že tematizirala v več svojih delih, saj lezbični odnos ni imun na minljivost oziroma ne prinese samodejno srečnega partnerskega življenja/

konca. Tudi tu prihaja do ljubosumja, nesoglasij, trenj... nemara še toliko večjih, kadar že samo po sebi težavno in zapleteno individuiranje dodatno otežuje disfunkcionalno psihosocialno družinsko okolje posameznice.

Čeprav je *Bazen* po literarnem zastavku povsem "odraslo" delo, ga lahko predvsem zaradi tematike, tesno vezane na odraščanje in individuacijo, razumemo tudi kot večnaslovniško literaturo, nemara celo problemsko. Če odmislimo nekoliko tendenčno negativno slikanje moških, se moč te pisave skriva ravno v neambicioznosti in nepretencioznosti razdrobljene pripovedi brez posebne zgodbene niti z nekaj ključnimi dogodki, ki pa v celoti ustvari prepričljive ženske like in ponudi dragocene vpogled v njihova krhka telesa in dramatična doživljanja na poti v (ne)zeleno odraslost.

Nada Breznik

Kristijan Muck:
Knjiga se nasmehne.

Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije
(Poetikonove lire), 2017.



V svoji najnovejši pesniški zbirki *Knjiga se nasmehne* Kristijan Muck nadaljuje tradicijo svojih zgoščenih, meditativnih, filozofičnih, iskrih, včasih mrakobnih zapisov v obliki osemvrstičnic. Še bolj kot v njeni predhodnici, zbirki *Razgovori v škrlatu*, se dviga iz sveta realnega in osebnega k mističnemu, še nepoznanemu in neraziskanemu, ki ga v svojem izvirnem pesniškem jeziku metaforično išče. To je vesolje znotraj in okrog njega, to je prostor, v katerega bi se rad zleknil in se z njim zli. Navdihuje in vznemirja ga prav vse, ves svet, od stvarjenja in spočetja skozi kaos do smrti, onstranstva, pa izkušnje ljubezni, trpkosti, obsedenosti, norosti in še česa, ki jih na svoj zgoščeni, jedrnati način prevaja v pesmi. Te pojme analizira, razgrajuje, definira, cepi na osnovne delce, raziskuje sile privlačnosti in odbojnosti med njimi, se silovito zaganja v nepojmljivo, secira čustva in občutja, se norčuje in na koncu spet sestavlja in slavi življenje. Je konstruktor novega, mojster, ki kot kamnosek dolbe globlje in globlje v svojo snov, v neskončno zajetje misli in omejeno izbiro besed, zato pesem pogosto seže tudi prek roba jezika. Pogosto se njegovi ironični in črnHumorni verzi nagibajo k destruktivnosti in uničenju telesnega in materialnega, vendar ne brez vizije zlitja z univerzumom, ki se bodisi skrivnostno oglašča bodisi izgublja v tišini ali učinkuje z nevidno energijo, ki pesniški

subjekt vklepa v svojo magnetičnost. Mnoge metafore so skrivnostne in abstraktne, terjajo poglobljanje in bodo ob različnih interpretacijah dobile mnogotere pomene.

Pesmi, napisane v prostem verzju, so v zbirki razdeljene v pet ciklov: *Nemirni obrazi*, *Krivogledi rabelj*, *Dir skozi dušo*, *Lepota kvanta in Paolina*.

V prvem ciklu, *Nemirni obrazi*, tavajo prividi, uteleša se neobstoječe, pojavljajo se tihe angelske podobe, medtem ko neulovljivi in nerazložljivi JAZ občuti svojo lastno ta hip bivajočo in tukajšnjo eksistenco kot razcepljenost in celo povezanost z mnogimi davnimi bitji, ki v njem bivajo in jih ne bo nikoli moč razumeti. Samozavest mišljenja je zabavna, pravi pesnik, ki ga valovanje vesolja in nedoumljivost neskončnosti prepričujeta, kako strašljivo nepomemben je fizični obstoj, za katerim ostane le skelet kot priča nekdanjih močnih čustev, trpljenja in ljubezni. V tem sklopu je pesnik na distanci do telesa, je nad njim, para ga, prebada, slači mu kožo, premišljuje o načinih, kako ga pokončati, in celo o tem, kako se odreči umu. Fizično telo nam namreč samo za hip dopušča, da okusimo modrino neba, lepoto bivanja, samo za toliko, dokler ne zgnije v minljivem času. Vse je nično v primerjavi z vesoljem in večnostjo. Vsako bivanje je skozi minevanje v času le okras smrti, milina in ljubezen sta varljivi in nevarni, končnih ciljev pa tako ne poznamo. Kar utripa v vesolju, so le medli znaki nekega obstoja.

“poldan se vdre v drug poldan / in vnovič se drugi poldan vdre / in vnovič se vdre / to je čas / okras smrti / predstava o večnosti / svet nevarne miline / vase razprti”

Najobssežnejši cikel zbirke, *Krivogledi rabelj*, je tematsko najbolj pester, vsebuje tako zelo intimne in melanholične izpovedi kot tudi ironične, cinične in humorne bodice, aluzije na politiko in vladanje, na pohlevnost in upogljivost, po drugi strani pa nadrealistične, absurdne in abstraktne slike iz živalskega in predmetnega sveta ter slikovite ilustracije večpomenskosti besed. Tudi beseda (poezija) je zunajtelesna izkušnja.

“beseda ima več / dimenzij / kot imam las na glavi / iz nje štrlijo / v njih prhnijo srhljivi zvoki / pnejo se nabriti paradoksi / otopljejo se v drznih lokih / drugačni kot v telesnih stokih”

Besedno preigravanje je pesnikovo orodje za izpoved, videnje lastnega obstoja, obstoja živega in predmetnega sveta, védenja, slutenj, strahov in sanj. Nekatere pesmi tega cikla so gotovo nastale v temačnem, tesnobnem obdobju, iz katerega se je pesniški subjekt želel rešiti. O tem priča prva pesem tega cikla: *ne vem točno (...), na katerem mestu odsekati žalosti glavo*. Kako strašna je ta tesnoba, izpovedujejo verzi: “z vseh strani se spuščajo

melišča / dol k srcu / včasih se od grla / zakotali skala / za sabo potegne kamniti plaz ...”

Gotovo ni ekonomičnost narekovala združevanja osemvrstičnic v dvojice in trojice na posamezni strani, temveč poskus urediti tako raznolike teme v manjše vsebinsko povezane sklope znotraj ciklov.

Cikel *Dir skozi dušo* spet obrača fokus k vesolju in osnovnim delcem, velikemu poku, gravitaciji, k elektromagnetni sili, neskončnosti prostora in cikličnosti časa, k temam, ki jih pesnik prepleta z lastno nepomirljivo notranjostjo ter jih na prepoznaven pesniški način mestoma temačno, mestoma zbadljivo izpisuje v pesmi. Zveni, barve, svetloba, tudi rime in ritem sprožajo veččutno doživetje, pa tudi čudenje nad učinkom, ki ga te, sicer minimalistične pesmi, imajo, ko nam odstirajo pogled na premišljujoče, boleče občuteno bivanje, na spoznanja, hipna razsvetljenja, verovanje in nejevero, na muke, odpor in upor, na napore in upanje.

V ciklu *Lepota kvanta* se pesnik, burkač, poigrava z nesmisli, sproščeno kvantá, si pesniško in filozofsko razsvetljuje pojme s področja fizike in astronomije, ki obsedajo njegov navdih, saj ne poskuša samo romantično segati k zvezdam, temveč tudi k črnim luknjam, razgrajuje otipljivo vse do skrajne zdržljivosti, do najmanjšega, osnovnega delca. Pesnikova zbadljivost in zajedljivost se v tem ciklu najbolj izrazito in dosledno ubesedita, njegove minimalistične pesmi spominjajo na Picassove in Dalíjeve slike, na katerih so nesorazmerno, vpadljivo, vprijoče in včasih shrhljivo upodobljeni tudi na videz nezdržljivi elementi, ki pa združeni v celoto močno učinkujejo.

“pohotna galaksija / zavija kot psica / hoče vselej nove krvave obroče / a njena sla / ni za nobeno rabo / od fotonovega jutra / do atomovega večera / kvantá sama s sabo”

Vsak cikel zaokrožuje pesem, natisnjena v ležečem tisku, kot nekakšen predah, premislek, v primeru tega cikla celo kot odpustek:

“neizprosna lepota / me iz dneva v dan bega / morda je v resnici / čudež vesolja / ki nekoč ne bo luč niti noč / in je obenem goli zdaj / človekov nekoč / od vekomaj”

Prva pesem zadnjega cikla *Paolina* je bila napisana ob rojstvu vnukinje, cikel pa je razčlenjen v posamezne podnaslovljene sklope: *Pomlad*, *Poletje*, *Jesen*, *Zima* ter *Glasovi za gore in morje*. V tem ciklu pesnik sprosti svojo govorico, razbremeni jezik zavitih in skrivnostnih miselnih prebliskov, paradoksov in nesmislov, zato v celoti zveni kot nekakšna sprava z življenjem in naravo. Čudež novega življenja podari nov, svetel pogled na živi svet, kot bi vnovič uzrl lepoto letnih časov, gora, morij in obzorij. Kot bi se še sam prelevil v novo, nedolžno bitje, ki mora svet spoznavati na novo in po

korakih od sleherne bilke, luže, kamna in prve zvezde. V tem delu je tudi najbolj liričen. Pomiritev, ki ni povsem razbremenjena trpkih spoznanj, je kot val, ki se razleze po sončni peščeni obali in se spet vrača sam vase.

Napetost pesniške zbirke *Knjiga se nasmehne* se v petih ciklih stopnjuje skozi različna čustva, skozi različne jezikovne prijeme, ki različno učinkujejo na bralčevo dojemljivost. Lahko ga prežema poistovetenje, empatija, pa čudenje, dvomi, zavračanje ali brezpogojno sprejemanje. Zbirka torej ponuja veliko izzivov, provocira in zahteva. Ambiciozna je v svoji raznolikosti in poskusih približati se zakonitostim in smiselnosti obstoja. Lomi jo veliko notranjih sil in pretresov. Melanholična in resignirana, na koncu le slavi življenje. In ne nasmehne se tako nedolžno, kot napoveduje pesem, izpisana na zadnji platnici:

“knjiga se nasmehne / pobožal jo je prst / premaknil list / na drugo stran / temina srca / izriše utrip / bel vrt / hip večnih sanj”

Iva Kosmos

Vesna Lemaic:
Dobrodošli.

Ljubljana: Cankarjeva založba, 2018.



V zbirki *Dobrodošli* se prepletajo zgodbe o “nas” in “njih”, bodisi v kontekstu množičnih migracij bodisi turizma. V prvem primeru je prvoosebna pripovedovalka v vlogi domačinke: kot aktivistka se srečuje z migranti, jim skuša nuditi oporo v novem, neznanem in ne preveč naklonjenem okolju. Drugič se v vlogi “drugega” znajde sama: je turistka, po vsej verjetnosti na hrvaški obali, kamor so umeščeni tako spomini na otroške dogodivščine kot odrasla počitnikovanja. Pri tem lahko zasledujemo tudi evolucijo jadranskega turizma, od mitskih časov, ko so se počitnikarji in domačini povezali v razširjeno družino, do aktualne turistične različice z bolj elitno, a tudi neosebno in standardizirano ponudbo. Motiv, ki spoji obe temi – zgodbe sicer niso razdeljene po sklopih, temveč se medsebojno prepletajo –, je odnos med “nami” in “njimi”, “tujci” in “domačini”, “domorodci” in “prišleki”, lokalci in turisti, aktivisti in migranti. Skupini se ločita po tem, da vsako med njimi povezuje notranji občutek “kulturne intimnosti”, če ukradem izraz antropologu Michaelu Herzfeldu, se pravi poznavanje istih kod, praks, pravil in ritualov, ki omogočajo hitro in neproblematično komuniciranje ter razumevanje pomenov, od najbolj jasnih sporočil do posrednih signalov, insinuacij in stvari, povedanih med vrsticami. Gre za znanje, ki se ga ne zavedamo, a je denimo predpogoj za vsakdanji klepet – umetnosti, ki je domačinom samoumevna, a se je tujec mora priučiti.

Prva zgodba nas uvede prav v tovrstno intimo: nekaj obmorskih lokalcev se heheta razlikam med ribami in "ribami", nakar se v lokal zgrne skupina turistov, ki razbije intimo s kričanjem v nerazumljivščini – toda tisto, kar je za ene nadležno kričanje, je za druge običajen in varen prostor skupnega komuniciranja. Razlike med kulturnimi svetovi so še bolj jasno začrtane v zgodbah o migrantih. Pripovedovalka, lezbijka in aktivistka, skuša migrantom nekoliko olajšati vsakdanje življenje z majhnimi stvarmi, kot so sprehod po mestu, igra košarke, dodelitev kolesa. A komunikacija ni brez zavojev. Migrantkam se bela neobrita ženska, ki hodi naokoli brez modrca in nima otrok, zdi nekoliko čudna. Odrasle migrantke namreč vedno pridejo v kombinaciji z otroki, njihov svet je centriran na funkciji matere in soproge. Ženskost migrantk je pri tem v marsičem podobna konvencionalni ženskosti domačink, ugotavlja pripovedovalka, denimo takrat, ko se afganistanske ženske zmenijo, da bodo "olepšale" nepobrite aktivistke in jim z nitkami odstranile dlake z obraza. A bolj kot čudenje nad različnimi ženskostmi komunikacijo ustavlja nepoznavanje kulturnih kod: kako začeti pogovor, kaj dejati, kaj je primerno in kaj ne, kako se postaviti v prostoru, kam z lastnim telesom. Negotovost, ki iz tega izhaja, pripovedovalki povzroča skoraj fizično neugodje. V tem se zgodbe Vesne Lemaic občutno oddaljijo od drugega žanra, ki ponavadi upoveduje zgodbe o migrantih, in to je reportažno poročanje. Tam stik med migrantom in pripovedovalcem (novinarjem) poteka hitro, samoumevno in neproblematično, pri čemer migranti zvenijo presenetljivo razumljivo in podobno "nam". Zgodbe iz zbirke *Dobrodošli* se ponavadi izidejo v smer vzpostavljanja stika med svetovi, a je pri tem jasno, da komunikacijska pot ni jasna in premočrtna. Migrantom je v zgodbah "dovoljeno", da so kulturno drugačni, da niso le pasivne žrtve, ki čakajo na naše uho in pomoč, da so ljudje v polnem pomenu besede, kar pomeni, da so lahko tudi neprijetni, sebični in agresivni – a kaj je bolj univerzalno človeškega kot to? V površinskih pripetljajih se reflektirajo tudi širši družbeni odnosi in hierarhije, ko denimo migrantka, marginalizirana ženska, jasno pove, da se ji gabi brezdomec – še ena marginalizirana oseba. Ali ko aktivistka hoče migrantom razdeliti kolesa in se nepričakovano znajde v vlogi "gospodarja", tistega na poziciji moči, ki jo migranti moledujejo, naj ravno njim dodeli najboljše kolo.

Tisto, kar je implicitno tematizirano v zgodbah, je aktivizem oziroma motivacija zanj in načela, iz katerih izhaja, so večkrat postavljena pod vprašaj. Vesna Lemaic po eni strani pokaže, da aktivizem ne more izhajati iz užitka v samopotrjevanju lastnih načel, saj "dobri" nameni včasih ne bodo prepoznani oziroma se bodo izkazali za napačne ali neuresničljive.

A aktivizem prav tako ni povsem racionalna dejavnost, saj avtorica dodatno zakomplicira razumevanje tega pojava, ko v zgodbe vplete še pripovedovalkino družinsko in osebno ozadje. Razkrije denimo, da pripovedovalka čuti širšo zadrego v komunikaciji z ljudmi, pestuje otroški strah, "da se nihče ne bo igral z mano", in ima veliko željo po pripadnosti in sprejetosti. Zgodbe odrasle aktivistke se premešajo z zgodbami, v katerih nastopa deklica, neugledna hčerka v senci samozavestne, lepe matere. Gre za isto osebo? In če da, ali lahko njen aktivizem pojasnimo tudi z njeno osebno preteklostjo in potrebo po tem, da jo ljudje potrebujejo? Tudi, saj se v teh zgodbah osebno in družbeno, intimno in politično nikakor ne da ločiti.

Dolžina zgodb je precej različna, od enega odstavka do nekaj strani, in je pri tem bolj osredotočena na prikaz določenega občutja in atmosfere kot na sosledje dogodkov, ki naj bi porodili bralno napetost. Tudi daljše zgodbe se držijo strukture anekdote in pripetljaja, ki naj porodi širše spoznanje, nov pogled ali perspektivo. Realizacija tega namena niha od primera do primera, in medtem ko pisateljica nikjer ne "pogrne" v celoti, je po mojem mnenju v nekaterih zgodbah bolj uspešna kot v drugih. Eden boljših primerov je zgodba *Prosto gibanje*, ki jo citiram v celoti:

Dodelimo jim 18 evrov mesečne žepnine, da se lahko z obrobo mesta 9-krat pripeljejo z avtobusom številka 6 v center. Tu gledamo, kako jih njihove dolge obleke omejujejo pri hoji.

V odličnem primeru kratke kratke zgodbe, izpisane v enostavnem, izčiščene- nem jeziku, se sreča vrsta pomenskih ravni: izolacija migrantov, mlahavost integrativnih mehanizmov, kulturna drugost v očeh opazovalke (ali migranti sami čutijo, da jih obleke omejujejo pri hoji?), ironična napetost med naslovom in vsebino, med deklarativnim namenom (prosto gibanje) in njegovo konkretizacijo v nasprotje (omejeno gibanje). Osredotočenost na izolirane pripetljaje v zbirki *Dobrodošli* je še posebej zanimiva, če se ozremo na pisateljske začetke Vesne Lemaic. Njene debitantske, izjemno uspešne *Popularne zgodbe* so bile mojstrsko napisane v klasični narativni strukturi z uvodom, problemom, elementom neznanega, stopnjevanjem napetosti in končno razrešitvijo. Tudi znanstveno-fantastični roman *Odlagališče* se je držal klasične strukture, pisateljčina tretja knjiga, *Kokoška in ptiči*, pa je naredila korak v drugo smer, saj je bila sestavljena kot sosledje medsebojno povezanih alegoričnih pripetljajev o zasedbi borze. Z *Dobrodošli* se pisateljica bliža impresiji in anekdoti ter zapusti princip grajenja suspenza, po katerem je zaslovela s prvo knjigo. Poleg tega velja omeniti,

da sta prvi knjigi črpali iz žanra in popularne kulture, medtem ko sta drugi obrnjeni v avtobiografsko izkušnjo. Opisani razvojni lok tako pravzaprav poteka v nasprotno smer, kot smo vajeni pri večini pisateljev. Zdi se namreč, da se pri drugih najprej pojavijo avtobiografske impresije in ohlapnejši zapisi, nato sledi prehod k trdnejši narativni strukturi, ki je tudi bolj priljubljena med bralci, če ne zaradi drugega pa zaradi s suspenzom pogojenega lažjega obračanja strani. S tem nočem povedati, da je ena razvojna smer prava ali napačna, le da avtorica zaradi opisanih odločitev v svojem opusu vzbuja vtis, da ji za širok uspeh ni veliko mar. *Dobrodošli* bi se zaradi svoje tematike z lahkoto tržili – migranti so vroča tema. Kljub temu dvomim, da bo zbirka množično brana, saj forma impresije, pripetljaja in anekdote, ki ne ponuja jasno poantiranih zaključkov in zahteva večji vložek bralčeve energije v proces osmišljanja prebranega, ne prispeva k tržnemu potencialu. A tistim, ki se je kljub temu – ali pa ravno zato – lotijo, lahko prinese zadovoljstvo v testiranju samoumevnega, nežnem spodkopavanju idiličnih in tipičnih podob o “nas” in “njih” ter filozofsko odprtem drsenju po raznolikih aspektih družbene stvarnosti.

Sabina Burkeljca

Majda Koren: Medved in miška 3

Ilustriral Bojan Jurc.

Trst: ZTT = EST, 2017.



Uveljavljena mladinska pisateljica Majda Koren je napisala vrsto priljubljenih del za otroke in mladino, ki so bila večkrat nagrajena: prejela je večernico za knjigo *Eva in kozel*, ki je nato prejela še naziv bela vrana, za *Mici iz 2*. A je dobila Levstikovo nagrado, pravljica *Skuhaj mi pravljico* pa je prejela drugo nagrado na natečaju Radia Slovenija za izvirno slovensko pravljico *Lahko noč, otroci*. Njen prepoznavni, topli in spodbudni slog zaznamuje tudi vse tri slikanice *Medved in miška* – tokrat bomo pod drobnogled vzeli zadnjo. Takšen slog pisanja je značilen za vse pisanje Majde Koren, tudi kadar govori o “težkih” temah, na primer o ločitvi staršev, pisateljica z njim mehča težo vsebine, tako da se bralka oziroma bralec z besedami potaplja v upanje, moč, lepoto, v besedni objem. V tem vidim zdravilnost branja in opolnomočenje otroka za življenje.

Že na prvi pogled nekoliko drugačna slikanica *Medved in miška 3* malo spominja na strip – ilustracije nad besedilom (po dve ilustraciji na vsaki strani) so v okvirjih, tudi besedilo in medmeti so v oblačkih –, čeprav ne gre za strip v pravem pomenu besede. Knjige so namenjene bralcem začetnikom: v njih je malo besedila, slednje je izpisano z velikimi tiskanimi črkami, v pomoč pri branju so ilustracije, zgodbe so preproste, a hkrati inovativne in estetske.

Pisatelji in vsi drugi, ki se tako ali drugače ukvarjamo z mladinsko literaturo, vemo, kako težko je pisati za otroke in mladino, najtežje pravzaprav, kajti za otroke, ki jih želimo vzgojiti v dobre in kritične bralce, je dovolj dobro samo najboljše. Osebnostno sem prepričana, da je najtežje napisati dobro zgodbo za bralce začetnike, saj mora biti vsega ravno prav: zgodba mora biti ravno prav napeta, ravno prav dolga, vsebovati mora prave besede, bralca mora spodbuditi, da bo v prihodnje rad posegal po novih knjigah, knjiga mora biti kvalitetna in umetniško presežna. Ni pomembno torej zgolj to, da otrok (bralca začetnik) bere, pomembno je tudi, kaj bere. Slikanica *Medved in miška 3* ima vse naštetne elemente kvalitetne slikanice, še več, z izrazito avtorskim pristopom, s preprostim, a hkrati izčiščenim besediščem, s humornostjo, s svetlim pogledom na življenje, z vrednotami in z drugačnostjo spodbuja mlade bralce k branju in ponotranjanju bralnega užitka.

Knjigo sestavlja osemnajst kratkih zgodb, ki jih lahko preberejo in njihov pomen razumejo tudi bralke in bralci, ki so še v fazi opismenjevanja. Zanimive in prepoznavno avtoričine zgodbe so razdeljene v dva sklopa, *Veselo na delo* in *Izumiteljja*, vsakega sestavlja po devet zgodb. Medved in miška se v slikanici lotevata najrazličnejših opravil: vrtnarita (skrivnostnež jima sicer krade korenčke in redkvice, a ga tako "lepo" kaznujeta in potem nagradita, da se ne čudim, da je avtorica po poklicu učiteljica, ki očitno zna na pravi način rešiti zagate); pečeta šipkove palačinke, pri čemer sta oba angažirana (delo in užitek si delita); kot policista hitro ujmeta lisjaka in ga kaznujeta za krajo polnega voza zelja; sta električarja, ki znata mirno rešiti problem z elektriko. Pisateljica zgodbe vedno spelje tako preprosto toplo, da začnejo takšni občutki prevevati tudi bralca. V zgodbi *Slikarja* (ki je, kot pove avtorica, zelo zapackan poklic) junaka rišeta prav zanimive reči: medved slika ovinke, miška pa vijuge – pisateljica z zgodbo povsem nevsiljivo navdušuje mlade, da bi slikali iz svoje domišljije in obiskovali galerije; podobno velja za zgodbo *Baletna plesalca*. Medved in miška se izkažeta tudi kot vzgojitelja – prepričata tako, da se na koncu vsi igrajo skupaj.

V drugem sklopu zgodb se medved in miška preizkušata kot inovativna izumiteljja – njuna domišljija resnično ne pozna meja. Izdelata frčotalnik, no, ne enega, naredita jih kar za vse živali v gozdu, kajti v nedeljo je res neznansko lepo uživati v frčanju po zraku. In kaj storiš, če se ti ne ljubi po sendvič? Narediš metalec sendvičev, ki sicer ni primeren za miške, za medvede pa je ravno pravšnji. In čemu služi skoček, če ne temu, da zajček lahko odpre svoje podjetje? Poseben je tudi superfon, s katerim lahko narediš marsikaj – recimo ledeno deželo. No, včasih, kot vidimo v zgodbi o

čiščenju stanovanja, kakšna inovativna naprava ne deluje tako, kot sta si junaka zamislila, in je treba uporabiti kar preizkušene metode, a nič ne de. Otroci (in še bolj odrasli) bi doma zagotovo z veseljem imeli lonček kuhaj, ki bi jim skuhal, kar bi si poželeli – medved ga brez večjih težav napravi. In kaj se zgodi, ko se računalnik spremeni v čalunalnik? Same dobre reči, ki bi se jih bilo dobro držati, ne glede na starost. V zadnji zgodbi medved in miška odideta na zaslužene počitnice, s seboj vzameta podvodnik, a žal pozabita na malico za morskega psa. Kljub temu se vse dobro izteče. Vsi konci zgodb so pozitivni, sončni, vzpodbudni, pomirljivi, kar je za najmlajše bralce še posebej pomembno.

Prikupne kratke zgodbe za bralce začetnike, ki jih naniza pisateljica, s pomočjo povednih ilustracij Bojana Jurca (ta je poskrbel za vizualno podobo vseh treh knjig o medvedu in miški) spodbujajo in motivirajo najmlajše za branje knjig. Ilustracije so vsebinsko razgibane in bralcu začetniku pomagajo, da besedilo lažje sprejema; s stripovsko naravnostjo zgodbo dopolnjujejo drugače, kot če bi bile ilustracije v knjigi “klasično” razporejene (z ilustracijami lahko naredimo eksperiment: otrokom jih ponudimo brez besedila in naj sami napišejo zgodbo). S pisateljsko inovativnostjo, sončnostjo in toplino Majda Koren mladim sporoča, da branje ni zgolj nujno zlo v šoli, nasprotno, je zabavno, zanimivo in pustolovsko početje, v katerem lahko uživajo prav tako kot medved in miška v svojih dogodivščinah.



Matej Bogataj

Kdo ga kaže,
kdo se skriva?

Dušan Jovanović: *Ekshibicionist*. Režija Mare Bulc. SNG Nova Gorica, maj 2018.

Ekshibicionist je ena od Jovanovičevih manj tipičnih in vsaj na prvi pogled avtorsko manj prepoznavnih iger. Zastavljena je izrazito žanrsko, tudi filmsko, kot ugotavlja v svojem besedilu o avtorjevem opusu Amelija Kraigher in citira avtorja, takrat še skritega pod psevdonimom, da naj bi nastala najprej kot scenarij in dialogi za krajši nemški film, ki pa ni bil realiziran. Vendar žanrska senzibilnost avtorju ni tuja, pravzaprav je del njegovega dramskega opusa, ludistični del, kot bi temu rekli v času nastanka, nameroma žanrsko spogledljiv in obenem do žanrskih predlog subverziven ali vsaj polemičen. *Ekshibicionista* lahko postavimo nekam ob *Znamke*, *nakar še Emilijo* ali ob *Zid*, *jezero*, torej je spisan komunikativno in igrivo, zaokroženo in s smislom za paradoks, ki ga na koncu razpre, postavljen je na žanrsko skico oziroma okvir, in to je kar psihodrama kot dramska podvrsta, na vsak način pa je *Ekshibicionist* manj enigmatičen, predvsem pa manj domačijijski kot obe omenjeni Jovanovičevi igri. *Zida*, *jezera* se sploh ne da razumeti mimo nekakšne globoko zažrte in ukoreninjene klene gorenjske fovšljive opravljivosti, tam je vse, razen skoraj faustovskih zamenjav, v premem govoru, tako značilnem za ludizem. Večino časa o ljubezenski zvezi, ki je šla pred štirinajstimi leti v franže, govori on svojemu prijatelju,

zdravniku, ki ga poskuša spraviti v norišnico, ali pa ona svoji sošolki, ki se je preselila v Avstralijo; igro *Boris, Milena, Radko* lahko razumemo, a šele poznavanje osebnih zgodb in ljubezenskih zgodovin avtorja in igralcev zasuka igro o trikotniku in ljubosumju v bolj humorne in samoironizirajoče vode, šele tako prepoznamo njeno biografično dodano vrednost; tisto, kar gledamo, so samoironični in hkrati avtobiografski drobci udeležencev, vendar predelani z odklikom, spravljivo ironijo in samoposmehljivostjo. Vendar je *Ekshibicionist* še bolj kot med komičnimi in lahkotnimi avtorjevimi igrami netipičen za tisto trdo jedro siceršnjega Jovanovičevega pisanja, ki ga zaznamuje angažma, enkrat eksistencialističen ali ludističen, kot v *Norcih ali Igrajte tumor v glavi*, in drugič političen, dramsko političen. Med tem osrednjim delom opusa ob *Osvoboditvi Skopja* izstopa skoraj cikel dram o družini v Beogradu živečih Karamazovih med vojno in po njej. To družino po vojnih grozodejstvih z repom oplazi prva povojna partijsko dirigirana in z elementi totalitarizma – če hočemo za nazaj implementirati današnje deklarativne, a ne vedno udejanjene demokratične standarde – pregnete na in zaznamovana leta, pa tudi golotoška epizoda očeta Svetozarja in podobno, kar se vse zašpili s plazom v Logu pod Mangartom, ki odnese družinsko hišo po materini strani.

Ravno zaradi odstopanja od siceršnje dramske pisave, pa tudi zaradi netipičnega načina nastanka, je bil *Ekshibicionist* najprej pomenljivo podpisan z O. J. Traven in po Grumovo nagrado je prišel ravnatelj gledališča, ki je igro krstno uprizorilo, ne avtor. Ta se je skrnil za psevdonim tako, da je poudaril, da gre za psevdonim: bolj kot na avtorja *Zaklada Sierra Madre* se ob priimku Traven spomnimo recimo pisca desadovskih erotičnih filozofskih srhljivk o mejah užitka in raztelešanju v seksualnih ritualih Petra Mlakarja. Vendar je psevdonim tokrat utemeljen; najprej so nekateri prizori in zamisli za *Ekshibicionista* nastali na podlagi delavnice kreativne dramatike, pa tudi sam dogajalni prostor nalašč prekinja vsako navezavo na ta naš tukaj in zdaj. Pravzaprav lahko rečemo, da je igra spisana po zakonitostih, ki jih zahteva tuje tržišče in je temu tudi namenjena, v tujini se tudi dogaja: Metropolitanska opera, Centralni park, nabor raznih psihoteknik in terapij in bližina borze, kjer se naslovni kazalec udejstvuje, vse kaže na New York, prestolnico psihobrbskih ved v vseh odtenkih, barvah in usmeritvah. Vendar je igra uspela recimo v Beogradu, kjer imajo na tujino očitno podoben pogled kot mi, tujina pa z njim očitno nima kaj dosti početi. Sploh je celoten zapis o tem, kaj *Ekshibicionist* je in kaj ni, samo opora, da bi bolj razumeli, da je ta igra za razliko od večine domačega opusa nalašč neangažirana, vendar nadvse spretno spisana, gradi pa bolj na paradoksu

kot na žanrski enigmatičnosti ali fatalni moči ljubezni, kot *Emilija* ali *Zid, jezero*. Tudi bolj je duhovita v posameznih replikah, medtem ko je *Emilija* absurdistični socialistični psevdotriler, s faustovskimi pogodbami in tajnimi službami, kurami na povodcih in najlepšo babo na svetu, ki naj bi jo zamenjali za zbirko znamk – se sliši fetišistično in tudi je.

V centru *Ekshibicionista* je zdravljenje Freda Millerja, uspešnega sedemindvajsetletnega borznega posrednika, ki – kot pravi njegova psihiatrinja, Eva, nekdanja nunska pripravnica, ki ga je, pa ne Fredijevega, videla samo enkrat, pred dvanajstimi leti, v eni sami noči zakona s psihiatrom, ki jo je zdravil zaradi zlorabe v novinciatu – v otroštvu ni bil deležen dovolj ljubezni, bolehal je in je bila materinska nežnost omejena na vikende. Vse skupaj se dogaja v zaporu, kjer se za Fredijevo zdravje in mentalno higieno borita socialna delavka Dorothy in njegova psihiatrinja Eva, ki ima kar nekaj zanimivih, če že ne zdravih predsodkov. Nenavadnih za profesionalce, za katere vemo, da se morajo čim manj vpletati v zadeve pacientov, se nanje čim manj vezati. Ampak ne Eva; ta verjame, da je njen pacient neozdravljiva in malce nevarna sprevržena žival, ki se napaja iz strahu žrtev, pravzaprav ona še bolj demonizira njegovo početje in celo prepriča sozaporenike – očitno ga sicer ne maltretirajo dovolj, brez nasvetov, kot sicer posiljevalce in pedofile, kriminalci ubijalci so pač ceh, ki takšnih ne prenese – naj mu ga kažejo, da bo videl, kako ostudno je vse skupaj. Vendar poteka v ozadju še ena igra: ko je bila Eva kot pripravnica za nuno zlorabljen pri spovedniku, se je zatekla k psihiatru Danielu, se z njim poročila in on je Fredov drugi psihiater, bolj odprt do njegovih specialnosti, hkrati pa nekakšen Cyrano, ki mu med telefonskimi pogovori šepeta stavke in ga prepričuje, naj se Dorothy resno loti. Slej ko prej pride torej do psihodrame, v kateri sodelujeta Dorothy in vanjo zaljubljeni (z zadržki, vendar ja, to je zaljubljenost, čeprav zaljubljenost čustvenega invalida) Fred, v resnici pa se za njunima hrbtoma osvajata in obračunavata nekdanja zakonca, psihiatrični par. Še več: psihiater s šepetanjem prek Freda osvaja socialno delavko Dorothy, in pri tem je, z vsemi žavbami namazani subjekt, za katerega se predpostavlja, da ve, seveda uspešen, tako da se celotna igra zvrne v stanje, v katerem sta onadva z Dorothy par, vendar je njun odnos brez seksa, bolj gre za verbaliziranje, iskanje bližine v pogovoru, sanjarjenje in igranje vlog, vse samo na besednem nivoju.

Če bi morali *Ekshibicionista* žanrsko opredeliti, bi mu lahko rekli komedija: zaradi prekoračenj, ki jih v poklicu s strogo etiko naredita oba terapevta, ki se jima proces popolnoma izmuzne iz rok, ki pravzaprav naivno projicirata lastne fantazme, kar seveda Freda pahne v še večjo negotovost,

tako da se po uspešni, samo neproduktivni terapiji trmasto odloči, da svojih simptomov ne da, in ga spet kaže in spet pristane v zaporu, četrtič. Ker pa igra o ekshibicionistu govori o nenormalnosti vseh tistih okoli njega, udov družbe in represivnega aparata še prav posebej, tistih, ki bi ga morali prevzgojiti in zdraviti, ga s tem obvarovati zapora in podobno, jo je Bulčeva režija opremila še z enim obratom: če je Fred skoraj najbolj normalen, on ima svoje simptome in jih kaže, v prenesenem pomenu in malo tudi dobesedno, in če je psihiater v resnici tisti režiser celotnega dogajanja in terapije in malo tudi potrebnejš iz ozadja, potem postavi na meso nadekshibicionista v gledališču – režiserja. Kot vodi psihiater kolo pri terapiji, vodi igro in ritual in vsakdanjo vadbeno rutino režiser v gledališču, bolj natančno, na gledališki vaji: z enako strastjo, kot se igra loti in razkrinkava neprofesionalne skrbnike za zdravo in normalno spolnost (pih!, kar koli že to pomeni), ki se izživljajo in projicirajo iz ozadja, nam novogoriška uprizoritev kaže režijsko samovoljo, projekcijo, pravzaprav tisto borbo za prevlado in zadnjo besedo, ki je eno od gonil gledališča in je zato veliko tistega, kar se na vajah dogaja, ne le majevtika, porodničarsko, temveč mobing v dovolj čisti in očitno obliki.

Bulc se ob dramaturški podpori Nebojše Pop-Tasića prvega dela loti kot gledališke vaje oziroma njene rekonstrukcije: pred prvo vrsto gledalcev je mizica s platenkami vode in bomboni in tekstom, za njo in tudi povsod okoli pa rohneči režiser, ki v igralce meče te iste platenke in jim z različnimi gestami kaže bolj ali manj isto: da naj igrajo bolj z jajci. Naj bodo bolj energični, saj je sam bolj balkanski barbarogenij kot občutljiv in ustvarjaljen gledališki premišljevalec. Prekinja vajo, se zapleta v podrobnosti umetnosti igre, kot da ne bi verjel sposobnostim in pameti igralcev, žali jih in se vmešava v njihovo delo, namesto da bi ga koordiniral, prekinja kreativni proces in podobno, zato je tudi v konfliktu z igralsko ekipo, ki mu sika nazaj v stilu “a bi ti to rad odšpilal, al kaj” ali pa ga prezirljivo gleda in zavija z očmi. Dokler si na koncu prvega dejanja ne voščijo “nogo si zlomi” in takrat vidimo, da smo tik pred premiero in bo drugi del že bolj predstava, ne pa ogrevanje zanjo in potujevanje.

Vendar pa v režiserjevem početju, kakor ga zastavi Gorazd Jakomini, nič kaj šepetajoče ali subtilno prepoznavamo stavke iz Jovanovičevega opusa, na koncu, ko ga kot – ali namesto – ekshibicionista zaprejo v žičnato kletko, govori recimo eno bolj izrazitih pesmi iz zbirke *Nisem*, v kateri večinoma ugotavlja, česa še ni počel in česa ne počne več in rezimira, da je pravzaprav čisti luzer.

Bulčeva režija je – spet – izrazita. Najprej odrski prostor, premišljena in fluidna scenografija je prispevek Damirja Leventića; nenehno se spreminja, z mobilnimi žičnatimi elementi kaže notranjost zapora, sproti ustvarja celice ali sobe za terapijo, prostore, v katere se zatečeta Dorothy in njen občasni ljubimec Jimmy, jetniški paznik in alfa samec, ki vse ocenjuje skozi kopulacijo in mu ostale dimenzije ljudi ne pomenijo prav nič; med ostalimi intelektualnimi omejenici, torej razumskimi znalci z omejitvami, je on ud in telo, ena sama potencia in potrebnost. Iz teh panelnih ograj, kot se temu reče ob meji, potem sestavljajo podprostore, hkrati pa transparentnost teh nakazanih prostorskih zamejitev omogoča, da spremljamo igralce v njihovem medprostoru, med čakanjem na vstop, med oprežanjem in radovednim kukanjem, kaj za vruga spet kriči režiser na soigralce in podobno.

Zelo izrazita je tudi kostumografija Andreja Vrhovnika, enega bolj uspešnih in uveljavljenih mlajših kostumografov, tudi ta pretočna, vendar kot da nejasna: postopoma se namreč začnejo spremembe, ki delujejo samonamembne, kostumom odpadajo rokavi ali imajo skrajšane hlačnice, Jimmy, na primer, začne kazati športno nogavico v bulerju, ker je ob eni od številnih kostumografskih sprememb ob eno hlačnico, Dorothy začne kazati vzorčke na spodnjem perilu, psihiater Daniel pa je sploh nabirka različnih oblačilnih stilov, slej ko prej ekscentričnih: vpadljive, svarilne barvne kombinacije čevljev in nogavic, podkolenske podvezice za nogavice, izrazite barve in podobno. Vendar bi pričakovali, da se bodo deli kostumov luščili postopno, kot odpadajo recimo iluzije o tem, da so na odru – v obeh smislih, kot terapeuti in kot igralci – profesionalci, kot njihova nevpletenost počasi izginja in so pred nami vse bolj goli. Pa ni tako; Jimmy, recimo, dobiva brado in različna pokrivala skoraj naključno, počasno ogolevanje elementov predstave, kakor se kaže skozi razkrivanje nevpletenosti ali kot prikazovanje golega igralca in njegove umetnosti, izpostavljenega(re) režiserski samovolji, kostumografski lok dodajanja in odvzemanja, zaradi katerega kostumi pogosto postanejo štorasti in nefunkcionalni, dekorativni, mi je ostal do konca nerazumljiv.

Igralsko je uprizoritev razgibana in neizenačena: v center je postavljen ekshibicionist, Žiga Udir ga zastavi kot hladnega, preračunljivega in malo čustveno otopelega, ves čas kontroliranega slehernika. Udirjeva igra s pogledi in minimalno gestikulacijo, z njegovo trpnostjo kaže na razkorak s svetom, na čustveno otopelost in preveliko racionalnost; njegova glavna lastnost ni tisto prekoračenje, ko ga začne kazati na javnih mestih, njega bolj zaznamuje obramba pred samim sabo in lastnimi željami. Enako hladna ostajata tudi z Dorothy na fingiranem psihodramskem srečanju:

pred nekdanjim zakonskim parom terapevtov, ki ne skrivata, da v ozadju ves čas obračunavata drug z drugim, se z Dorothy približata spolnemu aktu, vendar je tudi očitno, da ni kemije, vsaj ne z njene strani, in da bi nesimetričen odnos kmalu propadel. Pri Udirjevi vlogi Freda Milerja ves čas vidimo, da je žrtev – ne samo sojetnikov, ki mu ga kažejo na zahtevo njegove terapevtke, temveč tudi žrtev manipulacije vseh ostalih; Gregor Baković, recimo, ga je v krstni uprizoritvi v ljubljanski Drami zastavil bolj radoživo in z več žmohta, kar pa ni nujno tudi bolj prepričljivo, če je že bolj gledališko privlačno in igralsko virtuozno.

Jimmy, kakor nam ga predstavi Radoš Bolčina, je pobriti silak v vojaških jurišnih škornjih, ki mu ne gre v glavo, da ga imajo eni samo za kazanje, ko si vendar pravi moški, če rečemo po rugljevsko, lahko na zaporniškem stranišču na hitro otrebi mešičke v socialno delavko. Bolčina ob psihiatru Danielu na lastni koži preverja najudarnejše kostumografske domislice in se nam zdi, da se raje šemi kot varuje zapornike, čeprav je v prvem delu, ko gre za simulacijo gledališke vaje, najbolj odločen oponent Režiserju.

Medea Novak Dorothy odigra s permanentnim čudenjem in z obilo empatije, z začudenim izrazom na obrazu posluša in tudi realizira nasvete pametnejših in bolj izobraženih, sama je bolj veliko čuteče srce, ki jo res skrbi usoda družin zapornikov in Novakova to empatijo kaže skozi veliko pozornost, ki jo usmeri v poslušanje, njen seksapil je pravzaprav samo zunanja fasada njene dobrosrčnosti.

Najbolj odštekana, tudi kot pojavi, sta nekdanji par, psihiatra Eva in Daniel: če pri njej, v vlogi nastopi Maja Nemeč, zaznavamo zavrtost na vseh ravneh, pri izgovarjavi in gestikulaciji je hladna in skoraj zoprno natančna, kar nakazuje in zahteva že besedilo, če je pri njej nevrotičnost skrita za krinko hladne, vendar v podtonih angažirane analize, pa je Blaž Valič že s svojimi oblekami svarilne barve, z drznimi barvnimi kombinacijami, še bolj pa z nekaj gibalnimi vložki in čudežnimi in skrivnostnimi solo poplesujočimi nastopi – koreografija je izrazita, podpisuje pa jo Sebastijan Starič – že navzven neujemljiv in rahlo odštekan, njegove manipulacije pa znotraj psihodrame, ki jo režira, še toliko bolj zmaknjene in psihološko slabše utemeljene ali razumljive.

Francesco Randazzo: *Za blagor vseh ljudi*. Režija Nenni Delmestre. Gledališče Koper in SNG Nova Gorica, maj 2018.

Čeprav je besedilo italijanskega srednjeletnega dramatika in gledališkega pedagoga Randazza nastalo sredi devetdesetih po resničnem dogodku, je

morda danes – ko (bivši) premier in še marsikdo zraven po nemarnem opleta z begunsko nevarnostjo in mediteransko begunsko potjo na koprsko pomole in navalom čez Dragonjo v imenu edinega, za kar se kot politik zavzema, namreč zgolj za ohranitev lastnega položaja v politiki –, še bolj aktualno. Ko sem pred kakšnim mesecem prišel iz hrvaškega obmejnega dela Istre prijetno presenečen, kako zdravo in dobrohotno se oboji obmejni ljudje odzivajo na izzivanja plačanih provokatorjev z obeh strani meje, me je ob bralnem odklopu na Kolpi pretresel strah starke iz sosednje hiše, ki se je pomirila šele, ko smo z njo spregovorili v jeziku, ki ga je približno (pre)poznala: na Kostelskem namreč nimajo ograje, ker je nasprotni breg Kolpe prestrm celo za migrante, vendar se ona nevarnosti očitno zaveda in je prestrašena, na podlagi medijskih prenapenjanj, saj nobenega begunca nihče še ni videl v živo. Toda strah je zato samo še večji.

Randazzo v svoji igri predstavlja prebivalce obmejne vasice, ki se samoorganizirajo in imajo nemška imena, čeprav je zgodba univerzalna: to je šele demokracija, pravi najstarejši in najbolj moder med njimi, da mi vzamemo stvari v svoje roke, da nam obrambnih in brambovskih ukrepov ne diktirajo drugi; on je za nekakšno lokalno samoobrambo in oboroženo bratstvo, za teritorialno obrambo nasproti neoboroženim. Imajo potem streljanje, in to kar v človeško tarčo, torej silhueto, nalepljeno na spodnjo stran mize, imajo nočne obhode, na njih pa lovijo tiste, ki jim je, ne da bi utonili, uspelo preplavati mejno reko in bi se zdaj radi krvno mešali – ali pa še kaj hujšega – s tistimi na tej strani. Kjer živijo pridni in pošteni ljudje, prepoznamo mi to retoriko, medtem ko je vse z druge stani sumljivo, tam so umazanci in primitivci, kako tudi ne, kdo pa priplava oblečen in se priplazi čez blatne bregove čist; oni čez so nevarnost po definiciji, pravi eden od njih.

Potem te vaške straže zajamejo enega od beguncev in se ukvarjajo s tem, kaj naj z njim. Zaprejo ga v klet in premišljajo, ali naj ga kaznujejo sami, ker so s prekoračeno samoobrambo že izničili možnost, da bi ga izročili policiji. Ga nekateri, ko se mu približajo, zvezanemu in blatnemu, tudi oklofutajo, ker je oni tam čista nevarnost in zlo. Potem ugotovijo, da gre za punco, in to malo spremeni njihov odnos: res bo sicer pripeljala rojakinje, da se bodo prostituirale in rojevale in bo tista nečista kri umazala našo, a se po glasovanju odločijo in punco izpustijo. Vendar jo zunaj ustrelijo najbolj ranjen, najbolj razrvan in najbolj nevaren iz skupine, ki je tudi oborožen in ki prestreže največ beguncev, ker je motiviran – pred davnimi leti, ko je bil najbolj občutljiv, je bil žrtev nasilnežev, morda, ga popravijo tisti, ki predzgodbo poznajo, morda je šlo takrat res za migrante.

Nenni Delmestre postavlja Randazzevo besedilo s stalno sodelavko Lino Vengoecheo, ki podpisuje veristično kostumografijo, glasbeno opremo in premišljeno scenografijo: v ozadju je seveda nažiletkana žica in na njej užete ovce, pred tem pa notranjost prodajalne z naloženimi konzervami in hladilnikom, iz katerega zmanjkuje pivo – ergo, migranti so se do te mere prikriili, da jih sploh ne vidiš, vseprisotni so kljub obrambnim silam. Brambovsko štimungo in kulturni nivo dodatno barvajo palčki, ti kažejo tisto kulturo, ki jo gre braniti. Braniti se reče: ravnati za blagor vseh ljudi, razen seveda tistih, ki prihajajo z druge strani meje, z druge strani reke.

Vendar je Randazzevo besedilo občutljivo in posredno, spisano pa v ritmiziranem in delno poetiziranem, ponavljajočem se jeziku, za kar je ustrezno poskrbel tudi prevod Marka Sosiča. Sama zgodba se plete iz postopnega zaostrovanja drobnih razlik, ki pripeljejo do tega, da nekateri še lahko ravnajo prav in človeško, drugi si za to ne vzamejo dovolj premisleka in so zaverovani v svoj prav. Tretji, najbolj očitno ključna figura in jeziček na tehtnici, Ausch, pa svoji puncu prizna, da ga migrant ni napadel, da sta pravzaprav obležala v smrtnem strahu drug pred drugim na blatnem bregu reke, da si je napad izmislil, da bi prikriil svojo strahopetnost, kakor bi dejanje razumeli njegovi kameradi. Vendar si potem tega ne upa več priznati pred ostalimi. Matevž Biber Auscha odigra z vso protislovnostjo, ki pritiče takšnemu junaštvu, po eni strani je to zlomljen in prestrašen fante, po drugi neustrašen varuh meje. Tjaša Hrovat je njegova punca, ki vidi vse razsežnosti dogajanja, vendar je ne poslušajo. Rok Matek in Anja Drnovšek sta prodajalski zakonski par, on neomajen v svojem prepričanju, kdo v družbo sodi in kdo ne, že v vojski so tolerirali pedre, samo so jim postavili meje, ona pa je v svoji štacunarski skrbi sploh premočrtna. Drnovškova je izoblikovala še eno prepričljivo vlogo: v *Jeklenih magnolijah* je bila kot umirajoče dekle mehka in optimistično zazrta v prihodnost, ki je zanj ni bilo več, tokrat pa je ostra, z znižanim glasom in nabita z brambovsko samoumevnostjo in rahlo preganjavičnostjo. Bine Matoh in Jože Hrovat sta avtomehanik in zdravnik, ki predstavljata dve obliki odnosa do beguncev, prvi je bolj strpen, drugi pa ima na videz hladen in objektivni govor o nevarnosti beguncev in njihovem razmnoževanju, o tem, kako nas bodo preplavili in se naselili ob naša večna ognjišča, če popustimo samo za korak – dikcija je prirejena, ker se čisto natančno ne spomnim besed, sporočila pa, in teta za mano, ki je tudi sicer komentirala vse in ves čas, kot bi bila v kakšnem *cinplexxu*, kjer zvok vse prekrije, in še nikoli v gledališču, mu je glasno pritrjevala.

Predstava je izrazito nepretenciozna, atmosfera je sproščena, postavljena je v stilizirano, povedno, čeprav skoraj veristično odrsko okolje, igralci dajo vse od sebe in izbor zasedbe je optimalen, rezultat pa prepričljiva in malo, ne na prvo žogo ali na silo izpeljana uprizoritev o problemu migracij, ki bo očitno zaznamoval tudi naše stoletje.

Goran Potočnik Černe

Psi lajajo, otrok pa odrašča naprej



***Odraščanje*, film Siniše Gačiča in Dominika Menceja.**

Produkcija: Zuhr film.

**V sodelovanju s Slovenskim filmskim centrom, z Zvokarno in Nuframe.
Slovenija, 2017.**

Slovensko filmsko krajino je leta 2017 zaznamoval koncept družine. Dokumentarec *Družina*, "resničnostni film" Roka Bička, ki v vse smeri razteguje to, kar naj bi bila 'normalna' družina. Igrani film *Družinica* Jana Cvitkoviča, ki presprašuje trdnost vezi 'normalne' družine v primežu zategujočih socialnih razmer plitke 'socialne' države. In *Odraščanje* Siniše Gačiča in Dominika Menceja, ki 'normalnost' družine postavlja na tnalno ljudskega glasu, tega deformiranega brata obče ljudske volje. Vprašanje, ki se ob tem zastavlja, je samoumevno: Zakaj ravno družina? V čem je kleč te 'normalne' reči (ali celo 'normalnosti' te reči), da se o njej snema filme?

Če povzamemo učbeniško sociologijo, je družina osnovna celica družbe, temeljni gradnik družbe. A kaj to sploh pomeni, poleg zgolj formalnega razmerja med delom in celoto? Je to razmerje hierarhično, mrežno, kapilarno ali gre zgolj za zlaganje zidakov enega ob in nad drugega? Kaj zidake veže med sabo in kako trdno? Kakšne oblike in velikosti so in iz katerih vse snovi? In podobno. Formula kot taka namreč ničesar ne pove niti o družini niti o družbi. Je pa res, da začne, če jo obračamo in zvijamo, vendarle pro-

izvajati smisel. Če iz nje iztisnemo vsebino – golo matematično razmerje, začne pridobivati barve in vonjave. In vsak od omenjenih filmov razmerje med družbo in družino odene v svoje barve in vonjave, obrača in zvija ga po svoje: glede na to, kako ga umesti v poetiko svojega filma, v kakšen (družbeni) kontekst ga ovije, iz katere perspektive spusti vanj naracijo svojega filma, glede na smoter svojega filma itd.

Poleg tega formalnega razmerja, v katero je družina vpotegnjena, je pomembno tudi samo mesto, topos družine. Družina leži na preseku dveh bivanjskih razsežnosti: družbene (obče) in individualne (posebne). V družini se stikata dva načina posameznikovega bivanja: politično in intimno (zasebno) ali še natančneje, njune meje se v družini zabrisujejo, elementi ene strani prehajajo v elemente druge in obratno. V družini je intimno že tudi politično in politično že tudi intimno. Čeprav je družina pregrada, ki intimnemu zagotavlja prostor varnosti (vsaj pred zunanjim svetom), je prav ta pregrada sama stkana iz niti, ki pritekajo s konopcev različnih mehanizmov podružbljanja individualnega (posebnega). In čeprav je družina pregrada, je hkrati tudi prevodnik individualnega (posebnega) v polje družbenega. Zato vedno, kadar družino opazujemo kot skupek individualnih, sorodstveno povezanih elementov, vidimo v njej sledi družbenega, ki te individualnosti ukrivlja s svojo prisotnostjo. In vsakič, ko družino analiziramo kot družbeni fenomen (kot osnovno celico družbe), na vseh koncih in krajih ven štrlijo posebnosti, ki jih v kontekstu družbenega lahko razumemo le kot patološke sledi intimnega načina bivanja posameznika v političnem okviru skupnosti. To je kvantna fizika družine. Ali če to povemo še s parafrazo Tolstojevega vstopa v *Ano Karenino*: vse normalne družine so si podobne, vse nenormalne družine pa so nenormalne na poseben, individualnosti poln način. Tendenca, že kar norma družbenega pa je, da poskuša te posebnosti normalizirati, da poskuša posekati dvigajoče se glave individualnosti. Posebnost družbenega ni nič drugega kot nenormirana nenormalnost. In posebnost, s katero se soočamo v dokumentarnem filmu *Odraščanje*, je istospolno partnerstvo, natančneje istospolno starševstvo.

Film *Odraščanje* je posnela številčno (tudi za slovenske razmere) skromna ekipa na čelu z režiserjema in snemalcema Sinišo Gačičem in Dominikom Mencejem. (Leta 2014 sta na Festivalu slovenskega filma pobrala večino smetane. Siniša Gačič je za svoj prvi dolgometražni dokumentarec *Boj za* prejel vesno za najboljši celovečerec, Dominik Mencej pa je s študentskim filmom *Prespana pomlad* osvojil vesne za najboljši kratki film, režijo in scenarij.) Narativna strategija filma je zastavljena zelo večje in že

od vsega začetka da jasno slutiti, kakšno je njeno sporočilo. *Odraščanje* za svojo izhodiščno točko vzame družino kot osnovno celico neke skupnosti. Oziroma za svoje izhodišče vzame skupnost, ki družino razume kot svojo osnovno celico, matriko, ki se iz družine preslikava na celotno tastero skupnosti. Oziroma za svoje izhodišče vzame skupnost, ki z obrnjeno, pervertirano logiko misli, da sme določati, kaj ("normalna") družina je, kaj bi morala biti in katere posebnosti naj ne bi sodile vanjo (da bi matrika res odražala to, kar skupnost pričakuje, da bo odražala – družina skupnost in ne *vice versa* skupnost družino). Avtorja filma zelo dobro ujameta trenutek (zaporedje trenutkov), ko je določena družina postavljena oziroma vstopi v ta precep alogičnih (zato pa toliko bolj moralističnih, politikantskih in ideoloških) pričakovanj skupnosti, ko najintimnejši del življenja te družine zapusti varne okvire in stopi na poligon podružbljajočih mlinov javnega življenja te skupnosti. Pri tem niti ni pomembno, ali gre bolj za sestop, vdor političnega v intimno, ali bolj za zavestno odločitev nosilcev individualnosti, da vstopijo v javnost, dvignejo glas in z logiko odgovorijo alogiki. Ko se ta 'komunikacija' enkrat vzpostavi, se začne odvijati znotraj poenotene polja, nekakšnega nikogaršnjega ozemlja, kjer intimno ne more več biti zgolj intimno, saj se daje na razpolago političnemu, in politično ni več zgolj politično, saj vase sprejema intimno.

Kot rečeno, ima družina štirimesečnega Tiborja in njegovih mam Daje in Jedrt svojo posebnost: dve mami, ki živita v istospolnem partnerstvu. In kot taka je Tiborjeva družina šolski primer nenormiranosti nenormalnosti. Po drugi strani pa bi bili Tibor, Daja in Jedrt težko bolj normalni, kot so. In film naredi vse, da bi to čim bolj nazorno in jasno podčrtal. So namreč tako normalni, da so že preprosto dolgočasni. In *Odraščanje* stavi vse karte na to dolgočasno sliko družinskega življenja (nenormirane nenormalnosti). Zato *Odraščanje* ni zgolj portret neke družine v smislu gesla *l'art pour l'art*. Film v ozadju družinskega portreta izrisuje nazadnjaškost tradicionalizma, homofobičnost ljudskega glasu, prostaškost biologizma in politično koncipirano strategijo sejanja strahu pred vsem drugačnim (beri: nevarnim). Zato kot tak postavlja ogledalo tako slovenski družbi kot tudi vsakemu od gledalk in gledalcev posebej (naj vrže kamen tisti ali tista, ki je glede tega nedolžen oziroma nedolžna). A ta družbeni moment, ta del političnega, ki vstopa v intimno, zasebno, ni v prvem planu filma. Bolj kot ne gre tu za idejno scenografijo časa in prostora, ki jo film zajame, ko se osredini na Tiborja, Dajo in Jedrt. Ti so njegov neposredni objekt zrenja in to, kako rokujejo z nazadnjaškostjo tradicionalizma, s homofobičnostjo ljudskega glasu, prostaškostjo biologizma in politično koncipirano strategijo sejanja strahu pred vsem drugačnim.

Daja in Jedrt se v od vseh najbolj družinskem času, na predvečer božiča 2015, z državljansko držo vključita v predvolilno kampanjo *Čas je za* ob referendumu o zavrnitvi novele zakona o zakonski zvezi in družinskih razmerjih. In se s tem pogumno izpostavita in razgalita svoje zasebno življenje pred slovensko javnostjo. Naj spomnimo, novela naj bi med mnogimi drugimi novostmi in rešitvami tudi izenačila istospolne in heteroseksualne zveze z enostavno spremembo v dikciji zakonskega besedila. In sicer v delu, ki se nanaša na definicijo zakonske zveze. Ta naj ne bi bila več zveza moškega in ženske, ampak preprosto dveh oseb. In ta dikcija zakonskega besedila je postala kamen spotike, če lahko tako milo imenujemo nekaj, kar je v referendumskem času rezultiralo v vrsto nestrpnih in sovražnih antikampanj pod skupnim imenom *Za naše otroke gre*. Sprememba, ki jo je prinašala novela zakona, je praktično pomenila, da bi istospolni partnerji lahko sklenili zakonsko zvezo in s tem pridobili tudi vse iz zakonske zveze izhajajoče pravice (pa tudi dolžnosti). Med njimi bistveno, biti starš (pa tudi pravico do bolniške, uveljavljanje vzdrževanega člana, pravico otroka do dedovanja in podobno). Skratka, enakost, ki jo nam vsem zagotavlja ustava. Daja in Jedrt, ki sta bili v zvezi že sedem let, sta sina Tiborja dobili s pomočjo umetne oploditve. Daja in Jedrt sta bili tako *de facto* že staršinja (Daja tako ali tako, saj je Tiborja rodila), želeli, hoteli in konec koncev tudi zahtevali pa sta to, da bi lahko bili (obe!) staršinja tudi *de jure*.

Odraščanje zavzame jasno stališče in stopi na stran Jedrt in Daje oziroma prikaže njuno zgodbo oziroma pokaže vso referendumsko norijo skozi njuno razumevanje te norije in skozi njuno aktivno vlogo v razumevanju te norije. A bolj kot na *de jure* se film osredini na *de facto* njunega starševstva. Bolj kot sam politični boj, ki sicer diha iz vseh por filma (recimo kot glas napovedovalca iz televizijskega sprejemnika ali kot Dajina žalost, ker je sorodniki ne podpirajo v njenem boju, ali kot bes Jedrt, ker bo pasivnost volivcev ogrozila novelo zakona, ali kot veliko razočaranje, ko referendum uspe), ga zanima dinamika dnevne sobe. V ospredje postavlja vsakdanji ritem mlade družine. *Odraščanje* je zabeležka prizorov 'normalnega' življenja: dojenja, previjanja, hranjenja, nakupovanja, igranja, crkljanja ... Že skoraj nesramno in voajersko z nočne omarice ali sovoznikovega sedeža zremo v njihovo življenje in smo priče pogovorom, veselju, zagatam, žalosti, jezi in razočaranju. V ta vsakdanji ritem, v subjektivne kadre, pa avtorja spretno umeščata dele televizijskih soočanj, priprave na soočanja in intervjuje in javne manifestacije gibanja *Čas je za* – v tem smislu objektivne kadre. A kot rečeno, ti posnetki vedno nekako ostanejo v drugem planu. In če nam že kaj sporočajo, sporočajo, da se norost, nenormalnost

koti tam zunaj, onkraj sten Tiborjevega doma. Zato nas niti ne šokira televizijsko soočenje, v katerem smo s strani tabora *Za naše otroke gre* dobesedno prestreljeni z izbruhi sovraštva in gnusa, bebavosti in toposti ter manipuliranja in zvijanja (kvazi)znanstvenih resnic. Če je to res to, kar bi podpisala večina državljanov Slovenije (in glede na rezultat referendumu tudi je), potem je esenca naše družbe mentalno in moralno še globoko v fevdalizmu. Pa nas ta škaf pomij nekako niti ne gane, mogoče le razočara, v kolikor v svoji skrajnosti in absolutni zavarovanosti v svoj prav že ni celo smešen. To, kar nas zares zadene, je nekaj bistveno bolj nedolžnega, tako mimobežnega, da bi to skorajda spregledali. Daja je, mislimo, da prvič, povabljen v televizijsko oddajo, da poda svoja mnenja in stališča in se sooči z nekom iz nasprotnega tabora. Sam pogovor poteka pričakovano dvotirno – v tem smislu nič pretresljivo novega, na eni strani poskus argumentativnega podajanja informacij in osebnih izkušenj, na drugi nizanje biologizmov in psihologizmov brez resne utemeljitve ali preveritve ‘znanstvenih’ dejstev. A bistven je moment, ki se zgodi kader ali dva pred tem. Na tem momentu temelji celoten film *Odraščanje*. Kamera ujame Dajo in njenega sogovornika v pogovoru, tik preden vstopita v studio, ko lučka *on air* še ne sveti, ko so ljudje še lahko ljudje. In o čem se pogovarjata Daja in njen ‘nasprotnik’? Ali že tu soočita svoja diametralno nasprotna si stališča? Ne. Pogovor med njima teče o vsakdanjih tegobah starševstva. V smislu: “Pri nas je to tako ... Aha, pri nas pa tako.” Ko se pač srečata dva neznanca in spoznata, da imata nekaj skupnega – majhnega otroka –, in si izmenjata starševske izkušnje. Starševski čvek pač. Ali je lahko še kaj bolj običajnega, vsakdanjega, ‘normalnega’ – kljub temu da se pogovarjata heteroseksualni oče in lezbična mama! Ko se dvigne zastor, je ‘čarobnega’ trenutka seveda hitro konec, a kamera naših avtorjev ga je zabeležila, njuna smelost in dobra presoja pa vključila v film. In takšen, kot je, je ta *small talk*, to kramljanje, *tour de force* filma *Odraščanje*.

V čem je naša težava? Agenda Jedrt in Daje nam je jasna. Tu ni velikih ovinkarjenj, prekrivanj, skritih namenov. S tem, ko sta se vključili v kampanjo, jima je šlo za Tiborja, za njunega otroka in za vse druge otroke, ki so in ki še bodo v enakem položaju. Na drugem koncu referendumskega bojnega polja pa so pobudniki referendumu, in glej, tudi njim gre za otroke, in to kar za “naše otroke”. Tako enim kot drugim gre torej za otroke. Pa se nekoliko pomudimo pri pobudnikih referendumu, nadenimo jim ime, Aleševi. Najprej, za katere “naše otroke” jim gre? Le za njihove otroke, otroke pobudnikov referendumu? Ampak ti otroci že imajo starša (*de jure*) in z novelo zakona se zanje nič ne spremeni. Oče bo ostal oče, mama

mama, kljub spremenjeni dikciji v besedilu zakona. Če torej nima smisla, da bi se borili za svoje otroke, se torej borijo za vse druge otroke (tudi za še ne rojene), ki pa so tudi otroci vseh nas. Če predpostavimo, da se "naši" kot obči pojem navezuje na vse člane skupnosti. Tu imajo Aleševi dve kar hudi težavi. Kdo jih je delegiral, da se borijo za naše otroke? Mogoče, celo gotovo, da jih je kdo, a zagotovo ne vsi. Torej nimajo mandata za to, kar počnejo – da zastopajo kar vse naše, rojene in še ne rojene otroke. Poleg tega se po tej logiki, če se borijo za vse otroke, borijo tudi za otroke vseh istospolnih parov, Tiborja, recimo. Torej se borijo, da Tibor ne bi smel imeti dveh staršev (ki ju *de facto* tako ali tako že ima), in se hkrati borijo, da bi Tibor imel dva starša, a takšna, ki ju *de facto* nima. To pa je precej shizofrena pozicija ali še kaj hujšega. A položimo karte na mizo in recimo bobu bob. (Konec koncev je bil film posnet in ga gledalci in gledalke gledamo tri leta po referendumskih dogodkih. Kar pomeni, da že poznamo izid referendumoma in da so vse maske med tem že zdavnaj popadale z obrazov vseh vključenih in vpletenih.) Aleševim preprosto ne gre za otroke, to je njihov pokerski blef (moramo reči, da precej slabo zaigran). Aleševim gre za preprečitev, da bi se istospolne registrirane skupnosti izenačilo s heteroseksualnimi. In da bi geji in lezbijke tako dobili enake pravice, kot jih imamo vsi ostali, ki smo *straight*. Da bi, recimo, lahko posvojili otroke ali se odločili za zunajtelesno oploditev ali nadomestno materinstvo. Za to jim je šlo in jim še vedno gre.

A tudi tu imajo kar nekaj (logičnih, če že ne drugih) težav. Namreč, kakor koli že obračamo njihove 'argumente', vedno tako ali drugače pridemo do pojma naravnega. To, da imata lezbijki ali celo (bog ne daj) geja otroka, je preprosto nenaravno (od tu je le korak do nenormalnega, od tod pa le pol koraka do nemoralnega). Zakaj? Ker je spočetje biološki akt in je nujen predpogoj za otroka. S tem se sicer lahko strinjamo. Da se otrok rodi, je potrebno spočetje. A biološko dejstvo samo še ni zadosten razlog, da bi že kar govorili o naravnem dejstvu. Narava sama nam postreže z neštetimi primeri, ko živali ene vrste posvojijo mladiče druge vrste (kaj šele znotraj ene same vrste). Torej, za to da si starš, biološko dejstvo spočetja ni nujen pogoj. Še enkrat, spočetje je nujno le za to, da se otrok rodi. Pa naredimo od biologije in narave še en korak naprej. To, ali smo oziroma ali smemo biti starš ali ne, ne legitimira niti biološko niti naravno dejstvo, temveč zakon. Zakon je v tem primeru nad naravo. Najbolj evidentna je v tem primeru posvojitve. Čeprav je ta v Sloveniji zelo težka in redka (zaradi padca novele zakona še bistveno težja, kot bi bila, če bi novela zakona obveljala), pa je na hitro njen redosled takšen. Biološki starši (tisti, ki so otroka spočeli)

so ali neznani ali se odrečejo roditeljski pravici. Če si v enem letu ne premislijo, ker to pravico jim zagotavlja zakon, postane posvojitev pravno-močna in krušni starši z zakonom postanejo edini starši. Skupaj z njimi se na posvojenega otroka prenesejo tudi vsa sorodstvena razmerja, sorodstvena razmerja bioloških staršev pa se izbrišejo. Kar seveda pomeni, da ko enkrat govorimo o družini, odpadeta tako biološki diskurz kot diskurz o tem, kaj je naravno in kaj ne. V kolikor ju še vedno uporabljamo, gre ali za neznanje, ali za zavajanje, ali pa za manipulacijo. V začetni in končni fazi to, kdo je starš in kdo ne, določa zakon. In pika. Družina je družbeni, ne naravni pojav. In pika. To, da mi razumemo družino kot celico očeta, mame in otrok, je stvar tradicije, kulture in navsezadnje zakona. Narava s tem nima nič. Skratka, to je naš (začasni) družbeni dogovor, ki pa se ga lahko, ker je dogovor, tudi spremeni. In novela zakona je ta dogovor poskušala spremeniti. In v tem je vsa agenda Aleševih: preprečiti ta dogovor, preprečiti, da bi bila lahko družina tudi celica dveh očetov in otrok. Zakaj? Ker je to nenaravno, ker ni normalno in ker je nemoralno.

A tu nastopi že omenjeni *tour de force*. Kaj pa, če je vse to govorjenje o nenaravnosti in nenormalnosti le govorjenje, govoričenje, ki prekriva strah? Strah, da družine istospolnih parov vendarle niso tako nenaravne, tako nenormalne. Da niso tako drugačne. Če pa že so, so drugačne, ker smo vsi v neki meri drugačni drug od drugega. Strah, da je trdno prepričanje, trdno verjetje v svoj prav počasi začel najedati črv dvoma. V tem smislu film *Odraščanje* nekoliko pogrši. *Za naše otroke gre* prikaže v preveč enoznačni in enoplastni luči. Kar koli izrečejo predstavniki tega tabora v filmu, zveni žaljivo in sovražno ali skrajno bebasto, osnovnošolsko in brez najmanjše sledi argumentativne logike. (To, da je takšno govorjenje prepričalo dobrih 60 % tistih, ki so se referendumu udeležili, je seveda poseben problem.) Mogoče ta enoplastnost in enoznačnost držita za klovne, ki so bili postavljeni v prve bojne vrste. Posameznike in posameznice, ki jim je bilo bodisi vseeno, da so klovni, bodisi se niso zavedali, da so klovni. A za ostale, ki so bili pomaknjeni nekoliko bolj v ozadje, bi težko verjeli, da preprosto brez preostanka, brez kančka dvoma, stojijo za tem, kar je bilo izrečenega v eter in podanega v javnih prostorih. Zakaj? Ker sama gola, iz vsakdana vzeta dejstva nasprotujejo izrečenim stališčem. Fokus, naracija in struktura filma *Odraščanje*, osredinjeni okoli zasebnega življenja Daje in Jedrt, to zelo lepo pokažejo. Jedrt in Daja sta tako normalni, da bi bili težko bolj normalni. In ko zapišemo normalni, mislimo: vsakdanji in nezstopajoči – njuna družina se ves čas giblje nekje na povprečni vrednosti, če se izrazimo nekolikant statistično. Družina v previjalnici, družina

ob nakupovanju v trgovskem centru, družina na sprevodu dedka Mraza pred ljubljanskim Magistratom, družina pri dojenju in podiranju kupčka, družina pri spremljanju televizijskih poročil, družina pri nakladanju v avto in nastavljanju lupinice ... Naj mi Jedrt in Daja oprostita, ampak njuno življenje je prijetno dolgočasno. Če pustimo ob strani težave, ki jih imata zaradi istospolne usmerjenosti. A to so težave, ki jima jih povzročata ožja in širša okolica. Ni pa to nekaj, kar bi prihajalo iz njune družine. Jedrt in Daja preprosto ne štrlita ven. In avtorja film zapeljeta točno v to smer. Konec filma je namreč posnet dve leti po referendumu, ko je Tibor že malček in veselo hodi naokoli. In kamera Tiborja, Jedrt in Dajo vnovič ujame v že videne kadre družine ob nakupovanju v trgovskem centru, družine na sprevodu dedka Mraza pred ljubljanskim Magistratom ... Tibor, Daja in Jedrt še vedno počno iste, vsakdanje, preproste, družinsko ljubeče stvari. Njihova *de facto* družina preprosto (v skladu z normo, naravno in moralno) živi naprej. S to razliko, da bi bila, če referendum o noveli zakona o zakonski zvezi in družinskih razmerjih ne bi uspel, njihova *de facto* družina tudi *de jure* družina. Na nekaterih področjih bi lahko živeli bolj kakovostno življenje, na tistih, ki so vezani na pravice in dolžnosti, ki izhajajo iz naslova zakonske zveze. A v osnovnih obrisih bi bilo to verjetno to. Kaj se je torej zgodilo na referendumu? Če parafraziramo v politikantske namene že zlorabljeni rek: Psi so lajali, otroci pa rastejo naprej. Ne glede na vse. Ali kot nekje v filmu reče Daja: "Mi smo že tu." Istospolni pari, tudi taki z otroki, so tu. So del družbe. Ne da so med nami, so mi, so sestavni del prve osebe množine. Ne bodo se pojavili šele zaradi uveljavitve tega ali onega zakona. Kar pa seveda pomeni, da so določenemu številu ljudi v Republiki Sloveniji kršene temeljne človekove pravice in pravice, vpisane v Ustavo. 14. člen Ustave Republike Slovenije se namreč glasi: "V Sloveniji so vsakomur zagotovljene enake človekove pravice in temeljne svoboščine, ne glede na narodnost, raso, spol, jezik, vero, politično ali drugo prepričanje, gmotno stanje, rojstvo, izobrazbo, družbeni položaj, invalidnost ali katerokoli drugo osebno okoliščino." In če je Alešev strah tega, da so lezbijke in geji preprosto preveč podobni vsem drugim državljanom, jih je strah tega, da jih v množici enakih ne bodo uspeli prepoznati in jih zaradi tega ali onega razloga izločiti in ločiti od ostalih. Pravzaprav jih ni strah njihove drugačnosti, strah jih je tega, da niso drugačni. In če je Alešev strah tega, potem jih je preprosto strah 14. člena Ustave Republike Slovenije. Naj ta zapis končamo z besedami angleškega glasbenika Rag'n'Bone Mana: "*I'm only human after all ... Don't put your blame on me.*"

Ponudbe prispevkov sprejemamo po elektronski pošti na naslov sodobnost@guest.arnes.si. Od tam jih razpošljemo področnim urednikom. Po njihovem priporočilu se o objavi ali neobjavi odločijo glavna urednica, pomočnica glavne urednice in odgovorni urednik. Po vnaprejšnjem dogovoru se smejo s potencialnimi ali obstoječimi sodelavci dogovarjati za morebitno sodelovanje tudi drugi sodelavci širšega uredništva, o objavi pa vselej odloča ožji uredniški odbor z glasovanjem. Na nekatere prispevke reagiramo hitro, na druge pozneje, skladno s prioriteta uredništva. Če se na prispevek ne odzovemo v šestih mesecih, to pomeni, da ni dovolj kakovosten ali ne ustreza konceptu revije.

Oblikovanje:

INVERSO

Tisk:

GRAFIS TRADE, d. o. o.

Naklada:

600 izvodov

Naročila:

sodobnost@guest.arnes.si

01 437 21 01

www.sodobnost.com (naročilnica)

Letna naročnina za dvanajst številčk 49 EUR, za tujino 130 EUR.

Cena posamezne številke v prosti prodaji 7 EUR, dvojna številka 12 EUR.

Revija izhaja s pomočjo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije.

Spletna stran: www.sodobnost.com

Sodobnost je partnerica evropske mreže kulturnih revij Eurozine, večjezičnega spletnega časopisa, ki povezuje vodilne evropske literarne in kulturne revije (www.eurozine.com).

Sodobnost

ISSN 0038-0482



9 770038 048008