

# Sodobnost

# 1

Letnik 72  
januar 2008

## Uvodnik

dr. Iztok Simoniti: Preteklost med konstrukcijo in rekonstrukcijo ..... 3

## **(Z)brano branje**

A. C. Grayling: Shakespearova genialnost ..... 18

## **Pogovori s sodobniki**

Meta Kušar z Ivom Svetino ..... 25

## **Gregor Strniša, 1**

Peter Kolšek: Gregor Strniša – slabo prebrani pesnik? ..... 45

Gorazd Kocijančič: Pesnik in znanost ..... 51

Veno Taufer: Domišljija znanosti v poeziji Gregorja Strniše ..... 62

Janez Strehovec: Telo pesmi ..... 72

## **Sodobna slovenska poezija**

Iztok Osojnik: Lovljenje sape v Finlandiji ..... 86

Miriam Drev: Pod trančo ..... 93

## **Sodobna slovenska proza**

Janko Lorenci: Naročilo ..... 100

## **Zgodbe iz sveta**

Francisco Hinojosa: Enciklopedija ..... 113

## **Kritika – knjige**

Alojz Rebula: Ob babilonski reki (Lucija Stepančič).....	122
Milan Vincetič: Talon (Uroš Črnigoj).....	126
Gabriela Babnik: Koža iz bombaža (Matej Bogataj).....	129
Nejc Gazvoda: Sanjajo tisti, ki preveč spijo (Tanja Petrič) .....	134
Erica Johnson Debeljak: Tako si moj (Špela Brecelj) .....	139

## **Gledališki dnevnik**

Vesna Jurca Tadel: Sredina sezone .....	142
Jaša Drnovšek: “V živo” .....	153

*dr. Iztok Simoniti*

## Preteklost med konstrukcijo in rekonstrukcijo

To ni zgodovinska razprava, temveč esej o tem, kako nerazčiščena preteklost vpliva na sedanost. Kot nezgodovinarja (diplomata) me preteklost zanima predvsem kot spomin, ki danes usmerja naše delovanje; s preteklim se torej ukvarjam zaradi sedanosti. Tistega, kar imenujemo nacionalna ali osebna sprava, namreč ne moremo doseči ravno zato, ker si zelo različno razlagamo preteklost. Kako naj si torej razlagamo tisto, kar se nam je zgodilo – vojno, državljansko vojno in totalitarizem –, da ne bo več razlog za sovraštvo danes?

Problemi zla so bili za naše starše, ki so živeli med vojno in po njej, tako hudi, da jih niso bili sposobni rešiti. Zato so, še bolj zapleteni, prešli na našo, po vojni rojeno generacijo. Če jih ne bomo rešili mi, bodo prešli tudi na naše otroke. Nerazčiščena preteklost bo tako stopila v prihodnost kot še bolj nerazčiščena, polnejša jeze, nezaupanja in sovraštva. Dobronamerni predlogi sprave se zdijo nerealni.

**Nerazčiščenost.** Nerazčiščena medvojna in povojna zgodovina naših očetov je z vso težo padla na mojo, povojno generacijo, ta pa je vse jasneje čutila brezno razlike med zgodovino zmagovalcev in zgodovino poražencev. Razkol v zgodovinskem spominu je enopartijski režim komunistov po vojni vzdrževal kot del državne politike. Nas, povojno generacijo – potomce zmagovalcev in poražencev – so vzgajali v duhu prikrite državljanske vojne-v-miru in s tem vzdrževali nacionalni razkol ter dosegli, da je krivda prešla na potomce poraženih. Pojma “zmagovalci” in “poraženci” uporabljam samo v zvezi z vojaško zmago. Kajti s postopnim odkrivanjem “tega, kar se je res zgodilo”, postaja jasno, da smo poraženci vsi – tako preživeli kot mi, njihovi potomci.

**Ojdip.** S tem ko je režim tudi po vojni vzdrževal razklan zgodovinski spomin in sovraštvo med zmagovalci in poraženci, je po vojni rojeno generacijo pahnil v položaj Ojdipa, “tistega, ki je zaznal nečisto prisotnost

v Tebah”. Zgodba o Ojdipu je klasična tragedija v smislu poti junaka iz sreče v nesrečo. Je manj zgodba o ponosu in oblasti in bolj analiza slojevite človeške identitete; zato me ne zanima Ojdipova incestuoznost, ampak njegova pripravljenost plačati še tako visoko ceno za to, da bi izvedel, “kdo je in kako je res bilo”. Hkrati njegova zgodba govori o tem, da se človek razkritju svoje identitete ne more izmakniti, tudi če bi se hotel. Vedno se najde nekaj ali nekdo, ki pravo identiteto, “to, kar res smo”, razkrije. Morda zato, ker sta resnica in pravičnost neločljivo povezani.

Antična igra se začne s kugo, ki so jo v Tebe poslali bogovi zaradi nerazčiščenega umora tebanskega kralja Laja, ki se je zgodil že veliko prej. Kmalu po umoru Ojdip prispe v Tebe in s pravilnim odgovorom na uganko osvobodi mesto strahovlade Sfinge. Ojdip postane junak in po poroki z ovdovelo kraljico Jokasto tudi kralj; ta mu rodi štiri otroke, dva dečka in dve deklici.

Na začetku Ojdip obljubi, da bo odkril izvor kuge in ga pregnal. Pokliče slepega vidca Tejreziasa in ta mu pove, da je on, Ojdip, ta nečista prisotnost, ki jo je ukazal izgnati. V zapleteni igri Sofokles kmalu pove, katero je bistveno vprašanje glavnega junaka. Ojdip mora, ne glede na ceno, ugotoviti, kdo je: “Če takšen sem, nikdar ne bom drugačen, da ne bi se za svoj izvor zanimal” (prevod: Kajetan Gantar). Gibalo igre in notranji smisel dogajanja je Ojdipova zaveza: “Dognal bom, kdo sem.” Ko to odkrije, začne dojemati pomen svoje tragične usode. Cena je visoka, Ojdip ugotovi, da je ubil svojega očeta in se poročil s svojo materjo. In kazen je stroga; Jokasta se obesi, Ojdip se oslepi, preostanek njegovega življenja pa je eno samo dolgo iskanje smisla te čudne usode – najprej v Tebah, nato v izgnanstvu z Antigono in naposled v Evmenidinem gaju v Kolonu, v katerem ga pogoltno zemlja. Tudi trem izmed štirih Ojdipovih otrok Sofokles v poznejših igrah nameni strašno smrt. Eteokles in Polinejk umreta v bratomornem boju (temu bi danes rekli državljanska vojna), Antigona pa naredi samomor skupaj s svojim zaročencem Hajmonom in Evridiko, ženo kralja Kreona. Sofokles v slavnem zboru v *Antigoni* pravi, da ni nič tako strašnega, kot je človek, nasilen človek, brez katerega bi bil svet “večni mir večne biti, ki počiva ali pa kroži v sami sebi”.

**Rekonstrukcija.** Z antično zgodbo imamo opraviti več, kot se zdi na prvi pogled. Tudi moja generacija je začela (pre)počasi in mučno dojemati pomen tistega dela svoje usode, ki sicer izhaja iz preteklosti, a določa sedanost in vpliva celo na prihodnost. Nerazčiščena preteklost naših staršev je postala naša nerazčiščena preteklost, njihovi problemi naši. O tej preteklosti smo sicer vedeli dovolj, da je nis(m)o mogli zanikati, vendar premalo, da bi lahko kar koli trdili – in veliko premalo, da bi jo

lahko razumeli. Kljub temu smo doumeli, da je namen konstruirane zgodovine (zmagovalcev) podaljševati sovraštvo med preživeli in njihovimi potomci (nami), in rekonstrukcija zgodovine je za mojo generacijo postala nujna. Rekonstrukcija v smislu odkrivanja prikritega, razumevanja prikrivanja; pomeni prikopati se do "tistega, kar je res bilo" med zmagovalci, poraženci in njihovimi žrtvami med vojno in po njej. Žrtve in zločinci – na obeh straneh – so skupni imenovalec zla, ta pa nam danes pravi, da smo vsi poraženci. V tem je tisto novo razumevanje "tistega, kar je res bilo", ki je za rekonstrukcijo nujno, če naj bo res re-konstrukcija.

V nasprotju z grško tragedijo, ki je vedno zgodba o poti junaka iz sreče v nesrečo in pogubo, je zgodba moje generacije, zgodba o poti, ki pelje iz nevednosti v vednost in iz (ne)razumevanja v drugačno razumevanje. Mislim na tisto vednost, zaradi katere bi lahko drugače sodili protagoniste (v totalni vojni ali režimu so vsi protagonisti) in se morda celo izognili ponavljanju zla. Tako pot k vednosti moramo prehoditi kot posamezniki in, to je še pomembneje, kot narod, pa naj si tega želimo ali ne. Če bi na primer Evropa izoblikovala skupni spomin (skupno razumevanje) na slabe metafizike (monoteistične religije), iz katerih nastajajo še slabše politike in najslabše zločinske prakse, bi bil to velik civilizacijski korak naprej. Razumevanje skupne preteklosti je namreč kulturno, civilizacijsko vprašanje in vliva voljo do življenja.

**Blokada.** Brez skupnega spomina in zgodovine ni naroda in civilizacije; zgodovina (spomin), ki je glavna vsebina identitete, deluje kot sredstvo legitimacije in afirmacije nacionalne identitete. Zgodovina, konstruirana na temelju zavestne laži, pa nujno deluje kot sredstvo deformacije osebne in nacionalne identitete. Lažna zgodovina daje lažno identiteto. Laž vedno blokira duhovni razvoj na osebni in nacionalni ravni; blokira razvoj identitete v smislu razumevanje tega "od kod smo, kdo smo in kam gremo" in ustvarja lažno razumevanje sebe in svojih. Z lažjo ne mislim na belo-črne interpretacije, da je vse dobro na strani zmagovalcev in vse zlo na strani poraženih; v mislih imam odsotnost intelektualne (razumske) interpretacije totalitarizmov (nacizma, fašizma in komunizma) kot takih in njihovega delovanja v razmerah totalne vojne, državljanske vojne, kolaboracije, povojnega terorja in sovraštva do preživelih poražencev in njihovih potomcev. Če v spominu ohranjamo neresničnost, tudi intelektualno ne moremo dojeti resnice. Od tod legitimnost zahteve po skupnem razumevanju resnične preteklosti.

Zaradi belo-črne konstrukcije "tistega, česar ni bilo" nismo mogli razumeti "tistega, kar je bilo"; nismo mogli razumeti prave narave totalitarizma, vojne, državljanske vojne, kolaboracije ter povojnega totalitarizma,

ubijanja, trpljenja in sovraštva. Nismo bili sposobni razumeti posledic skrbno načrtovanih dejanj, katerih bistvo je totalni (radikalni) zločin. Zanj je značilno, da se mu ne more nihče izogniti, da vse umaže, da krivda prehaja z generacije na generacijo in naredi krive tudi nekrive. Mislim tako na potomce poražencev kot tudi na tiste, ki se čutijo krive samo zato, ker so preživeli. Ni malo takih, kot je Marcel Reich Ranicki, literarni kritik, ki v svoji biografiji opisuje, kako sta se z ženo, oba juda, pogosto čutila kriva samo zato, ker sta preživela holokavst.

Opisov, ki pričajo o strašni inventivnosti na področju zla, tudi v slovanški književnosti ne manjka. Slovenski pisatelj Boris Pahor piše, da se je v koncentracijskem nacističnem taborišču nekajkrat tuširal z vodo, ki so jo greli s sežiganjem trupel taboriščnikov, kot je izvedel pozneje. Vendar pravi, da bi se verjetno tuširal tudi, če bi to vedel že v tistem trenutku. Srbski pisec Antonije Isaković v romanu *Tren* opisuje sistem okrutnega samokaznovanja taboriščnikov – taboriščniki pretepajo taboriščnike, tudi do smrti – na Golem otoku, v taborišču, v katerem so jugomučitelji dosegli dno človeške bestialnosti. Taki in na sto tisoče podobnih primerov kažejo na naravo totalnega režima in zločina.

Generacija naših očetov – ne glede na to, na kateri strani so se bojevali – je, dokler je mogla, svoje zločine prikrivala in razkrivala nasprotnikove. Vsak je svoje zločine tolmačil kot izsiljeni odgovor nasprotni strani, kot nujnost, ki nastane iz vzročne zveze. Nihče pa ni zmožal pojasniti, da so zločini *modus operandi* takih stanj in da je bil to čas zločinskosti, ki se je nadaljevala še dolgo po koncu vojne. Celo najuglednejši intelektualci (Edvard Kocbek, Dušan Pirjevec) so potrebovali desetletja, da so to razumeli, zbrali intelektualno hrabrost in o tem spregovorili.

Narobe bi bilo dolžiti prejšnje generacije, ker nam tega niso pojasnile in ker so nam zaradi prikrievanja in laganja o dejstvih onemogočile razumeti “tisto, kar je res bilo”. Czesław Miłosz v *Zasužnjenem umu* (1953), tam, kjer pojasnjuje, zakaj je nekaj let po vojni kot diplomat ostal v službi komunistične Poljske, pravi: “Sodobniku, ki pozablja, kako je beden v primerjavi s tem, kar je lahko človek – odrekam pravico, da prihodnost in preteklost meri s svojo mero.” Kljub temu opozorilo preteklost in prihodnost moramo meriti, saj tega razen nas živih ne more storiti nihče. V nečem pa je vendarle treba prisluhniti Miłoszu; od nas pričakuje sočutje in empatijo, torej, da se vživimo v usode prejšnjih in razumemo zločinski čas, v katerem so živeli. Miłoszevo svarilo drži; če bi se danes znašli v istem položaju kot naši očetje, bi tudi mi počenjali zločine.

**Zdrav razum.** Zaradi prikrivane in konstruirane zgodovine smo bili duhovno blokirani na osebni in nacionalni ravni. Zdrav razum ostaja

naše edino sredstvo, s katerim lahko blokado premostimo in odpremo pot novemu, drugačnemu razumevanju in ravnanju. Zdrav razum, kot ga razumem, je glavni instrument spoznavanja (*episteme*) in se razlikuje od specializiranih razumov filozofa, zgodovinarja, znanstvenika, umetnika in politika. Samo zdrav razum (*recta ratio*) je vpet v čas in prostor sedanjosti ter seže v preteklost in prihodnost. V mislih imam klasični *sensus communis* (*sensus bonus*) kot skupno čutenje in notranji čut, ki se razlikuje od zunanjih petih čutil; mislim na anglosaški *common sense*, ki je občutek za resnico in za to, kaj je prav in kaj narobe.

Zgodovinski resnici se najlaže bližamo z zdravim razumom. Omogoča nam razumevanje stanj, v katerih je *modus operandi* zločin. Razmišljanje, ki vodi do razumevanja "tistega, kar je res bilo", je prvi korak zdravega razuma in začetek upora proti slabi usodi in storilcem zločinov. Razmišljanju sledi izgovorjena beseda, tej pa akcija proti zlu in zločincem. Da bi se izognili ponavljanju, moramo razumeti.

**Vztrajanje.** Vztrajati v nerazčiščenosti zgodovinskega spomina pomeni vzdrževati nevidno, vendar razkrajajočo vojno duha na osebni in nacionalni ravni. To so pri nas razumeli intelektualci in zgodovinarji, kot so Spomenka Hribar, Tine Hribar, Ivan Urbančič, Jera Vodušek, Vasko Simoniti, Jože Dežman in drugi. Pri teh in drugih, ki se med seboj sicer razlikujejo v interpretacijah in metodah, je pomembno strinjanje, da se spominu ni mogoče izogniti, da ga je treba razčistiti, saj je le tako mogoče "ozdravljenje" tako posameznikov kot naroda. Medtem pa nobena oblast v novi državi Sloveniji spominu ni pripisovala moči in pomembnosti, ki ju ima. Kot da ne bi nihče slišal Faulknerja, ki pravi: "Preteklost ni nikoli mrtva, sploh pa ni preteklost."

**Potreba po resnici.** Z resnico ne mislim na abstraktno resnico iz teoloških ali ideoloških disputov, v katerih gre za nespremenljivo in večno Resnico Boga ali Ideje, ki je v temelju vsake volje do moči, nadvlade in zahtev po absolutni zvestobi. Vse, kar se deklarira za Večno, nujno generira sovraštvo in nasilje. S potrebo po resnici mislim na potrebo po zgodovinski resnici, ki se spreminja skupaj z nami. Od kod ta nuja po spoznanju za vsako ceno? Odgovor: za nas živeče je "vedeti za vsako ceno" moralni in preživetveni imperativ; je edini način, da "pozdravimo" svojo duhovno pohabljenost in s tem nadoknadimo svoj razumski in duhovni zaostanek, ki je nastal zaradi prikrivanja zgodovine.

Prav zato so nam, ne-protagonistom in po vojni rojenim, tako potrebna dejstva v zgodovinskem zaporedju. Le z njimi bomo razumeli zgodovinski tok v smislu vzročne zveze, pa tudi zgodovinskega *novuma*. Z *novumom* mislim tudi na delovanja akterjev, ki niso izsiljena reakcija ali neizogibna

posledica, ampak izraba okoliščin (priložnosti) za svoje cilje; na primer komunistov, da sprožijo državljansko vojno. Sintagmo “izraba okoliščin” moramo v bistvu razumeti kot ustvarjalnost akterjev, ki so ustvarjalci zgodovine – v našem primeru še posebno različnih verskih in ideoloških fundamentalistov klerikalnega, nacističnega ali komunističnega izvora.

Zgodovinska resnica se torej spreminja; zaradi odkrivanja vedno novih dejstev in zaradi naših spremenljivih vrednot. Za presojo verodostojnosti (zgodovinskih) dejstev je zelo uporaben preprost antični kriterij: (zgodovinska) dejstva so resnična takrat, kadar to, kar trdimo (izkazujemo z dokumenti ali pričevanji), ustreza temu, kar je bilo. Nov premislek o (novih ali starih) dejstvih pelje do novih povezav, zornih kotov in stališč. Naše razumevanje preteklosti se torej spreminja – zaradi novega zaporedja dogodkov, zaradi drugačnega razumevanja vzročne zveze, in to ne samo v smislu vzroka in posledice, ampak tudi v smislu razumevanja, kaj iz česa nastane in kaj vodi v zlo; in naposled zaradi razumevanja pojma zgodovinski *novum* – to je tisto, kar nima vzročno-posledične opore v preteklosti, ampak je posledica domiselnosti, političnega talenta in inventivnosti ustvarjalcev zgodovine.

**Distanca in objektivnost.** Zgodovina kot v sedanosti delujoči spomin je vedno predstava o preteklosti, ki si jo pridobimo s selekcijo (fabrikacijo?) dejstev, z interpretacijo in uporabo le-teh. Vsaka zgodovina je zato konstrukcija. Vendar se nekatere namerno tako močno razlikujejo od “tega, kar je res bilo”, da preprečijo razumevanje preteklosti – to pa z namenom, da bi “lastniki zgodovinske resnice” na osebni in nacionalni ravni vzdrževali sovraštvo in razkol, seveda sebi v prid. Na pisanje zgodovine odločilno vplivajo vrednote piscev uradne, javne, zasebne ali tajne zgodovine.

Distanca pomeni tako časovni kot vrednostni odmik; ta odmik pa ne zagotavlja boljšega razumevanja, temveč le drugačno. Optimisti, ki verjamejo v poučnost zgodovine, pravijo, da distanca omogoča celovitejše razumevanje. Pesimisti pa so prepričani, da nam prav odmik odstre pogled na nenehno vračanje vedno večjega zla in da je torej zgodovina kaj slaba učiteljica. Ne glede na eno in drugo pa je pomembno razumeti, da zgodovino spreminjamo s tem, da jo drugače razumemo. To razumevanje je nujno, če hočemo narediti civilizacijski, skupni korak naprej.

Ker v demokraciji ni uradne zgodovine, v tekmi za zgodovinsko resnico med seboj tekmujejo številne osebno angažirane interpretacije preteklosti. Objektivnost v demokraciji dosežemo s pluralnostjo, ne pa z neovrgljivostjo trditev. Neovrgljivost je možna samo v nedemokraciji, za demokracijo pa je *contradictio in adiecto*. Pot do take objektivnosti pa je naporna: potrebujemo



veliko angažiranih razlagalcev, bralcev in razpravljavcev; in ko smo kot posamezniki slišali veliko "pristranskih" mnenj, si moramo ustvariti svojega. Demokracija ne trpi objektivnosti tiste vrste, v kateri se skriva osebna etika avtorja, "ki naj hladno, stvarno in neprizadeto predstavi zgodovinski tok" – tako namreč pridemo do "evnuhovske objektivnosti", kot temu pravi Droysen, ki jo pišejo "zgodovinarji polnih hlač" (tako je hrvaška zgodovinarica Nada Klaić ocenila slovenske zgodovinarje v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja).

Zaradi novih dejstev, novega izbora in novega etičnega ovrednotenja bomo vsakokrat prišli do nove zgodovinske resnice. To iskanje je ustvarjalno delo. Spreminjati pomeni drugače razumeti. Spreminjaje zgodovine pomeni spreminjaje nas samih – in je nujno za reševanje današnjih problemov. Dosedanje razumevanje nam očitno ni omogočilo rešiti vprašanja zle preteklosti, ki so jo živeli naši starši, ampak je le še okrepilo sovraštvo in razkol. Spreminjaje zgodovine je torej nujen način reševanja sedanjih problemov. Sam stavim na karto razumevanja, ne pa odpuščanja ali sprijaznjenja z zgodovino.

**Ustvarjalnost in *novum*.** Človeška ustvarjalnost je neustavljiv proces, ki jasno kaže na nerazdružljivo povezanost med idejo, besedo in dejanjem v konkretnem času in prostoru. V tem smislu je zgodovinski *novum* rezultat človeške ustvarjalnosti, ki nima opore v preteklosti in pomeni pretrganje s tradicijo. Tak *novum* so monizmi 20. stoletja (komunizem, nacizem, fašizem), koncentracijska taborišča za uničevanje ljudi, jedrska bomba, kloniranje itn. Tak *novum* je za Srednjo in Vzhodno Evropo tudi vzpostavitev komunističnih režimov po koncu vojne; in za nas Slovence so tak *novum* tudi vojna na naših tleh (od 1515./1516. pa do 1941. ni bilo niti vojne niti velike bitke na slovenskem ozemlju), državljanska vojna, totalitarni režim in teror po vojni. Za "poraženo stran" pa je pobjoj domobrancev, kot pravi Justin Stanovnik, "še več, je metafora, ki ima presežno vrednost – presega vse izkušeno in vse pričakovano; to je bilo več, kot smo Slovenci kdaj koli izkusili in pričakovali. [...] razumeti to, pomeni biti pripravljen in biti zmožen iti skozi kakršno koli zgodovino; soočiti se z resnico in biti sposoben za prihodnost. Leto 1945 označuje velik poraz za katoličane; pobita je njihova vojska, izgnani so bili iz domovine in tisti, ki so ostali, so živeli 45 let v nesvobodi ... Zmaga dela človeka neumnega, poraz pa te postavi v tako stopnjo resničnosti, da smo, pri preučevanju preteklosti, dolžni vse upoštevati, vse detajle ... Tako prihajamo do resnice. Naš cilj ni ubiti 'očeta', ampak razumeti ..."

Glede zgodovinskega *novuma* moram pojasniti še nekaj. Sem proti takemu razumevanju vzročne zveze, da vse prejšnje vpliva na vse poznejše, torej da

vsega poznejšega ne bi bilo brez prejšnjega. To je logika božjega načrta, za katerega je vseeno, kaj dela posameznik. Mislim, da imajo tudi največji – duhovni in snovni – *novumi* svojo sled v prejšnjem. Vse poznejše ima oporo v prejšnjem, predvsem v smislu možnosti in priložnosti. V tem smislu je Hitler razumel nesposobnost Weimarske republike ter socialno in politično nezadovoljstvo kot priložnost, ki jo je izkoristil za svoj prihod na oblast leta 1933. V istem smislu so v Jugoslaviji komunisti svetovno in državljansko vojno razumeli kot možnost in priložnost, da pridejo na oblast, in to jim je tudi uspelo. Zgodovinski *novum* nastane kot sposobnost izrabiti priložnosti nekega zgodovinskega trenutka. Uspešna izraba ugodnega trenutka je posledica posameznikove ustvarjalnosti in političnega talenta, vendar le pripravljenih posameznikov. Jabolko, ki je padlo na glavo Isaacu Newtonu, je padlo na dobro pripravljeno glavo; tudi Arhimedova *heureka* je lahko radostni vzklik samo tistega, ki dobro ve, kaj išče.

Najprej teologije in nato ideologije univerzalnosti so tiste sledi v preteklosti, ki so napovedovale totalitarizme 20. stoletja. Ti *novumi* so rezultat evropske tradicije nihilizma in samouničevalni zaključek evropske moderne. In ker danes razmeroma dobro razumemo, kaj je iz česa nastalo, smo gotovo sposobni razpoznati tiste sledi v sedanosti, ki vodijo v zlo. Take sledi moramo razpoznati in razumeti vsaj tako dobro, kot razumemo Pitagorov izrek ali Arhimedove zakone.

Če je nekaj res *novum* in pretrganje s tradicijo, preteklosti ne bi smeli kriviti – češ, tam se je začelo –, saj v njej ni niti ideje niti prakse, ki jo najdemo v “novem” delovanju. Seveda pa ni tako. Zato moramo v preteklosti razpoznati sledi, ki v sedanosti delujejo kot novost. Razumeti moramo, kaj ima katoliška inkvizicija skupnega z nacističnimi ali komunističnimi organi terorja; razumeti moramo, da Marxova maksima “nasilje je babica zgodovine” pomeni temelj legitimnosti revolucionarnega nasilja komunistov; prepoznati je treba zvezo med idejo o absolutni oblasti Cerkve nad človekom od njegovega spočetja, za življenje in še daleč po smrti, ter nacistično ali komunistično biopolitiko. Ker zločine razumem kot uresničitev zlih idej, sem prepričan, da obstaja zveza med idejo o zmagi komunizma ter revolucionarnim terorjem, ki je za zmago potreben – tako kot obstaja zveza med mišljenjem nacistov, da je dovoljeno postopoma umoriti na milijone ljudi, in koncentracijskim taboriščem. Enaka je zveza med idejo, da je legitimno naenkrat ubiti sto tisoč ljudi, in sposobnostjo izdelave jedrske bombe. Enako trdna je tudi zveza med teologijo Enega Boga, ideologijo Ene Resnice in nasiljem, ki je potrebno, da se Enost doseže. Enost kot najbolj nenaravno stanje je mogoče doseči samo z veliko nasilja. Edino varovalo pa je razum.

Če med človeškimi proizvodi, tudi kadar jih štejemo za *novum*, ne bomo videli zveze in če ne bomo razumeli, da so tehnologije in industrije samo metode za realizacijo idej, se odpovedujemo razumevanju dialektike, ki kaže, kam gremo. Ker ideje nikoli niso vrednostno nevtralne, tudi uresničitve idej (proizvodi) ne morejo biti. Vendar smo, tako kot Ojdip, neizbežno odgovorni za vse to, četudi ne vemo in ne razumemo.

**Natura vs. cultura.** Sem privrženec evolucionizma; vijugastega, a enosmernega zgodovinskega toka. Darwin je verjel, da narava ne dela skokov (*natura non facit saltus*); vsi revolucionarji pa verjamejo, da so v kulturi možni skoki naprej, da torej *cultura facit saltus*. Ti skoki se nam kažejo kot zgodovinski *novumi*, ki pa vendarle imajo svoje sledi v predhodnem, vsaj v obliki ideje ali priložnosti. Res pa je, da velike kulturne preobrate, ki so videti kot “neprecedentni in pretrganje s tradicijo”, načrtno razlagamo in ohranjamo v kulturnem spominu kot skoke.

Vprašanje kulturnega skoka (pretrganja s tradicijo), ki ga povzročijo “izjemni, hrabri in sposobni”, ni povezano samo z zgodovinsko resnico o dejstvih, ampak tudi z vprašanjem priznanja. Potreba po priznanju je pri zmagovalcih nad nacizmom in osvoboditelji po letu 1945 enako močna kot pri ustanoviteljih novih držav ali osamosvojiteljnih leta 1991. Mislim pa, da sta tako družba kot človek podvržena evoluciji in ne revoluciji; od ene do druge stopnje pridemo s številnimi postopnimi koraki, ki jih vidim kot zbiranje energije in ustvarjanje možnosti za dejanja, ki jih razumemo kot radikalni kulturni skok – revolucijo ali vojno.

Nevzročnost ne pomeni tudi neevolutivnosti; nevzročnost pomeni samo to, da je človek sposoben ustvariti – duhovne in materialne – proizvode, ki so videti kot “kulturni skok in pretrganje s tradicijo”. Ti proizvodi so rezultat ustvarjalnosti ljudi, ki stoje na ramah prejšnjih. Stati na ramah prejšnjih pa pomeni, da smo njihove ideje in prakse premislili in zato ustvarili nekaj novega, česar prej ni bilo ali vsaj nismo zaznali, da je bilo. Zato pravim, da jabolko lahko pade samo na pripravljeno glavo Isaaca Newtona in da je *heureka* sposoben vzklikniti samo Arhimed. Ker verjamem v akumulacijo duhovnih spoznanj in materialnih znanj, mislim, da je človek danes sposoben ustvariti samo tisto, za kar se je stoletja mojstril. To velja tudi za zlo in zločine, ki so prav zaradi ustvarjalnosti vedno hujši in zato kulturni koraki naprej. Učinkovitejša sredstva uničenja pa kažejo na vedno bolj uničevalne ideje.

**Pravičnost.** Iskanju “tistega, kar je res bilo” se ni mogoče izogniti, saj je resnica pogoj za pravičnost in za določitev pravične kazni – to ugotavlja že Platon v *Gorgiasu*. Človekovega vztrajnega iskanja resnice pa ne smemo pripisati na primer njegovemu vzvišenemu mestu med ustvarjenimi bitji, v

tem ni nič nadnaravnega, izjemnega ali metafizičnega; resnica je za človeka samo pomagalo za reševanje duhovnih in snovnih problemov. Tako pa potreba po resnici ne izključuje potrebe po laži. Vztrajanje v laži (konstruirani zgodovini) je mogoče samo v določenih razmerah, praviloma v nasilnih režimih. V demokraciji, ki nima uradne zgodovine, imamo številne interpretacije zgodovine, ki med seboj nenehno tekmujejo za legitimnost. Demokracija je naporna zato, ker je svoboda naporna. Vendar pa je posebna človečnost (humanost) demokracije v tem, da so vrednote vladajočih in tistih, ki se jim vlada, v veliki meri iste; v nedemokraciji pa se vrednote prvih in drugih razlikujejo, saj se oblast vedno ohranja z nasiljem. Dejstvo, da nas v demokraciji ne zanima, kdo vlada, ampak to, kako vlada, pomeni, da za demokracijo ni dovolj, da je formalna, biti mora tudi realna.

Človek ne more brez resnice, ker je ta, skupaj s pravičnostjo, v temelju zapletene zgradbe svobode, brez katere ni dobrega življenja in miru. Človek hoče resnico, ker drugače ne zna reševati problemov “duha in snovi” v vsakodnevnem življenju, edinem, ki ga imamo. Posvetna resnica mora zanimati celo verne, saj je zanje to življenje predvsem priprava za onstransko. In čeprav z odkrivanjem resnice spoznamo, da so očetje zmagovalci pravzaprav zločinci, se ne moremo odreči iskanju “tistega, kar je res bilo”. Brez tega vedenja namreč ni mogoče biti pravičen glede kaznovanja krivcev, rehabilitacije žrtev, povračila odvzetega premoženja, izdaje mrliških listov, zapuščinskih postopkov in drugih pravnih zadev; pa tudi obnovitve uničenih pokopališč poražencev in odkrivanja prikritih morišč zmagovalcev. V Sloveniji se ta morišča približujejo številu šeststo in odkrivanje še ni končano. Brez resnice ni mogoče spraviti stvari v človeški red.

**Nujnost je intencionalnost.** Veliko zlo (radikalno, absolutno, dokončno) je vedno načrtno, saj izhaja iz ideje oblasti nad drugim; izhaja iz teološko ali ideološko podprte ideje o super(iornosti) tistega duha, ki pozna edino Resnico in Pravo pot, ki smo jo dolžni za vsako ceno uveljaviti. Za zločinski sistem nista bistveni izrazita brutalnost in številnost ubitih, mučenih ali zlomljenih, ampak odločnost, da vedno uporabi zločin za vzpostavitev ali vzdrževanje sistema. Sem sodi tudi ustrahovanje, ki daleč presega minimum, potreben za vzpostavljanje in ohranjanje reda. Govorim o čezmernem terorju, ki je formativen za totalitarizem stalinistov in nacistov, in o njihovi ambiciji ustvariti “novega človeka” ter etnično, versko in idejno čiste ljudi in ozemlja, zaradi katere je treba ubiti “odvečne” ljudi. Pri ideji delnega ali totalnega obvladovanja za vsako ceno ne smemo spregledati intencionalnosti nasilja. Tehnologije

in industrije so pri tem samo najbolj premišljene in učinkovite metode uresničevanja idej.

Ali danes vemo dovolj, da lahko razumemo nujnost in intencionalnost “tega, kar je res bilo in kar se danes res dogaja” glede množičnih smrti v Darfurju, Čečeniji, Srebrenici, Kongu in drugje? Kjer človek izgublja dostojanstvo v svojih lastnih očeh, tam upada tudi vrednost človeškega življenja na splošno, v takem položaju pa ni več moralno težko sprejeti odločitve za množični pobjoj. Zahod to razume, in če ne bo nič ukrenil – to bi bil nihilizem –, se bo smrtonosna dialektika znova obrnila proti njemu.

**Sprava.** Namen mišljenja je razumeti, kaj se je res zgodilo, in prav to razumevanje je, za Hegla, človeški način sprave z resničnostjo; sprave s tem, “kar se nam je vsem skupaj zgodilo” in kar ima, zaradi nepopravljivosti, večne posledice. Sprava je, vsaj zame, samo ustrezen sinonim za razumevanje preteklosti; če bi preteklost razumeli enako ali vsaj podobno, bi nam bilo lažje danes in v prihodnje. Nekateri iskreno pravijo, da je naš proces sprave neuspešen zato, ker ne znamo združiti resnice z odpuščanjem. To velja za tiste verne in neverne, ki znajo odpuščati. Vendar nas je veliko takih, ki tega ne znamo, ker za to ne najdemo ne moralnega temelja niti pragmatične potrebe. Po desetletju in pol demokracije in svoje lastne države so Slovenci glede preteklosti bolj, ne manj razdeljeni. Hitrejše in globlje je odkrivanje novih dejstev o “tem, kar je res bilo”, večji je razkol med nami. Potrebo po rešitvi sicer čutimo, vendar še vedno nismo sposobni zadostne refleksije. Ker človeška kultura ne pozna skokov, ampak počasne in vijugave prehode z veliko slepimi rokavi, bomo morali o preteklosti še veliko razpravljati.

Spraviti se z dejanskostjo ne pomeni sprijazniti se s svetom zla, zločini in sistemsko lažjo, ampak razumeti okoliščine, v katerih je zločin nujnost. Razumevanje je zame prvi korak k uporabi proti tistim, ki so zločin storili, in tistim, ki ga lahko ponovijo. Zato moramo biti netolerantni do vseh oblik netolerance. Z zločinsko preteklostjo moramo živeti, vendar ne kot sprijaznjeni razlagalci, ampak kot ostri nasprotniki, ki utemeljeno slutijo, da se nam lahko v drugačnih okoliščinah že izkušeno ponovi v hujši obliki. Pomembno je, da razumemo okoliščine in obsojamo tiste posameznike, ki so zanje krivi. Tako kot je resnica zvezana s pravičnostjo, je tudi pravičnost zvezana s kaznijo. Platon v *Gorgiasu* pravi takole: “Drugo največje zlo izmed vseh je delati krivico. Delati krivico in zato ne biti kaznovan pa je največja in prva izmed vseh zlih stvari.”

Svoboda, krivica, pravičnost in kazen me zanimajo v kontekstu politike, ki jo razumem kot večino dobrega življenja različnih. Resnica in z njo pravičnost sta očitno potrebni za spravo in življenje v svobodi. Mislim na

svobodo kot notranje stanje duha v smislu osvobojenosti od nevednosti, neresnice, neiskrenosti in strahu pred nasiljem “formalnih demokratov”. Svobodno mišljenje kot izrazito notranji proces je od nekdanj instrument notranje svobode in neuničljiva oblika odpora proti tiranom. Mislim pa tudi na svobodo kot zunanje stanje človeka kot socialnega in političnega bitja, ki si prizadeva za demokracijo, republiko in liberalizem.

**Ali Evropa potrebuje skupni spomin?** Kot rečeno, je spomin zelo pomemben instrument razumevanja. Evropa zato potrebuje skupni spomin, predvsem na nastanek in delovanje vseh velikih projektov, ki na zlu temeljijo in ga spodbujajo. V mislih imam vse vrste religiozne in ideološke netolerance, ki so iznajdba zahodne kulture, vse fundamentalizme, najprej monoteistične (judovski, krščanski, islamski) in nato monistične (nacizem, komunizem, fašizem), ki so samo brezbožni otroci prvih.

Evropa tesnobo ob neuspešnem oblikovanju skupnega spomina in strah pred ponavljanjem zla blaži s sintagmo “nikdar več”. “Nikdar več” je postal zarotitveni obrazec. A bolj kot ga ponavljamo, manj ga ponotranjamo, zato nas zmerom manj zavezuje, da bi zlo preprečili. Zato pa divjajo vojne in množično ubijanje ob razpadanju Jugoslavije, danes v Darfurju, Čečeniji, Bližnjem vzhodu in drugod po svetu. Z mrmranjem zarotitvenih obrazcev samo še poglobljamo vdanost v usodo, ki ni v naših rokah.

Dialektika uči, da se zlo stopnjuje zato, ker je človek učljiv in ustvarjaljen. Uči pa tudi, da totalitarizem ni nikoli stvar preteklosti, temveč “je vedno možnost, če je le priložnost ...” Dobro vemo, katere okoliščine so idealne za ponavljanje. Avtoritarna in totalitarna miselnost preživita vsako spremembo mednarodne ureditve in političnega sistema – iz nedemokratskega v demokratičnega, iz monizma v pluralizem. Ta nasilna miselnost “ždi in čaka” kot možnost in priložnost, skladno s spoznanjem, da tega, kar človek enkrat iznajde, nikoli popolnoma ne zavrže, saj je iznašel zato, ker je potreboval. Tisti s tiransko *formo mentis* v demokraciji živijo v nekakšni ilegali in čakajo na priložnost; taki demokratično formo vedno uporabijo proti svobodi drugih. Demokracija je naporna zato, ker mora biti pozorna na tirane, ki čakajo in si ustvarjajo priložnost.

Evropski spomin tudi po letu 1989 (padec berlinskega zidu) še vedno ni enoten, tako kot ni enotne evropske kulture ali naroda. Kot diplomat sem se “na terenu” večkrat prepričal, da so Evropejci 27. januar 1945 (osvoboditev Auschwitz) in 8. maj 1945 (kapitulacija nacizma in začetek stalinizacije Vzhodne Evrope) različno razumeli. Za Vzhodnoevropejce je bil sporazum na Jalti (12. februarja 1945) velika izdaja Zahodne Evrope in ZDA, za Sovjetsko zvezo pa velika geopolitična zmaga. “Osvoboditvene” pohode sovjetske armade v letih 1944 in 1945 so “osvoboditelji”

razumeli kot okupacijo in začetek konstrukcije lažne zgodovine. Z geopolitičnimi spremembami po letu 1989 – konec bipolarizma, razpad nekaterih starih in nastanek novih držav, začetek demokratizacije vzhoda – se je spremenila tudi geopolitika spomina (zgodovine). Odstranjevanje spomenikov sovjetskemu vojaku osvoboditelju v državah nekdanjih vazalov (na primer baltskih) še danes sproža sovraštvo. Odstranjevanje teh spomenikov je samo del rekonstrukcije antiruskih nacionalnih čustev in dekonstrukcije dejstev, saj je so ruske armade res okupirale države.

V Sloveniji pomeni rekonstrukcijo zgodovine odkrivanje preteklosti poražencev. Morda je odkrivanje prikritih morišč po vsej Sloveniji najpretrlesljivejši del te rekonstrukcije; gre za skupna grobišča, v katera so zmagovalci že po koncu vojne sproti zakopavali umorjene poražence. To je največji zločin v zgodovini malega naroda, ki ne bo nikoli pozabljen niti odpuščen – to pa zato, ker je tako pozabljenje kot odpuščanje proti bistvu preživetvene strategije človeka kot vrste.

Evropska unija se je izkazala za odličen poskus graditve skupne prihodnosti na podlagi skupnih vrednot. Mislím, da bi bil ta projekt še trdnejši, če bi zaradi teh istih vrednot enako ali vsaj podobno razumeli svojo preteklost. Evropskega spomina ne razumem kot sintezo nacionalnih spominov, temveč kot priložnost, da enako razumemo izkušnje zla na nacionalni ravni – kot Slovenci, Italijani, Švedi, Rusi, Španci, Poljaki. Kajti preteklost nas je samo na videz in za kratek čas naredila zmagovalce in poražence, v resnici pa nas je povezala v zlu, saj so Evropejci z iskrenim prepričanjem drug drugemu povzročali neizmerno trpljenje, smrt in žalost ter ustvarili neizmerne zaloge sovražnega spomina. S skupnim evropskim spominom tudi ne mislim na sintezo, ki jo lahko naredi posameznik za vse, kot so doslej delali Raymon Aron, Mark Mazower in Eric Hobsbawm ali pred njimi Toyenbee, Braudel, Spengler ali Gibbon – in kot tudi danes počnejo ekipe še vedno nacionalnih zgodovinarjev. Po drugi strani pa sem tudi proti skupnemu spominu, v katerem zaradi objektivnosti ne bi bilo prostora za individualnost. Danes je evropski spomin avtorski spomin oseb z imenom in poklicem ter politično ali duhovno opredelitvijo. Evropski spomin je sestavljen iz številnih, torej pristranskih interpretacij preteklosti; Angleža, Nemca, Poljaka in Slovenca; vernika, ateista, agnostika, kristjana, juda in muslimana, levičarja, konservativca in ekologa; zgodovinarja, politologa, sociologa in teologa. Pluralizem je nujen za oblikovanje zgodovinske resnice. Skupne vrednote množice pristranskih avtorjev so upanje, da bomo dosegli skupno razumevanje velikih fenomenov zla.

Torej ne gre za to, da se ne bi bili sposobni vživeti v druge (na primer Slovenec v Italijane, Francoz v Poljake in Srb v Angleže in Nemce),

ampak za to, da mora vsak sam, posameznik in narod, drugega razumeti; razumevanje pa je nekaj, česar nihče ne more opraviti namesto tebe. Razumevanje civilizaciji pomaga dozoreti in je v bistvu zrelostni izpit evropskega duha. Zato je sprava s svojo preteklostjo, s “tem, kar je res bilo”, individualno in nacionalno dejanje, ki zahteva zrelost, čas in doumetje, da je to edini korak naprej, ki pa ga mora vsak storiti zase. Hkrati je to dokaz, da *cultura et natura* ne delata skokov.

**Antika in vrednostno središče.** Evropsko zgodovino bi bilo mogoče napisati po homersko. Homer je določil standarde nepristranskosti s tem, da je z enakim žarom opeval dejanja Trojancev in Ahajcev, enako Hektorjevo hrabrost in Ahilovo veličino. Pisati bi morali kot Herodot, ki je rešil pred pozabo velika, občudovanja vredna dela tako Helenov kot barbarov. Tako bi se izognili navijaškemu interesu za svoje in proti drugim, ki je značilnost nacionalnih historiografij, v katerih še vedno živi romantika, mati nacionalizmov in sovraštva. Herodotski način prinaša tudi drugačen pogled na zmago in poraz, posebno na zmago kot kriterij za objektivno presojo zgodovine. V evropski zgodovini 20. stoletja me najbolj zanimajo “zla dela kultiviranih in sofisticiranih barbarov”, ki še danes vzbujajo strah, saj kažejo, da vse, kar človek zmore, tudi sme. Zmaga zaveznikov nad nacizmom in fašizmom je velika zmaga, vendar ne odtehta velikega poraza ob rojstvu nacizma, fašizma in stalinizma, ki so vzniknili sredi zahodne civilizacije, in to potem, ko je prehodila pot renesanse, humanizma in razsvetljenstva. Poklicna dolžnost zgodovinarjev, sociologov in psihologov je sicer, da razlikujejo med nacizmom, fašizmom in komunizmom, pomembnejše pa je razumeti njihovo skupno nihilistično, uničevalno naravo.

Pisati je treba kot Tukidid, urbani intelektualec grškega polisa, ki so ga oblikovali kultura dialoga, izmenjava argumentov *pro et contra* ter prepričanje, da je treba na svet gledati iz različnih zornih kotov. Moje mnenje je, da se ti različni koti opazovanja (različna stališča) v neki točki medsebojne konfrontacije sekajo in ustvarijo vrednostno središče (vsem skupne, vendar številne vrednote in prepričanja), s katerim razlagamo preteklost, organiziramo vsakdan in načrtujemo prihodnost. Skupne vrednote omogočajo pluralizem (različnost) brez medsebojnega sovraštva. Skupne vrednote utrjujejo prepričanje, da tudi ljudje z ambicijami, ki sicer pogosto vodijo v zlo, veslajo v isto smer. Pravzaprav so pri odločitvi, ali bomo v skupnem čolnu človeštva veslali v isto smer, osebne ambicije morda pomembnejše od vrednot. Vendar demokracija z vsemi vrstami nagrad, priznanj in odlikovanj še kar dobro kroti herostratske ambiciozneže.

Vrednostno središče Zahoda je njegova svoboda, katere bistvo je, da drugim priznamo enake pravice, kot jih hočemo zase. Pri tem pa bomo



svoje pravice lahko ohranili samo, če jih bomo razumeli kot dolžnosti – dolžnosti, da volimo, se zbiramo, razpravljamo, nasprotujemo, ustvarjamo, zahtevamo, si pomagamo itn. Zato mora zrenje (kontemplacija) iz različnih zornih kotov, ki so ga iznašli Grki, ostati civilizacijska identiteta Evrope. Intelektualni pluralizem je naporna metoda za razumevanje prave narave vsega, kar sestavlja človeški svet; še posebno razumevanje tega, kar je proizvod človeške ustvarjalnosti in je namenjeno uničevanju. Kar človek ustvari, mora namreč tudi razumeti; in samo če razume, lahko z ustvarjenim upravlja. Vztrajati moramo pri tem, da je vse človeško mogoče pojasniti s kulturo, s človeškimi iznajdbami, kot so religija, filozofija, umetnost, mitologija in znanost. Vse to nas doslej ni obvarovalo pred barbarstvom – to pa zato, ker smo sami vse bolj sofisticirani barbari, inkvizitorji, stalinisti in nacisti. To ne sme biti sprejemljivo. Človek razen svoje kulture – ki se kaže samo v tem, kako ravnamo drug z drugim – nima ničesar drugega. Kulturo pa je mogoče spreminjati samo brez skokov in bližnjic.

A. C. Grayling

## Shakespearova genialnost

Marsikdo izmed tistih, ki so si katero Shakespearovih dram nazadnje ogledali pred več leti ali jo nazadnje prebrali za domače branje, se gotovo sprašuje, ali je poveličevanje tega pisca sploh upravičeno. Konec koncev, bi lahko rekel kateri izmed teh, je Shakespeare samo urejal in prirejal starejša besedila in svoje igre sestavljal iz koscev Holinshedovih *Kronik*. Priznal bi, da se skozi Shakespearove drame ni lahko prebiti; dolgi govori v tako rekoč tujem jeziku so dolgočasni in prepleteni s smešnimi nesmisli, vse vriskanje in petje na odru pa je prav sramotno. Za takega človeka je čaščenje in oboževanje Shakespeara, ki vre izpod peresa Harolda Blooma (*Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books), najbrž naravnost nepojmljivo.

Jaz Shakespeara obožujem. Drhtim ob njegovih stvaritvah. Le pomislite, kako drugačen bi bil naš svet brez Hamleta, Leara, Jaga, Falstaffa, Prospera, Shylocka, Richarda III., Kleopatre, Macbetha, Romea in Julije. Zamislite si revščino jezika, ki bi mu manjkalo razkošno, nepozabno, pomena polno okrasje Shakespearovih verzov. Pa vendar sem prepričan, da Bloom skoraj histerično pretirava, ko trdi, da je Shakespeare izumil človeka, in temu tudi verjame.

S tem smo se dotaknili vprašanja narave Shakespearove genialnosti. Razen nekaterih ekscentrikov, med katerimi je najbolj znan Tolstoj, se vsi strinjamo, da je bil genij. Vprašanje je, kakšne vrste genij, oziroma, to je morda isto, od kod njegova genialnost izvira. Preučevalec Shakespeara Jonathan Bate predlaga, da zadevo pogledamo z druge strani: po njegovem mnenju bi se morali zavedati, da smo besedo genij v modernem smislu izumili ravno za poimenovanje čudovite Shakespearove ustvarjalne moči in dojemljivosti. Če to drži, je iskanje izvora Shakespearove genialnosti enako nesmiselno kot določanje pariškega standardnega metra glede na šolsko ravnilo.

Bloom pa gre še korak dlje. Njegova hvalnica avonskemu pevcu ima en sam cilj: dokazati, da Shakespeare ni samo upodobil človeške narave v vsej njeni kompleksnosti, in to z osupljivo prodornostjo, temveč jo je kratko malo izumil – ubesedil je namreč značajske lastnosti in vzorce osebnosti, brez katerih danes ne bi mogli razmišljati o človeku na isti način.

Bloom je prepričan, da Shakespearov opus pomeni posvetno biblijo, občudovanje njegovega dela pa bi lahko postalo nova svetovna religija. Svet, pravi Bloom, potrebuje skupno kulturo, ki bi ga povezala. Po njegovem nobena izmed obstoječih religij ni uporabna za tak skupni temelj, medtem ko je angleščina “že postala svetovni jezik, Shakespeare kot najboljši in osrednji avtor angleškega jezika pa je edini svetovno priznani avtor, katerega dela berejo in uprizarjajo vsepovsod”. Njegov vpliv, pravi Bloom, presega Homerjevega in Platonovega in se “z oblikovanjem človečnosti enakovredno postavlja ob rob svetim besedilom tako Zahoda kot Vzhoda”. Shakespearova besedila so postavila temelje civilizaciji, vztraja Bloom, in tako bi *Zbrana dela Williama Shakespeara* prav lahko preimenovali v *Knjigo resničnosti*.

To je tisto pretiravanje, ki sem ga omenil. Vendar pa Bloom postavi nekaj zelo tehtnih trditev. Od vseh raziskovalcev se prav on najbolj približa razkritju bistva Shakespearove genialnosti – kot da bi v trenutku, preden je na grmadi sežgal ves zdrav razum, s svojo plamenico vendarle osvetlil bistvo problema. Da bi videli, kaj se ob tem pokaže, se bomo vrnili na začetek in ubrali drugo pot.

Vzemimo scenarij Toma Stopparda za film *Zaljubljeni Shakespeare*, ki spretno izkoristi tako opus kot legendo ter ustvari domiselno, razgibano zgodbo o mlademu poetu, ki skuša premagati ustvarjalno zavoro pri pisanju *Romea in Ethele, piratske hčere*. Iz pisateljske zadrege ga reši ljubezen, rezultat pa je drama *Romeo in Julija*, katere poetičnost posreduje v erotičnem in romantičnem odnosu med protagonistoma filma. Scenarij je zabaven in ironičen (Shakespeare ima na mizi skodelico z napisom “Spominek iz Stratforda na Avonu”), svoje izkušnje s pisanjem pa je k portretu pisca dodal tudi Stoppard – Shakespeare na primer zbira izreke in domisljice drugih in jih pozneje vključi v igro, med čakanjem na navdih pa brezdelno čečka svoje ime.

Vendar je Stoppardova upodobitev zavajajoča na ključnem mestu. Njegov Shakespeare se skuša s pisalom v roki in listom papirja na mizi domisliti izvirne zgodbe. Da mu kolega Marlowe v gostišču predlaga zaplet, je še bolj provokativno. *Romeo in Julija* je namreč predelava pesmi Arthurja Brooka, ki je bila objavljena leta 1562 z naslovom *Tragična zgodba Romea in Julije*. Shakespearova pisalna miza se je v

resnici šibila pod kupom virov, na katere se je nenehno nanašal. Poglejmo samo *Sen kresne noči*: zanj je potreboval Chauserjeve *Canterburyjske pripovedke*, prevod Plutarhovich *Življenj* sira Thomasa Northa, Barnersov prevod pesnitve *Huon de Bordeaux*, Scottovo *Odkritje čarovništva*, Cooperjevo delo *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae*, Apulejevega *Zlatega osla*, zbirko pesmi *Handefull of Pleasant Delites* avtorjev Clementa Robinsona in drugih ter Ovidovo *Tragedijo Pirama in Tezbe*. Uporaba vseh teh virov je razločno razvidna iz besedila te romantične komedije; veliko je še drugih virov, ki niso tako očitni ali jih ne prepoznamo. Navadno je vire povzemal skoraj dobesedno; Holinshedove kronike so prispevale mnogo dialogov, opisov, nazorov in epitetov v Shakespearovih zgodovinskih igrach, Enobarbusov slavni opis Kleopatre pa je skoraj enak izvorniku.

“Skoraj” je tu ključen. Shakespeare je kot po čudežu alkimije vse raznovrstne vire v svojem duhu pretalil v čisto zlato. Ni se zmenil za pravilo treh enotnosti, ki so ga zahtevali Aristotel in njegovi nasledniki; svoje drame je oblikoval tako, da so predstavile zgodbo v celoti, a ekonomično – vendar nikoli preskopo, da bi občinstvu branilo čutiti z liki, tako da lahko gledalci vseskozi doumevajo položaj in razumejo razvoj dogajanja na odru.

Če bi iskali dokaz za Shakespearovo genialnost, bi morali samo pomisliti na moč, s katero njegov jezik in liki držijo vse naše čute v napetosti. Njegovi liki so arhetipi; njegove besede smo vzeli za svoje, z njimi je naša govorica polnejša, prožnejša. To pa zato, ker bivajo tako globoko v naši domišljiji, da jo v mnogih pogledih tudi oblikujejo. Shakespeare s svojim pisanjem človeški naravi nastavlja zrcalo – povečevalno zrcalo, tako natančno, da se v njem zrcalijo naša mastna, aknastna koža, črni mešički dlak, raznobarvnost šarenic ... Vse to nam je znano, pa se vseeno zdi tako zelo novo in izrazito, da nam vzame sapo. Shakespeare izreče tisto, kar si v svojih najnežnejših trenutkih ali v vihri notranjih muk želijo reči naše duše – zato je slišati njegove besede tako, kot da bi se jih spominjali.

Z zadnjo pripombo pa smo trčili ob še en pomislek glede Shakespeara, drugačen od tistega, s katerim smo začeli. V mislih imam to, da se zdi preveč vsakdanji in domač. Branje ali gledanje njegove igre resnično daje občutek spominjanja; ali kot je nekoč nekdo igrivo rekel v poklon: Shakespeare je poln klišejev. To morda pomeni, da je naše občudovanje njegova dela izčrpalo, nam pa preprečilo, da bi jih dojeli na pravi način – nekako tako, kot slika kakega starega mojstra zaradi laka in dolgih let obledi in postane motna. Vendar to ne drži – kajti prav nenehno uprizorjanje je tisto, kar Shakespeara ohranja živega. Eksperimentalne predstave,

filmske verzije, priredbe in knjižne interpretacije so enako legitimni deli shakespearevskega kanona kot klasične izvedbe, v katerih legendarni igralci predstavijo svoje razumevanje nesmrtnih vlog. Novost in drugačnost sta novi in drugačni samo na ozadju stalnic; razprave o vrednosti interpretacij igralcev Garricka, Keana, Richardsona ali Gielguda ne bi bile smiselne brez konstant, na podlagi katerih njihove dosežke lahko primerjamo.

Shakespeare je bil deležen enake retorične izobrazbe kot njegovi vrstniki dramatik v času kraljice Elizabete in kralja Jakoba. Tudi on je prebiral Ovida, Seneko, prevode starogrških tragedij, rimsko in angleško zgodovino, Chaucerja in Spenserja, nešteto romanc in pripovedk italijanskih in francoskih avtorjev, Florieve prevode Montaigna, seveda pa tudi sodobnike, predvsem Marlowa in Johna Lylyja. A nobeden izmed teh sodobnikov, ne Marlowe, ne Ben Jonson, ne Beaumont, ne Fletcher, ne Thomas Heywood, še zdaleč ni premogel umetniške moči, s katero je Shakespeare svojim likom ustvaril značaje in jim v usta položil prelep poetičen govor. Njihovi dramski liki so papirnati, njegovi so iz mesa in krvi. Njihov jezik (Marlowe je izjema) je pogosto nenaraven, prisiljen in bombastičen, Shakespearov pa lahкотen in rahločutno poetičen.

Jonathan Bate se loti utemeljevanja Shakespearove genialnosti na podlagi splošno sprejetih zahtev, ki so se od antike naprej izoblikovale skozi razprave o naravi umetnosti. Tradicija je postavila te kriterije, po katerih umetniško delo velja za nesmrtno, njegov avtor pa za genija: biti mora v skladu z naravo in vzbujati čustva, spodbuditi nas mora k razmisleku, biti mora formalno lepo in primerljivo z drugimi velikimi umetniškimi deli. Shakespeare brez dvoma dosega vse te lastnosti, pravi Bate, razen ene. Izjema je "formalna lepota", kajti njegova dela niso oblikovana po vzoru klasično dojete forme. Shakespearove drame se naravnost rogajo enotnosti kraja, časa in zvrsti; nihajo iz tragedije v komedijo in nazaj; v njih hkrati poteka več zgodb, na oder stopa veliko vsakovrstnih likov in na splošno so oblikovane povsem svobodno, z ozirom na svoje lastne potrebe in ne na antična pravila.

Shakespeare je veljal za "neumetniškega" – za naravnega, nešolanega duha – ravno zato, ker se ni zmenil za klasične omejitve. Tako je bila v 17. stoletju njegova genialnost podcenjena, vse dokler ni Dryden prvič pisal o njem; do takrat pa je splošno obveljala sodba sodobnika Jonsona, ki je Shakespearova dela označil za "preprosta in neizumetničena kot petje divjih ptic" in prijazno dodal, da četudi Shakespeare ni učen mož, kot sta bila Marlowe in Jonson sam, mu njegove nevednosti ne moremo zameriti. Ta nazor je dvesto let pozneje prevzel tudi Carlyle, ki je

Shakespeara vztrajno imenoval “warwickshirski kmet” in se pokrovi- teljsko čudil, da se je v Londonu tako dobro znašel. Vendar je Carlyle, ne presenetljivo, zgrešil pravi smisel; v času Coleridgea in Hazlitta, prvih dveh velikih raziskovalcev Shakespeara, je postalo vprašanje treh enot- nosti nepomembno, prav tako tudi univerzitetna izobrazba, in Shake- spearova dela so končno lahko vrednotili po njihovih notranjih zakonitostih.

Ta prehod pa ni bil enostaven. Vsaka doba ima svoje strahove in ideale in za 18. stoletje je bila zmaga zla nad dobrim nesprejemljiva. Tako je Nahum Tate priredil *Kralja Leara* in mu napisal srečen razplet – Cordelia se poroči z Edgarjem, Lear pa veselo živi z njima do konca svojih dni. Pravzaprav se eden izmed Shakespeareovih virov res tako konča, vendar se Shakespeare dviga nad svoje vire. V 19. stoletju je bilo njegovo opolzko veseljaštvo nesprejemljivo; za viktorijanska dekleta vilinska kraljica Mab, ki uči dekleta ležati na hrbtu in jih “vabi nositi, da bodo kdaj žene čvrsto držale”, pač ni bila primerna. A Shakespeare se dviga nad muhasto modo morale.

Pri določanju tistega, kar ga naredi genija, pa se vsi strinjajo vsaj o enem: ima kameleonsko sposobnost, da zavzame katero koli stališče. To poudarjajo vsi komentatorji, od dr. Johnsona do Jorgeja Luisa Borgesa. Jonson je Shakespeara opisal kot “množico oseb”; za Borgesa je hkrati vsi in nihče. Carlyle inkluzivnost in nepristranskost njegove sposobnosti, da razume in čuti toliko različnih, pogosto nasprotujočih si stališč, razloži takole: “Če bi me vprašali po Shakespeareovi spretnosti, bi vam odgovoril, da je to prvenstvo Intelakta, iz katerega izvira vse preostalo.” Ob tem moramo opozoriti na dejstvo, ki ga večina kritikov spregleda: Shakespeare je bil igralec. V *Hamletu* je igral Duha in Kralja igralca in tudi sicer prispeval k produkciji matičnega gledališča ne samo kot pisec, temveč tudi kot igralec manjših vlog, po večini starih, resnobnih likov, kot je na primer oče princa Henryja. Vsakdo ve, da se mora biti igralec sposoben prepričljivo živeti v kakršno koli vlogo. Shakespeareov slavni izrek, ki ga v igri *Kakor vam drago* izreče Jacques, pravi, da je ves svet oder, moški in ženske pa le igralci; človek najlaže spremeni stališče tako, da prisluhne sebi. Temu dodajte velikodušnega, žlahtnega, inteligentnega duha in vedno jasneje bo, kaj je naredilo Shakespeareove stvaritve uni- verzalne; kaj je tisto, kar je Keats imenoval “negativna sposobnost”. To sposobnost izredno bistro povzame akademik, ki ga Bloom močno spo- štuje (in ki je bil tudi meni poučen in zabaven mentor pri branju Sha- kespeara med študijem), A. D. Nuttall. Shakespeare ni bil, niti ni hotel biti, pravi Nuttall, tisti, ki bi probleme reševal. Ta izjava je odločilnega pomena. Shakespeare je sprejel nejasnost, dvoumnost sveta, v katerem

se stvari navadno končajo z odprtim koncem; njegovo prožnost in trmo. Ko se ljudje sprašujejo po Jagovih motivih, se ne zavedajo, da je Shakespearu zadostovalo, da jih je imel. Ljudje se čudijo, kako je mogoče, da je Macbeth pred umorom Duncana tako omahljiv, potem pa nenadoma postane trden in odločen. Ljudje ne razumejo preobrazbe Lady Macbeth, ki je sprva tako neomajna, nato pa nenadoma šibka in zbegana – domnevajo, da so igralci zaradi jedrnatosti igre tisti del, ki opisuje proces spremembe, izpustili. Vendar za Shakespeara proces ni pomemben, pomembne so spremembe same, kajti tako je življenje.

Bloom vse to vidi; večino tega tudi zapiše. Vendar gre potem dlje, v transcendentalizem in apoteozo. Meni je bliže misel, da je bil Shakespeare človek, obdarjen z izjemnim umom in čudovitim talentom, ki sodi v panteon skupaj z Mozartom, Michelangelom, Aristotelom in Einsteinom. Strinjam pa se z Bloomovo najboljšo in najbolj resnicoljubno trditvijo, in sicer, da je bil Shakespeare med prvimi, ki so raziskovali posameznikovo notranjost in s tem odprli renesansi vrata, da je lahko iztrgala individuum iz mase Bogu podrejenega človeštva, v katero so verjeli dotedanji metafiziki. Shakespeare je eden izmed utemeljiteljev sodobne zavesti o človeku, saj postavlja pred nas samostojne posameznike (ne pa papirnate like, kot so počeli njegovi sodobniki), ki v samogovorih delijo z nami svoje skrivnosti in čustva.

Če bi bil Bloom v svojih sodbah bolj zadržan, bi se pokazala prava teža dveh njegovih ugotovitev, in sicer, da nam Shakespeare s svojim sijajnim jezikom in skozi velike teme predstavi dva med seboj povezana pojavi, ki sta povsem nova in izredno pomembna ravno zaradi literarne ubeseditve. Prvi je ideja pristne individualnosti – ideja samotne duše, reflektirajočega sebstva, ki govori sebi in se poslušča ter se dejansko zaveda svojega trpljenja in strasti. S tem je povezana druga ideja – ideja notranjega, intimnega življenja, ki ni le nekaj, kar obstaja, temveč tudi nekaj, kar se da raziskati, čemur se da prisluškovati in kar se da uporabiti kot gibalno dramskega dogajanja; tako kot tudi v resničnem življenju odloča o dejanjih posameznika. Bloom v svojem hvalisanju ti ideji vztrajno označuje z geslom “iznajdba človeka” – in si tudi verjame –, kot da kaj takega, kot je individualno notranje življenje, pred Shakespearom sploh ne bi obstajalo. Razlika med tem dvojim je, da imamo Shakespeara lahko za ubeseditelja notranjega dogajanja ter za prvega in najučinkovitejšega portretista individualne subjektivitete kot etičnega dejstva tega sveta, lahko pa ga imamo za dejanskega izumitelja vsega tega. Čeprav se s tem težko strinjamo, Bloom vztraja pri drugem, saj pravi, da brez kategorij in jezika, ki bi jih izražale – Shakespeare ponudi oboje – notranje življenje in individualnost ne bi obstajala.

Po vsem tem gotovo ni presenetljivo, da je Bloom, kot tudi Charles Lamb in drugi pred njim, prepričan, da so Shakespearova besedila pre-dobra za odrsko uprizarjanje. Pravi, da bi jih morali javno prebirati, ne pa igrati; po njegovem besedila trpijo v rokah igralcev in režiserjev, ki iz Richarda III. naredijo fašističnega Oswalda Mosleyja, iz *Sna kresne noči* primer erotomanije, *Vihar* pa sprevržejo v tekst antikolonialistične propa-gande, katerega glavni junak je Kaliban. Blooma ni mogoče prepričati o nasprotnem; celo najodličnejše predstave so zanj le še dodatni dokazi, da bi morali Shakespearova besedila nehati uprizarjati. Pravi, da je bil najboljši Richard III., ki ga je kdaj videl, in sicer v interpretaciji Iana McKellena v britanskem Kraljevem narodnem gledališču, "preveč mogočen in silen; s tem je sicer komičnega podleža prikazal kot mešanico Jaga in Macbetha". Tej Bloomovi sodbi se moramo začuditi, predvsem glede na to, da ima Richarda tudi sam za grozljivega, brezčutnega, nemoralnega zapeljivca, ki že ob prvem srečanju omreži vdovo moža, ki ga je pravkar umoril.

Je pa želja, da bi uživanje Shakespeara omejili na branje, skladna z Bloomovim religioznim pogledom na dramatikova dela; o avtorju namreč govori kot o nekakšnem modrecu preroku, o njegovih besedilih pa kot o svetih spisih – dostojanstvenost in togost javnega branja pa sta precej podobni vzdušju cerkvenih obredov. Prav predstavljamo si lahko, kako se pred vsakim monologom in po njem po prostoru širita zvonko zvonje-nje in kadilo, ali pa gluho tišino, medtem ko si nadškof Bloom šepetaje mrmra opolzke odstavke, neprimerne za laična ušesa.

Odgovor sem že zapisal: prav uprizarjanje Shakespeara je močno zaslužno za ohranjanje njegove svežine; in ravno skozi množico različnih interpretacij lahko odkrivamo trpežno relevantnost njegovih besedil. Posvečevati ga tako, kot bi od nas želel Bloom, je najhujša oblika pobožnja-štva; s tem bi Shakespeara ubili, ga mumificirali in pokopali.

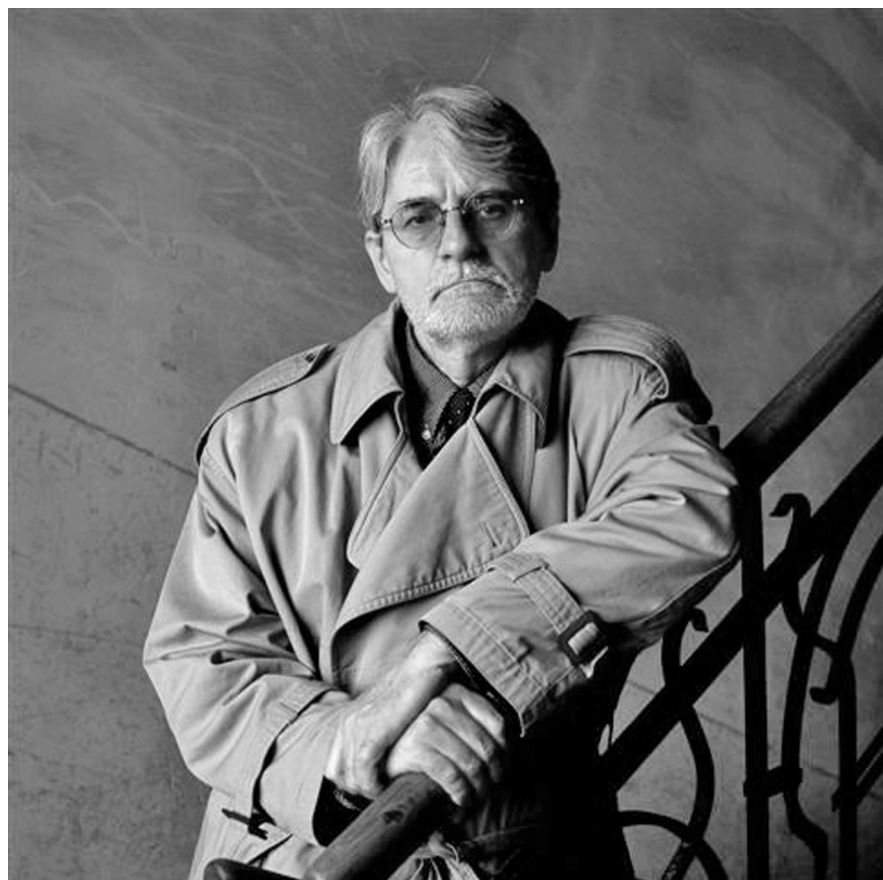
*Prevedla Špela Brecelj*



## Meta Kušar z Ivom Svetino

**Kušar:** Kaj vidite, če pogledate v svojo otroško sobo?

**Svetina:** V družini sem bil najmlajši. Imam dve starejši sestri, to mi je vedno dajalo poseben občutek, da živim v neposredni bližini žensk. Mama je bila dominantna, ne pa gospodovalna, hkrati pa zelo razumevajoča za vse naše otroške in tudi že odrasle probleme in težave. Oče ji je prepuščal vzgojo, življenje družine je opazoval bolj "od zunaj"; le od časa do časa je naredil kakšen klicaj. Včasih tudi boleč: še zlasti za moji sestri. Kadar je bila mati kot funkcionarka odsotna, je najstarejša sestra Nasta prevzemala njeno vlogo. Sestri sta imeli še svoje prijateljice, ki so bile tudi moje prijateljice oziroma so dopuščale, da sem bil v njihovi družbi. Tako sem odraščal v ženskem svetu in bil deležen resnične pozornosti, ne le kot najmlajši, ampak tudi kot deček, fant, mladenič. Še v otroških letih, v Kranju, sem se kot šestletnik zaljubil v sestriino sošolko Polonco, pa tudi v učiteljico klavirja, ki je učila mojo sestro Vlasto. Ne nazadnje sem se tudi poročil s študijsko in službeno kolegico svoje starejše sestre. Lahko bi rekel, da sem vedno iskal ženske, ki so bile "narejene" po podobi mojih sester. Ko je leta 1961 starejša Nasta prvič za nekaj mesecev odšla v Pariz, se spomnim slovesa sredi mrzle decembrske noči in kako zelo sem jo pogrešal. Ne vem, če sem pozneje v življenju kakšnega človeka, od katerega sem se ločil za sorazmerno kratek čas, tako zelo pogrešal. Seveda je bila ločitev od sestre prvi znak, da se končuje naše skupno otroštvo, odraščanje, da se zdaj začenja resnično življenje. Ko smo živeli v Kranju, med mojim tretjim in sedmim letom, sta z našo družino živeli še očetova sestra Armela in njena hčerka Nastja, ki je bila med vojno rojena v koncentracijskem taborišču, njen oče Leon Okrožnik pa je bil ustreljen kot talec. Tudi Nastin oče, Alojz Kebe, je padel med vojno: oktobra 1942 na Jamniku na Gorenjskem. Nasta je moja polsestra. Zanimivo, da sta bili obe, Nasta in Nastja, Anastaziji, kot zadnja ruska princesa. Nastja je brala ruske klasike in imel sem občutek, da sanja, da je ruska aristokratinja nekje na podeželju. Bila je posebno dekle, malo odsotno. Njeno življenje se je končalo



*Ivo Svetina*

tragično: že kot zrela ženska, žena in mati je naredila samomor: utopila se je v reki Hudson. Nekaj časa je pozimi pri nas živela tudi Marija Križka, ki je bila šivilja. Njen sin Jaroslav Križka je kot mlad partizan padel med vojno. Doma imam Prešernove *Poezije*, ki jih je nosil v prsnem žepu, malo so okrvavljene in njegova mama jih je nekoč dala mojemu očetu. To s Prešernom in partizani torej ni samo mitologija, fant je *Poezije* res nosil v žepu vojaške bluže. Ker nas je bilo v Kranju veliko, smo imeli nekaj let tudi gospodinjsko pomočnico. Res je, bil sem tako rekoč "potopljen" v ženski svet. Z očetom nisva bila prav tesno povezana. Po malem sem se ga bal, pravzaprav je šlo za strahospoštovanje. Bil je zadržan, obziren, urejen gospod. Bil je predvojni komunist in četudi ne ravno meščanskega rodu, se je obnašal kot pravi gospod. Med prvo vojno je bil s svojim očetom v Pragi, kjer je bil moj ded upravnik zaporov. In tam se je moj oče kot deček navzel meščanskih manir, ded pa kvartopirskih; to je končno vodilo v tragedijo. Oče mi je bil tako vedno vzor: posnemal sem njegovo vedenje, govorjenje, oblačenje, kajenje, pitje ... Ko sem bil že v gimnaziji in nato na fakulteti, je bil najin odnos velikokrat tak, da me je popoldne najraje peljal v kakšno gostilno, da sva kaj pojedla in popila. Vendar je bil oče zgleden jedec in pivec: tisti trenutek, ko sem si jaz zaželel še kaj popiti, sva že odšla domov. Vedno znova ugotavljam, da s svojimi dejanji in ravnanjem pravzaprav iščem potrditev, da me imajo ljudje radi, torej potrditev ljubezni. Menda naj bi to bil šolski primer prikrajšanosti, ne? Pa nisem bil prikrajšan za ljubezen.

**Kušar:** Ker so bili vaši starši glavni organizatorji partizanskega odpora na Gorenjskem in v Ljubljani, ste po vojni živeli v samem jedru oblasti. Kako je to vplivalo na ambicije mladega fanta?

**Svetina:** Bili sta dve obdobji. Prvo do konca osnovne šole in drugo, ko sem šel v gimnazijo, v kateri se je doživljanje sveta kmalu zasukalo, skoraj postavilo na glavo. V Kranju, v katerem sem živel do konca prvega razreda osnovne šole, je bil poseben svet. Svojih prijateljev nisem imel, živel sem v razvejenem sorodstvu in sredi očetovih znancev, daleč od pravega sveta. Realnost je bila nekje drugje. Kje, tega nisem vedel. Ko sem se igral, sem se igral, da sem v neki drugi zgodbi, da sem nekdo drug. Pogovarjal sem se sam se seboj. Spominjam se, da so mimo Slavčeve vile, v katere pritličju smo stanovali – družina znanega gradbenika pa zgoraj, takrat je revolucionarna oblast tako razdelila velika stanovanja oz. hiše –, nekega oblačnega dne šli slabo oblečeni vojaki, nekateri so sedeli na slami na lojtrnikih, mi pa smo vzklikali: "Trst je

naš!” Ne spominjam pa se, da bi bili ti vojaki oboroženi. To je bil čas znamenite “tržaške krize”, ko smo bili znova na pragu vojne. Prav tako se spominjam, da je nekoč v zgodnjem poletju na kranjski velesejem prišel Tito. Doma me niso potapljali v partizanska junaštva, četudi so starši vsako nedeljo dopoldne poslušali radijsko oddajo *Še pomnite, tovariši!* Veliko sem se družil z očetovimi in maminimi prijatelji, tovariši. Med njimi so bili npr. arhitekt Maks Strenar, Plečnikov učenec in avtor načrtov za znamenito vilo igralke Marije Vere pod ljubljanskim Rožnikom, pa prešernoslovec Črtomir Zorec, sin pisatelja Ivana Zorca, avtorja *Belih menihov*, pa npr. Ljubo Ravnikar, ki nam je nekoč narisal krasne akvarele s pravljičnimi motivi ... Z družino Borisa Ziherla smo poleti hodili na Pokljuko na počitnice in od tam v planine: na Kredarico, Triglav. Partijci niso kar naprej govorili samo o partiji in oblasti, ampak – vsaj takrat, kadar smo bili skupaj – o kar najbolj običajnih stvareh. Tu pa tam pa sem vendarle ujel kakšno pomenljivo besedo, stavek, ki mi je dal misliti o odgovornih nalogah, ki so jih ti tovariši na oblasti opravljali. Najboljši družinski prijatelj je bil dr. Marjan Ahčin, minister za zdravstvo v prvi slovenski vladi. Tudi z njim smo hodili po slovenskih planinah; to me je nenavadno navduševalo, saj sem se kot deset-, enajstleten fantič resnično počutil zmagovalca, ko smo prilezli na vrh recimo Kriških podov.

**Kušar:** Politično podnebje se je v šestdesetih letih za marsikoga spremenilo, pozneje, po letu 1965, po reformi, je pa sploh bilo vsako leto nekaj vznemirljivega.

**Svetina:** Leta 1963 je moj oče prišel v konflikt z Mačkom, zato so ga z dekretom zvezne vlade takoj upokojili. Takoj! Ne čez nekaj mesecev. Podrobnosti nisem nikoli izvedel, čeprav vem, da se z njim ni nikoli dobro razumel, ker je bil Maček preprost in surov. Mizar pač. Četudi je oče 8. maja 1945, ko so se bližali Ljubljani, Mačkovo ženo rešil gotove smrti. Z začetkom šestdesetih se je zame začelo drugo obdobje. Obdobje spoznavanja vsakršne svobode. Nismo bili navajeni, da so starši doma, zato nam je očetova prisilna upokojitev sprva pomenila predvsem njegovo navzočnost. Vendar se je oče kaj kmalu znova začel srečevati s svojimi vojnimi tovariši, ki pa so bili “nižjega ranga”. V gimnaziji na Šubički sem dobil nove prijatelje: Matjaža Kocbeka, Vaska Pregla, Denis Poniž je bil moj sošolec že v osnovni šoli, Iztoka Simonitija in oba Miklavca: Ferdinanda in Junoša. Tudi Bard Iucundus je sodil v naš krog. Ob teh fantih sem se zbudil iz svoje pravljične zgodbe. Hitro sem odrasel in začel čutiti distanco do stvarnosti, do partijskega “enoumja”. Brali smo

Kocbekov *Strah in pogum*, pa zadnjo številko že prepovedanih *Perspektiv*, ki so jo stlačili v nabiralnik slikarja Marija Pregla, preden je bila dokončno zaplenjena. V fantovski družbi smo se vse pogosteje postavljali resničnosti po robu z ironično distanco in naslednji korak je bil, da je vse postalo predmet našega posmeha, norčevanja. Tako križ kot zvezda. Ustanovili smo skupino 441. Tako se je imenovala tudi naša prva knjiga pesmi.

**Kušar:** Dolgo nisem vedela, da je bila to številka podstrešne sobe nad Kocbekovim stanovanjem na Veselovi.

**Svetina:** Ja, sobica za gospodinjsko pomočnico, ki smo si jo prisvojili. Tam smo začeli umetniško pot. Zanimala sta nas predvsem slikarstvo in poezija. Name je močno vplivala objava Šalamunovih pesmi v *Naših razgledih*. Videl sem, da si je poezija v najpomembnejšem štirinajst-dnevniku izbojevala dve strani. Vame je sijal naslov: *Maline so, maline so!!* Ko sem bral, sem razumel, da gre za nekaj novega, nisem pa še vedel, kaj je to. Bolj kot vsebina ali forma me je prevzel "status", ki je bil s to objavo podeljen poeziji. Poeziji, ki ni bila Kajuhova, še manj Borova ali Minattijeva ali štirih pesnikov, pa tudi Kocbekova ne, objavljena v *Grozi* leta 1963.

**Kušar:** Zdaj vemo, da ne bi noben boj pomagal, če ne bi partija sprejela odločitve, naj se Šalamuna natisne.

**Svetina:** Zdaj vemo, da je partija uredništvu *Naših razgledov* dala mandat, da krmari med skrajnostmi. Objavljali so tehtne članke, nekatere prevedene iz tujih časopisov, do obširnih kritik in intervjujev, bili so kritična tribuna z naklado 8000 izvodov. Takrat je bil urednik Bogdan Cepuder, v uredništvu pa so bili še Vasja Predan, Janez Kališnik, pozneje tudi Milan Vogel. V širšem uredništvu (ali svetu) pa so bili taki možje kot Vlado Vodopivec in Ljubo Bavcon. Zdravorazumniki so takoj reagirali na objavo Šalamunovih pesmi. Še posebno doktor Hodalič, ki je bil dežurni ljudski glas, češ, take pesmi pa lahko tudi jaz pišem, zato to ni poezija!

**Kušar:** Se je že v prvi javni objavi razkrilo vaše celotno pesniško obzorje?

**Svetina:** Če sem pošten, ja. Vsi trije elementi moje poezije so se pojavili že v naši skupni zbirki 441: erotičen naboj, močan, čeprav ga še nisem znal ubesediti; narava, močne podobe slovenske pokrajine. Velikokrat

sem bil pri Denisu Ponižu v Lazah na Planinskem polju, v katerih me je pokrajina s travniki, vodami, sencami, tolmoni, kačjimi pastirji do konca posrkala. Če sem pozneje vtis obogatil z Orientom, je bilo to samo nadaljevanje istega: fascinacija nad podobami narave. Tretji element je bil bogastvo jezika: tisto, čemur so kritiki velikokrat rekli barok. Taras Kermauner pa je nekoč, tam sredi osemdesetih, zapisal, da sem soboslikar, torej da samo krasim. No, Niko Grafenauer je pa eno svojih najlepših pesniških zbirk naslovil *Štukature*, če smo že pri teh "pleskarskih" veččinah. Mene je vedno prevzemalo bogastvo sveta, predvsem fizičnega, in tako sem tudi verjel, da so besede zato narejene, da se to brezmejno bogastvo popiše.

**Kušar:** Kar naprej ste se kot mačka okoli vrele kaše sukali okoli transcendence; zakaj pa se vedno zgodi, da transcendentna besedila končno samo prevajate?

**Svetina:** Hja ... Odgovor je mogoče preveč preprost, vendar sem zrasel v ateističnem okolju. Racionalnem, čeprav so me vedno pritegovali mistika cerkva, posvečeni prostori, sijaj obreda, tako, kakor to vleče preprostega človeka, divjaka. Spominjam se, bil sem zelo majhen, to mora biti res zelo zgoden spomin, da smo se z avtom peljali po Trubarjevi cesti proti šempetrski cerkvi in zagledal sem pročelje, ki je žarelo v popoldanski svetlobi. Veliki zlati mozaiki apostolov so me povsem prevzeli. Ko sem začel hoditi po svetu, me je samodejno vleklo v svetišča, sedel sem v cerkvah, tudi kakšno svečo prižgal, ker so me čutno fascinirale, estetsko. Čimabujevi mozaiki v Rimu ali poslikava Modre mošeje v Istanbulu. Če omenjam Boga v svojih pesmih, ga ne zato, ker vanj verujem.

**Kušar:** Nisem mislila Boga zunaj nas, ampak transcendentno razsežnost človeka, saj veste, iz kamrice v kamrico do sebstva, če rečem z Jungom, ali pa čez prag *Tibetanske knjige mrtvih*.

**Svetina:** Res je, vse civilizacije so določene, celo utemeljene na nekem vrhovnem načelu, principu, torej vladajočem načelu, to razumem in sprejemam, druga stvar je pa, kako se prebiti nad fiziko: v območje metafizike. Verjamem, četudi o tem nimam izkustva, torej "slepo" verjamem, da se nad fiziko marsikaj dogaja. Gregor Strniša je v *Žabah* tako duhovito upesnil tostran in onstran: mesto in barje, fiziko in metafiziko. Ko sem kar nekaj let intenzivno preučeval *Tibetansko knjigo mrtvih* in jo nato tudi prevajal, sem nalogo prevajanja tega svetega budističnega

besedila vzel zelo zelo zares: kot da bi stopal tja nekam čez, iz tostranstva v onstranstvo, v Zasmrtje – tri barda, ki je pravzaprav odslikava človekovega psihičnega doživljanja sveta in življenja. Po koncu prevajanja sem se počasi moral vrniti nazaj v evropski, slovenski svet sredi devetdesetih let 20. stoletja.

**Kušar:** Od kod so prišle pobude za prevajanje?

**Svetina:** Najprej, v sedemdesetih, sem se ukvarjal z *Egipčansko knjigo mrtvih*, Tibetanci pa so prišli k meni s poezijo. Neko nedeljo leta 1986 sem šel čez boljši trg in kupil *Wings of the Withe Crane, Krila belega žerjava*. Čudno je dišala po starem lepilu, narejenem iz kosti. Še leta in leta je ta vonj ostal v knjigi. V njej je bilo triinpetdeset ljubezenskih pesmi Tsangjang Gjatsa, šestega dalajlame, ki je živel na prelomu iz 17. v 18. stoletje in bil edini “živi bog”, duhovni in posvetni voditelj Tibetancev, ki je skrivoma prakticiral seksualno meditacijo. Na dvoru se je kmalu izvedelo za dalajlamove posvetne užitke, ki niso bili dostojni “živega boga”, še več, to dalajlamovo nedostojnost so povezovali s temnimi silami, s hudičem. Da bi rešili “problem”, so dalajlamo poslali na diplomatsko misijo v Peking, vendar tja ni nikdar prispel, saj so ga na poti umorili. To je bil edini dalajlama, ki so ga likvidirali. Bil pa je tudi edini pesnik. Še danes Tibetanci znajo na pamet vseh triinpetdeset njegovih pesmi, saj so skoraj ponarodele. S tem se je začelo moje intenzivno obdobje ukvarjanja s Tibetom. Po prevodu *Tibetanske knjige mrtvih – Bardo Thödola* sem prevedel še tri tibetanske misterije, to je svete gledališke igre, saj je za Tibetance gledališče zelo pomembno: današnji dalajlama je v izgnanstvu takoj ustanovil Tibetanski inštitut za gledališko umetnost. To je najstarejše še živo gledališče in kljub prizadevanju kitajskih tibetologov nima prav nič opraviti s t. i. pekinško opero.

**Kušar:** Zelo ste goreli za *Tibetansko knjigo mrtvih* in spominjam se, da ste javnosti sporočali zelo dokončne izjave o koncu svojega pesništva, še več, koncu posvetnega življenja.

**Svetina:** Mhm. Ja. To sem takrat mislil zelo iskreno in povsem resno, ni bila poza, ker sem takrat, ko sem stal tam čez, onkraj racionalnega razumevanja sveta, na pol poti v Zasmrtje, resno vzel nauke tibetanskih modrecev, da je vrhovno spoznanje čutečega bitja ne le spoznanje, da je svet utvara in da je naloga čutečega bitja, da doseže osvoboditev, to je nirvano, ampak tudi to, da se moraš odpovedati, če hočeš doseči brezželjno stanje nirvane,

tudi želji po pisanju, po ustvarjanju, ker je to le želja po potrjevanju svojega ega! Ko me zdaj znanci sprašujejo o Tibetu, jim vsem odgovarjam: Nič več! Mimo! Bilo je obdobje, ki sem ga tista leta, ko sem prevajal *Bardo Thödol*, skrajno intenzivno doživljal, v tem času sem napisal tudi zbirko esejev *Zlata kapica*, v katerih sem strnil svoja spoznanja o budizmu in Tibetu, v katerega fizično nisem nikdar potoval. Ko je Jernej Lorenci pred dvema letom v Mali drami uprizoril enega izmed teh treh misterijev, *Črimekundan*, sem bil prijetno presenečen nad možnostjo odrske uprizoritve tega nam tako tujega sveta in gledališča, ki ga nekateri imenujejo meditacija v gibanju. Lorenci je izumil popolnoma avtonomno podobo gledališke uprizoritve tega prastarega budističnega besedila in ni niti malo koketiral z nečim, kar bi bilo nemara lahko videti kot tradicionalno tibetansko gledališče, ače lhamo. Posebno pa so me navdušili izvrstni igralci: Mandič, Samobor, Juhova, Govčeva, ki so besedilo vzeli za svoje in iz svoje sedanje življenjske izkušnje porajajoče se. To predstavo sem, kakor tudi veliko drugih gledalcev, kot so mi nekateri sami zaupali, doživljal kot dveurno meditacijo o minljivosti in iluzijah našega sveta. Zanimivo je, da se v zgodbi kralj Črimekundan, ki je eno izmed utelešenj Bude, ne odpove samo kraljestvu, družini, ampak tudi očem; to je nenavadna podobnost z Ojdipom, o katerem sem tudi napisal igro. Vendar sem ob premieri *Črimekundana* do budizma že imel distanco, ki sem jo najbolj opazil, ko sem kot dramaturg sodeloval z igralci na vajah. Ni bilo več enakega žara, kakor takrat, ko sem igro prevajal. Takrat sem srčno verjel, da se začenja življenje, ki bo drugačno, ki mi bo omogočilo globlja spoznanja o svetu, predvsem pa o človeku. Slepo prevzemanje budizma v zahodni civilizaciji žal ne more vedno obroditi sadov, to mi je potrdil tudi dalajlama, ko je bil na obisku v Ljubljani. V Ameriki natisnejo na stotine in stotine knjig, ki govorijo o mnogih aspektih budizma, ki naj bi zahodnemu, belemu človeku odpiral drugačen pogled na svet, predvsem pa na lastno življenje. Vendar če Richard Gere postane "ambasador" budizma in dalajlamov osebni prijatelj, človek takoj ve, koliko je ura, ne da bi na uro sploh pogledal.

**Kušar:** Bi še rekli, da sta privzdignjenost in zbranost stalnici in del vaše avtopoetike?

**Svetina:** Bi. Tako sem začel pisati pesem *Na obali oceana tovarna poezije*. In poslušal pesem Nane Matias z Zelenortskih otokov.

*Jaz še spal sem z ženo in psica med nama,  
ko zdanilo se je polteno jutro, dan tvoje  
smrtne ure ...*



Tako sem začel in pred menoj so se vrstile podobe mojega in njenega življenja, ki je bilo najino življenje, in se spraševal, mar je res kje kaj takega, čemur se reče duša, saj potem zdaj kličem njeno dušo, naj pride k meni, da jo stisnem k sebi kot otroka, četudi je to duša, ki me je rodila. Podobe so vrele iz temne svetlobe, ki se je odpirala kot knjiga nepopisanih listov, podobe juga, daljnih, nikdar obiskanih, nikdar videnih pokrajin, raztezajočih se ob oceanu, v katerem se kopajo delfini grafitne barve. Le podobe, kot da bi bil slikar in ne pesnik; nič umovanja o poslednji skrivnosti našega bitja in bivanja. Le čutna nazornost, niti ne heglovski čutno svetljenje Ideje, saj je vse, kar je nedoumljivega o smrti in rojstvu, pojasnjeno v *Tibetanski knjigi mrtvih*, ki sem jo prevedel. Takrat je bila še živa in zdelo se je, da ne bo nikdar umrla. Da bo kot Nioba pokopala vse hčere, vse sinove, ki jih je rodila. In nikdar kamen, nikdar solza. Pisal sem verz za verzom, vse daljša je bila pesem, kot da bi hotel presvetliti tudi vse tiste podobe, ki jih je že požrl čas ... vse do trenutka, ko sem krvav ležal med njenimi stegni in se ji je izpolnila želja imeti sina. Pisal verz za verzom, kot da bi bil stroj v tovarni poezije, ki stoji na obali oceana. Stroj za žalost, ki je nisem bil sposoben do-živeti. Le pisati pesem o njej, da jo pošljem za njo, ki je odšla na drugo obalo oceana.

**Kušar:** Ali prav razumem, da verjamete, da boste le v poeziji našli nekaj, kar ste najbolj vi, svoje sebstvo?

**Svetina:** Mislim, da je to res. Na to me je opozoril tudi moj dobri prijatelj Andrej Brvar, ki ga resnično cenim, ker ima izjemen posluš za poezijo. Četudi je njegova poezija bistveno drugačna od moje, saj Brvar upesnjuje stvarno življenje, za katero verjame, da je vredno upesnitve, toda to še ne pomeni, da je realist! Tujo poezijo pa zelo dobro sliši, saj se je ne nazadnje kot dolgoletni urednik dodobra izuril v prepoznavanju. Rekel mi je, da v mojih zadnjih pesmih, ki sem mu jih poslal pred nekaj meseci, ni nič umovanja, da sem znova čutno nazoren, kakršen sem bil na samem začetku. Torej nič umovanja. Prepričan sem, da poezija ne sme biti nadomestek za filozofijo, čeprav priznam, da se, kadar berem kakšnega velikega pesnika, iz njegovih verzov mimogrede zalesketa tudi kakšna modrost, vredna eseja ali celo filozofske razprave.

**Kušar:** Katerega pesnika vzamete v roko, kadar ste povsem iz sebe?

**Svetina:** Čeprav je videti, da sem urejen človek, sistematičen nisem bil nikoli, zato takrat, kadar si zaželim tuje poezije, stopim h knjižni omari

in kar sežem. Tudi berem tam, kjer se odpre. Zadnjič sem tako segel in zagrabil Ungarettija in odprle so se mi pesmi, ki jih je pisal ob smrti svojega sina. Zmrazilo me je! Zadnje čase preživljam čustvene pretrese, te pesmi pa so tako zares. Poezija izreka določeno resnico, ki je nobena druga človekova dejavnost ne zmore. Smrt otroka je verjetno za starše najhujše soočenje s tem, kaj življenje je. Victor Hugo je napisal pesem o hčerki, ki je utonila, Pavček o sinu in nazadnje Ciril Zlobec o Varji. Pesnik se takrat ne ukvarja z estetiko, ampak spregovori srce.

**Kušar:** Se vam ne zdi, da nevarnost sentimentalnosti nenehno preži, kadar čustva niso zelo diferencirana? Niti velika bolečina ne more kar naenkrat izcizelirati čustev.

**Svetina:** Ungaretti je povsem ekspliciten, zaveda se, da bo moral živeti naprej, čeprav njegov sin ne bo več živel. Kje je pravica na tem svetu, se sprašuje, ko bi bilo bolje, da bi zamenjala in bi sin živel namesto njega. In kakšen je ta Bog, ki dopusti, da sin umre prej kot oče!

**Kušar:** Je življenje vredno samo toliko, kot lahko v njem naredimo? Vam je *Tibetanska knjiga mrtvih* spremenila odnos do smrti?

**Svetina:** Moj oče je umrl kmalu po tistem, ko sem se začel ukvarjati s Tibetanci, mama pa lansko poletje. Največje spoznanje, ki mi ga je dala *Tibetanska knjiga mrtvih*, ni to, da smrti ni in je samo življenje, ki teče naprej kot reka, ker tu napoči temeljni problem reinkarnacije. Lagal bi, če bi rekel, da verjamem v reinkarnacijo. Vera, da sem že bil in da še bom, četudi ne jaz, ampak nekdo drug, mi je tuja. Spoznanje, ki mi ga je dala *Tibetanska knjiga mrtvih*, pa je, da smo ljudje čuteča bitja in da je temeljni odnos med nami so-čutenje in so-čutje. Mamo sem dolga leta skoraj vsak dan obiskoval v domu, ko se je vse manj zavedala sveta in sebe: počasi je ugašala in odhajala. Ob tem sem se nenehno spraševal o tem, kaj je smrt in kako bom reagiral, ko bo mama dokončno ugasnila. Bom sposoben so-čutja, ji bom lahko tedaj pomagal s tem, da bom so-čutil z njo, ki bo odhajala za vedno? Vprašanje smrti ni nič drugega kot izkušnja, kot pravi Malraux v *Kraljevski poti*: "Ni smrti, sem samo jaz, ki umiram." Zato se nam smrt razkrije le tedaj, ko sami umremo. To je fenomenalno. Spet moram prebrati to knjigo. O svoji smrti na Zahodu ne moremo nič reči, razen tistih, ki so se po t. i. klinični smrti vrnili z njenega praga. Njim lahko verjamem, da govorijo iskreno, da so resnično doživeli vse svoje življenje v enem samem hipu, da jih je preplavila

blažena svetloba itn. Ne glede na to, da Zahod verjame, da je Kristus vstal od mrtvih, in je na tej veri zasnovana celotna institucija krščanskega verovanja, pa je ideja reinkarnacija zahodni civilizaciji tuja. Sicer pa: Kristus je bil božji sin, učlovečeni Bog.

**Kušar:** Svojo avtopoetiko ste zadnjič razložili prav z doživetjem smrti.

**Svetina:** Četudi sem vedel, da bo kmalu umrla, sem si v zgodnjem poletju zaželel juga: vonjev, barv, zvokov, svetlob, okusov, dihanja morja in brezdanjega nébesa, ženinega telesa in vlažnega pogleda psice, v katerem se je lesketala edina resnično brezpogojna ljubezen. Predvsem pa opojnih požirkov v milem večeru, ki bodo vame privabili mir in spokoj, pozabo mrzle zime in krutih podob nje, ki je umirala že dolgo, predolgo, da sem se znova in znova spraševal, kakšen greh je storila v svojem življenju, da ne more in ne more umreti. Nekaj dni na južnem otoku, prepolnem glasov majhnih bitij v žametu cipres in šumenja maloštevilnih turistov, je bilo kot nežna dlan, ki se dotakne komaj zaceljene rane. Potem je prišla njena smrt. Ob tretji popoldanski uri, ko je drevje trepetalo v junijskem vetrcu, ona pa je vsa voščena ležala, oblečena v temno modro obleko, in brado je imela podvezano z gazo. Kot pergament je bil njen obraz, bleda glava mumije, na katero še niso legla tisočletja. Stal sem ob njej in skoraj tihotapsko prisluškoval svoji notranjosti, kdaj se bo iz nje izvil krik, jok, ali vsaj vzdih, globok kot večnost, hlipanje, otroško, saj sem bil prvič in zadnjič samo njen otrok. A v meni so se prižigale le svetle podobe juga, vzcvetale so rože ob poti, po kateri sva v zgodnjem jutru šla s psico na sprehod, na blagem soncu dremajoča gola žena ... razkošje, ki ni vredno velikih besed, a je tako blagodejno, vedno znova novo, četudi enako kot pred desetimi, dvajsetimi, petdesetimi leti. Saj je plod, ki je dozorel na drevesu, razpenjajočem krošnjo pod mitskim nebom. Ni bilo solzá, ni bilo žalosti, ni bilo ničesar. Morda le pritajen občutek greha, cankarjanskega greha, da je morda nisem imel dovolj rad ali da ji svoje ljubezni nisem znal darovati brez vsakršnih zadržkov ... Zrl sem v njeno okamnelo telo, ki ga bo že čez nekaj ur požrl ogenj, da bo samo še pepel ... nikdar pepel, v katerega se nikdar ne povrne.

**Kušar:** Kakšne so bile napetosti med vašo skupino 441, ki se je prelevila v 442 in še v 443, v kateri so bili vsi fantje krščanskega izvora, razen vas – končno ste postali gledališče *Pupiljija Ferkeverk* – in skupino *OHO*, ki je bila inspirirana z filozofijo *new agea*?

**Svetina:** Med nami je bila vsekakor konkurenca. Pošteno povem, da sem nanje gledal tudi z ljubosumnostjo, saj je bilo gibanje *OHO* deležno velike pozornosti, ker je s provokacijami dosegalo veliko več, kakor smo mi s svojo poezijo. Ko sem opazoval delo Marka Pogačnika in I. G. Plamna, to je Iztoka Geistra, se mi je pa zdelo, da je prazno. V njunem počtetju nisem videl ničesar. Res je, da smo v skupini 443 ostajali v neki novi romantiki, vendar le dotlej, dokler se nismo soočili z gledališčem, torej s prvim javnim nastopom spomladi leta 1968 v Mali drami. Takrat nas je zagrabil deset let starejši Dušan Jovanović in naša poezija nenadoma ni bila več samo osebna izpoved. Milan Jesih je dal krila svoji briljantni ironiji, Matjaž Kocbek svoji blasfemiji, saj je moral potegniti jasno mejo med poezijo svojega očeta, ki je ni smel posnemati, in svojo; zato je svojo iskrivost in duhovitost izživel s temi blasfemičnimi toni. Mi smo ohojevcem zavidali, da so jim ljudje kot Tomaž Šalamun, Braco Rotar in Rastko Močnik dajali veliko težo, nas pa niso cenili. Tudi ko so delali svojo antologijo, *57 pesmi od Murna do Hanžka*, nas niso dali vanjo.

**Kušar:** Kaj pa je vaša skupino držalo v tej romantiki? Ste imeli premalo francoskih vplivov?

**Svetina:** Leta 1963 niso odpisali samo mojega očeta, ampak je izšla tudi Kocbekova *Groza*. Svojega profesorja slovenščine Miloša Krištofa sem prosil, naj mi dovoli obravnavati knjigo v marturitetnem spisu. Dovolil mi je, a me je končno slabo ocenil zaradi slovničnih napak. Edvard Kocbek je bil zame že zgodaj odkritje, pa ne le zame, ampak za vso našo skupino. Literarni vplivi so prihajali predvsem iz del, ki so bila objavljena v zbirki Kondor, ta zbirka mi je odpirala svet. *Splet norosti in bolečine*, izbor kratke proze Franza Kafke, me je požagal do dna, ker nisem mogel razumeti, od kod prihaja tak pogled na svet. Bila je magija, saj sem tedaj razumel le eno izmed mnogih plasti Kafkovega pisanja, vendar je vseeno močno delovalo. Kafka me je začaral, kakor je verjetno Linhart leta 1779 začaral *Macbeth*, ko ga je videl na Dunaju – do norosti. Druga močna stvar pa je bil *Ep o Gilgamešu*; Grki, *Ilijada* in *Odiseja*, so prišli na vrsto pozneje. Tudi slikarstvo Barda Iucundusa je bilo romantično, baročno, saj je bil avtor manifesta baročnega surrealizma, na katerega smo nekaj časa vsi prisegali, četudi je to sintagmo vsak razumel po svoje. Konceptualizem in vizualna poezija nista bila naša domena, zato me je Poniž pozneje z znanstvenimi raziskavami letrizma presenetil, saj se mi je zdelo, da je pojav zelo obrobjen, skromen, da ne zasluži takšne pozornosti.

**Kušar:** Postajali ste že kar precej živčni od te skromnosti in v sedemdesetih ste se odločili, da boste naredili malo reda v javnosti, prepričani, da je slovenski kanon zgrešil smer. Nekateri so vaše pisanje v *Dnevniku* razumeli tako, kakor da ste skočili svoji generaciji v hrbet, vi pa ste, če se prav spomnim, odgovarjali, “da civilizacijski principi občevanja hočejo, da rečemo slaboumnostim tako, kot se jim reče”.

**Svetina:** Začel sem s kritiko *Zbranih pesmi* Baudelairja. Ob Plamnovi knjigi *Parjenje čevljev* sem izbruhal brez dlake na jeziku, da to ni nobena poezija, a prav tako sem vzel na piko Menartovo zbirko *Pod kužnim znamenjem*, ker ne prvi ne drugi nista bila pesnika po mojih merilih. Menart me je spominjal na Aškerca, na slabega Aškerca, in znano je, kaj je o njem pisal Cankar. Tudi Snojeve *Lila akvarele* in Fritzeve *Okruške sveta* sem krepko zdelal. Josip Vidmar me je pozneje spraševal, ali poznam Puškinovo pisanje o poeziji – ne vem, zakaj, mogoče zato, ker je čutil, da imam do tradicije ambivalenten odnos. Puškin vsekakor ni bil moj pesnik, William Blake pa. Danes sem že dovolj star, da tradicijo jemljem kot sestavni del zahodne civilizacije, naše duhovne stavbe, zato ne bi mogel rekel, da je romantika pomembnejša od baroka ali da je simbolizem boljši od realizma. Z enakim veseljem berem Danteja kot Ezra Pounda. Drugače je, kadar odkrijem kaj neznanega, kakšno indijsko, arabsko ali perzijsko literaturo. Ibn Arabijev *Razlagalec hrepenenj*, ki je izšel pred kratkim, me je prevzel. To je vrhunska poezija, ki v meni povzroči največjo prevzetost, pretresenost, a hkrati tudi močan občutek pesniške nemoči. Vendar je potreba po nepotrebem, kot je Žižek poimenoval potrebo po filozofiji, jaz pa to uporabljam za poezijo, prevelika in tako kar naprej zapisujem verze. Vse bolj mi je jasno, da je v pisanju tudi veliko terapije. V zadnjem letu sem veliko pisal pesmi in to je bilo edino, brez patosa rečeno, kar mi je pomagalo ohraniti v sebi minimalno psihično in čustveno ravnotežje. Tudi poleti, ko sem bil na Lesbosu, sem od prevelikega veselja in navdušenja vsak večer pisal pesmi. To so bili trenutki blaženosti. Rokopisa si nisem upal niti prebrati, ko sem se vrnil. Ko zdaj pozimi to berem, vidim, da ni niti pol tistega, kar sem mislil, da je. To spoznanje je sicer kruto, a kaj, ko so bili trenutki pisanja tako vzvišeni, tako blaženi, opojni.

**Kušar:** Tomaž Kralj je originalna osebnost, komaj ga še imamo v zavesti, vendar prav on s Pupilijo Ferkeverk ni odnehal. Zakaj ste pupilčki zamahovali z roko nad njegovo vztrajnostjo?

**Svetina:** Naš zgodovinski spomin sproti kopni, umira, in to je res katastrofa. Tomaž Kralj se je skupini 442 pridružil pozneje, skupaj z Milanom Jesihom. Kralj je bil avtentičen hipi, Indija ga je zanimala že takrat, ko nas še ni, bral je Tolkienu, ko zanj še nihče ni vedel. Njegova usoda pa je taka – prosto po Pirjevcu, ki je rekel, da vsi revolucionarji prej ali slej končajo v restavraciji, in mi smo res končali tam, torej v gostilni –, da je ostal zvest sebi. Večina nas je končala študij, se poročila, ostrigla, zaposlila, on pa je še naprej živel kakor prej. Zavračal je konformizem, ki smo ga mi sprejeli, čeprav je tudi on imel družino in hčerko. Da ji je dal ime Shanti, kar veliko pove. Moj sin pa je Svit po nesrečnem Svitju Brejcu, Javorškovem sinu. Počasi smo Kralja zapustili, on pa se je še naprej ukvarjal z gledališčem in ustvaril še dve predstavi *Pupilije* in z zadnjo je prišel na BITEF; to je bil v začetku sedemdesetih evropski dogodek. Mednarodni festival v Beogradu je bil takrat eden najuglednejših evropskih mednarodnih festivalov, na katerega so že konec šestdesetih prišli največji avantgardni mojstri od Living theatra naprej. Nad Kraljevo predstavo smo vsi zamahovali, češ, to ni več tisto, kar smo mi začeli in delali, vendar je prav on prišel na BITEF in s tem pokazal, da je iz poezije mogoče narediti svetovno gledališče, ki smo ga kot skupina 441 začeli v Mali drami in je doživelo vrhunec z zakolom kure v predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa pupilčki* jeseni 1969. Jovan irilov in Mira Trajlović, pobudnika in generatorja BITF-a, sta prav v Kraljevi predstavi prepoznala gledališče, ki je bilo tako v evropskem kot v svetovnem merilu pomemben dosežek. Njegovi prijatelji pupilčki in nekdanji ustvarjalci *Pupilije* pa smo prav nad to predstavo zamahnili z roko, češ, saj veš, Tomaž! Ločevali smo se tudi po tem, da je on kadir travo, nam se je pa zdelo, da je bolje, če pijemo šnopc. Mi smo ostali kar pri tem, da je bil alkohol naša omama in eksces, malokdo si je upal začeti še s čim drugim. Včasih smo vendarle tudi drugi segli po travi, saj smo imeli občutek, da jo obvladamo. Nekoč v Beogradu, bilo je sredi prave ruske zime, pa mi je Tomaž Kralj ponudil neko močnejšo drogo, da naj malo povlečem, a me je kaj hitro tako zadelo in odneslo tako daleč, da sem se resnično ustrašil, ali bom še kdaj prišel nazaj. Nikoli več se nisem upal dotakniti nobene droge. Raje sem se večkrat dobro napil, ker sem imel občutek, da sva si z alkoholom na ti.

**Kušar:** Kaj je za vas avantgarda? Nekaj, kar ima še danes živo srce?

**Svetina:** Mislim, da ne, čeprav zmeraj nekdo stoji spredaj in premakne stvar malo naprej. Avantgarda potrebuje vrednote, družbene ali moralne

ali estetske – ko se je vrednostni sistem sesul, in mislim, da se je zares sesul, je nemogoče govoriti o avantgardi. Avantgarda je mogoča, dokler ni vse porušeno. Ob prvi, zgodovinski avantgardi je bila fronta jasna, tudi v neoavantgardi. Razvrednotenje vrednot ne omogoča avantgarde, lahko se začne spet vzpostavljati neki sistem, ki je že bil, svet, ki ne bo samo v koščkih. Sam nisem nikoli pisal, kakor da je svet v kosmih, kot pravi Taufer, ampak sem vedno hotel zajeti celoto, slediti celovitosti. To je morebiti tudi ta moj gen za romantiko. Vem, da takšno govorjenje spominja na starega Josipa Vidmarja, ki je konec petdesetih in v začetku šestdesetih let 20. stoletja pisal in govoril, da vse tisto, kar je proizvedla sodobna umetnost, ni ne le literatura, ni nič. Za Vidmarja je bil celo Dostojevski največji bolnik v svetovni literaturi. Današnji meter pa sploh ni več meter, ker je vse mogoče. Tudi v gledališču, v katerem se je izkazalo, da se je postdramsko gledališče zapletlo v lastno mrežo, se ujelo v past, tako da je možna le pot nazaj, torej k besedilu. Obdobje, v katerem je bil dramski tekst samo pretveza za to, da je lahko nastala gledališka predstava, je bilo, prosto po Pirjevcu, “blokiranje gibanje”.

**Kušar:** V sodobni slovenski poeziji je prisotna monolitna “nezavednost”, kakor pri Šalamunu, za katerega sem že v sedemdesetih uporabljala termin “metafizična inteligenca”, ob tem pa precej “realistično” pisanje, resda še vedno z velikim modernističnim deficitom čustev, kot pri Čučniku ali Štegru. Ne vem natančno, do katere mere so avtopoetike nereflektirane. Kaj bi pomenilo iti nazaj, če se sploh da?

**Svetina:** Poezija se je svoje socialne funkcije dokončno znebila. V šestdesetih letih je bila moderna slovenska poezija predmet razprav v ljudski skupščini in delegati so razpravljali o njej, tega ne smemo pozabiti. Rezultat je bil, da je Dušan Pirjevec tedaj napisal svoja epohalna spisa: *Vprašanje poezije* in *Vprašanje naroda*. Spisa sta pravzaprav dvojčka, saj je Pirjevec ugotovil, da se o poeziji ne da govoriti, ne da bi se govorilo o narodu, kot “blokiranem gibanju”, niti o narodu, tudi slovenskem, ne da bi se govorilo o poeziji. Tako je izumil t. i. prešernovsko strukturo slovenske poezije kot tisto, ki je nadomeščala institucije naroda kot blokiranega gibanja. Peter Kolšek pa v najnovejši antologiji slovenske poezije *Nevihla sladkih rož* postavi nasproti “prešernovske” “murnovsko” strukturo. Sam mislim, da je tudi “murnovska” končana, izpeta. To se ne nazadnje kaže v sami terminologiji: postmodernizem pomeni nekaj, kar je post, čez, onstran, ne pa, koliko je post in koliko časa že oziroma koliko časa bo še tako. Mislim, da se je končno poezija vrnila k tisti

Pesmi, o kateri je pisal Baudelaire, da bo največja in najlepša, ker se bo rodila iz same radosti pesnjenja in ne bo imela nobene zveze z Idejo, Resnico in kar je še takih velikih besed in pojmov. Ko pesnik piše, pravzaprav vzpostavlja ravnovesje med “formo” in “vsebino”; in starejši sem, bolj me zanima, kako je napisano, torej skušam vzpostaviti idealno razmerje med formo in obliko. Niko Grafenauer govori o filo-tehničnem in filo-sofskem pesnjenju. Prvo odgovarja na vprašanje, *kako*, drugo pa na vprašanje, *kaj*. Za vzpostavljanje takega ravnovesja je najprimernejši sonet. Od tod zadnje čase toliko sonetov v slovenski poeziji! Meni sonet sicer ne pomeni toliko kot npr. Jesihu ali B. A. Novaku, saj se strinjam z Ezro Poundom, da je sonet mala arija. Ko si zaželiš arijo Mimi, si jo pač zavrtiš. Je kratka, sladka, opojna. In ko se konča, si jo znova zavrtiš. Jaz potrebujem gledališče, zato pišem poetične drame in v tem sem sin Daneta Zajca. Potrebujem gledališko doživetje, občutek, da besedilo funkcionira v odnosu do gledalcev, ne nazadnje do občestva, katerega član sem in s katerim me veže predvsem jezik. Večkrat sem se že zaklel, da ne bom napisal prav nobene igre več, pa sem jo in jo bom gotovo spet. Zdaj pišem igro, ki sta jo navdihnili Edvard Kocbek in njegova pot jeseni 1943 na zasedanje AVNOJ-a v Jajce. Za Slovence je bilo gledališče vedno izjemnega pomena, saj je že ob svojem rojstvu zbralo okoli sebe več sto ljudi. Začelo se je z *Županovo Micko* in 28. decembra 1789, ko je Linhart svoje besedilo uprizoril v Stanovskem gledališču, večina gledalcev njegovega besedila ne bi prebrala, ker so bili nepismeni, na odru pa so ga razumeli. Z novo funkcionalno nepismenostjo je gledališče spet aktualno. Kdo bo pripravil ljudi, da bodo prebrali Zajčevo *Jagababo*? Če pa pride gledalec v gledališče, pozabi zapreti usta, ko besedilo “gleda”. Gledališče daje tudi pesniški govorici upanje, da lahko živi.

**Kušar:** Zakaj je ravno Dane Zajc pri nas aktualiziral poetično dramo?

**Svetina:** Z besedilom *Otroka reke* je začel, z *Jagababo* pa je končal. Danes je težko napisati poetično dramo, ker mislim, da je Zajc napisal zadnjo takšno slovensko igro. Bil je njen oče in s seboj jo je vzel, ko je odšel tja onstran.

**Kušar:** Kaj pa vas pri Kocbeku tako iritira, da ga jemljete v svojo novo poetično dramo?

**Svetina:** Bolj me fascinira to, da je bil v vojnem času tako dolgo v gozdu. Že decembra 1941 je šel iz Ljubljane in do novembra 1943 je bil v hosti. Ni



bil naiven, zares je verjel komunistom in upal, da bi lahko krščanstvo in marksizem bivala v sožitju in da bi iz tega so-bivanja lahko zrasel nov, pravičnejši družbeni red. Hkrati pa je rottil škofa Rožmana, naj prepreči bratomorno vojno. Ne Cerkev, ampak krščanstvo bi bilo lahko garancija za evropskost, torej demokratičnost v komunizmu, ki se je sprevrgel v aziatski despotizem. Kocbek je bil največji slovenski, morda celo evropski utopist, to se najbolj vidi v *Tovarišiji*, v kateri se veliko posveča opisom narave: dojema jo kot pramater, ki zdravi tako duha kot telo. Ko je novembra 1943 potoval s slovensko delegacijo v Jajce, kjer se je njegova usoda dokončno zaključila, saj so Kardelj, Kidrič in Tito sklenili, da bo ostal tam kot poverjenik za prosveto in kulturo ter bo tako odstranjen s slovenskega političnega prizorišča, je z nenavadno prevzetostjo, ekstatičnostjo, opisoval neprijazno zimsko pokrajino. Sicer pa je svoj "svetovni nazor" kar najbolj zgoščeno izpisal v motu k pesniški zbirki *Groza*, v katerem je zapisal, da je telo tuja last, duh pošast, "ujeta v starem Bogu", srce pa "balast, odvržen v gluhem Rogu". Kocbekova tragična razsežnost je, da se je rodil kot pesnik, da pa so ga zgodovinske okoliščine, tako kot mnoge druge pesnike v 20. stoletju, potegnile v sredino zgodovinskega dogajanja in je hočeš nočeš moral postati tudi *homo politicus*; a to mu je, to je že treba priznati, godilo.

**Kušar:** Mislite, da je bila njegova vera v komunizem močna?

**Svetina:** Njegov izraz tovarišija je ključen, ker je verjel, da različne ljudi, marksiste in kristjane oziroma materialiste in idealiste, združuje vera v prihodnost in sožitje. Slovenski narod bo lahko živel skupaj, če bomo tovarišija. Res pa je imel Kocbek kar naprej konflikte. Moj oče je imel zadržke do njega, ko pa je videl, da ga jemljem resno in da sem se spoprijateljil z Matjažem – veljalo je, da so vsi naši prijatelji pri nas doma dobrodošli –, je sprejel moje odločitve. Naj se danes še tako čudno sliši, moj oče je nadvse cenil Kidriča kot izjemno sposobnega človeka, organizatorja, prav tistega Kidriča, ki je bil Kocbeku najbolj gorak. Kar zadeva komunizem, je bil moj oče zelo nedvoumen, mogoče zato, ker je bil predvojni komunist, saj je verjel, da se da svet spremeniti in da bo nova družba veliko bolj pravična, kot je bila tista pred drugo vojno. Oče – pa tudi mama – je razumel jugoslovanski samoupravni komunizem oz. socializem kot demokratičen družbeni red, četudi je bila na oblasti ena sama stranka. Sovjetski model sta zavračala, ne nazadnje je bilo kar nekaj njunih tovarišev ob informbiroju na Golem otoku. Moj oče je vedno govoril o *Rusjakih*; s tem je opozarjal na aziatsko naravo sovjetskega komunizma. In ogorčen je bil, da so se delavci kljub partijski retoriki in

resolucijam partijskih kongresov morali bojevati za svoje pravice in da tudi njihov standard ni ustrežal novim družbenim odnosom. Bil je prepričan, da mora človek na tem svetu tudi kaj imeti in da socializem ni zato, da bi se ljudje s težavo prebijali iz dneva v dan.

**Kušar:** Stane Kavčič je januarja leta 1973 zapisal v dnevnik: “Če bi bile svobodne volitve, bi komunisti izgubili. Prav to rekel Kardelj pred dobrim letom.” Je tako zgodaj kaj podobnega trdil tudi vaš oče?

**Svetina:** Ne, doma nismo govorili o tem.

**Kušar:** Kako je sprejel vašo pesem *Slovenska apokalipsa*: “Hej brigade hitite, eno babo mi ulovite in naju sama pustite”?

**Svetina:** Ob *Slovenski apokalipsi* in napadih, ki sem jih tedaj doživljal, se je oče izkazal najprej kot oče, ki mora zaščititi svojega sina, mu pomagati. Mojo pesem je razumel kot reakcijo na pretirano poudarjanje partizanstva in sklicevanje na svetlo tradicijo narodnoosvobodilnega boja. Četudi je bil vojak revolucije, ni bil slep, ni bil vernik. Narodnoosvobodilni boj je razumel kot boj proti okupatorju, boj za nov družbeni red, ki pa ni mogoč brez socialne revolucije, družbeni red, ki bo v svojem temelju imel vgrajeno izkušnjo medvojne tovarišije. Tu sta si bila s Kocbekom pravzaprav podobna. Zato je vedno nekako s ponosom govoril o svojih tovariših.

**Kušar:** Zadnje čase nekateri slovenski pesniki javno govorijo, da je nevarno iti vase, in imam občutek, da je morda tudi zato več tistih, ki pišejo verze, kakor tistih, ki upajo v vzporedno realnost. Vi čutite, da je nevarno?

**Svetina:** Spominjam se intervjuja v *Problemih*, ki ga je imel Primož Žagar z Danetom Zajcem kmalu potem, ko je Dane poskušal narediti samomor. Do solz me je ganilo, ko mu je odgovoril, da so bile pomaranče ob postelji prva stvar, ki jo je zagledal, ko se je vrnil v življenje. Tako resnično je bilo to, brez kančka patosa. Šalamun mi je večkrat pravil o tem, da se je znašel na robu razsodnosti in je malo manjkalo, da se ni pogreznil v umišljeni svet poezije. Konec sedemdesetih, ko je spet enkrat prišel iz Amerike in sem mu tožil nad svojo usodo uradnika na Kulturni skupnosti Slovenije, mi je razlagal o ameriškem pesniku Wallaceu Stevensu, ki je bil odvetnik in podpredsednik zavarovalnice in je živel dvojno življenje. S tem mi je hotel dati poguma, naj

vzdržim v svoji dvojni vlogi: uradnik in pesnik, saj to ni nič tako tragičnega. Posodil mi je njegove zbrane pesmi in hitro sem ugotovil, da je izvrsten pesnik, četudi izrazito ameriški – to pomeni, da je v njegovi poeziji zelo veliko drobcev realnosti, da se ne more odtrgati od tega realnega sveta, da ne vidi tja čez in lahko živi brez transcendence. Nemara gre za obsedenost ameriških pesnikov s komunikacijo z bralci. To je značilno za ameriško poezijo od Walta Withmana naprej. Ameriški pesniki so kar preveč ozemljeni; pri tem moram izvzeti Edgarja Allana Poeja, ki je eden mojih duhovnih očetov, pa Emily Dickinson in Ezra Pounda. Govorim izključno iz branja poezije, saj Amerike ne poznam in, priznam, me tudi ne zanima. Šalamuna sem vedno jemal resno, zato sem vzel resno tudi njegovo tolažbo z Wallaceom Stevensom in možnostjo dvojega pesnikovega življenja. Šalamun je zato tako poseben, izjemen, ker ne ustvarja verzov s tako različnimi semantičnimi elementi racionalno, niti nezavedno, ampak tako vidi, sliši svet, to se jasno vidi že v *Pokru*, v katerem je verz z znamenito trojico: *bradlja, Hegel, rožice v naravi*, torej kultura fizisa, filozofija in narava! Čeprav je Šalamun veliko časa preživel v Ameriki, je ohranil evropski delež renesanse, plemenitosti, in verjetno iz tega raste tudi njegov ameriški uspeh.

**Kušar:** Mi imamo sodobne slovenske pesnike in pisatelje, ki so veliko pili in tudi neverjetno veliko zdržali ali še zdržijo. Spominjam se dveh, ki sta izjemno veliko kadila: Mart Ogen in Lojze Kovačič. Ali vi razumete omamljanje kot iskanje zaveznika pred spustom v prepad, v katerem raziskujemo svoj in narodov in prastari človeški spomin?

**Svetina:** Že Baudelaire je dejal, da se je treba nenehno opijanяти, z alkoholom, opijem, a tudi s pisanjem. Skratka, brez opitosti ni poezije. Vendar to ne pomeni, da se je treba najprej napiti, potem pa sestri za mizo in začeti kovati stihe. To ne gre! Tisto, kar bi človek napisal v takem stanju, ne bi bilo nič vredno. Treba je znati najti v omami tiste dotlej še ne izkušene občutke, ki se jih potem, ko omama mine, zapiše, veže v verze in v pesem. Sem že omenil, da sem lansko poletje na Lesbosu pisal, veliko pisal, a tudi pil? Bil je blažen občutek pozabe, potopitve v helenski svet, barve, vonje, glasove. A tisto, kar sem napisal, nikakor ne ustreza doživljanju grškega poletja, pa četudi na otoku, na katerem se je rodila Sapfo. Zdaj me čaka, da iz okusa janeževega žganja, ki sem ga pil, izluščim nov okus, nov odtenek, skrivnostno korespondenco med okusom, vzhajajočo omamo in občutki, ki so drgetali v srcu lanskega avgusta.

**Kušar:** Konec šestdesetih se je v kulturniških krogih veliko govorilo o klubu samomorilcev, precej otrok politikov je naredilo samomore, ne

samo pesnika Aleš Kermauner, ki je bil član skupine OHO, in Borut Kardelj leta 1971. Še pred tem so pripovedovali o Črnih mačkah. Jože Javoršek je leta 1969 izdal knjigo *Kako je mogoče*, v kateri se sprašuje o samomoru svojega sina Svita. Vi ste dali po njem ime svojemu sinu. Te dogodke so včasih povezovali tudi z “demoničnim” aspektom profesorja Dušana Pirjevca. Kaj je bilo takrat res v zraku?

**Svetina:** V klub samomorilcev nisem nikdar verjel. To je bila izmišljija, tudi Mateja Bora, ki je celo napisal igro *Šola noči*, v kateri je Dušana Pirjevca obtožil, da je kriv za val samomorov. Pirjavec je bil res demonizirana osebnost, že od partizanskih časov naprej, a kot profesor na primerjalni književnosti nas je predvsem navduševal za literaturo, torej za življenje. Imel pa je tudi velik posluš za teatraličnost, saj je bil v partizanih, že zelo mlad, politkomisar, in je tako svoja predavanja znal popestriti z vrsto odličnih “nastopov”, ki so nam več kot imponirali. Res je, da je bilo konec šestdesetih veliko samomorov mladih fantov in deklet, ki so bili tako ali drugače povezani z literaturo, umetnostjo. Kje so bili konkretni vzroki za to epidemijo, ne vem, saj je vsaka samosmrt zgodba zase. Ne nazadnje je bilo v moji družini kar nekaj samomorov: očetov oče, moj ded, je naredil samomor, očetov brat Bogdan je naredil samomor, moj stari stric, Anton Svetina, se je kot mladenič na božični večer ustrelil na kantonu ob cesti, ki je peljala iz Vrbe v Žirovnico. Bil je nesrečno zaljubljen v pesnico Vido Jerajevo, ki je bila takrat učiteljica v Zasipu, vasi blizu Žirovnice, iz katere je rod mojega očeta. Kar najbolj pa me je zaznamoval samomor Svita Brejca, Javorškovega sina. In res je, da je Javoršek v svoji knjigi *Kako je mogoče* obtožil nas, Svitove prijatelje, da smo krivi njegove smrti. To seveda nikakor ni res, saj je bil Javoršek prvi in edini, ki je zakrivil Svitovo smrt: ko je bil nekaj časa v Kjotu na Japonskem, ker se je odločil, da bo postal menih, se je nekega dne spomnil milih zelenih dolenskih gričev in tedaj mu je postalo tako bridko, da se je odločil, da po nekaj mesecih izstopi iz samostana. Ni se pa spomnil na svojega sina Svita, ki je tedaj živel pri svojem dedku, saj mu je mama že umrla. In kadar koli danes srečam Jana Jono Javorška, Svitovega brata, ki se je rodil šele po njegovi smrti, me obide prav poseben občutek: nekaj milega, saj se mi zdi, da se je rodil iz Svitove smrti in da tako del Svita Brejca še vedno živi. Tako kot živi v mojem sinu Svit, ki ga samomorilčevo ime varuje vsega hudega. Morda pa je bilo tedaj vendarle “nekaj v zraku”: v zraku bil je občutek prebujajoče se svobode, samo spomnimo se študentskega leta 1968, ki je dopuščalo tudi svobodno odločitev za življenje ali smrt. Nikakor pa to ni bila posledica partijske diktature ali t. i. svinčenih let.

*Peter Kolšek*

## Gregor Strniša – slabo prebrani pesnik?

V vabilu na simpozij je zapisano, da ostaja Strniševo delo “vse premalo reflektirano, širše cenjeno in brano”. Z vsemi tremi elementi tožbe se je mogoče strinjati. Po eni strani je seveda res, da se v tem smislu godi slabo večini pokojnih pesnikov (kdo na primer pa danes bere ali celo interpretira Jarca, Voduška ali Udoviča?), toda če rečemo, da se godi Gregorju Strniši, ki je umrl komaj pred dvajsetimi leti, slabo na poseben način, se močno približamo resnici, ki je drugačna od te splošne, za katero bi lahko znova in zmeraj bolj uporabili sintagmo o pesnikih v ubožnem času (če se nam ne bi že malo upirala).

Kaj je pri Strniši tako zelo drugače? Če zaobidemo “akademsko” dejstvo, da ta pesnik in dramatik še dvajset let po smrti ni dobil ustrezne znanstvene monografije, da so založniki le dvakrat ponatisnili njegove pesmi (izbor v zbirki Kondor, zbirka *Vesolje*) ter izdali en zbornik (*Interpretacije*, Nova revija), je problem v tem, da Strniševa poezija tudi znotraj slovenske pesniške družčine, razen zelo redkih izjem, ni nikakršna referencialna točka. Ta poezija preprosto ni stvar znotrajpesniške debate, tako kot so Kocbekova ali Zajčeva ali celo poezija Jureta Detele, če ostanemo samo pri mrtvih pesnikih in živih poezijah.

Ob tem pa ni mogoče reči, da obstaja kakšen načelen zadržek ali celo averzija do Strniševe poezije. Nasprotno, vsakdo, ki se vsaj malo spozna na slovensko poezijo, bo brez premišljanja zatrdil, da je to “veliki pesnik”.

Zakaj se Strniševa poezija torej upira aktualizacijski pozornosti, h kateri sicer vabi s svojo potencialnostjo, ki je nihče ne zanika? Zakaj je njegov pesniški svet v naših očeh morda za silo znan, ne pa tudi dognan? Je problem pri Strniši, ker je morda pretirano hermetičen ali za širše občinstvo celo nezanimiv pesnik, ali pri nas, ker pač čutimo, da je Strniša nenavaden, tuj in sploh “drugačen” pesnik? Kaj je storil takšnega, da se

mu po tihem upiramo? Kdo ima s kom težave: Strniša z nami ali mi z njim? In navsezadnje: smo ta opus sploh dobro in v celoti prebrali? Odgovoru se bom skušal približati po treh poteh.

## 1.

Za prvo mislim, da je najbolje, če pelje skozi formalno strukturo Strniševe poezije. Ta je namreč na “vizualni otip” zelo enostavna, toda ko se spustimo med njene verze, se znajdemo v položaju, ki najbolje ustreza predstavi o blodnjaku. Izrazita dvojnost zunanje preproščine in komplicirane notranje kompozicije bralske dostope zbega. In ta dvojnost velja za celoten pesniški opus, malo pomembno drugačnost izkazuje le prva zbirka *Mozaiki* (1959).

A kaj je to, kar tako prostodušno imenujem “zunanja preproščina”? Dejstvo pač, da so tako rekoč vse pesmi po *Mozaikih* (izjeme so tiste v *Rebrniku*, 1976, ki prinaša izbor iz poezije v njegovih igrah) napisane po enakem kitično-verznem vzorcu. Pri tem je pojem pesmi kot samostojne enote nekoliko premaknjen; pesem je za Strnišo enota, sestavljena iz petih podenot, vsaka podenota pa je sestavljena iz treh asoniranih štiri-vrstičnic. Prav vsaka pesem v vseh sedmih pesniških zbirkah po *Mozaikih* (*Odisej*, *Zvezde*, *Želod*, *Oko*, *Škarje*, *Jajce* in *Vesolje*) šteje torej petkrat po dvanajst verzov, nobene izjeme ni. “Znana” zvočna podoba in preprosta sintaktična struktura teh verzov vzbujata lažen občutek, da smo se znašli sredi ljudskega pesništva in njegove preproste sporočilnosti, po drugi strani pa nam stroga urejenost vzbuja občutek simetričnega in torej lahko umljivega klasicističnega zapisa.

Toda kmalu moramo spoznati, da pravzaprav ne vemo, kje smo. In dlje ko prodiramo v to poezijo (pustimo za zdaj globino ob strani), v posamezne razdelke in zbirke, manj nam je jasno, kje je središče in kje je začetek. Receptijske težave povzročajo predvsem ciklična zgradba tematskih struktur, variiranje motivov (najbolj v zadnjih treh zbirkah) in celo ponavljanje istih naslovov v podenotah različnih ciklov. Kako zapletena – in kako pomembna – je za celoten opus kompozicija posameznih cikličnih enot, dokazuje Strniševa zadnja zbirka *Vesolje* (1983), v kateri je razen dveh novih objavil pesmi iz prejšnjih knjig in njihovo zaporedje popolnoma na novo sestavil.

A vse to je seveda le zgornja, površinska plast te formalne strukture, ki se upira prehitrim in rutinerskim receptijskim naskokom. Pod njo naletimo na druge Strniševe upesnjevalske strategije, ki so v najtesnejši zvezi

z njegovo temeljno nazorsko-pesniško koncepcijo, ki se, kot vemo, imenuje vesoljska zavest. O njej malo pozneje; na tem mestu povejmo, da je Strnišev verzno-kitično-ciklični blodnjak povezan s slogovnimi oblikami manirizma, sinkretizma, manipejske satire, da se v njem neposredno, tako rekoč v eni sami trikitični podenoti, lahko prepletajo fantastika, arhetipsko-mistična simbolika in celo naturalistično zgodbarstvo.

Zbirki *Škarje* in *Jajce* je Strniša sam razglasil za “satiro manippeo”, se pravi za antični žanr, katerega osnovna značilnost je mešanje komičnih in tragičnih sestavin. Malina Schmidt - Snoj, ki je interpretirala Strniševo pesništvo prav iz tega vidika (*Škarje in Jajce kot manipejska satira, Interpretacije*, 1993), je pri tem omenila Bahtinovo razumevanje tega “resno-smešnega žanra”, katerega značilnost je po njegovem “atmosfera vesele relativnosti karnevalskega občutenja sveta, ki slabi vsakršno enostransko retorično resnost in enoznačnost”. No, v resnici je tako, da se bralec sredi Strniševskega sveta lahko počuti kot v “teatru mundi” ali pa kar v cirkusu, v katerem opazuje mimohod različnih pojavov grotesknosti. Posamezne pesmi ali njihove “petine” so mu morda všeč in ga navdušujejo (*Vrba* je že dolgo del šolskega kanona), toda pojma nima, kaj naj si misli o čudaški celoti. In pri tem ni treba imeti pred očmi samo naivnega bralca.

## 2.

Ni čudno, da je tako. Pred nami je namreč pesniški svet, ki se dogaja na nebu in na Zemlji, v imanenci in transcendenci. S tem stopam na drugo pot, po kateri se skušam dokopati do odgovora na vprašanje, zakaj težave z recepcijo Strniševe poezije. Če domnevam, da je bralec izgubljen v blodnjakih te poezije že na formalni in kompozicijski ravni, je toliko resnejša domneva o njegovi dezorientaciji, ko se skuša razgledati po pesnikovi imanenci in njegovi transcendenci – po vsej njegovi nazorski substanci. Preprosteje rečeno: ko si skuša odgovoriti na vprašanje, kaj mu ta poezija kot celota sploh pripoveduje.

Strniša sodi med tiste redke modernistične slovenske pesnike (Grafenauer, Dekleva, Novak), ki so zares temeljito poskrbeli za eksplikacijo svojega pesniškega stališča. Kar takoj pa je mogoče dodati, da je Strniša tisti pesnik, ki je najdosledneje izvajal svoj avtorski program; ki je s svojo lastno teorijo najbolj popolno servisiral svoje pesništvo. To pa seveda ne pomeni, da imamo od te poezije sploh kaj, če beremo samo teorijo.

Vsi vemo, da s “teorijo” mislim na njegov spis načelne narave, ki ima naslov *Relativnostna pesnitev* in je izšel posthumno skupaj z nenavadnim proznim besedilom *Rhombos* (DZS, 1989). Pri tem je dobro vedeti, da je prvi del, *Transcendentalna pesnitev*, nastal že leta 1978 med dopisovanjem s Francetom Pibernikom (dobro zato, ker je bil to čas, ko je bila večina opusa že za njim in ga je torej lahko dokončno sistematiziral za nazaj), drugi del, *Ironična pesnitev*, je očitno nastal pozneje, a je ostal nedokončan, prav tako tretji del, *Etična pesnitev*, za katerega obstaja samo načrt. Ob *Relativnostni pesnitvi* je treba omeniti še Strnišev uvod v *Vesolje*, v katerem poudari in razširi nekatera mesta iz prvega besedila, pač glede na razlagalne potrebe svoje zadnje zbirke pred smrtjo. Oboje je pravzaprav postalo obči razlagalni dodatek k tej poeziji; to dokazuje, kako pomembno orodje je dal Strniša v roke sicer redkim premišljevalcem njegove poezije.

*Relativnostna pesnitev* je sistematičen poskus opredeliti pogled na svet in na umetnost. Gre za obsežno besedilo z mnogimi odvodi, ki se tičejo njegovih dotedanjih premišljevanj o umetnosti in še posebno poeziji, novih astroloških spoznanj, njegovega občudovanja vrednega poznavanja fizike, še posebno očitnega zanimanja za naravoslovje. Predvsem pa gre za intelektualni napor, kako razumeti ontologijo umetnosti in ji podeliti novo vlogo. Vsaj na Slovenskem popolnoma novo. To je tekst, ki zahteva kompleksno branje in relevantno fiksiranje razmerja s celotnim Strniševim literarnim opusom, torej tudi z dramatikom.

Za odgovor na naše vprašanje o ustreznosti recepcije Strniševe poezije je pomembno predvsem dvoje. Prvič, kakšna je njegova “vesoljska” metafizika, in drugič, kakšen je pogled na umetnost, ki izvira iz nje.

Strniševa vesoljska zavest se upira staremu in običajnemu antropocentričnemu razumevanju sveta, katerega kulturno bistvo je humanizem. Bistvo vesoljske zavesti je namreč v tem, da izvira iz kozmocentričnega občutenja sveta in je tako veliko več od humanizma. Ta je naravnan k človeku, človek je tisti, ki jemlje mero stvarstva, vesoljska zavest pa je zavest o celoti vsega, kar je, kar je bilo in kar bo, in to v vseh predstavljenih in še nepredstavljenih časovno-prostorskih razsežnostih. Tine Hribar imenuje to z najkrajšo možno sintagmo: *Vsehkratnost nadčasovnega sočasja* (v razpravi *Pesem, ki je ni, Interpretacije*, Nova revija).

Lahko bi torej rekli, da je vesoljska zavest drugo ime za Boga, vendar ne bomo, ker Strniša sam tega ne reče. Njegovo pojmovanje te absolutne celote in enosti je astrofizikalno, torej naravoslovno (kam bi ga pripeljala *Etična pesnitev*, lahko pač ugibamo?).

A kaj to pomeni za človeka? Pomeni, da je skupaj s svojim malim planetom Zemljo del istega nadčasnega in nadprostorskega vesolja. In



vesoljska zavest je prav zavedanje tega “nepomembnega”, torej neantropomorfnega položaja. S konceptom vesoljske zavesti je Strniša – v polemičnem dialogu s Kantovo *Kritiko čistega uma* – združil svet pojavov in svet stvari po sebi. Tudi tisto, kar je po Kantu nespoznavno, je namreč enakovreden del vesoljske zavesti.

In v čem se ta zavest loči od starega panteizma in še starejšega animizma? Po tem, da je podprta z izsledki moderne fizike, ki so razbili evklidske predstave o prostoru in času, predvsem pa se loči po tem, da je to nenehno delujoča zavest, ki lahko misli tudi samo sebe. Strniševa vesoljska zavest je na moderni znanosti temelječa metafizika, ki ima eno samo odrešenjsko dimenzijo: zavedanje o povezanosti vsega z vsem.

Ampak kakšno zvezo ima vse to z umetnostjo in poezijo?

Zelo veliko – in zdi se, da je Strniša vesoljsko zavest koncipiral prav zato, da bi na novo utemeljil vlogo umetnosti, predvsem pa svoje poezije. Naslov *Relativnostna pesnitev* pomeni namreč to, da se je z vesoljsko zavestjo bistveno spremenilo medsebojno razmerje vseh stvari na svetu, to pa se mora izraziti tudi v umetnosti. Strniša pravi o tem: “Ker ni absolutnega prostora in časa, tako dobé torej potem vse, tudi najmanjše reči svetovja, ravno v nasprotju s svojo zmanjšanostjo v velikem prostoru in času vesolja, hkrati svojo posebno pomensko velikost v zmanjšanem prostoru in času besedne umetnine. Gre za relativistični značaj tudi besedne umetnine same.” Tako Strniša. Poenostavljeno rečeno: kar je v vesoljskih razsežnostih majhno, dobi – seveda ob pomoči te zavesti, ki se zaveda relativnosti razmerij – v umetnosti večjo razsežnost. Umetnost svet poveča. Neko čustvo ali misel sta velika zato, ker sta del kozmocentričnega, ne antropološkega sveta.

Tako je Strniša neizmerno povečal pomen umetnosti; postala je del vesoljskih razmerij. To ni več klasično orfejestvo, ki ga je polna slovenska poezija, pač pa, če ostanemo pri antični terminologiji, titanstvo. Morda lahko rečemo še več: umetnost je najnazornejša manifestacija vesoljske zavesti. In v tem je tudi njen smisel.

### 3.

Zdaj lahko stopim na tretjo pot. Ta bo kratka in pelje, upam, v kolikor toliko sprejemljiv odgovor na vprašanje, zakaj težko opisljive, a očitne težave z recepcijo Strniševe poezije.

Odgovor je po mojem mnenju tak: Strniša je storil vsaj tri prekrške in je največji heretik v slovenski poeziji!

Prvi prekršek (izraz je sodnijsko-policijski, in v tem smislu ga je treba tudi vzeti na znanje) je, da je s svojo vesoljsko zavestjo obšel vse metafizično-odrešiteljske modele v slovenski poeziji. V tem konceptu ni nič z idealitetami, kakršne so Narod, Revolucija, Bog, Narava, Lepota ali Smrt. Tudi z nihilistično prezenco Niča ni seveda nič. Strniša vzpostavlja popolnoma novo eshatološko vizijo, podprto z znanstveno predstavo o zunajzemeljskem svetu. Ta vizija je daleč od prešernovske strukture 19. stoletja in je tudi nekompatibilna s prevladujočo – in seveda enako antropomorfno – murnovsko strukturo 20. stoletja.

Drugi prekršek je povezan s formalno-estetskimi težnjami Strniševi sočasne slovenske poezije. Dejstvo je pač, da se je ta pesnik sredi najbolj cvetočega pesniškega modernizma izražal v tradicionalistični formi štiri-vrstičnice, s simetrično urejenostjo pesemskih enot in s sporočilnostjo, ki ni stavila na polivalentnost jezika, pač pa na povečavo majhnih svetov v vesoljskih razsežnostih. Forma te poezije nima ničesar z modernistično zahtevo po demontaži trdnih semantičnih struktur.

Tretji prekršek je seveda najhujši. Strniševa poezija je težila k preseganju, k transcendiranju slovenskega sveta. V vsem opusu bi težko našli pesem, ki tematizira konkretno stvar znotraj tedanje družbene ideologije ali navadne empirije. Pravzaprav se Strniševa poezija s slovenstvom kot slovenstvom sploh ni ukvarjala, hkrati pa ni mogoče reči, da ga je ignorirala. Slovenstvo je pač delček vesoljske zavesti in to je vse.

Odgovor na osnovno vprašanje je tako najbrž znan: Strniša je bil pesnik iz drugega, neslovenskega sveta. Ni ravno mogoče reči, da je prišel iz vesolja, a zagotovo je med nami bival kot bitje iz drugačnih duhovnih razsežnosti, ki smo jih le slutili in o tem kaj malega tudi izrekli. Nismo pa jih v celoti prebrali in še manj izmerili.

---

V rubriki **Gregor Strniša** objavljamo prispevke s simpozija o Strniševi poeziji, ki ga je organizirala Študentska založba. Nadaljevanje v prihodnji številki.

*Gorazd Kocijančič*

## **Pesnik in znanost**

Mi filozofi se radi ponavljamo. To je naš poklic. Misli je malo – in če že so, jih je treba ponoviti, da se zaslišijo ali ne pozabijo.

Tako bi v pričujočem prispevku najprej rad ponovil dve svoji tezi o poeziji.<sup>1</sup> Prva se glasi: poezije ni mogoče razlagati. Njen prevod v drug diskurz – naj bo še tako subtilno interpretativen – je izdaja. In druga teza, ki utemeljuje prvo, se glasi: umetniško delo, torej tudi pesem ali pesniški opus, ima svoje edino mesto v hipostazi, tj. v “meni samem” (oz. v hermenevtični transpoziciji ontološke situacije “v pesniku samem”) kot edini biti, razpeti med apofatični nič svojega izvora in konca. Ali če ti nejasni določitvi vsaj še malce pojasnim: prvič, poezija označuje, a hkrati označeno izginja v “neobstojno” sporočilnost, ki spregovori le še pesniško. Pesnikovo sporočilo ni prevedljivo v diskurz, ampak je metaforična prosojnost apofatične drugačnosti, ki jo nadsmiselno izkušamo. *Prav zato* se izmika razumsko artikuliranemu izrekanju. In drugič, ontološko mesto poezije lahko razumemo šele v radikalnem miselnem obratu, s katerim vidimo, da pesništvo ni “vezan” govor (le) v formalnem smislu, temveč predvsem kot udeležensko priličenje jezika hipostatično vzpostavljenemu in nato v pesniški intuiciji uzrtemu logosu sveta. To dogajanje ni igra biti niti igra znotraj biti, ampak vselej oscilacija na preseku ontološkega in metaontološkega. V poeziji se na ozadju absolutnega misterija izraža bit mojega sveta, ki je kot konkreten edini tudi vseedini.

Pesništvo Gregorja Strniše zame ni zanimivo le kot nedvomen praznik slovenske umetnosti, ampak tudi zato, ker obe moji tezi očitno postavlja na laž.

---

<sup>1</sup> Prim. za razgrnitev prve teze poglavji o apofatični estetiki in poetologiji v mojih *Posredovanjih*, Celje 1996, in za drugo dve nedavno objavljeni besedili: *O biti(h)*, v: Nova revija 300 (2007) in *Mistika in poezija*, v: *Literatura in mistika*, izd. A. Jovanovski, Poligraf 10 (2006), št. 39/40.

Strniša namreč ni bil le eden redkih slovenskih pesnikov, ki je zgradil svoji poeziji avtopoetsko preambulo, ampak jo je skušal teoretizirati in utemeljiti v širšem logosu – ter je s tem vnaprej začrtal možnost njene transpozicije v drug diskurz. Svoje lastne interpretacije. Ta logos, ki uokvirja njegovo poezijo, je razumel nadvse široko. Z besedami Tineta Hribarja: “Gregor Strniša umetnost in z njo poezijo umešča v prostor, ki je širši od filozofije, in na kraj, ki je višje od metafizike. Tako filozofijo kot metafiziko zajema s panoramskim pogledom, ki poleg njiju zaobjema tudi vero in znanost.”<sup>2</sup> V skladu s to Strniševo umestitvijo svojega pesnjenja interpretacije njegovega poznega dela praviloma izhajajo iz teoretskih tekstov *Relativnostne pesnitve* in uvoda v *Vesolje*.<sup>3</sup> In če jih morda že ne jemljejo izrecno za okvir, jih vsekakor berejo v bistveni konsonanci, v ubranosti s pesniškim opusom. Teorija v drug diskurz prevaja pesnikovo sporočilo in ga logosno artikulira.

No, druga lastnost filozofov je trma. Zato bom v nadaljevanju poskušal pokazati, da je takšna strategija interpretacije varljiva, in argumentirati, da je treba odnos med poezijo in teoretskimi teksti obrniti ter samo teorijo brati v okviru temeljne – v strogem smislu neinterpretabilne – izkušnje, ki se izreka v sami Strniševi poeziji kot kriptogramu edinega sveta.

Moja metoda bo zelo minimalistična, naravnost beraška indukcija. Ozrl se bom le na *Uvod v Vesolje* in pesem *Vrba*. Ne le zato, ker za kaj več tako ali tako ni dovolj časa – prostora, ampak ker bi vas tudi sicer le gnjavil z navedki, ki jih poznate in ne bi prispevali ničesar bistveno novega k moji tezi. Kljub temu upam, da ne bom preveč eliptičen in da bo za izpeljavo veljalo *sapienti sat*.

Kakšna je torej temeljna značilnost Strniševega uvoda? Ali bolje: pogleda na svet, ki se kaže v tem uvodu? Brez dvoma gre za “panoramski pogled”, kakor ga poimenuje Tine Hribar, vendar je parataktična določitev vsebine pesnikovega teoretskega logosa (uzrtja, ki zaobsega umetnost/poezijo in filozofijo/metafiziko in znanost in vero) po mojem preširoka. Strniševa teorija namreč izrecno ni le filozofska ali svetovnonazorska, ampak ima pretenzijo, da sloni na znanosti. Na diskurzu, ki je bolj od katerega koli drugega splošno zavezujoč: Strniševa vizija sveta je opredeljena z *znanstvenostjo*. V tem je njen poseben pomen za misel. Če imamo na umskem bojnem polju vedno več filozofij, ki med seboj tekmujejo tudi s povsem različnimi (meta)metodologijami in razumevanji svojega početja, če imamo

<sup>2</sup> T. Hribar: “Pesem, ki je ni”, v: *Interpretacije 2*. Gregor Strniša, izd. J. Snoj, Ljubljana 1993, str. 71.

<sup>3</sup> G. Strniša: *Rhombos*, Ljubljana 1989, str. 173–240, 1989; G. Strniša: *Vesolja*, Ljubljana 1983, 2. izd. 2005, str. 7–20.

na trgu odrešenja več religij, ki zahtevajo različno verovanje, je za znanost značilna enotna metodologija, ki ima pretenzijo po univerzalnosti. Znanost je – naj ponovim banalno “samorazumevanje” znanstvenikov – nepristranska, nevtralna, v svojih ugotovitvah abstrahira od osebnega angažmaja in eksistencialne drže. Lahko se sicer ne strinjamo glede določene interpretacije dejstev in postavljamo različne znanstvene teorije in hipoteze, vendar so pravila igre skupna za vse. Skupna in zavezujoča je logika celotnega projekta.

In kako stopa takšna znanost v Strnišev *Uvod*? Od nikoder. In to je bistveno. Znanost je že tu. Nereflektirana. Brez izvora. Pesnikovo samorazumevanje je tako commonsensično, da z večino današnje zahodne populacije predpostavlja Znanost, ki je navzoča pred pesnikovo hipostazo. Seveda gre za znanost v njeni zadnji izdaji. V najnovejši podobi. V pesnikovem in še vedno našem času torej za – če uporabimo izraz Thomasa Kuhna – postnewtonsko “paradigmo” fizike z njeno dvojnostjo relativnostne teorije in kvantne mehanike in “paradigmo” biologije s teorijo evolucije. Pesnikova (že opravljena) in bralčeva (zadana) naloga je, da se ove nečesa, kar je danes že vedeno. Spozna, kar je spoznano. Strniša tega predobstoja znanosti ne reflektira, ampak ga jemlje kot dejstvo. Znanost sicer ne izčrpa vse resničnosti, a sama zarisuje njeno dihotomijo: po eni strani je pred nami “astronomsko svetovje” in “svet vsakega posameznega bitja, naj bo drevo, majhna žival ali človek ... dobessedno, v anatomsko fiziološkem smislu”, po drugi strani pa “človekov notranji svet, torej svet neposrednega čustvovanja, predirno doslednega razmišljanja in proste domišljije”. Prvi kos je domena “raziskovalne, ustvarjalne znanosti”, drugi pa umetnosti (*Uvod*, str. 7). Resničnost je torej narava, ki jo raziskuje in spoznava znanost – in razpoka notranjosti, doživljanje te iste resničnosti, ki je stvar umetnosti. Takšno znanstveno videnje seveda presega tako “mistični panteizem” in “kozmični ekspresionizem” kot tudi “preživeli antropocentrični humanizem” (str. 8), saj za znanost ni misterija, vsaj mističnega ne, in kozmos v tako razumljeni dihotomiji ne more biti ekspresija česar koli – zlasti ne človeka.

Ta vnaprejšnji obstoj znanosti je tesno povezan s predobstojem njenega predmeta, vesolja, narave v njeni neizmernosti. V zameno za verjetje v znanstveno podobo sveta pesnik dobi bivajoče, ki ni on sam. Bit, v kateri in po kateri biva on sam. Brez meje. Daje mu osnovno ontološko gotovost, ki ga trdno vklepa v commonsensični ontološki “realizem” in hkrati zarisuje koordinate na novo spoznanega prostora – časa, ki ga od tega realizma osvobaja. Dovolite mi malo daljši navedek iz *Uvoda*: “Sama nastaja tu

predstava, na prvi pogled fantastična podoba štiridimenzionalnega: prostorsko-časovnega bitja, ki sega s svojim, zaradi geoloških in vesoljskih mer komaj predstavljamim neznanskim telesom hkrati skozi veliki prostor in čas, s sluzastim in luskinastim repom v predkambrijskih, kambrijskih, devonskih morjih, Zemlji nedavne preteklosti, in z glavo iz samih neštetihi oči med zvezdami in galaksijami v še bolj daljni prihodnosti, in smo današnji posamezniki samo celice tega nadorganizma – samemu sebi v lastnih očeh vsak od nas čisto nepomemben, a sam na sebi zelo pomemben hkrati, zaradi čisto organske povezanosti vseh živih reči v vseh krajih in časih v dialektično večjo celoto vsega živega sveta: ker je to živo bitje ves čas v vseh časih, z vsemi svojimi deli enako živo, v resnici zmeraj, tudi ta hip, prisotno in obstoječe še v pramorju preteklosti in že v vesolju, v prihodnosti. Sam naš obstoj je lahko dokaz za to: če bi preteklosti, tudi naše lastne, v resnici nikjer več ne bilo, ampak samo v našem spominu, in bi nikjer še ne bilo prihodnosti v resnici, ampak samo v naši predstavi, potem bi tudi nas zdajle sploh ne bilo in ne moglo biti – končno, v tem smislu, tudi sedanjosti nikjer nikdar v realnosti ni, ker se nam sproti drobi v trenutke, tako majhne, da nimajo ne začetka ne konca, oziroma je vsak od njih zginil v ne več prijemljivo preteklost že v istem hipu, ko šele pomislimo nanj, čisto tako, kot tudi najbolj natančna priprava ne more in nikoli ne bo mogla ujeti in opazovati enega samega kvanta sevanja ali posameznega elektrona v prostorski realnosti. Realnosti v resnici ni, njena ‘resničnost’ je neulovljiva, nepredstavljljiva, dosegljljiva samo posredno, v obliki enačb matematične fizike” (str. 12).

Pesnik torej ne predpostavlja le znanosti, ampak tudi bit njenega predmeta. Skupaj z njim zato sprejema njeno latentno ontologijo, ki je – vsaj po njegovem mnenju – očitno imanentna znanstveni epistemologiji. Predobstoječa znanost, katere uvide si lahko prisvojimo ali ne, se nanaša na realno vesolje, ki presega pesnikovo hipostazo. Kako očitno, preveč očitno: človek je bitje v velikanskem kozmičnem prostranstvu; znanost je spoznavanje tega prostranstva in človeškega drobca v njej. Resnično spoznavanje, čeprav spoznavanje neulovljive resničnosti. Konkreten človek sam je le delček v neizmernem ali vsaj nepredstavljljivo velikem kozmosu. Samo trezen pogled na očitno – in že bomo ozdravljeni kakršnega koli egocentrizma in antropocentrizma.

In vendar nas prav s stališča zgornje banalne opredelitve znanosti (“nevtralne”, “objektivne”, “eksistencialno neangažirane”) nekaj zmoti: domnevne ugotovitve znanosti, ki zanimajo pesnika, niso nevtralne, ampak po eni strani širijo njegovo lastno imaginacijo, po drugi strani pa

imajo zanj naravnost soteriološki pomen. Znanost, na katero se opira pesnik, vsekakor ni znanstvena praksa ali mnogovrstnost opazovanj, ki jih zbiralci podatkov opisujejo v matematično-fizikalnih formulah. Strniše ne zanima konkretnost znanstveno opisljivega, ampak podoba sveta, iz katere izhaja na stopnji najvišje generalizacije in nerefektiranega izstopa iz generalizacije v metafiziko. Ko to podobo sprejemam in se nad njo navdušujem, ne sledim vrtoglavi abstrakciji matematičnih obrazcev in njihovih možnih aplikacij, ampak jo preprosto sprejemam. Viri, na katere se pesnik opira, so zato, razumljivo, tisto, čemur danes pravimo "poljudna znanost" ali še bolje rečeno, filozofirajoča (ali naj raje rečemo mitologizirajoča?) razglabljanja znanstvenikov o najsplošnejšem pomenu njihovih uvidov. Reference v avtopoetskih tekstih so napotila na poljudnoznanstvene prikaze, npr. Einsteina, Plancka, Heisenberga – tekste, ki jih intelektualec, ki se zanima za sodobno kulturo, pozna, a nikakor ne sprejema *znanstveno*. Pri tem sprejemanju gre za verjetje v nekaj, kar se je uveljavilo kot novodobni *auctoritas*. Znanost ima zato v Strniševi poeziji zelo podobno funkcijo kot magija ali religija v starejši poeziji, pri tem pa na videz ni potrebna taka investicija eksistence kot v magijski, mitični ali religiozni podobi sveta. Ponovimo za pesnikom: "Realnosti v resnici ni, njena 'resničnost' je neulovljiva, nepredstavljiva." To promulgira sama znanost, ki ponudi tudi izhod iz nepredvidljivosti in nedoumljivosti in me osvobodi prav tiste resničnosti, v kateri sem pred neznanim svojega vznika in konca, pred nedoumljivostjo svojega izvora in konca. Znanost predvsem ponuja rešitev od uničujočega mehanizma časa: "Sam naš obstoj je lahko dokaz za to: če bi preteklosti, tudi naše lastne, v resnici nikjer več ne bilo, ampak samo v našem spominu, in bi nikjer še ne bilo prihodnosti v resnici, ampak samo v naši predstavi, potem bi tudi nas zdajle sploh ne bilo in ne moglo biti."

In zdaj dovolite, da citiram pesem *Vrba*:

Ti ne boš nikoli umrla,  
ker tudi vrba ne umre.  
– Tu je nekoč stala vrba, pravi kdo  
in gre naprej.

Ampak ob neskončni reki,  
ki za njim temni, šumi,  
v lastni lepi listni kletki  
ista vrba še stoji.

To je živa čarovnija  
zemlje, vode in neba,  
da sekira, ki ubija,  
nikdar nič ne pokonča.

II.

Smo v začaranem kraljestvu  
zveste zemlje, strogih zvezd.  
– Bela hiša v belem mestu,  
ne, palača do nebes.

Kjer stoji vitka palača,  
je nekoč raslo drevo.  
Ne, skoz stene, okna, vrata,  
hrast še zmeraj sega v noč.

In zato plava palača  
v noči včasih ko privid.  
Trd in zelen želod hrasta  
ruši, ropa beli zid.

III.

Kdaj pa kdaj v deževni pomladi,  
ko greš po mestu naokrog,  
zaznaš bežen dotik živali,  
v dlani za hip začutiš rog.

V sami senci tvoje mize  
– pazi, da ne stopiš vanj –  
stoji iglasto mravljišče  
in za tabo skorjast strah.

Teče starodavna reka,  
stara kakor hrib nad njo.  
Tudi ta roka in ta kretnja  
bo, ko te nič več ne bo.

IV.

To je strašna čarovnija zemlje, vode in neba.  
V zimski noči kdaj iz zida  
hrast komú zašepeta.

Včasih kómu sredi dneva,  
ko je med drugimi ljudmi  
v sobi, svetli od poletja,  
veja hrasta zašumi.



Vstane, seže k čelu z rôko,  
pogleda dol na ulico:  
samo ti, ki odidejo skoz okno –  
ne, tudi ti ne umrjejo.

V.  
Ta roka, prsti tega giba  
bodo, ko te več ne bo.  
Ti boš, vsa boš, ista, živa,  
tudi ko te ne bo več nekoč.

Je Trnuljčica živela?  
In če ni, vendar živi.  
Vstaja iz trnja in pepela  
kakor luna iz noči.

Ko pa sonce gori gré,  
kako bi še umrla vrba?  
Niti lista ne vzame jesen.  
Ti ne boš nikoli umrla.

Pesmi ne bom razlagal. V njej – trmarim – ni kaj razumeti. V njej se na površju, ki ga edino lahko dojamem logosno, z miselnim in argumentativnim zajetjem, ponavlja zgodba, ki smo jo že slišali. Toda ko jo berem, ko jo berem zares, se me dotakne kot blisk. Kot nevzdržna teža celega sveta. Drugega – edinega – izkušanja biti, ki je v popolnem nasprotju s slišano “znanstveno” zgodbo. Seveda lahko razčlenimo metafore v pesmi. Lahko ji sledimo od začetne apodiktčnosti (“Ti ne boš nikoli umrla, / ker tudi vrba ne umre”) do zmagoslavnega končnega retoričnega vprašanja (“Ko pa sonce gori gré, / kako bi še umrla vrba?”), saj se vsako vprašanje zdi rešeno, še preden smo ga dobro slišali. Smrti ni. Kozmos, o katerem je pesnik v teoretskem logosu pisal v *Uvodu*, kozmos znanstvene podobe sveta je čaroben (“To je živa čarovnija / zemlje, vode in neba, / da sekira, ki ubija, / nikdar nič ne pokonča”; “Smo v začaranem kraljestvu / zveste zemlje, strogih zvezd”). Mora biti čaroben. Nič hudega, če v njem očitno domuje smrt. Pesnik, adept znanosti, od nje lahko terjaja življenje (“Teče starodavna reka, / stara kakor hrib nad njo. / Tudi ta roka in ta kretnja / bo, ko te nič več ne bo”), četudi je za to potrebno zanikanje očitnega (“Je Trnuljčica živela? / In če ni, vendar živi.”)

In vendar se smrt ne da tako zlahka. Vrača se, čeprav jo pesnik izganja (“Ta roka, prsti tega giba bodo, / ko te več ne bo. / Ti boš, vsa boš, ista, živa, / tudi ko te ne bo več nekoč.”).

Pesmi ne bom razlagal, ker je po mojem njena moč ravno v tem, da se ob priklicevanju nečesa izraža drugo. Glas, ki govori mimo pesnika. Glas edinega – njegovega – sveta. Tiho krvavenje hipostatične biti, ki se samo strjuje v zapis. Tkivu metafor v pesmi moramo pustiti, da učinkuje kot blago sedativna tolažba, ki samo kontrapunktno stopnjuje grozo minevanja. Pesem je ujeta v časnost. Čas je njen absolutni horizont. *Non credo in vitam aeternam*. Večnost se priklicuje le kot želja ponavljajoče se časnosti, drugačnega časa. Kot iskanje substituta nesmrtnosti v domnevno “vedeni” modalnosti časa – časa, ki ni to, kar po pesnikovi izkušnji je. V skrivnosti hronicitete, drugačne od Hronosa – Kronosa, ki žre svoje otroke, pesnik išče neumrljivost, v katero ne more verovati oziroma se mu ob vsakem pogledu izmika. Išče otroško. Nemočno. Tragično. Poezija naj bi kot izraz kozmične čarovnije izražala svobodo od travme biti ob rezilu nič. Vendar je pesniška *énérgiea* pesmi prav nasprotna. Srečuje nas zadnji odblesk pred izničenjem zavesti. Trenutek, ko se moje vesolje pokaže kot to, kar je. V svoji neizprosni okrutnosti – mojem nerazpolaganju z začetkom in koncem. Kar spregovori v Strniševi poeziji, je radikalna hipostatična osamljenost, ki si zatiska oči pred drugim biti. Magična objektivnost vesolja, ki se zaklinja v teoriji in na semantični površini pesmi, je na pesniški ravni povsem izgubljena. Pesnik si je le krčevito želi in jo s svojo poezijo orakeljsko invocira, a se mu v neizrekljivem podtalju same poezije izmika. Znanost je pesniku na videz vrnila izgubljeno stvarnost sveta. Vrnila mu je takšno, da je vzdržna ali celo osrečujoča. Pesnik lahko trdi: jaz sem pesnik vesolja. Pesnik sveta brez subjekta. V resnici v substanci pesmi izreka grozo radikalne subjektivitete brez objekta. Brez kriterija v sebi in v drugem. Zato – tako kot vedno – tudi ostaja povsem odprto, ali se v tej pesmi in na splošno v Strniševi poeziji izraža nekaj “resničnega”. Izkušnja, ki je ubesedena tako mojstrsko, da me lahko v lastnem razumevanju biti zaskeli kot živa rana, je nedvomno pristna. Avtentična. Izraža to, kar je. Še več: “je” vsega, kar je. Vendar ta “je” ni univerzalen in njegovo izkustvo nima mere, na kateri bi izmerilo. To bi bilo možno le, če bi se pred nami izrekala hipostatična bit, ki je mističnoreligiozno razprta v svoj izvor. Ki bi postala epifanija. Vendar Strniševa poezija kljub občasni religiozni dikciji še zdaleč ni mistična.

\* \* \*

Kaj te domneve pomenijo za naš prvotni binom pesnik in znanost? Teoretski predgovor ali pogovor pesniškemu delu se izkazuje – na kratko in s pri nas priljubljenim žargonom psihoanalize – kot *Verneinung*. S svojimi zanikanji govori nekaj, kar na globlji – pesniški – ravni zatrjuje – in s trditvami izreka nekaj, kar pravzaprav zanikuje ali o čemer radikalno dvomi. Strnišev teoretski logos se kaže kot *Verneinung* stvari, ki je odločilna za njegovo poezijo – sama poezija pa kot simptom tega, kar v globini postavlja pod vprašaj teorijo. Vedri toni, navidezna vedrina – vse to onstran hotenja subjekta pesnjenja stopnjuje temeljno pesniško sporočilo groze, ki ostaja nespremenjeno od *Odiseja* naprej. Zreli pesnik sicer trdi: nobena prava umetnina ne nastane iz strahu pred smrtjo. Obenem pa je strah pred smrtjo od *Želoda* prek *Snega* do menda zadnje pesmi *Kamniti prag* konstantna prezenca; os celotne Strniševe poezije je odsotnost, praznina, nič, možnost, da stvari, ki so, izginejo. Drugo je *tremendum* brez *fascinosuma*. (Čisto mimogrede: to morda tako z gotovostjo trdim zato, ker sem v svoji zbirki *Trideset stopnic in naju ni*, sicer brez misli na Strnišo, pravzaprav poskušal nekaj nasprotnega: upesnjevat smrt, zadrževati se pri njej v njenih različnih oblikah, da bi morda – onstran hotenja – bila zapisana izkušnja nemisljivega, eshatološkega življenja onstran biti ali vsaj vera vanj. *Fascinosum* poraza smrti.) Tudi Strniševe pesmi, ki bi jih lahko brali kot upanje, kot zaupanje v misterij časa, v njegovo krožno vračanje, ponavljanje, so – če jih res beremo – samo stopnjevanje bolečine nad minljivostjo, smrtjo. Znanstveno-diskurzivna sfera se nam ob tem kaže v svoji ambivalentni vlogi: po eni strani je pesnika v moči njegove želje iztrgala iz solipsizma, radikalne subjektivite, ki žre substanco slehernega ustvarjanja, po drugi pa mu je omogočila implozijo besed v nenadzorovano globino, izraz izkušnje, ki se zapisuje mimo pesnika. Ki razpira hipostatično brezno, povsem neobvladano. Po eni strani pesnika trga iz izročnosti ničnosti in njemu samemu, po drugi pa ravno to predanost tako misteriju ničta kot vsebnosti sveta stopnjuje. V obeh primerih pa se kaže kot nedvomno drugotna, porojena v svetu hipostaze.

\* \* \*

Končno, filozofi – poleg tega, da se ponavljajo in so trmasti – radi posplošujejo. Odnos med Strnišo teoretikom in pesnikom bom na koncu zato skušal prepoznati kot manifestacijo odnosa znanosti kot znanosti in poezije kot poezije. V tem je – vsaj zame – njegova največja dragocenost.

Znanost je stvar izpostavitve logosa skupne izkušnje. Ta skupnost je invencija logosa, zato je forma znanosti logiška. Samorazumevanja logosa so bila različna: v zgodovini znanosti vidimo, da se nihalo sprva ustavi pri prepričanju, da je logos deljene vsakodnevne izkušnje vsebovan v svetu samem in da ima naše mišljenje in govorjenje z njim neposreden odnos; logos, ločen od nas, je tisti, ki utemeljuje logiciteto (v novoveški različici: matematično izrazljivo logiciteto) našega vedenja. V krizi vednosti, ki je v sami znanosti povezana z izkušnjo paralogosnosti sveta, ki se vedno znova izmika zajetju v obrazec, se potem konstituira razumevanje znanosti, ki jo je filozofija v Kantovih kritikah stoletja nazaj že anticipirala: znanost, ki forme logicitete utemeljuje izključno v logosnosti nas samih. A tudi v še tako radikalnem konstruktivizmu je miselno zajetje znanosti možno kot fenomenologija univerzalnega subjekta. Subjekta, ki je mi sami v svojem generičnem aprioriju. (Ne zavedamo se verjetno dovolj, koliko je sodobna tehnološka revolucija preobražena sveta v gigantsko “medmrežno” skladovnico podatkov, ki so mi prisotni v svoji odsotnosti, a so za samorazumevanje znanstvenega subjekta vselej prisotni, instalacija prav take subjektologije.) Hipostatični obrat, ki ga predlagam sam, pa je ravno deziluzioniranje, osvoboditev od iluzije o univerzalnem subjektu. Celoten *pendulum*, ki se je gibal od objektivno obstoječega logosa do njegovih transcendentalnih metamorfoz, po mojem prepričanju brez ostanka korenini v konkretnem obstoju, podstoju: v meni samem, ki se kot bit vsega ne morem niti izreči v formi jazosti (ker tako že postajam splošen). Predstoječi obrat znanosti je hermenevtika prehajanja kakršne koli oblike skupnega v radikalno moje, tako tedaj, ko je skupno prezentno, kot v njegovi mnogoteri odsotnosti. Korpus vednosti, ki ga predpostavlja kakršna koli refleksija zahodne znanosti, je bistveno refleksija odsotnega, projiciranega vedenja – formaliziranje informacij, ki jih fingiram v svoji konkretni eksistenci. Znanost je formalizirani *figmentum* praznine v pozabi končnosti. V utajitvi smrti.

Hipostaza, ki v zaprtosti do lastnega izvora in v trepetu pred lastnim koncem transponira bit – svojo lastno in edino – v vsebino domnevno vedenega sveta in s tem dobiva gotovost: v tem je formula vznika znanosti kot spoznavnega projekta. Znanost je glede svoje vsebine v strogem smislu *brezbitna*, ker tematizira le to, kar je hipostazi dano kot jaz – svet, kot bivajoče, ki biva po njej in v njej, kot serijo pojavov, ki se luščijo v bolj temeljne pojave – ter v prvobitnem povnanjenju in pozabi biti *bit podarja* navideznim formam skupnega sveta.

A ta dar je lažen. Gotovost, po kateri subjekt znanosti hrepeni, ostaja gotovost brez biti, *choris tou einai*, gotovost golih esenc in struktur, ki jih lahko razbiram v gmoti tega, kar se iz izvora mene samega v meni samem kaže kot drugo mojega jaza. Mnogoplastni videz. Videz, ki ga lahko lupimo brez konca. Videz, ki je v svoji biti vedno le zrcalo moje lastne hipostaze. Edine biti, ki se – na tako privilegiranih krajih, kot so črke Strniševih pesmi – zrcali v poeziji.

*Veno Taufer*

## **Domišljija znanosti v poeziji Gregorja Strniše**

Naj začnem kar s Prešernom. Mislim, da Gregor Strniša ne bi imel nič proti – čeprav naj bi bil govor predvsem o njem –, kajti velikega mojstra slovenske poezije je visoko cenil. Ne le zaradi pesniškega mojstrstva, marveč tudi kot pravega romantika, namreč v smislu, v kakršnem je romantiko ocenjeval Strniša; se pravi kot umetnost, ki ima temeljni izvor v animističnem začetku, torej v sprejemanju skrivnostnosti sveta in vsega, kar ta svet obdaja in vzpostavlja.

Zalistajmo na prvo stran *Poezij* z njenim motom, kratko pesnikovo štirivrstičnico, ki jo je ob prvi objavi naslovil *Prosto srce*. V *Poezijah* je naslov opustil, ker se mu je po vsej verjetnosti zdel prešibak, preozek, ne dovolj večpomensko bogat – Strniša bi rekel: s premajhno poetično oz. vsebinsko maso –, da bi segel še onkraj nečesa razvezanega, svobodnega, prostega in nedotikajočega se v trepetajočem, strašljivem prostem padu skozi lastno praznoto. Kakor celotna kompozicija *Poezij* je tudi njen moto najprecizneje domišljeno postavljen: tako ali drugače zaobjema vse pesmi. Up in strah sta bila temeljna elementa občutij erotičnega doživljanja ob nastanku in pri prvi objavi v tem smislu najbrž nosilna. Vendar sta v perspektivi celotnih pesnikovih izkušenj in pesniških ubeseditvev še mnogo več: up in strah kot paradoksní soobčutji, kot izginevanje in kopnenje in spet kot hrepenenje po njima ali obupavanje brez njune, četudi trpeče, paradokсне sonavzočnosti je v najbolj globinskih temeljih, naj bo v *Slovesu od mladosti*, *Vrbi*, *srečni vasi domači*, *Glosi* ali sonetih in njihovem vencu in do konca kot smrti ali do resignacije, v kakršno se izteče *Krst*. Skratka: v upu in strahu lahko prepoznamo premnoge pomenne, erotične, ontološke, eksistencialne, tako Prešernove zgodovinske kakor predvsem tudi svoje, bralske, osebne. Obe besedi se nam razkrijeta kot nekakšni neznanki, skrivnosti, ki na poti avtorjevega življenjskega izkustva, na poti skozi čas in prostor sukanja njunih pomenov v slovenskem

jeziku in končno vseh teh še v križanju z bralčevo osebno izkušnjo in dojemljivostjo oz. razumevanjem in pomenjanjem ostajata neznanki kljub vsem mnogim pomenom. Tako se mi zdita blizu nekaki formuli. Kakor da sta na videz znani neznanki neke formule, ki ostaja na koncu – kljub svoji jasni, tako rekoč matematično natančni nazornosti – nejasna, nerešena, skrivnostno prikrit, v temo izginjajoč enačaj, do konca izmuzljiv rezultat. Paradoksn krog privlačnosti: up drami strah in strah priklicuje up ...

Gregor Strniša izraza formula v svoji poetiki, ki jo je teoretično utemeljeval v poetoloških spisih, ni uporabil. Ostal je pri klasični opredelitvi pesniške podobe in metafore. Pač pa se “formula” pojavlja v pesmih. Zanj sta bili umetnost in znanost dve plati iste medalje. Ta naj bi pomenila približevanje resnici resničnosti. Strniša je prvi slovenski pesnik, ki se je za čutno nazornost svojih podob, pesniškega sveta, simbolov tako rekoč sistematično naslonil na znanost, predvsem moderno fiziko oz. astrofiziko. Izoblikoval in domislil je “vesoljsko zavest”, ki mu je bila hkratnost vsega časa, preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, in ta zavest je navzoča v vsaki stvari ali bitju Zemlje ali zvezd in galaksij. To je zelo plastično ponazoril s prispodobo, kot je rekel, le s “prostim očesom” vidnega fantastičnega štiridimenzionalnega bitja, katerega trup je “s sluzastim in luskinastim repom v prekambrijskih ... morjih Zemljine davne preteklosti, in z glavo iz samih neštetihi oči med zvezdami in galaksijami v še bolj davni prihodnosti”. To, da smo mi in z nami vse druge stvari delčki tega “nadorganizma”, zagotavlja enakopravnost, v umetnini pa enakopravno “estetsko maso” vsega ubesedenega. Skliceval se je na fiziko, za katero sta, kot je poudaril, prostor in čas popolnoma subjektivni kvaliteti oziroma čisti obliki čutnega zaznavanja. Strniša je zaupal moči razuma in logiki znanosti ter pomoči razuma pri umetnikovem čutnem dojetanju sveta, oblikovanju čutnonazornih podob. Verjel je v logiko evolucije, namreč evolucije v vesoljskem razmerju. Vendar: “tako aksiomi čistega razuma kot predstave naše zaznavnosti pa so nedokazani in tudi nedokazljivi”. Znanost se tega zaveda in si prizadeva resničnost, ki se ji nenehno izmika v “popolnoma abstraktne odnose med pojavi in oblike teh pojavov”, loviti v matematične enačbe, ki so dojemljive in razumljive razumu (pri tem omeni, da si mora večkrat pomagati s pesniškim izmišljanjem, ki pripomore le k našemu razumevanju ali predstavnosti, ne pa k fizikalni resničnosti). Umetnost pa “ujame samo odnose in oblike raznih čutnih predstav in jih potem jezikovno izrazi” in umetnina je popolnoma dostopna čustvenemu in čutnemu dojetanju, “nikoli pa do kraja razložljiva z razumom”. Zato ni čudno, da je Strniša napovedoval vnovično in prelomno obdobje romantike, ne v literarnozgodovinskem

smislu, marveč kot naslednice davnega animističnega samopreseganja človeka in tako čustvenega, čutnega, fantazijskega odpiranja živemu in neživemu svetu – v nasprotju s sedanjim antropocentričnim, razumarskim, “štacunarskim” odnosom. Pri tem umetnost odkriva neodvisnost, samostojnost vseh pojavov; vsi, z umetnikom vred, so monade.

Tako smo pri enici, edinosti, tudi zaprtosti v antropomorfnost ubesedene, človekovega ubesedovanja. Ni mogoče, da se ne bi strinjali z Gregorjem Strnišo, da smo v antropomorfnost ujeti, da ji ne moremo uiti, konec koncev je tudi njegova “*vesoljska zavest*” antropomorfnost Zemljocentrična. Ta Zemlja, naj bo še tako vesoljsko predmestna ali zakotna, je in bo naša usoda. Tudi usoda pesniške fantazije in njenih jezikov je tukajzemska. Morda se s pravkar rečenim Gregor ne bi povsem strinjal. Znanosti je zaupal, tudi znanstvena fantastika (dobra, bi on pristavil) naj bi bila del celote vesoljske zavesti in njene evolucije. Vendar je dvodelni pesnitvi *Na drugi strani* (prvič objavljeni v knjigi *Želod*) namenil poseben poudarek, ko jo je premišljeno vkomponiral na konec svojega antologijskega izbora *Vesolje*. Najkrajše in zelo poenostavljeno povedano: prvi del z naslovom *Vesolje* upodablja svet “onkraj”, vesolje, dojemljivo le s predstavnostjo domišljije; v tem svetu je veseljak: “z zelenim srcem”, organi njegovega telesa “se blešče / skozi noč telesa ko daljna ozvezdja. / Trd, zelen želod je srce.” Iz več Strniševih pesmi vemo, da je želod med drugim simbol, emblem, nadčasnega ali vsečasnega obnavljanja življenja. V tej pesnitvi morda tudi prisposodba “zelene” Zemlje. A v drugem delu z naslovom *Veseljak* se odpravi iz nožnega palca veseljaka nekoliko prestrašen palček na raziskovanje tega notranjega vesolja: “Sredi veselega telesa / je celinsko morje, prepad brez dna [...] Ni nove obale na drugi strani.” Pesnitev o tistih, ki so šli predrzni najdlje, poroča: “ni jih bilo nazaj”. In enako govori tudi pesnitev *Vesolje*, ki je knjigi, v kateri je bila prvič objavljena, dala naslov in stoji na koncu drugega razdelka: “da so že predaleč v prostoru / in ne bodo več mogli nazaj”. In knjigo *Vesolje*, najbolj reprezentančno med njegovimi knjigami pesmi, pomenljivo končujejo zadnji trije verzi pesnitve *Veseljak*:

Morje sredine v njem valovi.  
Rad bi kdaj vsaj v i d e l gore druge obale.  
Ampak druge obale ni.

Iz poezije Gregorja Strniše lahko vendarle sklepamo, da nam je antropomorfnost usojena, kot nam je usojena Zemlja, in da kljub vsej domišljiji moči zro naše oči bodisi ven ali navznoter kakor skozi steklen pokrov,



poveznjen čez nas in ta naš planet. Vemo pa – tako kot škrat, ki prebiva “v debeli glavi veseljaka” in je zvedel od pirata, ki se je na “želodovi kapici” edini vrnil s srede morja domišljije – da so “morska mesta bolj sijajna”; in pristanemo skupaj s škratom, ki se je vrnil s tega obiska v “želodu srca”, v spoznanju, da je ta dežela, “vseeno lepa, / da je lepše na svetu ni.” Ironična distanca torej ne skriva ujetosti v usojenost. Mogoče, a o tem ne vem nič, se ji lahko matematika izmuzne v popolno abstrakcijo, če je takšna v duhu v človeškem bitju res možna. Mislim, da ni odveč in da je primerno, če povem, da se je Gregor strinjal, ko sem mu omenil, da so njegove pesmi pravzaprav hvalnice življenju.

Vrnimo se k enici, edinosti, enoti: največjega zaupanja vredna monada je za pesnika Strnišo otrok: zaradi neposrednosti ugledanja dejanskosti, nemalokrat celo skozenjo, ali nedolžne spoznavnosti, ki je še ne zavirajo klišeji ali priučena vednost. Skoraj deklarativno je to zapisal v petem delu pesnitve, *Jajcu*, ki govori o radovednosti otrok, bratca in sestrice, glede skrivnostnega, “zaumnega”, z verzoma: “Otroci hodijo spet in spet, / kamor odrasli več ne ve.” Razen v prvi knjigi pesmi *Mozaike*, v kateri je več pesmi napisanih v prvi osebi ednine, se pravi v običajno izpovednem prvoosebne lirskega subjektu – in te pesmi v *Mozaikih* so ljubezenske –, Gregor Strniša te prvoosebne oblike tako rekoč nikoli več ni uporabil. Če jo je, je bila to govorica kake njegove persone, lika, ki nastopa v pesnitvi. Ta distančnost je izražala ali poudarjala fantazijsko ali znanstvenofantazijsko časoprostornost njegovega upesnjevanja različnih vidikov in oblik vesoljske zavesti. Le zelo redke pa so pesmi, ki bi jih lahko ali približno lahko imeli za prvoosebne, se pravi v smislu avtorjevega “jaza” ubeseden pesniški tekst. Tako sredi pesniškega dela knjige *Vesolje*, v tretji pesmi pesnitve *Učenjak* iz prvega dela cikla *Občujoče posode* (sicer iz zbirke *Jajce*) beremo:

Sedem let, in pred razredom,  
kot profesor, stojim sam:  
dodam vodi kapljo rdečo –  
ali vsaj tedaj spoznam?

Zgodnje sonce sije v razred,  
steklo je kot greda rož,  
ki so isti hip pognale  
iz prsti pod krettno rok.

Majhen fantek vzdigne roko:

Kaj tako lepo žari –  
to, kar ste izlili v vodo,  
je bila morda to kri?

Seveda nima omemba krvi na tem mestu nobene zveze s tradicionalistično “srčno” izpovednostjo. Je pa vsekakor znak, simbol, recimo v tej pesmi kar formula, za nekaj zaresnega, nekaj, v čemer otrok vidi, zasluti onkraj. Zato niti ni zastranitev, če v drugi kitici v rožah, ki poženejo “iz prsti pod kretnjo rok”, prepoznavamo tudi stvaritev pesmi, čeprav to nedvomno ni najpomembnejše. Je pa pesem o znanstvenem eksperimentu kot nekakšen lakmus oziroma otrokovo vprašanje hkrati utemeljitev, potrditev pesniške časoprostorske dimenzije, o kateri isti prvoosebni subjekt spregovori v naslednji pesmi: “nekdanja leta spet zagledam” in se sprašuje: “kdaj je z d a j, in kje je t u k a j?”. Z odgovorom se oglasi v drugem delu naslednje pesnitve z naslovom *Gledalec*, v katerem se ta dà prvoosebno prepoznati v enem verzu, ko vidi, da se zdaj “vrne t a hip, vrne nekoč. // Čez nepreštvene dneve let, / da tebe, mene več ne bo, / čez toliko let t e g a dne, / kot da nas nikdar ni bilo.” In ta gotško domišljijski pesniški lok časa zdaj–nikoli–zmeraj ustvari v zadnji kitici petega dela pesnitve izjemno in sugestivno občutje:

star mož, začuti na jeziku  
svež hlad po dehteči meti,  
in, kot da še ni, ni živel.

Občutje, ki v podobi vzbudi močno pesniško hrepenenje. Še lahko doživimo to skrivnostno dehtečo meto kot podobo, metaforo, a ko se nekajkrat pojavi, že pridobi emblemsko maso, ki se gosti v simbolni pomen. Postane znanka-neznanka poetske formule. Dobi doživljajski volumen nečesa, kar posameznika močno presega: “v ustih ta okus na nebu, / kot po meti, tako hladan”.

Gregor Strniša ne bi ugovarjal splošno sprejeti ugotovitvi, da so otroška leta najbolj konstitutivna za formiranje človeka, še manj pa, da so posebej odločilna za formiranje pesniške psihe in senzibilnosti. Jože Hudeček je s pripovedniško introspekcijo v drugi številki *Interpretacij* (1993), posvečeni Gregorju Strniši, plastično popisal svoje doživljanje odnosa med očetom in sinom, pesnikom Gustavom Strnišo in Gregorjem. V njem je videl sinovo vse prepričljivejše pesniško preseganje očeta. Sam se spominjam, kako nas je Gregor ob nekem obisku opozoril, nekako v zadregi in kot nadležnost, da nam bo oče prinesel v branje neko svojo pesem. Ni pomembno, da je kazala pesem močan odmev sinove poezije. Še veliko

manj kakšna morebitna tekmovalna napetost med njima. Pač pa dejstvo, da je Gregor kot otrok ne le najtesneje rasel ob nastajanju in pomenu pesnjenja, ampak da je, kot je Hudeček točno zapisal in to prepričanje smo pri Gregorju opazili in iz njegovih ust slišali, "biti pesnik največ, kar lahko človek v življenju doseže". Točno je tudi, da mu je to "neizbrisno prepričanje – pravzaprav: védenje" vztrajno utrjevala mama. Tako si je nemogoče ne predstavljati, da deček, ki je že z enajstimi leti objavil prve pesmi v ugledni mladinski reviji *Naš rod*, v kateri je objavljaj tudi oče Gustav, ne bi s pozorno vsrkavajočo radovednostjo prebiral tudi očetovih pesmi. Da mu ne bi vzburla domišljije na primer takale podoba iz zbirke *Za soncem* (1916): "Nizko nad breznom pa plaval je zmaj, / luskinde ostudne so se mu svetile, / a na perotih mu drug – papagaj [...] Držal na sebi zmaj trop je ljudi, / stresal raz sebe jih kakor smeti". Še posebej ga izzivala *Visoka pesem* iz iste zbirke:

... S silnim vesoljstvom bode spojena,  
nikdar pojmljiva, nerazrešena –  
kakor je misel v duši poeta  
nerazumljiva, v vesoljstvu spočeta ...

Prav gotovo je bral in podoživljal tudi pesem, ki jo je Gustav Strniša objavil v prvi številki *Ljubljanskega Zvona* 1921. leta (in je leta 1937 ni vključil v zbirko *Zvoki in žarki*). Kar nekaj verzov v tej novoromantično-hegeljansko intonirani pesmi z nekako ekspresionističnim naslovom *Kozmopolitična* je najbrž vznemirjalo Gregorjev prodorni deški intelekt in burno domišljijo na zasledovalski poti k poklicanosti pesnika. Preberimo jo:

Ozvezdje svetlo – jasno pojmovanje  
najvišjih sil zamišljenih svetov;  
in lune sij – iskanje  
blestečih smotrov sred mrakov –

Sanjavi Mars kot hladen kip sameva,  
ovija se v oblakov lahni šal,  
kot skozi sito na zemljico seva –  
v megli nejasnosti idej kristal –

Razgaljena je Venera, blesteča  
v pohotni strasti duši se smeji –  
strast, v globočini tajni plameneča  
poraja čarovite sni.

Razkošnih zvezd zamišljena obzorja –  
fosforna so morja,  
in v njih se koplje volja praduha –  
spreminja z dnem v modrino se neba –

In sfera svetla v duše močne seva  
njegovo tajno razodeva:  
v najvišjo harmonijo veže svet  
in zemlja in vesoljstvo je – poet –

Predvsem naj poudarim dvoje: ne dvomim, da je deški Gregor doživljal te verze in takšno pesem zelo podobno kot fantek v prej citirani pesmi iz *Občujočih posod*. Se pravi zelo neposredno in popolnoma čutnonazorno. In drugič: pri resnično veliki in izvirni poeziji, in to opus Gregorja Strniše nedvomno je, ne govorim o vplivih, marveč dotike razumem kot dialog poezij ali pesmi. V tem dialogu – v svojem začetnem pesnjenju – tudi s pesmimi ali verzi Gustava Strniše je Gregor ustvaril svoje pesniško veselje; pri tem je abstraktnost, načelni sentiment, neprijetni mu antropocentrizem in pozneje svoj dialog zlasti z razlagami in spoznanji znanosti napolnil s konkretnimi podrobnostmi nekega celotnega poetično zgrajenega sistema, fantazijsko uresničenega, doživljanega in ubesedenega v docela pesniško formuliranih podobah, emblemih, simbolih, formulah. In opozorim naj še na dvoje. Pri prej omenjeni oziroma citirani pesmi Gregorja Strniše sem mimogrede namignil, da v isti podobi izenači akt pesnjenja in akt znanstvenega preizkusa. In drugič: v razpravi o *Relativnostni pesnitvi* je zapisal: “izvir vse zvrsti kot vsake posamezne pesnitve pa je v bistvu isti ali soroden: emocionalna prizadetost ali vznemirjenost takšne ali drugačne vrste”.

Naj v zaključnem delu tega prispevka o Strniševih vesoljih spregovorim, kakor da, kot nekoč dostikrat in oplajajoče, spet razpravljam z Gregorjem o pesniških zadevah. Izhajam iz pravkar omenjene Strniševe misli, ki jo z njim docela delim, da namreč umetnina izvira iz emocionalne prizadetosti ali vznemirjenosti. Strniša ne bi ugovarjal in nemalokrat je bilo rečeno, da tudi znanstveno odkritje, pomembno rešitev, prinese podobna emocionalna prizadetost ali vznemirjenje. Temu včasih rečemo intuicija, navdih, nenadno odprtje duhovne struje v psihi, in to razprtje, sproščanje in usmerjanje napetosti občuti tudi telo. Ne ostane prikrito našim čutom – in v umetniškem ustvarjanju se tudi nadaljuje v čutno nazornost oblikovanja. To nas vrača k prvemu viru, k otroku, ko se človeško bitje začne srečevati s svetom in njegovimi pojavi prek dotikov svojih čutov. In v teh dotikih so tudi rojstva vseh temeljnih emocij, prijaznih in neprijaznih,

strahov in upov, ljubezni, želja in odporov, nenehnih negotovosti, skrivnosti ali groz, ki tako ali drugače ne zapustijo bitja do konca. Na tem prvem izviru začne srečevati tudi jezik, imena in povedne strukture, na katere povezuje te čutno porojene emocije, vendar ob učenju jezika sprejema tudi na jezikovne elemente vezane asociacije, v besedju akumulirane čutne in emocionalne izkušnje prednikov in njihovih časoprostorskih izkušenj. V tem prvem srečanju s svetom in njegovimi fenomeni prek naših čutnih zaznav, stikov in reakcij je že takoj tudi emocionalna (re)akcija. Tisto, kar se od tega v besedah, jeziku – tako z izkušnjami rodov kot z individualnimi izkušnjami pesnika – izoblikuje do čutno nazorne podobe, se ubesedi v pesmi. Posamezniki in dobe skušajo racionalizirati svoje (re)akcije na svet in pojave z modeli – eden teh je bila tudi do poezije pokroviteljska Heglova teorija o “čutnem svetlenju ideje” –; zgodovinska izkušnja in znanost uči, da se racionalizacije prej ali slej izkažejo za nezadostne; znanost, če si drznemo sposojati pri njej, je dokazala, da se modeli sesujejo ali zmaličijo, če vanje dregnemo z zunanjo, agresivno radovednostjo (Heisenberg, Gödel).

Poezija pa je zunaj kroga racionalizacij; poetično ne stopa v polje (raz)umskega v celoti, marveč je temeljno pred njim in onkraj njega: v slutnjah, skrivnostih, stiskah posameznikovega duha in uma in njegovih čutnih izkustev ter tako njegovih (re)akcij. V to “distanco približevanja” jo silijo mnogoobraznosti sveta in pojavov – in izmuzljivosti njihove in njene, poetične, čutno nazorne pripravljenosti za razpoložljivost. Če zmore ostati poezija kot poetičnost tega čutnonazorno zaslutljivega sveta, skrivnosti fenomenov, ne more drugače, kakor da je odprta, nedolžna, radovedna in – prepuščena večjemu od sebe, neizmernejšemu od pesnika. Ko se umetnik (v bistvu sleherni človek) naslanja na lastno “dediščino” spoznav svojih čustev, se mu odpira občutena možnost lastnih poti med relativnostmi videzov fenomenov sveta, bitij, razmerij ... Drugače rečeno: formula kot sestavljenka čutno nazorno predstavljenih oziroma oblikovanih zaznav, ki se gostijo v gmoto, maso estetsko učinkujočih občutij, se najbolj prav skozi ali prek njih približuje območju skrivnostnosti – kot resničnosti onkraj racionalnega. Zato se mi zdi bliže “funkciji” umetnine, če rečemo namesto, da transcendirata, da individualnega bralca napoti k njegovi individualni, enkratni, posameznikovi izkušnji umetnine. Naj tu ostane odprto vprašanje, če je tako poetičnost tisto, kar je tudi njena etičnost.

V časih, ko pristanek na Luni, na Marsu, genska razkritja in vse, kar nas vsakodnevno zasipa, prestopa v pozabo ali vsakdanjo razpoložljivost ali računljivost, je učinek kake pesmi, kakega verza z njegovo podobo

lahko daljnosežnejši – na posameznika. Lahko se zgodi, da skozenj pronica, četudi en sam, verz zelo daleč v bralčevo dojemljivost jezika in drugih ljudi. Seveda je znotraj neke racionalne, diskurzivne funkcionalnosti znanstvenega modela, metodične matrice misel opazneje učinkovitejša, ponuja razvoj, skoraj neskončen znotraj modela, modularnosti. Gre lahko daleč, nepredvidljivo daleč, celo v grozečo razpoložljivost, vendar ne čez svojo notranjo sistemsko, le toliko konsistentno mejo. Onkraj tega zaprtega področja, te meje – je sesutje ali blokada. Znanke v formuli zamenjajo neznanke, skrivnosti. Poezija pa mejo prestopi že v samem začetku, izvira svojega upodabljanja, pri človekovi temeljni – čutni reakciji na svet. Nobenega odgovora, nobene rešitve ne daje, marveč le negotovost. Usodo, se pravi nedoločljivost v dvoumnostih zatemnjenega mnoštva plasti pomenov. V poeziji ni razvoja, pač pa kroženje in – kakor koli je to paradokсно – nenehno prehitava ali, natančneje, je pred racionalnim modelom in zunaj in onkraj njega. Vse več znanstvenikov, nemalo filozofov piše pesniško ali celo piše poezijo. Ta se na milost in nemilost izroča besedam, ki pa so onkraj tudi pesnika, posameznika. Ta jih (pre)držno preganja/zapeljuje in lovi, da bi se mu upodobile v formule, čutno nazorne ubesedene – upodobljene formule; oblikovale v občutenju-izkušnji, da bi mu bil dopuščen čim boljši približek neke večusodovske, mnogoizkušenske izraznosti sveta, življenja, časa ... Besedne formule pesmi, verzov nosijo morda kdaj – a nikoli docela ulovljivo in ni bitja, ki bi zmoglo kaj takega zaobseči – kompletno kompleksnost svojega izvora. Zato so skrivnostne – formulirajo skrivnostnost. Zaslutijo jo v vsakodnevni ali kozmični skrivnostnosti, v sončnih žarkih izmuzljivi, ali v neznanosti in strašni neznanskosti črnosti grozečo. Poezija kljub svoji popolni obrobniosti v kakšnem trenutku kakim posameznikom pomeni nujo. Pesem se iz fizične realnosti umika v notranjo domišljijško in emocionalno-izkustveno realnost bralca in v tem je njena pot, pot samotnega pronicanja, drugačna od poti racionalnega, znanstvenega doživljanja oziroma videnja sveta. Ladje, zvezde, oči, morje, meč, želod, vse, kar se v verzih Gregorja Strniše tolikokrat prikaže ali izginja, je in spet ni, so motivno-idejne, čutno nazorne pomenske mase, občutenjske mase emblemov, simbolov, so znanke in hkrati neznanke v formulah njegovega poetičnega sistema svetovne zavesti. V sistemu imajo natančno vlogo, vendar mnogopomensko maso. Gregor je zapisal: “vsaka resnična besedna umetnost je zmeraj v nekem smislu simbol”. Metafora, podoba iz besed, v katerih so oprijemi, kriki, usode premnogih, tipa tja, kjer s svojo čutno-občutenjsko slutnjo ugotavlja, da nekaj je. To so formule poti, ne cilja. Kroženje, ki ni ne razvoj ne napredek, je *circulus vitiosus* usojenosti človeškosti.

Pesmi ne kažejo poti letu raket v orbite, niso računalniški programi kakega upravljanja, k sreči nikakršni avtomatski piloti za let v megli. Vendar jih daje enak duh, so plod enake zavzetosti. Drugačna je njihova razpoložljivost. Je pri začetku čutnega dotika in čustvenega srečanja vir spoznavanja neznank, dvoumnosti in negotovih opazanj na obeh straneh enačb, formul, s katerimi iščemo bodisi kot znanstveniki ali kot pesniki svojo identiteto med identitetami posameznosti sveta, in pri tem etični odnos svoje samotnosti? Je pesništvo – kot občutje, kot domišljija, kot čustvo, kot jezikovna odprtost, komunikacija, radovednost in začudenje, kot zamislek – četudi ga ogromna večina ljudi sploh ne zapiše – lahko v odrešujočo pomoč? Kako daleč se razumu uspe osamosvojiti, ali mu uspe uiti izvorni čutno-čustveni podstati? Je dvoumna distančnost poeziji v pomoč ali nas “zoženje” oddaljuje tudi od naše “monadne” biti in etike? In še bolj boleče razkriva njeno relativnost?

Poezija Gregorja Strniše nas prepričuje, da ne doživljamo njegovih pesniških podob-emblemov in simbolov kot ilustracije, marveč kot doživljajska, emocionalno izkustveno silno nabita občutja tukajšnjosti in zdajšnjosti. Vesolje je zdaj in tu. Te pesmi govorijo o negotovosti v relativnostih odnosov do tistega, kar sprejemamo kot realnost oziroma njene resnice. Ubesečujejo negotovost osamljenega subjekta v času in prostoru in njegovo tesnobo zaradi teže vsečasnosti in hkratne časnosti ter s tem tako tudi vseh prostorskiosti od davnine do davne prihodnosti. Zmajski “nadorganizem”, ki ga je Gregorju Strniši inspirirala astrofizika, a ga je pesnik kot estetsko učinkujočo poetičnost popolnoma osamosvojil kot poezijo, je tako z vso svojo težo, grožnjo in obljubo – predvsem tu in zdaj. Bil je s pesnikom, ko je, tudi iz bridkih izkušenj, pisal verze, in je danes z bralcem, ki bere pesnitve. Z besedami o formuli – v Strniševih poetskih formulah je med znankami in neznankami vendarle kar nekaj vztrajnostnih znamenj svetlobe.

Janez Strehovec

## Telo pesmi

*Strniševa poezija med subtilno derealizacijo in kompleksnim utelešenjem*

Trirazsežnostna pesem, pesem telo, pesem kot kocka, valj ali krogla, “pasti v pesem”, potopitev v okolje pesmi, branje notranjih stranic pesmi – kocke in volumetrično branje je le nekaj konceptov, značilnih za sodobno digitalno oziroma novomedijsko poezijo, ki raziskuje usodo črke in besede v okviru novih medijev in pri tem izrablja vrsto sodobnih programskih orodij za oblikovanje nečesa, čemur bi lahko rekli pesem - telo (Strehovec, 2007). Vendar pa ideja pesmi - telesa nikakor ni iznajdba novih, digitalnih medijev, ampak je bila ta ideja blizu tudi (neo)avantgardnim iskanjem na področju konkretne in vizualne poezije; pojavlja se tudi kot metafora v moderni liriki (recimo pri Paulu Celanu<sup>1</sup>), vsekakor pa jo v prav posebni varianti srečamo tudi v poetiki Gregorja Strniša.

Tu mislimo predvsem na njegovo razpravo *Relativnostna pesnitev*, na katero so vplivala tako dognanja novoveške in sodobne filozofije (predvsem Kanta, Heideggerja in tudi fenomenologije, ko gre za koncepte pesniškega oddaljevanja od resničnosti) in sodobne fizike (predvsem Einsteinove splošne relativnostne teorije) kot tudi moderne literature (razpon romanov, ki jih avtor omenja, sega od *Gnusa*, *Golih in mrtvih* in *Čarobne gore* do *Stepnega volka* in *Lorda Jima*), popularne kulture (Strniša omenja v njegovem času sodobne pojave džez, tvista in rokenrola) in moderne poezije (velik poudarek je namenjen analizi Murnove *Pesmi o ajdi*). Že na začetku tega eseja se srečamo z opisom:

“Tako kot snovna telesa naj bi tudi leposlovne stvari imele svojo posebno telesnost, umetniško prostornino torej in njeno površino, iz več različnih stranic. Bralec dojema hkrati več strani istega dela, in govoriti sliši o več plasteh znotraj dela, kot eni vrh druge. V taki vsebinski in

---

<sup>1</sup> “Ena beseda – ti več / eno truplo. / Daj, da ga operemo, / daj, da ga počesešmo, / daj, da mu oko / naravnamo k nebu.” P. Celan: *Lirika*, Ljubljana, 1985, str. 21.



oblikovni mnogostranosti pa je telesnost besedne umetnine.” (Strniša, 1989: 177). V nadaljevanju povezuje tisto lastnost umetnin, ki izraža zunanjim predmetom podobno samostojnost, z njihovo genezo, kajti tudi umetnine nastajajo podobno kot vsi drugi predmeti danega sveta. Tudi umetnina dobi predmetno stabilnost šele na podlagi kompleksne izdelave ali kar gradnje, ki temelji na treh realnih prostorskih oseh in eni imaginarni. Čeprav gre za duhovne razsežnosti (čustvo, razum, čutna predstavnost in domišljija), so te razsežnosti uresničene šele v prostorski in časovni zavesti kot nekakšnem kantovskem aprioriju.

To besedilo smo začeli z omembo prizadevanj pesnikov digitalnega medija, da bi oblikovali pesmi kot trirazsežnostna, pogosto tudi animirana telesa, ki nimajo popisanih samo zunanjih stranic, ampak se z razprostrtim besedilom srečamo tudi v njihovi notranjosti; vendar naj že takoj omenimo, da Strnišu ne gre za tovrstna prizadevanja, za, recimo, kar naivno izdelavo pesmi v obliki geometričnega telesa, zato tudi ni sprejel izziva podobnih tendenc v takratni konkretni in vizualni poeziji, ki je sicer na Slovenskem pustila opazne sledi – nasprotno, srečujemo se s kompleksnejšo telesnostjo, ki nastane tudi in predvsem ob pomoči duhovnih podlag in kvalitet, vendar pa napotilo k digitalni poeziji ter tudi k vizualni in konkretni poeziji tukaj kljub vsemu nikakor ni povsem neumestno. Strniša piše o treh realnih prostorskih oseh in poudarja pomen prostorske zavesti, to pa kaže na to, da je tako v svoji praksi (torej pesnjenju) kot v poetiki (tu omenjeno besedilo *Relativnostna pesnitev*) namenjal veliko pozornost tudi sami materialnosti, celo (geometrijsko začrtani) fizikalnosti pesmi, dejansko pesmi - telesu. Avtor piše o “snovnih prvinah v leposlovnem delu”, postavljenih v takšne in drugačne medsebojne odnose; prav tako kot vse druge sestavine žive in nežive narave so vključene v vesolje oziroma vesolja, imajo delež pri tistem, kar poimenuje kot “svetovanja”, in so vključene v planetne koordinatne sisteme. Telesnost pesmi je torej učinek kompleksne gradnje, se pravi večplastne kompozicije, ki pa zahteva kar se da eksaktno aktivnost, torej pesnjenje, v katerem ni nič prepuščeno naključju, ampak je vsaka beseda v pesmi - telesu na točno določenem mestu; z velikim smislom za lingvistične raziskave, izpričane ob njegovi obravnavi Murnove *Pesmi o ajdi*, je Strniša vztrajal pri strogih merilih, predvsem filtriranju, selekciji in zgoščevanju, ki omogočajo izbiro stabilnih konstitutivnih elementov pesmi. Pesem - telo je, smemo figurativno zapisati, umito telo s počesanimi lasmi, in sicer ne negibno, temveč zelo živo telo s povečano maso in močnim energetskim in težnostnim poljem.

## **Leposlovne implikacije splošne relativnostne teorije, pesniški $E = mc^2$**

Po avtorjevih besedah, namenjenih avtorefleksivni opredelitvi narave *Relativnostne pesnitve*, "vzporeja tole razmišljanje besedno umetnino s telesom fizikalnega sveta" (isto delo, str. 180) in vlečenje teh vzporednic doživi vrhunec prav v trenutku, ko Strniša, brez dvoma pod vplivom Einsteinove splošne relativnostne teorije, spregovori tudi o implikacijah te teorije na področju življenja pesmi - teles. Za Strnišo, ki samoumevno umešča pesmi v okolje planetarnih interakcij, je pravzaprav samoumevno, da lahko podobno relativnostno modifikacijo, kot je tista, ki zadeva na podlagi hitrostnega učinkovanja v fizikalnem vesolju prostor, maso in čas, ugotavljamo tudi v duhovnem in materialnem pesniškem univerzumu, v katerem prihaja do "kontrakcije prostora [...] in časa [...], ki se tako rekoč zožita v prikazanem predmetu, ko se v vseh njegovih prvinah in med njimi enako skrajšajo prostorski in časovni intervali, hkrati pa pri vseh enako zrastejo njihove snovne vsebine oziroma njihovi pomeni in s tem, vsebina (masa) vsega sveta besedne umetnine" (isto delo, str. 180, 181). To stališče spodbuja vrsto premislekov, pa tudi vprašanj in hipotez, ki nas usmerjajo k področju, ki ga lahko poimenujemo na različne načine, kajti zadeva "umetnostno relativnostno teorijo", potem relativiziranje umetniške stabilnosti (tudi kanonov) in postavljanje pod vprašaj tudi tiste stabilnosti, ki zadeva umetniško percipiranje.

Tu bi lahko razmišljali tudi v smeri, da se nam v trenutku, ko ugotavljamo relativnost umetniškega dela, odpre pot k mišljenju, ki se ukvarja s postestetško in postobjektno naravo umetnosti, ki je postala celo značilnost poglobljenega toka sodobne umetnosti. Vendar pa moramo takšne spekulacije hitro omejiti, saj segajo prek Strniševih pogledov; njegov problem ni bil relativiziran "Kunstwerk", ampak relativizirane prostorske, časovne in snovne lastnosti "Kunstwerka"; pomislekov mu ni zbujal "Werk", torej narava dela, ampak njegova fizikalna, snovna, vsebinska, prostorska in časovna podlaga. Tisto, kar je tu lahko predmet premisleka, so, recimo kar dobesedno, fizikalne in materialne posledice relativnostne teorije na področju umetniškega, konkretno leposlovnega dela. Strniša ugotavlja krajšanje prostorskih in časovnih intervalov, se pravi krčenje razdalj in časovne dolžine, ki brez dvoma pomeni neko zgoščevanje, ki smo mu danes priča pri vrsti recimo kar trendovskih dejavnosti v sodobni množični kulturi; vrsta atrakcij v tematskih parkih je aranžiranih prav za svojevrstno časovno in prostorsko zgoščenost, ki omogoča ekstremno atraktivna doživetja, recimo pri vlakcih smrti, skokih z elastiko ipd.

Kontrakcija prostora in časa torej lahko implicira neki *več*, ki izhaja iz takšnega časovnega in prostorskega *manj*, namreč iz *več* na ravni snovi oz. vsebine; to je tukaj gotovo bistveno. "Tako je na začetku omenjena posebna telesnost besedne umetnine, kot jo vidijo v njeni vsebinski in oblikovni mnogostranosti, je torej njena vsebinska masa, izražena s samostojnim načinom, v premem sorazmerju s čustvom" (isto delo, str. 190). Tu se zato odpirajo vprašanja, ali ni takšna relativizacija leposlovne umetnine prevratna tudi glede zvrsti in njenih posebnosti, ki se začenjajo prilagajati duhu časa v tem smislu, da so sedanji posamezniki dejansko vedno bolj naklonjeni predvsem tistim stvarim in razdaljam med njimi, ki so vedno manjše, in časom, ki so vedno krajši (tendenco k imetju vsega, gledano doživljajsko, v hipnem in tehniškem realnem času, s katerim se srečujemo pri vsakdanjem delu pred računalniškimi zasloni). Pri tem pa je bistveno, da naraščajo vsebinski aranžmaji, to pomeni, da gre za tendenco po kar se da veliki količini informacij, dostopnih na omejenem prostoru in v zelo kratkem časovnem intervalu. Pojav naraščanja mase je brez dvoma tisti impulz Einsteinove splošne relativnostne teorije, ki se zdi avtorju najbolj izzivalen, tudi ko gre za leposlovno relativnostno teorijo.

Strniša v *Relativnostni pesnitvi* ni obširneje nadaljeval svojega razmišljanja v smeri pomembnosti relativiziranja leposlovne umetnine za revolucioniranje literarnih zvrsti (recimo tendenca h kratki in zgoščeni zgodbi namesto razvlečenega romana), vendar pa se v tem besedilu srečamo z zanimivim stališčem, za katero je bistveno, da med vsemi leposlovnimi oblikami presenetljivo favorizira pravljico, ki je za Strnišo hkrati najobjektivnejše in tudi najbolj domišljijsko pripovedovanje, uresničeno v, z njegovimi besedami, stvarnem jeziku. Pravljica (praviloma je kratka, ekonomično konstruirana) spregovori o počlovečenih živih rečeh in omogoča svojevrstno preseganje časa, in sicer tako nazaj (v animistično obdobje) kot naprej, se pravi v novo dobo.

## **Bralec, ujet v težnostnem polju pesmi**

Ob relativiziranju leposlovne umetnine Strniša opozori tudi na problem bralca, ki zapade posebni relativnosti prav zato, ker se zatopljen v branje ves čas giblje skupaj z leposlovnim delom, je v njegovem koordinatnem sistemu oziroma težnostnem polju. Tudi ta misel je relevantna in kaže na Strniševo poznavanje sodobnih fizikalnih in naravoslovnih teorij na splošno, kajti takšen bralec ni nič drugega kot notranji opazovalec sistema, ki

je, preprosto rečeno, udeležen v njegovem življenju. Ob notranjem opazovalcu (v njegovi terminologiji "naivnem bralcu") pa omenja tudi bralca v vlogi opazovalca, ki delo motri iz drugega sistema, iz realnega sveta; in videti je, da takšna pozicija nenaivnega bralca in neudeleženega opazovalca Strnišu, ko gre za poezijo in filozofijo te poezije, nikakor ni tuja, kajti pogosto se odmika iz stališča udeleženca poteka stvari k točki, ki mu omogoča širše razglede nad celoto. Bralec, živo vpet v življenje pesmi, je bralec v gibanju in ima brez dvoma pomembno mesto v branju kot procesu, dejansko, s Strniševimi besedami, transcendiranju. Bistveno sodi k življenju pesmi, in to Strniševo stališče je gotovo blizu sodobni recepcijski estetiki in teoriji bralnega dejanja, ki izhajata iz poudarjene vloge bralca kot tistega, ki s svojimi domišljijami akti konkretizira in polni praznine in mesta nedoločenosti (recimo v Iserjevi in Ingardnovi fenomenologiji navdahnjeni literarni teoriji).

Relativnost predpostavlja udeležnost in gibanje, in sicer takšno gibanje, ki je kar se da opazno, torej hitro, in ima v sebi tudi prav posebno življenje, ki je opredeljeno z ritmi. Kontrakcija prostora in časa ter z njima povezano zgoščevanje in intenzivnost usmerjata k hitrosti in ritmičnim kvalitetam te hitrosti. Strniša ne le glede na dognanja sodobnega naravoslovja, ampak tudi glede na sodobno filozofsko misel pravilno ugotavlja, "da čistega, neodvisnega in nespremenljivega časa in prostora, brez teles in njihovega gibanja v njiju, ni" (isto delo, str. 178), zato je pomemben tudi tisti del njegovega eseja, v katerem se usmerja k sicer kratki, toda zelo umestni tematizaciji dveh soodnosnikov relativnostnega sveta, in sicer k telesu in ritmom, ki jim je to telo izpostavljeno.

Tu presenetljivo poseže v sodobno popularno kulturo, ki z ekstatičnim predajanjem mladine ritmom popularne glasbe odpira pot k novi senzitivnosti, senzibilnosti in tudi dobi, ki je opredeljena s temi kvalitetami. Kot uspešen pisec besedil slovenskih popevk je bil Strniša gotovo seznanjen s sodobno popularno kulturo, pri tem pa je pogled usmerjal tudi na plesišče, na katerem je sledil novim tendencam, recimo pri rokenrolu, tvistu in shakeu, pri katerih se "plesalca že spuščata in se vsak od njiju zase zagnano prepušča samo še ritmu" (isto delo, str. 185). V poudarjeno ritmični glasbi, ki je podlaga za takšen ples, pride do ekstatičnega preseganja vsakokratnega jaza, do težnje, da se izgubiš in identificiraš z neskončnim, in to v zgoščenih trenutkih, "ki se utegnejo, ko napočijo, zazdeti, kot da jim ne bo nikdar konca" (isto delo, ista stran). To so trenutki, ki jim, če sledimo Strniševemu navdušenju nad splošno relativnostno teorijo, raste masa, in sicer kot posledica kontrakcije linearnega, odtekajočega časa. Kako opredeliti, jasno, da gre tu za figurativno

izražanje, povečano maso trenutka? Recimo v smislu, da je to trenutek, ki je "dolga", sestavljen iz množice zdajev, razprostrtih v različne smeri, to pa povzroča subjektivni občutek, da gre za trenutek, ki traja celo večnost. Vsekakor je pri tem pomembno, da je v sodobni popularni kulturi odkrival najavljanje nove dobe, katere poglobitvo gonilo pa je, tukaj očitno sledeč Heideggerjevi filozofski misli, razumeval kot sodobno tehniko in njene podlage v naravoslovju, še posebno v teoretski fiziki.

Ritmi novih glasbenih oblik in ekstatični plesi poudarjene telesne ritmičnosti niso nekaj naključnega, ampak učinek zgoščevanja, večanja mase in plimovanja s kar se da visokimi amplitudami; to je posledica, figurativno rečeno, večanja mase trenutka in zato zastoja v času, kajti videti je, da postaja linearnost vedno bolj blokirana; čas ne odteka, ampak narašča na mestu, v katerem se zlivajo sedanjost, preteklost in prihodnost. Smo pred nevarnostjo, da bo čas recimo kar *poplavlil*. Imperativ, ki se plesalcu razkrije v tej situaciji, je samo eden: izstopiti. Toda kam? Ne more prestopiti naprej, zato intenzivno krili na mestu, se spušča (pri tvistu in shakeu) ali pa skuša pobegniti gor, in sicer pri nekaterih figurah in gibih, ki jih spodbuja tehno oziroma plesna glasba (ki pa je Strniša, razumljivo, ni poznal).

Ekskurz k primerom iz množične kulture (tako v glasbi kot pri družabnem plesu) nam kaže, da je *Relativnostna pesnitev* zelo kompleksno besedilo, ki ima izjemno vlogo na področju poetoloških besedil slovenskih in ne le slovenskih klasikov. Srečujemo se s pesnikovimi premisleki o poeziji, ki pa nikakor niso zamejeni samo z vprašanji zvrsti in za njegov čas relevantnimi filozofskimi pogledi, ampak se refleksija o leposlovnem, konkretno pesniškem delu umešča tudi v kontekst sodobnih naravoslovnih pogledov (resda razumljenih v popularni, humanistično izobraženemu posamezniku dostopni obliki) in sodobne množične kulture. Če bi današnji pesnik želel slediti tej Strniševi strategiji, bi se moral iz svojega eseja o poeziji usmeriti tudi k vprašanju sodobne filozofije, sodobnega naravoslovja in sodobne množične kulture, to pa bi konkretno pomenilo, da bi nekaj pozornosti moral nameniti tudi stvarim, kot so molekularna biologija (genetika), tehnoglasba in klubska kultura ter splet 2.0 (z blogi, wikipedijami, YouTubom, Flicrom, Second Lifom itn.).

Strniša je v svoji poeziji in poetiki brez težav prehajal med področji znanstvenih dognanj in umetniškimi svetovi, vlekel je drzne vzporednice in prav obravnavani esej *Relativnostna pesnitev* je poskus dokazati, da je življenje leposlovnih del kompatibilno s tedencami sveta, ki jih opisuje sodobno naravoslovje. Med recimo kar svetom znanosti in umetnostnim, konkretno leposlovnim področjem so mogoče korespondence, kajti oba

soodnosnika sta enakovredna, oba raziskujeta in razlagata kozmos; početa tako rekoč isto, le sredstva, se pravi jezik, njunih pristopov se razlikujejo. Ni le naravoslovje izziv za sodobno konceptualizacijo umetnosti, ampak tudi umetnost lahko marsikaj pojasni, osvetli; tudi leposlovnih koncepti so produktivni, ko gre za razumevanje sodobnega sveta.

“Pri vzporejanju besedne umetnine s fizikalnim telesom naj bo dovoljeno tudi obrnjeno, izhajati iz pojmov besedne umetnosti [...] lahko bi se reklo, da je masa fizikalnega telesa njegova *fizikalna vsebina*, vsebina besedne umetnine pa njena *pesniška masa*” (isto delo, str. 189, 190). Menimo, da je to stališče, pravzaprav obrat, ključno za Strniševu razumevanje novih duhovnih konstelacij, in sicer v tem smislu, da začneš tudi pojme besedne umetnosti uporabljati za pojasnjevanje širših, torej ne le leposlovnih ali umetniških podlag resničnosti; to pomeni, da lahko tudi besedna umetnost opravlja spoznavno in raziskovalno funkcijo. Tudi ona je proizvajalka novega znanja in tisto, kar izreka, ima pomen in smisel tudi za druga področja. Smo, recimo, kar pri nečem, kar lahko poimenujemo pesniška znanost v smislu povsem relevantnega in dopolnjujočega vedenja. Vsekakor pa ima ta obrat tudi vrsto estetskih in epistemoloških konsekvenc, med katerimi je osrednja predvsem tista, ki izhaja iz postestetske narave takšne poezije in takšnega leposlovja; vzbujanje učinkov lepega nikakor ni več nujna prvotna naloga besedne umetnosti, temveč je ta predvsem spoznavanje in razlaganje resničnosti v mediju in potenci umetnosti in poezije.

In kaj je posebnost pesniške mase, tu nas, jasno, zanima predvsem leposlovje, konkretno poezija? Zanj je bistveno, da se večja in bogati s količino in kakovostjo emocionalne energije, ki ima na področju poezije podobno vlogo kot kinetična energija na področju naravnih pojavov. Pesniška masa je dejansko spremenljiva količina, ki jo poganja emocionalna energija; Strniša je to izrazil s sklepnim in temeljnim stališčem o tem, kaj je posebnost pesniške telesnosti. “Tako je na začetku omenjena posebna telesnost besedne umetnine, kot jo vidijo v njeni vsebinski in oblikovni mnogostranosti, je torej vsebinska masa dela, izražena z njegovim samostojnim načinom, v premem sorazmerju s čustvom” (isto delo, str. 190). Poudarek je na čustvu in njegovi energiji, kot ugotavlja tudi pri Murnovi *Pesmi o ajdi*, ki ji namenja veliko pozornost tudi v smislu svojevrstne avtopoetičnosti, samonanašanja in samopreseganja; to vodi k naraščanju mase vseh členov, udeleženi v življenju umetnine. Avtor opozori na to s stališčem, da je “njena ajda bolj ajda kot v realnem svetu” (isto delo, str. 198) in da njena vsebinska masa stalno dobiva večjo težo.

Ajda, ki skriva vase čebelo, ima podobno vlogo kot zemlja v Heideggerjevem eseju *O izvoru umetniškega dela*<sup>2</sup>, to pomeni, da vse obdaja, v določenem smislu nosi. Strniša namreč kontrastira “svet ajde in njenega nezavednega organskega življenja in svet človeka in njegovega zavestnega truda” (isto delo, str. 200).

### **Poezija kot raziskovanje, komplementarno znanstvenemu**

Vsekakor pa je tu pomemben tudi tisti poudarek, ki pesniško ajdo postavlja nad ajdo v naravi, konkretno, na polju, kajti ajda v pesmi je bolj to, kar je v realnem življenju, to pa pomeni, da je poezija medij, ki omogoča čutno, v figurativnem jeziku izraženo predstavitev bistva stvari. Še temeljiteje kot pri ajdi je, ko gre za razumevanje pesnjenja kot pravega ontološkega uprizarjanja povečanih bistev, ta pojav opisan ob primeru goloba, ki “v pesmi ni ptica sploh, še manj žival kot žival [...] ampak bolj golob od goloba v zraku ali v ornitološki razpravi. V golobu v pesmi je bistvo goloba povečano” (isto delo, str. 197). Kak Strnišev oboževalec to stališče samo s patosom prebere, češ kako globokoumno je Strniša spet nekaj zapisal, in odfrfota dalje, vendar se je ob tej misli vsekakor treba zaustaviti. Srečujemo se s tezo o povečanem estetskem bistvu goloba, ekvivalentnem njegovi povečani vsebinski masi, ki pa ni rezultat statičnega in ločenega uvida goloba (in, v drugem primeru, ajde), ampak izhaja iz prav posebne zveze (in zvez), se pravi na podlagi odnosov, ki se vzpostavljajo med golobom in ajdo. Pomembno je torej tisto vmes, sam medij pesniškega posredovanja, svojevrstno spravljanje v odnose, ki privede do povečane, se pravi večje mase, kot je tista, ki je lastna le izoliranima členoma. Videti je, da omogoča pesnjenje inscenacijo laboratorija, v katerem se kot v kakem pospeševalniku na podlagi umetnih povezav, torej pesnjenja kot sinteze, povečujejo vsebinska bistva stvari, to pomeni, da prihaja do pravcete ontološke funkcije pesnjenja kot transcendiranja in kombiniranja, povezovanja. Ni dovolj, da ima pesnik na razpolago ajdo, goloba, polje, nebo, zvezde in čarovnico, ampak mora te sestavine vključiti v prav posebne vsebinske odnose, ki jim bodo podelili življenje. In takšno življenje je tisti pospeševalniški dispozitiv, v katerem narašča pesniška masa, to pomeni, da bo pesniška ajda lahko presegla ajdo v naravnem okolju; in to v trenutku, ko se bo pospeševala

<sup>2</sup> Upravičeno lahko domnevamo, da je Strniša bral prve prevode Heideggerjevih besedil v slovenščino, še posebno v reviji *Perspektive*. Poleg eseja o *Izvoru umetniškega dela* je nanj vplivala tudi *Doba slike sveta*, ki je bila v izvirniku prvič objavljena 1938. leta.

ob pomoči svojih bistvenih vsebinskih soodnosnikov, recimo z golobom in čarovnico (postavljenima v ritmiziran laboratorij pesmi).

Motor pesmi poganjajo čustva, dejansko čustvena energija, vendar pa avtor namenja velik poudarek tudi razumu; to pomenljivo opiše z besedami “razum ni bergla čustva, ampak raketa, z ohišjem iz domišljajskih predstav, ki jo poganja čustvena energija, da odnese pesnitev iz območja Zemlje v prostor in čas zunaj Zemljinega težnostnega polja” (isto delo, str. 209). Iti ven, se izstreliti, relativizirati vse in vse tudi presegati – to je temeljna naloga pesnjenja kot umetnosti in svoje nadaljnje razmišljanje o bistvu poezije v okviru *Relativnostne pesnitve* je zato naslovil *Ironična pesnitev*. V njem je velik poudarek namenil preseganju prostora in časa v pesmi, se pravi transcendiranju, ki nikakor ni le lastnost pesmi same, ampak tudi bralca. Pesnitev si prizadeva za razdaljo do vse časnosti in s tem za tisto, kar Strniša poimenuje nadčasovnost *na sebi*; toda ta lastnost je dialektični soodnosnik posameznikove smrtnosti, “groba tega sveta”, kajti pesnitve lahko nastajajo le, ker je človek kot njihov tvorec smrten, omejen. Avtor *Relativnostne pesnitve*, zvest svojemu holističnemu pogledu, povsem razumljivo reflektira svet v obliki, ki zajema vse končne in neskončne oblike, nebo in Zemljo; “vse reči so enako pomembne” (str. 239), je njegovo ključno stališče, ki se še posebno izrazi v njegovi poeziji, ki bolj kot k lirskemu subjektu usmerja k množicam recimo kar lirskih objektov<sup>3</sup>.

Ironija je tam, kjer je odmik, oddaljevanje od realnosti, postavljanje realnosti med oklepaje, ki je mogoče v trenutku, ko doseže avtor ironični temelj, kot, po Strniševih besedah, Arhimedovo točko vse besedne umetnosti (isto delo, str. 236). Šele tam najde točko, ki mu omogoča pogled na resničnost, kot da bi bila laboratorijska pokrajina, ki se lahko poljubno manipulira v vseh smereh, se pravi, vrti naprej in nazaj, poveča ali pomanjša, postavi na glavo, vključi v drugačen potek stvari itn. Pesem (v Strniševi terminologiji pesnitev) ni ne *res extensa* ne *res cogitans*, njen ontološki način bivanja ni identičen bivanju knjige, v kateri je natisnjena. Srečujemo se s področjem, ki bi ga fenomenološki estetiki poimenovali irealno, recimo kar kraljestvo irealnih kot-da-bitnosti, vendar pa za avtorja teh pogledov popolne irealnosti ni, ampak omogoča Arhimedova točka

---

<sup>3</sup> V eseju *Strniša in Memon*, objavljenem v moji knjigi *Besedila z napakami*, 1988, sem že pred dvema desetletjema zapisal, da se pri Strniševem opusu srečujemo s poezijo, ki bistveno odstopa od poglavitnega toka moderne poezije, v kateri se vse vrti okrog lirskega subjekta. Ta je pri njem v ozadju, kajti ospredje je opredeljeno z lirskim veseljem, z rečmi različnih izvorov in bivanjskih načinov, ki so organizirane skozi dispozitiv pesnjenja.



besedne umetnosti pogled v “nadčloveški čas in prostor veselja”, to pomeni, da Strniša pozna ime za tisto, kar uhaja prizemljeni profanosti.

Čas je, da zato od Strniše kot avtorja zanimivega razmišljanja o poeziji in svetu poezije sežemo k njegovi poeziji, se pravi k pesmim, ki so v določenem pogledu telesa, to pomeni, da je zanje bistvena določena kompaktnost, stabilnost, temelječa na kompleksni sestavi, pri kateri sodelujejo različni elementi in omogočajo uprostorjeno in materializirano besedilno strukturo v času. Pesem - telo pri Strniši niti slučajno ni samo stvar navdiha, emocij, poudarjenega patosa in sanj, ampak je resno delo, ki vključuje številne povsem racionalne sestavine in postopke, ki temeljijo na logično-algoritmičnem pristopu, filtriranju, odbiranju, analiziranju, primerjanju in celo računanju; nič ni prepuščeno naključju, spontanemu avtomatizmu in intuiciji. Navdihnjen s Kantovo *Prolegomeno in Kritiko čistega uma* je nekaj svojih pesmi poimenoval kar s filozofskimi izrazi (analisis, organon, prolegomena, dialektike). Pesnik v svojih domišljjskih projekcijah sicer derealizira, oblikuje svet v modusu kot-da, vendar pa vedno tudi veliko realizira, kajti – smo pri paradigmi pesmi kot telesa – oblikovati mora telo pesmi, se pravi, nekaj realizirati v smislu utelešenja.

Natančnejše branje tistih strani *Relativnostne pesnitve*, ki so namenjene analizi Murnove *Pesmi o ajdi*, je kar se da ilustrativno, kajti povabljeni smo k pravcatemu znanstvenemu razčlenjevanju pesnjenja kot izrazito miselnega in analitičnega početja, v katerem ne sme biti nič prepuščeno naključju; vsaka beseda v verzu mora biti na točno določenem mestu, se pravi, prav tam, in niti slučajno ne drugod; težišče pesmi se nenaključno usmerja h koncu; “prva vsebinska enota obsega štiri, druga samo še dve, tretja samo eno kitico”, je zapisal Strniša (isto delo, str. 201) in s tem poudaril samosvojo kompozicijo te vsekakor kompleksne pesmi. Avtor je pri tem ugotovil tudi vzporedno dogajanje na ravni ritmičnega komponiranja, ki mora slediti morfologiji pomenskih žarišč (ajda in čarovnica), in je hkrati kot pravcati pesniški Einstein analitik zapisal: “Ko se prostor in čas pesmi zožita na njeno novo žarišče: čarovnico, se šele hkrati do kraja zožita tudi na prvo žarišče: ajdo, ki šele zdaj dobi svojo do kraja povečano pomensko maso, tako gosto, kot bi se vanjo zgostilo vse živo življenje sveta” (isto delo, str. 201). Poudarek je na zgoščevanju, oženju časa in prostora, katerega rezultat je vsebinski nekaj več, na pomenski in ritmični nasičenosti pesmi. To, kar je pri Strnišu povezano z njegovim razumevanjem relativnostne teorije in z apliciranjem te na področje leposlovja in umetnosti na splošno, je v resnici bistveno za vso (dobro) poezijo; pri njej gre dejansko za zgoščevanje in koncentracijo, za poseg v

prozo (razvlečenega) življenjskega toka. Roman ima na razpolago veliko časov, metaforično bi lahko celo zapisali, da vse čase (in tudi prostore) tega sveta, medtem ko ima pesem kot umetnost stisnjene, torej racionalno, s strukturo stihov in kitic organiziranega prostora, na razpolago samo omejen, koncentriran čas, ki ga mora prav zato kar se da skrbno in racionalno udejanjiti – v ekonomiki stopnjevanega ritma.

Tu lahko za trenutek sežemo h glasbenemu videu kot primeru sedanje množične kulture, katerega oblikovalci se dobro zavedajo tistega, kar smo zapisali ob primeru pesmi, namreč njene izjemne vsebinske, prostorske in časovne zgoščenosti. Vrsta uspešnih primerkov te zvrsti, ki je doživela vrhunec predvsem v osemdesetih letih prejšnjega stoletja v okviru MTV-jevskih glasbenih videov, nam uspešno demonstrira postopke, usmerjene k temu, da v časovno kar se da majhni enoti (recimo treh, štirih minut) uresničiš, torej prikažeš za roman ali dva snovi. Takšno zgoščevanje je uresničeno s postopki hitrih rezov, z drznimi preskoki med skoraj simultano soobstoječimi nizi podob in s posebno poudarjenimi zvočnimi učinki.

### **Pesnjenje med emocionalno energijo in strogo razumsko analitiko**

Strniša ne prisili le jezika, da se obnaša drugače kot v vsakdanjih, običajnih zvezah, ampak skuša ugledati tudi stvari tako, da je njihov potek (lahko tudi za 180 stopinj) drugačen od tistega, s katerim se srečujemo v vsakdanjosti. Kako to doseže, kako opredeliti njegov postopek pesnjenja? Zanj je značilna derealizacija in z njo povezano filtriranje v obliki, da pesnik najprej izoblikuje merilo, ki definira tisto, kar sme stopiti v telo pesmi. To je lahko prav vsako bitje žive in nežive narave (omenili smo že njegovo misel o enaki pomembnosti vseh stvari), kot značilno demonstrira že bežno srečanje z njegovo pesnitvijo *Vesolje*, iz katere navedimo te začetne verze:

“Ptice stopajo po tleh. / Sladka jezera so puščave. / Jate trave čez nebo lete. / Gore so v noči rosne kaplje. Vzame jih sonce, ni jih več. / Tudi sonce sije drugače: / slišiš ga, vidiš ga ne” (*Balade o svetovjih*, str. 70).

V teh verzih se srečujemo s, preprosto rečeno, narobe svetom oziroma svetom, ki je postavljen na glavo ali pa je v laboratoriju za poljubno eksperimentiranje. Pod vplivom kantovskega pogleda na apriorne oblike zorov skuša tudi Strniša v mediju pesnjenja začrtati umetne (pred)pogoje, ki omogočajo oblikovanje novega, umetnega sveta iz derealiziranih, se pravi, svinčene teže realnega (termin Nicolaija Hartmanna) odrešenih

stvari. Srečujemo se z optiko, ki je na ravni poststrukturalistične esejistike doživela popularnost v Baudrillardovih pogledih na prednost zemljevida pred ozemljem; zemljevid je tisti, ki je po tej logiki predhodnik teritorija, in v Strniševi pesmi *Zemljevid* se srečujemo s podobno konstelacijo. V uvodni štirivrstičnici je na tleh zemljevid iz senc, v tretji, sklepni štirivrstičnici pa smo priče novi sintezi, ko se sestavine sveta, njegovi razsuti deli in ozvezdja spet zložijo "v jasno zarisano zemljevid" (Strniša 1989a: 92). Svet poezije je vesolje čistih možnosti in veselje je slediti avtorjevemu prizadevanju za upesnjevanje novega poteka stvari, njihovim novim povezavam in interakcijam. Ne smemo pa pozabiti, da je tudi pesniško vesolje v soodnosu z znanstvenim vesoljem, ki pa je razumljeno v poevklidskem in relativnostnem kontekstu; preprosto rečeno je tudi tukaj na delu enačba  $E = mc^2$ , to pomeni, da se, čim pri Strniši slišimo za vesolje, srečujemo z okoljem - matrico, ki mu načeluje kvadrat svetlobne hitrosti, torej matematično-fizikalna entiteta, ki pa jo je mogoče izraziti tudi v nečem, kar lahko poimenujemo kot poezijo vesolja in kar je poglavitni predmet njegovih pesniških raziskav.

Pesem kot leposlovna umetnina pozna prizemljenje, utelešenje, snovno realizacijo v materialnem zapisu. Pesem je organizem, telo, ki prisili naš pogled, da obravnavamo njene enote (besede - črke) drugače kot znotraj vsakdanjih jezikovnih tvorb. Je pesem okno, kot je lahko slika, to pomeni strogo določen izsek vidnega polja, ki na poseben način organizira tisto, kar je v oknu, se pravi ugledano? Pesem sicer ni okno, je pa tekst, ki je kompaktno organiziran, sestavljen iz plasti, kompleksen, ostro razmejen od rek prozaične besedilnosti.

Omenili smo že močne vplive moderne in sodobne filozofije in nič manj tudi sodobne znanosti (predvsem fizike, konkretno splošne relativnostne teorije) na Strnišev opus, ki se kažejo tudi v pogosti rabi pojasnjevalnih stihov ali kar kitic, ki končujejo uvodne ekzpozicije in sinteze umetnih besedilnih resničnosti. In pri tem lahko bralci dobijo občutek, da Strniša celo pretirava s filozofijo<sup>4</sup>, s čisto racionalnostjo; po tem je prepoznaven, zanimiv, vendar včasih preveč puščavniško abstrakten. Preveč pojasnjuje, vse hoče povedati, razjasniti, omejiti dvoumnosti,

<sup>4</sup> Predvsem zbirka *Oko* je izrazito kantovska. Podnaslovljena je *Oris transcendentalne logike*. Upravičeno lahko domnevamo, da je Strniša poznal slovenski prevod Kantove *Prolegomene* (Ljubljana, 1963), kajti tako v *Transcendentalni pesnitvi* kot v sami poeziji se stalno vprašuje o možnosti poezije, transcendentalnih idejah in še posebno o kozmoloških idejah. Tudi teoretik, ki se zanima za filozofska vprašanja igre, bo našel zanimive spodbude v ciklu *Zabavišče*, uvrščenim v zbirko *Oko*, recimo v uvodni kitici *Nagice*, v kateri se srečamo z idejo o igri sveta, namreč s poljubnim obračanjem, ki ga izvaja zabaviščna artistka.

stvari prizemljiti, pokazati na rešitve, sugerirati nadaljevanja, to pa pogosto vodi k skoraj prozaično trivialnim stihom. Bodimo konkretni: zadnjo štirivrstičnico pete enote *Veseljaka* končujeta stiha “Rad bi kdaj vsaj *videl* gore druge obale. / Ampak druge obale ni” (Strniša 1989a: 75). Popolnoma jasno je, da je to mogoče izraziti prav s tema sintagmama in manj zahteven bralec se lahko takšnega pojasnila celo razveseli, toda so pesniki, mojstri metafor in še bolj drznega oddaljevanja od dane resničnosti, ki bi to znali izraziti tudi veliko manj prozaično. Da druge obale ni, bi morala ugotavljati bralec in kritik, in to na podlagi metafore, ki bi nakazovala odsotnost pristajanja v drugem, nemožnost priveza nekje daleč, proč od tega tukaj, se pravi blizu. Če sežemo po konceptih, kot so Ingardnova mesta nedoločenosti in Iserjeva prazna mesta v besedilni pokrajini (obravnavana v njunih že omenjenih literarnih teorijah), lahko tu zapišemo, da jih v Strniševi liriki ne mrgoli, nasprotno, videti je, da je pesnik v sicer skrajno ekonomičnem jeziku vendarle zelo zgovoren, da ga je recimo kar strah, da bi aktivni bralec preveč samosvoje konkretiziral takšne praznine in nedoločenosti, zato se čuti poklicanega, da v pesnitve umesti tudi pojasnjevalne verze, namenjene oženju poljubnosti v pristopih.

Strniševa poezija je, pa čeprav jo poganja emocionalna energija, skrajno racionalna; skuša zadostiti celo merilom objektivnosti, namesto lirskega subjekta jo zanima lirični kozmos. Pri tem pa lahko opazimo, da si avtor z osredotočenostjo na objektivno in transsubjektivno pogosto zapira pot k tistim paradigmam sodobne filozofije, ki se bližajo sodobnemu naravoslovju prav z refleksijo mobilnega in fraktalnega subjekta. Relativizirana prostor in čas sta soodnosnika gibanja takšnega posameznika, dejansko njegovega telesa-v-svetu. Vendar pa postavljanje lirskega subjekta z njegovim eksistencialnim patosom<sup>5</sup> v oklepaje, njegovo opazno razsrediščenje in odkritje kozmosa ne pomenijo zmagoslavja nekakšnega postsubjektnega in posthumnega stanja, nasprotno, kozmična perspektiva se prepleta s perspektivo pesnitve in njene transcendentalne ironije, ki spodbuja bralca, da transcendirata tudi on, kajti “pesnitev mu razklepa njegovo ujetost, zamejenost in končnost v prostoru in času” (Strniša 1989, str. 250). Strniševa vesolja bolj kot pesnike nagovarjajo prav bralce – vas in nas, tebe in mene. Vabijo nas k negotovemu potovanju kot transcendiranju, ki ima gotovo tako narativne kot eksistencialne implikacije.

<sup>5</sup> “Poezija je odlično orodje za raziskovanje eksistencialnih tem,” zapiše teoretik Rich Furman (2007), vendar pa takšno stališče nikakor ni blizu Strniši, pri katerem je eksistencialno potopljeno v kozmološki matrici, pa čeprav kot njena pomembna sestavina. Pesnikova naloga je raziskovati v mediju pesnjenja prav vesoljske okvire bivanja.

Literatura:

- Celan, P. (1985). *Lirika*. Ljubljana: MK.
- Furman, R. (2007). "Poetry and Narrative as Qualitative Data: Explorations into Existential Theory". V: *The Indo-Pacific Journal of Phenomenology*. Let. 7, št. 1. [http://www.ipjp.org/May2007/Richard\\_Furman\\_7e1.pdf](http://www.ipjp.org/May2007/Richard_Furman_7e1.pdf). Dostopno: 28. oktobra 2007.
- Heidegger, M. (1990). *Vom Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam.
- Strehovec, J. (1988). *Besedila z napakami*. Maribor: Založba Obzorja.
- Strehovec, J. (2007). *Besedilo in novi mediji*. Ljubljana: Literatura, Novi pristopi.
- Strniša, G. (1989a). *Balade o svetovjih*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Strniša, G. (1974). *Oko*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Strniša, G. (1989). *Rhombos*. Ljubljana: DZS.

*Iztok Osojnik*

## **Lovljenje sape v Finlandiji**

*(Podrealistični motet o ščurku)*

Ščurek, mislil sem,  
nenadoma si kar izginil,  
ustrašil sem se –  
ne, ustrašil je pretirana beseda –  
da si prikazen iz sanj ali nekaj, kar bo izpuhtelo kot  
pljunek na razbeljeni plošči štedilnika.

Rekel si: slikati, slikati, slikati.  
Se strinjam. Iz dneva v dan, v najbolj črnih  
dnevih prav tako kot na oblakih z veselimi  
naramnicami. Vse besede so dovoljene,  
misli, banalne, modre, ukradene, citirane,  
tiste iz levega škornja (moja svoboda hodi v njih).

Začel bom s težkimi toni, sem rekel,  
*schwarz und blau*,  
in pomislil nate. Kako se smeješ, mučiš,  
prebijaš med vrsticami,  
potnik v gneči na kolodvoru, ki teče na vlak,  
ki speljuje.

“Finančno in tehnično ureditev znanosti  
spremlja moderna demokracija.  
Ampak kaj je demokracija? Samo to:  
nihče ni dolžan ljubiti gospodarja.”

Str. 78, Alain Badiou, avtor te modrosti,  
spominjajoče na psihoanalitično retoriko –  
primejduš, da sem ga videl  
peljati se mimo –

pozablja, da je mogoče gospodarja  
tudi sovražiti,  
a kljub temu ostane  
tvoj birič.

Globoko sem prepričan (na žalost),  
da tonemo v mračno dopoldne.  
Jaz, brezposeln, jaz, lačen. Komu kaj pomeni  
intelektualna moč ali ustvarjalnost?  
Mogoče ščurku? Hej, ščurek,  
ali ljubiš moje  
pesmi,

te skupinske portrete pajkovih mrež  
s tabo v ozadju, temnemu kot  
dim na naslanjaču sanj?  
Kakšen tip je Janko? Za koga dela?  
Še ena izgubljena duša  
ali idealist zapisov?

Kam?  
Okoli je vse potacano,  
nekakšni škorpijoni  
hodijo okoli.  
Ščurek, kako naj bo človek pesimističen?  
Vedno sem bil pes z lučjo,

ki ne okleva. Bang! Ti se najbrž ne strinjaš, ne?  
Od vsega je prvo obličje.  
Človek vstopi vanj kot v omaro,  
razkrivanje, odpiranje nista  
vrednoti,  
povej mi kaj novega!  
Od časa do časa mi uide kot tistim,  
ki jih muči prostata.  
Najraje bi pobesnel, ampak vem,  
najslabši odziv, najslabši odziv,

na farmi se kot z viagro  
ekstatično hranijo z njim.  
Zbirajo se pri črnih mašah, hodijo v črnih talarjih,  
brusijo, brusijo, nič dobrega nam ne obetajo  
preroki tujih vlaganj.

Postal sem paranoičen,  
desetkrat premislil, preden zapišem.  
Vem, kako blizu je od besed k dejanjem, vem,  
besede so hujše kot konji –  
pilot v hamburškem  
                                pristanišču,

med Scilo in Karibdo, od ene kurbe do druge,  
po tistih plitvinah Altone,  
po katerih možje plačujejo za molk o svojih skrivnostih.  
Ali mislite, da hodijo tja zaradi fuka?  
Ne bodite naivni,  
rdeči baržun skriva prav toliko skrivnosti  
kot stene najhujših ječ.

Odpravila se bova,  
dragi ščurek, ampak kam,  
kam bom spravil kolo?  
Utrujen sem, ker sem premalo garal.  
Premalo zavijal kot pes, zrak je odmeval od ptičev,  
sedem prstov reke,

poplavljenih s papirusom, poznam,  
v delti poplave,  
ptice v popolni belini brezmadežnega ekrana,  
zrak, papir, ekran,  
zdaj bom pil, ščurek.  
Slišiš, prinesi steklenico,

ampak ljudje so zadovoljni z mojimi prevodi,  
lektorji pa itak pizdijo že od nekdaj.  
Naj pojasnim! Namenoma preklinjam,  
bistri bralec ne sme podvomiti o veličini  
poezije.  
Vsak, ki ima občutek za glasbo,  
ima občutek za glasbo,  
trdo jasnost klavirja.

Nisem ravno Glen Gould,  
pazite, ne podcenjujte Glена Goulда,  
nič revolucionarnega,  
nikoli mi ne bo uspelo "uglasbiti"  
klavirja, "temperirati, kalibrirati",



poezija je šla rakom žvižgat z vso kramo  
rim, kitic, ritmov, vzdihovanja in senzibilnosti vred,  
ki ženskam

jemlje dih, meni pa tudi.  
Mislim, da sem poezija jaz.  
Tepec, še šnirancev  
si ne znam zavezat, navaden pes.  
Takšen s svinjo na  
vrvici, sprehajajoč se po Rue DesCartes.  
Govoriti o puščavi, golem kraju, praznini  
se zdi blizu, v filozofskem smislu  
mislim, da si serijski mislec

mora dovoliti take spodrsaljaje.  
Treba je zažagati. Hvala bogu,  
kakovostno železo,  
žaga, ki se zatika. O, nezadostnost jezika,  
vsekakor. Kajti nezadostnost nas reši,  
postanemo zadostni, odlični,  
najodličnejši psi desetletja na tej gimnaziji.  
In jaz, zadnji,

najplemenitejši nič v grlu temačnega žvepla,  
ki me sesa kot kakšno repo,  
povsem lokalna scena,  
prebiča me mir tiste tropske reke San Pedro.  
Rio San Pedro, razumeš, zelen med koreninami,  
bel apnenec Pietras Negras,  
ščurek, razumeš, raztrgal si bom prsni koš,  
ne me zdaj zajebavat s paranoičnimi izpadi,  
misli na kaj zdravega,

človek, ki ga ljubijo vetrovi, si mora kot  
Lautreamant povečati volumen prsnega koša  
s potegom britve.  
Jaz, krvavi pterodaktil,  
prsni koš bika v klavnici nad mestom  
v vrtincu divje radosti. Nekaj kozmičnega  
me je ugriznilo v gobec.  
Ah, kakšen leden krik,  
ščurek, pleši z mano, pleši  
ledeni tango

na banketu eliksirja utrujenosti,  
grlo mi je spraskal z  
zarjavelimi vilami harmonikarja  
brez spodnjega perila,  
harmonikarja začetka in vrat.  
Eksplozija je odpihnila mravlje,  
izlužila solzo.  
Moj obraz je trd, trdota je slavje,  
zrelost človeka, ki ni odrasel, kajti nikogar ni,  
ki bi temu karateistu podelil njegov pas.

Pas in skleda, nagradi za potnika v  
gneči na železniški postaji, ki teče za vlakom.  
Sklonil sem se torej, dragi ščurek,  
ti prebrisana žival,  
kaj pomeni tukaj ta vhod v podzemlje, ta luknjica,  
v katero si izginil? Pohorje je zakon.  
In nikamor se nimam obrniti,

da bi molil,  
izrečene želje in besede  
nikamor ne gredo. Kot kakšni kipi okoli  
kiparske delavnice, ki jih zarašča trava.  
Trava diši kot rosa na koži.  
Rečem, ti gibi so moji,  
živimo v pasjih časih,  
ampak jaz sem čistilka gibov,  
jaz, podlasica v porcelanski trgovini.

Glej, ne vem, kaj bom povedal,  
gotovo kaj neumnega.  
Toda eno je jasno, pomembno je svojo  
malovrednost namočiti,  
mislil sem reči  
v kačo žive vode, mislil sem živi blatni udav,  
Donava, fantje, Donava,  
roka reke Nil s sedmimi prsti Sredozemlja,  
čokoladno spolovilo Amazonke v zeleni vagini,

naj bobnarji udarijo po govorečem deblu,  
naj sporočijo,  
pes si je dal obrezati nosnice,

zdaj je v devetih nebesih, trezen in nor,  
govori, kar hočeš,  
koža je nekaj slečenega, premraženega,  
z zobmi šklepeta na mrazu,  
zdrav kot žajbljev čaj,  
moja glava je formalinizirana v njem,

na hodniku v šolski omari s  
fetusi in glavami slavnih  
zločincev. Nizko čelo,  
se beli moja sploščena glava,  
kronski dokaz in radost frenologov,  
podobnih tistim na ministrstvu.  
Poslušaj zavijanje volka, ščurek,  
kaj praviš, tuljenje srečnega človeka, ki je utrujen,  
kako ne bi bil srečen,

pomisli, Misisipi za zajtrk,  
zdaj mu pa jeseter iz uha ven štrli.  
Kako naj kaj takega prenesejo Nemci?  
Hej, Ludwig,  
je to dovolj nizkotno in srečno, da ni za Nemce?  
Ti in tvoji frajerji, povej, ščurek, kam naj si jih vtakneva?  
Te sem pa v trans padel. Pa kaj ga serješ? Ne v trans pasti,

ti bodo medtem repo pokradli ti fakini.

Hej, ne boste me ujeli na limanice,  
saj nisem ptič, reci in piši,  
zapiši si to, ščurek, nisem slavec,  
da bi pel, kot da bi me ve se kdo ustvaril,  
ker me ni nihče ustvaril. Capito?  
Zajebanega pesnika ni mogoče ustvariti.  
Lahko ustvariš kraškega sinjebradca,  
pevca magnolij ali o salsi,  
ki jo plešejo na Galjevici,  
pa nam hočejo to prodati, kot da bi šlo za *pampas*.  
O, pa kaj še,

*pampas*, v tem primeru plenice,  
še kakšen drek je notri,  
Brane je že fejest, vem,  
to je neskončna žaga, verižna ...

Vrat žaga, na katerem visim kot meč,  
nevarno se zibajoč nad kakšno glavo,  
in tu, kot je videti,

so poti podobne krtovim rovom,  
prekrižano in prekrižano  
vzdolž in počez kot Emona,  
dežela poezije, ena sama špranja,  
ki pušča ne vseh koncih,  
jaz sem njena snažilka  
v deželi svinj,

ščurek,  
če bom slučajno odpotoval v Pariz

in tam šklepetal na mrazu,  
že zdaj brez pameti,  
samopostrežna trgovina,  
povejmo ... zapiši, ščurek!  
od tega sveta sem, vi pa niste od njega.

Človek pogosto ali tako rekoč  
ves čas razume starega Nietzscheja,  
povejmo tudi, da me srbi nos,  
toda ne od brkov, ker jih nimam (ščurek jih ima),  
ampak zaradi divje norosti,  
ta dežela potrebuje zraka  
in ga tudi ima

ščurek, ti moj dragi Don Kihot v moji noči  
Sancha Panse, moj zvesti vitez,  
greva še ta večer v  
nič, nač, neč, nuč, noč,

zelena luna v črni modrini,

nabašiva snega,  
napijva se mraza,  
dihaj, ščurek moj, dihaj! bila sva v Finlandiji,  
greva Sibelius.

*Miriam Drev*

## Pod trančo

### Pod trančo

1.

Srečujem ga pod kostanji  
in na mostu, psičko ima kakor jaz,  
izbral si je svojo usodo, morda  
že ob celičnih delitvah, njegova žival  
je videti v boljši koži kot on.  
Liže si tačke, leži v košari, sita.  
*Ena njena konzerva v zameno za moje pivo  
in sendvič, reče klošar.*

Vzel jo je k sebi, drugače bi jo utopili  
– zdaj sta dva.

Relativno gledano  
je moja vodna črta  
postavljena nekaj prstov višje.

Reče mi, *gospa,*  
*če bi imel vrt,*  
*bi na njem rasle hortenzije.*  
Pa ni delirium tremens.

V naših časih  
kralji ne vabijo več beračev  
za svojo mizo; niti občasno.

2.

Kako se zatakneš v tak položaj.  
Drsiš, malo po malo navzdol po bregu,  
meja se niža in niža, prijetno,  
gledajo te, nisi še odveč,  
reber je žamet.  
Potem udariš s čelom,  
ne ob pahljačast grm;  
trdo  
ob čer.

### **Dolgotrajna stanja**

V dvigalnem jašku potovka,  
zavarjeni nohti, veke; jeklena  
cev leze, enakomerno, gor in dol,  
do kovinskega platoja in spet do tal,  
drsenje žge.

Nekoč boš pustila oditi  
bolečini, povedala,  
kar se bojiš izreči,  
najprej sebi,  
na videz neizrekljivo; besede  
se že trgajo z jermenov, jermeni polzijo  
iz obročev, zakovanih v kamen.  
Vzdihni se izrekajo z medmeti  
in zamrejo  
– čas je za zloge,  
pološčene zloženke s fasetami zrcal.

Besede so češnje v dozorevanju, enako čvrste,  
prstene, lepijo se kot kri, vendar  
so za žejo.  
Prisluhne jim zelenjavar na stojnici,  
hoče ti znižati ceno,  
a se samo nasmehneš,  
zdaj ni več popuščanja;  
prisluhneš jim sama,  
prisluhne vrana, ker utihne.

## Ona, spodaj

1.

Včasih si rečem, kar tako:  
dobro, da nisem Lavinia,  
Glorija ali Jagna,  
s tem mi je prizaneseno.  
Toda nekoč bom brez imena,  
mogoče še tu, ko v popolni  
uklonitvi težnostim vseh vrst  
ne bom več vedela  
ne zase ne za rod; ali drugje,  
željna novega, v zavoju s telesom in usodo,  
kdo ve,  
mogoče bom nekoč – in če kaj zaleže, prosim,  
da ne – takšna starka kakor ona,  
ki spet sedi pred blokom na betonskem zidku  
in se trese,  
ko grem dol:  
*imate en evr za kruh,*  
*oprostate.*

2.

Vprašanje je, kje  
lahko stara beračica  
začne na čisto.  
Pri njej ni več  
česa odvzeti;  
v nič zaverovana,  
z ničimer zavarovana.

In vprašanje je, kam  
z njo.

## Opcije

1.

Samomor  
za domovino,  
ko boš prestar.  
Japonski starci, lačni,  
so odhajali v skale,  
na mrzel veter.  
Pod ničlo je šlo hitro.  
Eskimke. Rojevale so čepe,  
na prostem,  
pozneje brezzobe  
zaspale v naročju ledu.

V starki kriči človeški mladič.

2.

Obvladati je glavna téma,  
kontrolni stolpi vznikajo iz tal  
v obilju spomladanskih zvončkov,  
svetovi so usklajeni  
na vseh ravneh.

Biti kul in brez problemov,  
robovi pobrušeni, izpod njih sili  
na dan stisnjena lesovina,  
smola mezi na površje, lepilo popušča,  
iverim bo potreben nov pritisk;  
na izbiro imaš, da zmeraj  
ostaneš miren.

Z odmika opazuješ sebe,  
nebeško hladno pod kožo,  
prelito s curki potu,  
obdobja notranjih bitk so za tabo,  
neponovljiva zgodovina.  
Samo še oprhaš se in greš.



## Mi

Zelje vkuhavajo  
poleti! v bloku nikoli ne razločiš,  
od kod vonji, glasba, bolj cvrčeča od  
žarometov, prepiri za usedlinami cevi; potrpiš.  
Nekdo moleduje za pohvalo  
levo zgoraj, za počeno ploščico v kopalnici  
kaos, ekstremi, bolečina,  
v teh šestih nadstropjih smo eno  
z zamiki. Čez čas  
ne vem več, kaj je pravi opis.

Nekdo postane nečemu dorašel,  
drugi prerase; na travniku  
med parkirišči se navsezgodaj,  
ko zalivamo rože,  
ko curlja z balkonov,  
s smrčkoma dotikata psa.

V vetrolovu lajež, in črna Meri,  
pa prav ona, najdenka z barja,  
napodi, vsa slinasta, tujega vsiljivca,  
mi solidarno pogleda v oči,  
pomaha z repom  
pred našo razumno hišo.

## Hvalevredno je urediti

1.

Nežno vzameš v roke pomečkano nemoč,  
jo pogladiš, razpihaš rese na konceh,  
trgovskemu potniku ponudiš kavo  
in adijo.

Vedeti z eno potezo.  
Sapo zajeti, zadržati dih,  
vzdržati.

Zasvita se. Dež namoči. Dež se posuši,  
prst je pripravljena za opravila;  
včasih dolga leta živiš v pokrajini,  
zasuti s točo.

Kakšno stvar skleneš pozabiti.  
Zasvita se.  
Veš v sijajnih slojih molka.

2.

Podarila sem teraso škržatom,  
napitnico prijateljem,  
tisti dan je bil vesel.  
Nisem več krvavela izza nohtov,  
usta so se mi napela, brez truda,  
kakor da bi jedla teloh.  
Zadnji odpadki pod omelom, v nekem kotu.  
Čeprav je zemlja zevala,  
še premrla:  
vse pripravljeno na nov začetek.

Z roba mesta sem ga gledala,  
tako je vzbrbotal  
in potem tako zabučal,  
da so se stresla okna v presušenem kitu  
in je splašil golobjo jato na napušču.  
Na sencah tirov  
je mimo zdrselo kolo.

Jaz pa sem bila zbrana;  
usedla sem se na široko,  
ptica,  
ki bo valila.

*Hiralnica*

Domišljija gre počivat v senčnate niše,  
razgled se ulekne kot pod snegom živa meja,  
z ravnine se dvigne mavrica  
pod obrnjenim kotom; v misli  
se vriva slika psa,  
ki je poginil v tvojem naročju  
z vdanostjo grlice v očeh.

*Igrišče*

Z eno nogo na vrhnji prečki tobogana,  
z drugo v spustu,  
pripravljen na desetletja hrupnega  
polzenja proti tlom.  
Spodaj vriskajo prijatelji, preznojeni  
od dirke z rumeno lokomotivo;  
padeč s kolesa, napol strjena krasta na kolenu  
te skelita manj od pogleda  
na deda s solzami v očeh.

*Livada*

Kaj pričakujem v ljubezni,  
si me vprašal,  
če imam tebe, že imam vse, sem rekla;  
rešitev se mi je zdela prava  
najmanj za lesket nepredstavljenih let  
in malo čez,  
nobene motnje nisem vštela,  
živčni končiči so me ščemeli  
ob stikih s turbulenco v tvojih očeh.

*Janko Lorenci*

## Naročilo

Uživam in trpim. Uživam, ker ustvarjam, trpim, ker je naloga težavna. Trpim bolj kot uživam. Nalogo mi je zaupal Jonatan Smithz. Mož s težko izgovorljivim in zapisljivim imenom je največji založnik v državi.

Smithz je neobičajen poslovnež, v naših vrstah osumljen umetniških ambicij, čeprav sam ni spravil skupaj še nobene knjige. Njegova posebnost je, da da vsakemu avtorju zavezujoča navodila za naročeno knjigo. Pri tem samo leposlovnih vsako leto izda nekaj sto. Tudi vse ideje za knjige so njegove; tujih ne sprejema. Morda je genij.

Pisati z naročeno vsebino je za avtorski ponos in imaginacijo žalitev in ovira, še zlasti pri leposlovju, tej nedoumljivi in neposnemljivi kreaciji, plodu božanskega navdiha, milostno pretočenega v pisatelja. Toda za nas je Bog in tudi batina Smithz. V vsem ga ubogamo, njegovi sužnji smo. Najprej zato, ker dobro, v posamičnih primerih kar bajno plačuje, drugič zato, ker je dežela nevelika, Smithz pa založniški monopolist. Obstaja sicer nekaj majhnih založb, ki pa vse životarijo, enako kot njihovi pisci. Vsi po vrsti so pred tem skušali publicirati pri Smithzu.

Sicer pa je včasih dobro dobiti idejo od koga drugega.

Druga Smithzova založniška posebnost je dejstvo, da vse njegove knjige – tudi leposlovne – vedno pišeta dva avtorja. Oba dobita identična navodila. Pisatelji sprejemajo tudi to nečedno prakso, iz enakih razlogov kot zgoraj.

Smithzov motiv je preprost: veliki založnik slepo verjame v tekmovanje. Njegova logika je preprosta: če pisatelj ve, da vsaj v izhodišču enako knjigo piše še en tekmeč, se bolj trudi in izdelek je boljši. Če ga misel na tekmovanje ohromi, pač ni iz pravega testa.

Katera knjiga je boljša, razsodi Smithz sam. Zamujanja rokov pri njem ni. Poraženec dobi od desetino do tretjino zmagovalčevega honorarja. Tudi to včasih vrže spodobne denarce, čast gor ali dol. Smithz da v zmagovalni knjigi z majhnimi črkami vedno natisniti tudi poraženčevo

ime. Bralstvo ga zmeraj radovedno poišče. Če v anketi več kot tretjina bralcev izrazi željo, da bi brali tudi potolčeno knjigo, izide še ta. Drugo-uvrščeni avtor v tem primeru znova dobi prejšnji honorar, pomnožen z dve. Kritike druge knjige so praviloma bistveno manj ugodne kot kritike zmagovitega dela – Jonatan Smithz, razsodnik, je ugledno in mogočno ime tudi v kritiških krogih.

Prevajanje naše literature v tuje jezike je kar živahno. Lokalni neoliberalci in trenutna vlada pripisujejo to Smithzovemu darvinističnemu modelu. Literati imamo o tem svoje mnenje. Kakor koli, dežela je majhna, a ima veliko literaturo. Občutek, da ji pripadaš kot tvoren člen, je lep.

Včasih si mislim, da takega modela nastajanja knjig ne more izumiti človek, ki mu gre samo za boljšo produkcijo in denar. V njem morata v tesnem objemu dremati tudi cinik in sadist.

\*\*\*

Napisali boste knjigo o tem, kako ste ubili svojo ženo, je tiho rekel Smithz. Vedno je govoril skoraj šepetaje. Motiv: ljubosumje. Tak bo tudi naslov knjige. Ljubosumni ste name. Knjiga bo napisana veristično, s pravimi imeni, prizorišči itn. Obseg: od 250 do 300 strani. Honorar: 250.000 evrov. Če dobite glavno državno nagrado ali podvojite svoj dosednji prodajni rekord, podvojim honorar tudi jaz. Oddaja rokopisa: danes čez leto dni.

Sedel je za veliko pisalno mizo, gledal vame in s prsti bobnal po gladkem lesu.

Vsebina je nenavadna, sem rekel. Bil sem omotičen.

Nenavaden je tudi honorar, je rekel.

Kaj pomeni veristično, sem vprašal.

Ve se, kaj je verizem. Pravo mora biti tudi moje ime.

Kdo bo še pisal, sem vprašal čez čas z glasom, ki je podlegel ponudbi, čeprav se njegov lastnik formalno še ni odločil.

Vaša žena.

Moja žena?

Ja. Smithz je postajal nestrpen. Podrobno bo opisala, kako je ubila vas. Motiv je enak: ljubosumje. Ljubosumna je na mojo ženo. Drugi pogoji so enaki.

Odprl sem usta, prehitel me je.

Ponudbo je že sprejela.

250.000 evrov? sem rekel, da bi se porinil čez prag odločitve.

Ni se mu zdelo vredno odgovoriti.

\*\*\*

Vrnil sem se domov in nekoliko begal po hiši. Še zmeraj sem bil zmeden.

Ponudbo sem seveda sprejel, profesionallec sem. In Smithz je mogočen; če bi predlog zavrnil, bi me zlahka za vselej onemogočil. Mogočen je bil tudi obljubljeni honorar. Tudi to, da bi dobil glavno državno nagrado in znesek podvojil, ni bilo povsem izključeno – komisije so sicer še vedno favorizirale visoko literaturo, a po malem že upoštevale tudi nižjo. Denar sem potreboval.

Problem je bila zapovedana vsebina knjige.

Biti mora veristična, je rekel Smithz. In določil vsebino, ki je – deloma – ustrezala stanju v resničnem življenju. Skratka, hotel je, da popišem veliko čustveno zmešnjavo, sestavljeno iz tega, da sem se spečal z njegovo ženo Vero in bil hkrati ljubosumen na svojo ženo, Valentino, ker sem jo sumil, da ljubimka z njim, Jonathanom Smithzom. Valentina pa naj bi ubila mene iz ljubosumja zaradi mojega ljubimkanja s Smithzovo ženo. Hkrati naj bi imela razmerje z založnikom. Z Valentino bi si bila torej podobna – ljubila bi se, a tudi varala.

Ali da bo jasneje:

Jaz: ljubimkam s Smithzovo ženo in ljubim svojo.

Valentina: ljubi mene in je ljubosumna, ker sumi, da imam nekaj s Smithzovo ženo.

Tako je v realnosti.

Smithz hoče, da z ženo v svojih konkurenčnih knjigah popiševa to realnost, nato pa drug drugega ubijeva. Zato je realnemu stanju dodal še izmišljen motiv za to, da pokončam Valentino: vara me z njim, Smithzom, čeprav ljubi mene. Literarno se ugonobiva, ker zaradi svojih prepovedanih razmerij, pomešanih z medsebojno ljubeznijo, izgubiva pamet. Nekoliko zapleteno. Kot življenje.

\*\*\*

Moja zbežanost je izvirala iz tega, da je bila naročena knjiga v več pogledih skrajno kočljiva.

Prvič, Smithz hoče, da bi uprizoril nekakšen literarni *reality show*. Nastopale naj bi prave osebe, on in jaz, njegova in moja žena. To pomeni, da bi v knjigi priznal, da imam nekaj z Vero, njegovo ženo, da varam svojo Valentino in nasajam robove njemu, velikemu Jonatanu Smithzu.

Doslej sem mislil, da je razmerje z Vero najina skrivnost. Toda Smithz je zanj očitno vedel, sicer si za knjigo ne bi izmislil take vsebine; to bi bilo preveliko naključje.

A kljub svoji prevaranosti je hotel, da to predstavim naslajanju vesoljne javnosti. To je bilo skrajno nenavadno. Izbruhnil bo velikanski škandal.

Drugič, kako bo razkritje o meni in Veri sprejela Valentina? Bistra je in takoj bo vedela, da pišem o resničnem razmerju. Ali pa bo vsaj posumila in stvar resno raziskala. Ali pa ji bodo moja verolomnost potrdili drugi, potem ko bo knjiga izšla. Ali ... Skratka, moja mala nečedna skrivnost bo zaradi knjige prej ali slej prišla na dan. Me bo Valentina vrgla iz hiše (ki je njena), mi bo oprostila, če bom jokal, se kesal in obžaloval kratko blaznost? Jo bom lahko prepričal, da gre samo za literarno, za povrhu še naročeno razmerje?

Življenja brez nje si nisem znal predstavljati. Vera mi v resnici ni pomenila nič, bila je le posladek na jedilniku trenutno nekoliko raztresenega samca in žgečkljiv adrenalin, ker je bila pač last mogočnega založnika, ki mi je rezal kruh in diktatorsko postavljajl zahteve v stvareh, ki bi morale biti stvar svobodnega pisateljskega uma in srca. Če sem bil na njej, sem bil nekako na njem.

Morda bom moral dogovor preklicati in od knjige odstopiti. Čudaški založnik me je s svojimi zahtevami zmedel in skozi tisto meglo se je jasno videlo samo 250.000 evrov. Še zdaj so visoko štrleli iz nje. Mnogo svojih težav bi lahko rešil z njimi in si zelo olepšal življenje. Med drugim bi lahko začel objavljati od nikogar diktirane knjige pri normalnih založnikih ali v samozaložbi, se osvobodil.

Razglabljal sem naprej. Kaj je pravzaprav vodilo Smithza, da je naročil tako knjigo? Z njo spravlja v neroden položaj ves četverkotnik – ženo, Valentino, mene in tudi sebe. Take stvari se skriva, ne pa obeša na veliki zvon.

Dobro, čudak je pač, sem si rekel čez čas. Značilnost čudakov je, da so čudaški.

Po drugi strani pa je zamisel morda racionalna, je naglo dodal ambiciozni oddelek za analize nekje v moji glavi. Smithz se bo s knjigo sicer izpostavil posmehu, toda mediji bodo skrajno previdni; dolgo roko ima. Hkrati bo dobro zaslužil; o tem, da bo knjiga uspešnica, ni dvoma. Nas tri bo tako ali drugače prizadel, a morda hoče prav to; Veri se bo maščeval za nezvestobo, meni pa nakopal težave z Valentino. Od Vere se bo na podlagi knjige morda ločil in jo spodil; lahko da išče povod za svoja raztrgana čustva do nje.

V vsakem primeru pa si bo še utrdil sloves nekonvencionalnega in uspešnega založnika. Morda je to zanj smisel življenja. Za smisel življenja pa je človek včasih pripravljen tvegati tudi življenje. Lahko bi bil take vrste bitje.

Bolj sem premleval stvari, jasneje mi je bilo, v kakšno godljo nas je spravil. Še najbolj mene. Take knjige ne bi smel napisati, a sem jo moral.

Ne bi je smel zaradi Valentine, moral bi jo zaradi denarja, zaradi obeta sladke svobode.

\*\*\*

Četrto misel sem odganjal v podzavest, a je zagrizeno silila ven.

Valentino boš ubil, ker si ljubosumen, da te vara z menoj, je zaukazal Smithz.

Nasmehnil sem se njegovi domišljavosti, toda misel se je zdajci surovo prebila na svobodo in začela metodično naštevati:

– V principu ni ženske, ki bi bila absolutno zvesta.

– Smithz je grd, a postaven, poleg tega je privlačen zaradi svoje mogočnosti in bogastva.

– Niti trenil ni, ko mi je dal vedeti, da ve za naju z Vero. To zanj ni moglo biti lahko, že zaradi ranjenega moškega samoljubja ne. Kaj če je to storil tako zlahka zato, ker ima res nekaj z Valentino?

– Valentina ljubi nekonvencionalnost.

– Ali se ne vede do mene že dalj časa drugače kot prej? Ali ni nekam bolj hladna? Ali niso postali redki tisti njeni drobni impulzi, ki pomenijo željo po telesni ljubezni, ki je navsezadnje izraz duševne, višje?

Nobene izmed teh postavk nisem mogel *a priori* zavriniti.

\*\*\*

Valentina je prišla domov, ko so se prižigale prve zvezde; to je v mestih pozno. Naslednji dve uri sta bili intenzivni.

Začelo se je s tem, da sva si izmenjala-potrdila informacijo, da kot pisatelja tekmujeva. Že to je bila dovolj kočljiva točka.

Literarno razmerje med nama je občutljivo in o njem že dalj časa rajši ne govoriva. V skrivnosti pisateljvanja sem jo uvedel jaz kot svojo ženo, ljubljeno bitje in po mojih občutkih subtilno, občutljivo dušo. Velikodušno sem jo izobraževal, korigiral njene prve spise za predal in jo spodbujal, naj skuša kaj objaviti. Poslala je kratko zgodbo (skrbno sem jo pregledal in spremenil konec, ona pa ga je potem samovoljno vrnila v prejšnje stanje) na natečaj spodobne literarne revije in zmagala. Spremenjeni konec me je ozlovoljil, vendar sem užival v njeni nagradi in še naprej netil njene ambicije. Ne da bi vedel, kdaj, je napisala prvi roman (ljubezenski) in z njim premagala precej slavnega Leona Vladimirskega. Knjigo je izdal Jonatan Smithz; to je pomenilo, da je bila pri njem, sprejela njegova navodila itn. Postala je opazno kolesce v njegovem založniškem pogonu in s tem upoštevan ud v našem pisateljskem univerzumu. Njen molk o nastajanju prvega romana in, če sem iskren, deloma tudi zmaga



nad Vladimírskim sta me spravila v slabo voljo in to sem ji dal vedeti na različne neverbalne načine.

Potem sem se počasi navadil na njen priznani pisateljski status in uspešnost, ki se je lahko, kadar sem si dovolil misliti na to, morda merila z mojo. Naklade sva imela približno enake, kritike pa so bile po mojem v glavnem v moj prid. Po mojem, poudarjam. Premogla sva dovolj pameti in ljubezni, da o tem nisva razpravljala in sploh sva svoje pisateljstvo polagoma zaklenila v skrinjo nepogovorov, v kateri sicer ni bilo mnogo stvari. Na skrivaj sem se včasih lotil kakega njenega romana in vsakega z zanimivim prepletom čustev odložil še pred koncem. Polagoma sem opustil tudi to. Po svoje mi je bilo všeč, da je pisateljica, toda v celoti bi mi bilo ljubše, če bi se ukvarjala s kako drugo dejavnostjo, ne rečem, da ravno fizično.

\*\*\*

Zdaj, v tej situaciji, se pogovoru o literaturi ni bilo mogoče izogniti; bila sva mož in žena, drug drugega naj bi ubila, ker naj bi drug drugega varala in se hkrati ljubila, vse to naj bi čim bolj natančno popisala in pri tem še tekmovala za četrto milijono evrov. Razlogov za izčrpen pogovor je bilo dovolj.

Zakaj mi nisi povedala, da si se zmenila z J. S., sem rekel. Saj se nisem dokončno, je rekla, ali bova knjigi pisala, je bilo odvisno od tebe. Ti si imel zadnjo besedo. Če bi ponudbo takoj zavrnila ti, se meni sploh ne bi bilo treba odločati, sem rekel. In potem bi mi očital, da sem vrgla stran 250.000 evrov, je rekla. V tem smislu je pogovor energično, a obvladano tekkel še nekaj časa.

Da je vsebina knjige problematična, je bila ves čas jasna, a neizrečena predpostavka.

David, je rekla Valentina čez čas, sporazum z J. S. lahko še vedno prekličeva; pogodba še ni podpisana. Gledala mi je v oči. Sledil je molk in potem razmeroma harmoničen del pogovora; bolj ali manj složno sva iskala razloge, zakaj knjigi morata biti napisani. Bilo jih je veliko, znatno večino sem jih poiskal jaz. Segali so od banalnega denarja prek trdega dejstva Smithzove vsemogočnosti do skrivnih sanj o pisateljski svobodi s takim bogastvom v žepu. Možnost, da bi si denar pravično razdelila, kdor koli bo že zmagal, ni bila izrečena, morda zato ne, ker je Valentina Stele mislila, da bo Smithzova odločitev naklonjena njej, njen prevarantski mož David Stele pa je bil prepričan o nasprotnem. O tem, da se založnik v svoji presoji ne more zmotiti, sta bila prepričana oba. Smith je bil Bog, kot rečeno.

Kako bova vsak svoje delo zapletala in razpletala okoli naročenega ogrodja, o tem seveda nisva govorila. Pogovor je bil v bistvu profesionalen

dialog dveh profesionalcev o profesionalnih stvareh. Čustva bi se pritaknila, če bi začela razpravljati o moralnih razsežnostih knjige, če bi Valentini postavil vprašanje o njej in Smithzu ali če bi ona vprašala kaj o meni in Veri. Oba sva molčala; jaz iz strahu, kakšen bi bil odgovor, in tem, da bi bil izprašan sam.

Če tako pomembnega vprašanja ne zastaviš, pogovoru ne more slediti nežna noč. Nežnost včasih zahteva surov pogovor.

\*\*\*

Za dokončanje kar zajetne knjige z nenavadno vsebino, vredne četrtilijona, leto dni ni zelo veliko časa. To je na splošno zakonitost: če je nagrada velika, teče čas do nje hitro, če je majhna, počasi. Čas je denar.

Dobiti osnovno idejo na pladnju je po svoje prednost. Po drugi strani je tujek, ki ne zraste iz tebe. Zraven je bilo še breme zahtevane realnosti.

Nekaj časa sem tovoril knjigo sem in tja v glavi, potem sem sedel, napisal prvi scenarij in ga zbrisal. To sem ponovil še dvakrat. Do te faze pravzaprav nisem imel težav, le z mrtve točke se nisem premaknil. Nato sem, s pogledom nenehno na koledarju in s prvimi sledovi panike v sebi, ubral klasično pot: začel sem tipkati, bo že kako. Po tistem napisanega nisem več brisal.

Tudi v sosednji sobi so vsak dan mehko tleskale tipke. Valentina je, kot po navadi, pisala z enakomerno lahkoto, tri ure dopoldne in tri ure zvečer. Računalnik je puščala odprt, tudi če je ni bilo doma. Jaz sem svojega iz nekakšnega skrivaškega refleksa zapiral. Čeprav sem vedel, da ne bi nikoli brala za mano, nekako nisem prenesel, da bi proti njenim očem štrlelo opisovanje skrivnega sestajanja, šepetanja, sopenja z Vero.

Popoldne je namreč rada podremala v moji delovni sobi; tu je bil najudobnejši kavč v stanovanju in kdor ga je prvi zasedel, se je prvi blaženo prepustil kratkemu spancu, ki ga priporočajo tudi zdravniki. To pravico je priposestvovala z vztrajnim vdiranjem v zasebno posvečenost meni in mojemu delu namenjenega prostora. Sicer pa je bilo prijetno videti, kako mirno diha, nenadoma odpre oči, za hip ugiba, kje je, in se nasmehne, ko me zagleda. Vse to vedno natanko dvajset minut po tem, ko je legla na kavč in skrčila kolena, tudi če je zunaj vladala poletna vročina.

Vera me je po sestanku s Smithzom nekajkrat poklicala. Vedno sem se izgovoril, da imam nujne opravke, da se slabo počutim, da sem na potovanju ali že kaj. Klici so se redčili in naposled utihnili, mene pa ni niti najmanj mikalo, da bi poklical sam. Takšna je moč knjige.

\*\*\*

To nemikanje je bilo povezano z naraščajočo željo, da bi svojo drago Valentino vprašal, ali ima res kaj s Smithzom. Knjiga je delovala tudi v to smer. Pisal sem že dobrega pol leta. Zgodba se je razvijala in polagoma stopnjevala, čustva so se dvigala, z drobnimi namigi se je nakazoval zaukazani bridki konec, temu pa so nekako sledile tudi emocije v vzporednem realnem življenju. Sicer pa ni vedno čisto jasno, kaj je med intenzivnim pisanjem bolj realno.

Po dolgem omahovanju sem usodno vprašanje postavil – ne Valentini, ampak detektivu iz najbolj znane, zaupanja vredne agencije z nekoliko pompoznim imenom Zaupaj. Detektiv je zamrmral nekaj besed o nemajhni kočljivosti naloge glede na vpletena visoka imena, zagotovil popolno diskretnost in zanesljiv uspeh ter izginil. Poklical sem ga tri tedne pozneje; tempo mojega pisanja se je medtem upočasnilo, še pogosteje sem gledal na koledar. Osnovna slika nam je jasna, še največ teden, pa vam predložim rezultate, je rekel detektiv. Odgovor sem imel čez deset dni.

Valentina me vara.

Smithz ni lagal, on je bil tisti, zaradi katerega se je ženska, s skrčenimi koleno speča na mojem kavču, vdala grehu nezvestobe. Ko je odprla oči, se mi je vedno nasmehnila.

Ali pa posmehnila.

Stvarna podlaga, s katero mi je postregel založnik, je ustrezala resnici. Pisal sem njeno kopijo.

\*\*\*

Če nočeš biti kaznovan, ne ubijaj v strasti. Ali pa strast hlini, potem bo kazen blažja.

Stavka izvirata iz enega mojih zgodnjih del. Takega patosa ne uporabljam več. Toda pogosto je patetično življenje.

Patos na patos.

Ne podcenjujmo ga, patosa. Res ga ne sme biti preveč, a brez njega je prazno vse, tudi življenje. Odpor do patosa so si izmislili ljudje, ki trpijo za kroničnim pomanjkanjem čustev.

Močne knjige ni mogoče napisati brez patosa. Lahko je prikrit, vendar obstaja. Pogosto najbolje deluje ravno v ravnodušnost, brezbržnost zakrinkan patos. Homeopatični patos. Popolnoma nepatetična zgodba je lahko samo zgodba o *brezhibnem* stroju, *neorganski* molekuli ali *posušeni* kobilici. Nihče je ne bi bral.

Jonatan je skriti, dozirani, homeopatični patos. David odrski, razpuščeni, prekipevajoči. To je osnovna razlika med njima. Oba imata neizogibne sestavine osebne zanimivosti. Toda izbira med njima ni težka.

Zakaj je bil David tako nepreviden ali bolje, tako nesrečen, da me je uvedel v literaturo in tako pripeljal do Jonatana? Če ne bi spoznala Jonatana, bi David v tistem omejenem svetu ostal dovolj zanimiva molekula, *organska* molekula. V temni sobi je vžigalica sonce. Kjer nimaš kaj izbirati, izbereš tisto, kar je na voljo. A to sploh ni izbira.

Jonatan me rad liže ...

Nisem mogel brati naprej. Naglo sem odšel iz Valentinine sobe.

\*\*\*

Res, zakaj sem ji pomagal, da je vstopila v svet književnosti. Bolje bi bilo, če ji ne bi, tudi če prek tega ne bi spoznala Smithza. S tistim, kar sem prebral v njenem računalniku, se je tisto, kar mi je povedal detektiv, potrdilo, postalo otipljivo in meseno, na suho konstatacijo se je obesil njegov jezik na njeni koži. Moja resnična zgodba je postala *patetična*.

Tudi v taki stiski je inercija pisanja delovala naprej, ob človeškem kupčku nesreče Davida Steleta je še naprej stal profesionalec David Stele, ki je ohranil hladno pamet in iz tragično spremenjene realnosti črpal nove impulze. Kaj bom naredil z njim, Smithzom? Njena literarna usoda je določena – ubita bo. Glede njega nisem dobil nobenih navodil, popolno svobodo imam. Akademsko je bila stvar zabavna: lahko ga sramotim, se mu posmehujem, ga razsekam in pojem, on pa mi bo, če bo knjiga zato boljša in boljša tudi od Valentinine, izplačal četrto milijona evrov.

Vsekakor ga ubijem.

\*\*\*

Stopil sem iz avta, pozvonil, kamera se je že prej zasukala proti meni. Težka vrata so razprla obe krili. Zapeljal sem naprej in zadržala naju je zapornica. Potrobiti sredi vse te imenitosti nekako nisem mogel, zapornica pa se ni dvignila. Nadaljnja vožnja je bila prepovedana, vsaj za ta ne dovolj imenitni avto. Postavil sem ga na stran, z Valentino sva zlezla ven, obšla zapornico in odkorakala po dolgi, beli, široki poti proti razpotegnjeni vili sto ali dvesto metrov naprej. Hodila sva brez besed, tudi pogledala se nisva. Nekoč bi se držala za roke; no, tu se morda ne bi, preveč negovano in po denarju dišeče je bilo vse skupaj. Smithzovo domovanje se je počasi večalo. Nikoli še nisem bil tu. Valentina?

Služabnik naju je posadil k veliki mizi na eni izmed številnih teras s kamnito ograjo in marmornatimi kipi. Kaj bosta dama in gospod, je rekel z glasom, ki je bil tih kot gospodarjev. S travnika so peli črički. Smithza ni bilo nikjer, skozi dvokrilna vrata na teraso je iz temne notranjosti na visokih petah pripekotala vitka postava in se usmerila proti nama. Vera v

svojem tipičnem oblačku parfuma. Predstavil sem ženski in upal, da glas, ki ju seznanja, ne izdaja zadrege. Jonatan pride takoj, je rekla moja nekdanja ljubica.

Izmenjavali smo vljudne stavke, čutil sem, da si me ogleduje. Smithz je prišel čisto drugače kot njegova žena; počasi, težko, za odtенок odsotno, in takoj zavlada družbi. Pozdravljena, pisatelja moja, je rekel tiho kot po navadi, a z nenavadno priljudnostjo, in najprej sprejel mojo roko, pozorno molečo v pozdrav. Takoj ko se je prikazal, sem vstal in mu odšel naproti. Potem se je sam odpravil k Valentini, ki je stala ob svojem stolu in se ni premaknila z mesta. Njena roka je izginila v njegovi, potegnil jo je k sebi in jo poljubil naravnost na usta. Glavi sta se nekaj trenutkov tiščali skupaj, potem se je njena sunkovito odmaknila. Valentina je temno zardela.

\*\*\*

Ležala je na boku s skrčenimi koleno in tiho dihala, njen obraz je bil obrnjen proti meni. Računalnik sem zaprl pred dobre pol ure, ker sem vedel, da bo kmalu prišla na svoj bliskoviti popoldanski spanec. Pogledal sem na uro; zbudila se bo čez osem minut. Še vedno je prihajala dremat v mojo sobo. Toda saj je pravzaprav morala; če bi nenadoma opustila to navado, bi priznala, da se med nama dogaja nekaj neobičajnega. Obraz je bil miren in čist, na obremenjenih, k blazini stisnjenih točkah je gravitacija napravila nekaj gub, ki jih nekoč ni bilo. Ko bo vstala, se bodo kmalu zravnale.

Gledal sem jo in premleval oba glavna scenarija. Bilo jih je še nekaj, vendar niso bili uporabni v zajebani realnosti, v kateri je treba smrt, ki si jo povzročil drugemu, preživeti s čim manj škode. To konkretnije pomeni, da ostaneš neodkrit in ne kaznovan, ali pa te odkrijejo, vendar si oproščen ali le blago kaznovan.

To je bila groba vsebina mojih dveh scenarijev. Prvi je bil, da bi dal žensko na kavču in Smithza ubiti in si za kritični čas preskrbel trden alibi. Načrt načelno ni bil neizvedljiv. Za Omamo (400 strani, v ožjem izboru za državno nagrado, premagani tekmeč Oskar Lenoni) sem veliko raziskoval, spoznal nekaj tipov iz podzemlja in ostal z njimi v odnosih, ki so se gibali nekje med približkom prijateljstva in medsebojnim zanimanjem, ki ga človek od druge strani ne bi pričakoval. Verjetno bi mi bili pripravljene pomagati. Težava bi bila v tem, da se pri stvareh, v katere je vpletenih več oseb, vedno kaj zaplete. Tudi žrtev izsiljevanja bi lahko postal. Skratka, tveganje ne bi bilo majhno.

Drugi scenarij je bil preprost in vanj bi bil vpleten samo jaz. Valentino in Smithza bi zalotil *in flagranti* in ju v afektu ubil. Tudi ta scenarij ne bi bil

nenevaren; na podlagi tega, da me je detektivska agencija že pred tem obvestila o Valentinini nezvestobi, in tega, da bi ju poiskal s pištolo v žepu, bi me lahko obsodili zaradi naklepa. Toda z dobrim odvetnikom bi se verjetno rešil z blago kaznijo. Nekaj bi jih z veseljem sprejelo mojo obrambo.

Ta varianta je bila varnejša, kot da bi ju ubil in skušal zabrisati sledove za seboj. Nisem si domišljjal, da sem popoln morilec.

In po tem scenariju bi lahko ubil tudi Smithza. Ubil sam. Potegnil jo je k sebi in poljubil naravnost na usta. Temno je zardela.

Valentina je odprla oči in se mi nasmehnila. Ali pa posmehnila.

\*\*\*

Orožje sem imel. Unikatno izdelana pištola, na varnem pred prahom v vitrini najine najboljše omare v dnevni sobi, je bila poročno darilo. Vgravirane črke so sporočale: Dokler vaju smrt ne loči. Darovalec je bil Jonatan Smithz.

Podaril si je smrt. Kdo pravi, da ne zmorem nekaj ustreznega patosa.

Scenarij številka dve je dobival obliko in vsebino. Sestajala sta se trikrat na teden, v ponedeljek, sredo in petek, vedno pri njem in vedno takrat, kadar Vere ni bilo doma. Skupaj sta bila vedno zgodaj popoldne, v urah, preden je Valentina prišla v mojo sobo, skrčila kolena in zaspala. Te navade ni opustila. To je bil tudi čas, v katerem je Smithz že leta in leta vsak dan odšel z založbe in se vrnil čez dve, tri ure. Bil je človek urejenih navad. Tako je ostalo tudi zdaj, v novem življenju z ljubico; prasica Valentina se je prilagodila njegovemu urniku. Gledano objektivno je bilo to normalno; on je bil veliko bolj zaposlen. Gledano subjektivno je bilo to njeno prilagajanje zame dodatno ponižanje; zakaj, pravzaprav nisem dobro vedel.

O njunem sestajanju mi je poročal Marco Flavio, eden tistih mojih znancev iz časa Omame. Nekaj sem tvegala tudi tako, a še vedno manj, kot če bi se obrnil na detektivsko agencijo. Notri se boš moral znajti sam, je rekel Flavio, čeprav mu nisem razložil, zakaj potrebujem podatke. Observiranje je pokazalo (uporabil je prav to besedo), da se po navadi zadržujeta v prostorih okoli velike terase. Več ni bilo mogoče ugotoviti. Si zadovoljen, David? je vprašal. Sem, sem rekel, več kot zadovoljen.

Včasih me je pekla vest.

\*\*\*

Ne bom brala, je rekla, ne boj se.

Saj se ne bojim, samo iz navade je, sem rekel.

Mehka svetloba poznega popoldneva je vlekla obraz iz temnega ozadja velike slike na steni za njo, tenke gube spanca so se že poravnale. Nekam

mila je bila. Zbudila se je kot po navadi; odprla oči, se za hip iskala, poiskala mene, se mi nasmehnila. Ali posmehnila. Potem ni odšla kot po navadi, ampak je obsedela na kavču. Znižal sem zaslon na računalniku, tako da ni bilo mogoče brati napisanega.

Molčala sva in se gledala.

Nehajva, je rekla Valentina. Strah me postaja.

Strah? Kaj naj nehava?

Pisati, je rekla.

Najini knjigi?

Ja.

Oba?

Ja. Ti in jaz.

In zakaj te je strah?

Saj veš, je rekla.

Ženske tako lahkotno lažejo. Nikoli ne bi rekel, da bi lahko imela kaj s kom drugim kot z mano. Nobene navade ni spremenila, enako je govorila, hodila, spala, se zbujala. Enako je dišala, z enakimi šumi si je umivala zobe in enako brezupno iskala založeni mobi. Ali ne bi bilo normalno, da se mi, potem ko se je zbudila, ne bi nasmehnila. Ali da me zdaj, v tem trenutku, ne bi gledala naravnost v oči, proseče, kot otrok v stiski, v strahu.

Ker te lahko pisanje take knjige privede zelo daleč? sem rekel obotavljivo.

Ja, je rekla. Zelo daleč.

Pa saj je samo knjiga.

Posebna knjiga, je rekla.

Vzdihnil sem. Kako naj človek neha tik pred koncem.

In kaj bo po koncu? je rekla.

\*\*\*

Bila je sreda, hladen dan, Vere ni bilo, služinčad je bila odposlana. Flavio je dragocen. Zid je bil visok in na tem mestu obraščen s temno zelenim bršljanom. Zapeljal sem avto do samega zidu, zlezal na streho, z nje dosegel vrh in se potegnil gor. Na drugi strani sem se obesil za rob, se odgnal, skočil in srečno pristal na travi. V tej večni senci je bila še vlažna. Vila je z zadnje strani premogla manj oken in teras. Stekel sem proti njej, psov, ki sem se jih najbolj bal, ni bilo na spregled, sreča je bila na moji strani. Hlastno sem pritisnil na kljuko majhnih vrat, zaprto. Oddivjal sem k drugim, odprto. Blagodejni mrak notranjosti.

Dihanje se je umirilo in umaknilo šumom od zgoraj. Od nekod je morda prihajala glasba, nežna kot Valentinino dihanje. Smithzovo darilo

mi je težko ležalo v žepu. Tiho sem se vzpel po prvem in po drugem stopnišču. Glasba je postala glasnejša in me vodila po veliki prazni stavbi. S tihoto korakov se ni bilo treba truditi, zanjo so skrbele preproge. Glasba me je pripeljala do izrezljanih vrat, pridružilo se ji je mrmranje glasov. Oklenil sem se Smithzovega darila in odsunil težki les.

Sedela sta na velikem kavču, objemal jo je čez ramena, bila je bosa, roka ji je počivala na njegovem stegnu. Šel sem proti njima, darilo sem potegnil iz žepa. Strmela sta vame kot otrpla. Bil sem tik pred njima, še zmeraj se nista ganila. Štirikrat sem ga ustrelil v prsi, kri mu je v hipu pordečila srajco, padel je na stran, objemajoča roka je zdrsnila z ramena. David, je rekla Valentina. To naredi knjiga, prav si imela, sem rekel. In patos.

Padla je naprej, na obraz. Še ena kroglja izmed devetih. Pritisnil sem si cev k želodcu, malo proč od hrbtenice. Z malo sreče bom preživel. Počilo je še zadnjič, zunaj so lajali prebujeni psi.

\*\*\*

Moral sem vama izenačiti izhodiščne pogoje, reče Jonatan Smithz.

Kaj to pomeni, vprašam.

Moral si verjeti, da si varan tudi ti. Kot je to zase vedela Valentina.

Ampak detektiv ...

Detektiv je lagal. Po mojem naročilu. Vedel sem, da se boš prej ali slej obrnil na to agencijo. Edina spodobna je.

Zasmejim se. Smeh je čuden, nekaj med izbruhom olajšanja in zadrege. Valentina ne spregovori. Ne pogleda me. Ne upam si je pogledati.

Smithzova pisarna je taka, da prestreže vse šume. Če v njej molčiš, je tišina popolna.

Težko sem se odločil, reče Smithz naposled. Zakaj si mu prizanesla, Valentina?

Nisem ga mogla ubiti, reče.

Niti v knjigi?

Niti v knjigi.

Si vedela za Vero?

Kako ne bi vedela, je rekla.

Založnik molči. Zmagala si, Valentina, reče naposled. Nagrada je tvoja.

Kako, saj ni izpolnila pogojev, zakričim.

Tega ne, vse druge pa, reče Smithz.



*Francisco Hinojosa*

## Enciklopedija

### Ena

Ne razumem razlogov direkcije. Prosili so me, naj pripravim tako imenovani *splošni tečaj*, zdaj pa ne vedo, kako bi ga prekinili. Očitno je, da so mi administrativno vodstvo, vladna sekcija in kolegij profesorjev skupaj napovedali bojkot.

Ideja – zagotovo inovativna in zato nujno tvegana – da bi ustanovili *splošno* katedro za preduniverzitetnike, je prišla od njih. Študent s *širokim splošnim* znanjem bi zagotovo pametneje izbral poznejšo študijsko smer in bi imel v življenju boljše možnosti kot nevednež: obdobje ozkih specializacij se končuje. Brez dvoma.

Zagotovo sem imel vse potrebne sposobnosti za profil, ki so ga začrtali: le malo je enciklopedistov na svetu, ki se lahko pohvalijo, da *poznajo* glavne izvlečke človeškega vedenja. Še več: *jih poznajo, jih prakticirajo, jih izvršujejo*.

Poleg tega *enciklopedija* pomeni prav to: “popoln krog vedenja”.

Oni so me poiskali: z zajetno vsoto denarja, s plačilom vnaprej so me prisilili, da sem se odrekel mestu profesorja na univerzi v Browninburgu.

In zdaj? Zdaj me hočejo odsloviti. Hočejo me odpustiti, ker sem vestno izpolnil vse naloge, ki so mi jih naložili. Le kaj naj bi vsa ta na novo

---

**Francisco Hinojosa** (Mexico City, 1954) je pesnik in pisatelj, pa tudi založnik. Kot kolumnist in recenzent sodeluje z različnimi tiskanimi mediji, ki se ukvarjajo z literaturo. Ukvarja se predvsem s pisanjem kratke proze in knjig za otroke. Izdal je zbirke kratkih zgodb: *Črno poročilo*, *Pokošeni spomini v bistvu dobrega moža in druge zgodbe*, *Tip, ki se ga je treba paziti* in *Jetične zgodbe*. Za svoja dela je prejel kar nekaj državnih in tudi mednarodnih nagrad.

odobrena pravila pomenila drugega kot to, da želijo spodkopati moje poučevanje?

Sicer pa je dejstvo, da so moja predavanja tako priljubljena, da so študenti prostovoljno padli na izpitu, da bi lahko znova predelali snov z menoj. Zdaj to ni več mogoče: pravilnik prepoveduje ponavljanje. In roko na srce, ne vem, kaj jim je bolj všeč: sama predavanja, moj način podajanja snovi, presenetljivost snovi, enciklopedistični duh ali jaz sam.

Imel sem že tečaje o zelo različnih stvareh: o skandinavski srednjeveški književnosti (s poudarkom na *Gylfaginningu* in *Skáldskaparmáju*), o borilnih veščinah, o praktični kuhinji v mikrovalovni pečici, o upravljanju bolnišnic in sirotišnic, o andskem in alpskem goropisju, o vulgarni latinščini, o domi- nah, o rokodelstvu mehiških domorodcev in o pranju perila. Itn.

Pa ni bilo vse moja muha. Učenci na glas povedo svoje dvome in svoje želje po znanju. Vprašajo me: Kako se prideluje korenje? Je Hitler res to, kar so nas učili pri zgodovini? Mislite, da je bil Andy Warhol avantgardni umetnik? Marihuana povzroča zasvojenost? Kokain? Itn. Profesionalni odziv? Tečaji o pridelovanju korenčnic, zgodovina druge svetovne vojne, umetnost in šušmarstvo 20. stoletja, dobri in slabi učinki drog ter uvod v izbiro.

Moji odgovori so sestavljali “*didaktično* snov” tečaja, to je bila moja naloga. O tem ni nikakršnega dvoma. Naučiti vse? Nemogoče. Kakor koli že, če bi mi to postavili za izziv, bi storil enako: pridelovanje korenčnic, dobri učinki marihuane ... itn.

Vsak dan me ogovori kak študent, da bi mi povedal, da jim je moje poučevanje v življenju na tak ali drugačen način koristilo. Nekaj primerov: po tečaju, ki sem ga imel o temi pridelovanja žganih pijač, je eden mojih najsposobnejših učencev kupil žganjarijo in danes je bogat in uspešen in mi vsake tri mesece podari deset litrov žganja z dišavnicami. Aguedita Minolta je voznica taksija zaradi, tako pravi, tečaja, ki sem ga imel o alternativnih zaposlitvah. Lucas Vidal alias Mrlič ima homeopatsko posvetovalnico, ki jo vodi z znanjem, ki ga je dobil pri meni. Itn. Primeri, kot so Chema Godoy (pisatelj), Irene Tournier (hišnica za dvigala), Chuy Mendieta (poslanec) in Jerónima Salvatierra (metalka kopja), me navdajajo s ponosom, saj vem, da je bilo njihovo sedanje življenje zasnovano na enem izmed mojih predavanj.

Težave z Direkcijo so se začele z mojim tečajem tehnik poljubljanja. Susan Roth – študentka iz Chicaga, ki si je želela postati igralka – je na tečaju s temo *Pogovarjati se je človeško* vprašala: Bi nas lahko naučili, profesor, kako se poljublja pred kamero? Seveda sem naslednjega dne predaval o tem, kako se poljublja pred drugimi. Zato so me najeli, vsaj tako so mi rekli – zato, da bi učil.

Toda profesor geometrijskega skiciranja se je ob moji snovi počutil nelagodno, primer je prijavil vladnemu odboru za šolstvo in ta mi je poslal "opomin".

Zaslutil sem *Hannibala ante portas* in poklical na univerzo v Browninburgu in prosil za vrnitev, znova so me sprejeli na svojo plačilno listo, zato sem direktorju dal odpoved, ta pa me je prosil, naj ne odidem: da bo spremenil pravilnik. Na koncu sem se odločil ostati.

Stvar je v tem, da je zdaj ves svet proti meni.

Kolegi me sprejemajo kot profesorja. Pozdravijo me vsakokrat, ko se srečamo v kavarni ali na hodnikih. Prejšnji teden sem celo kosil z dekanom Rasgadam in ni mu bilo neprijetno ob meni. Profesorica gimnastike mi je podarila svetinjico, ki jo je sama poslikala. Torej: na videz sem eden izmed profesorjev.

Toda v resnici sem občutil prezir številnih kolegov: Huberta, Fiura, dona Roberta Tapie, sladke Catite, Lopeja, Poncelisa in doktorice Angeline. Najmanjšega dvoma ni: *Veritas odium parit* za nekoga, ki *Vitam impendere vero*.

## Dve

Poklican sem bil celo pred vladni odbor za šolstvo, da bi pojasnil osnove svojih predavanj. Veliko so me spraševali o mojih pedagoških metodah, še posebno o tistih, ki so povezane s številnimi podtemami s področja seksualnih praks, uživanja drog in kuhinje za dva.

Ker sem moral naslednji dan odgovoriti na vprašanje Rolanda Rijose "Kako izbrati med enim in drugim?", sem jim predstavil osnovne točke svojega predavanja *Temelji izbire in svobodna volja*.

Predvidevam, da je bil moj zagovor več kot odličen, kajti celo neodločni so zavzeli stališče (še posebno omahljivi Poncelis in nestanovitna doktorica Angelina). Iz šole bom izključen iz teh razlogov:

1. spodbujanja k uporu,
2. politično nekorektnega vedenja,
3. improvizacije konceptov,
4. graje vrednega obnašanja in
5. kršitev internega pravilnika (še posebno so mi vrgli v obraz 49. člen: "Učitelj se v nobenih okoliščinah v predavalnici ne sme sleči ali poljubiti učenca ali učenke.").

Ne v dvorani, v kateri je potekal sestanek z odborom, temveč v veliki dvorani Charlesa Fourierja so študentje čakali na sklepe odbora. Direktor je po zvočniku vsem zbranim povedal, da "se je profesor odločil dati

odpoved”. Medtem ko je izgovarjal svoje lažnivo naznanilo, sem jaz s sredincem postavljaj na laž njegove besede. Študentje so ga izžvižgali.

Pa vendar sem v spremstvu dveh varnostnikov moral v svoj kabinet po svoje stvari. Čeprav sem jih opozoril, kot je rekel filozof Bías: *omnia mea mecum porto*, so me prisilili, da sem odnesel portrete Françoise Marie Arouete, Denisa Diderota, Pierra Larousseja in Walterja Yusta, svojo kravato, skodelico za kavo in pisma, ki so mi jih v desetih letih, kolikor sem poučeval na katedri te šole, poslali študentje.

## Tri

Na univerzi v Browninburgu je moj profesorski stolček zasedla neka Mašenka. To sem obžaloval.

Obžaloval sem zato, ker najraje v življenju poučujem, in, kot je bilo videti, so se mi ta vrata zaprla.

Pa vendar se enciklopedistu mojega ranga vrata nikoli popolnoma ne zaprejo: saj ve vse.

*Pane lucrando*; nekaj časa sem se ukvarjal z različnimi dostojno plačanimi deli: naredil sem načrt za stroj za izdelavo suhih rakcev, komponiral sem pesmi za neki trio, igral sem v nogometni ekipi, čistil sem neko vilo, pulil podočnike, izrezoval slepiče in mehurje.

Dokler me niso dve leti potem direktor, Huberto in Fiur prosili, naj se vrnem. Odklonil sem: ponos. Rotili so me: mladički so brezvoljni, ravnodušni, čudni. Sprejel sem s pogojem: svoboda. Sprejeli so: kar koli, le da bi se na šolo vrnilo življenje.

Natovoril sem svoje portrete Voltairja, Diderota, Laroussa in Yusta in se namestil v svojem novem kabinetu.

Svoje prvo predavanje sem imel v dvorani Aldousa Huxleyja, saj v veliki dvorani Charlesa Fourierja ni bilo dovolj prostora za vse učence. Predavanje je govorilo o *papirofleksiji*.

Poslušat so ga prišli tudi skoraj vsi redni profesorji (odsotna sta bila sladka Catita, ki je bila prehlajena, in Poncelis, ki je počitnikoval na obali s svojo ljubico). Don Robert Tapia mi je zastavil vprašanje: “Kaj je geometrija?” – snov, ki jo je sam zagotovo izredno dobro obvladal, saj jo je predaval. Seveda je bilo moje naslednje predavanje, kot posebna usluga, naslovljeno: *Kaj je geometrija*.

Takrat je bilo že povsem jasno: jaz sem bil šola.

## Štiri

In na srečo vseh se je zgodilo, da je direktorja kap, po kateri je ostal paraplegik. Odbor je hotel nastaviti Lopeja, nato dona Roberta Tapio, dokler nisem na vnovičnih in presenetljivih volitvah večine glasov dobil jaz.

Moje prvo vodstveno dejanje je bila sprememba učnih načrtov: nič več specializiranih materij. Tistim profesorjem, ki so se bili pripravljene enciklopedizirati, da bi sestavljali del novega predavateljskega telesa, sem izrekel dobrodošlico. Tistim, ki so se pritožili, sem dal odpoved in upor zatrl v skladu z zakonom.

Moja naloga je bila poleg vladanja tudi poučevanje Predmeta predmetov, kot se je imenovalo predavanje za pripravo profesorjev enciklopedistov.

Zaposlil sem tisto Mašenko z Browninburga, da bi mi pomagala pri pripravi profesorjev, in študentom poklonil prosto leto, ki mu odbor staršev sprva ni bil naklonjen, ko pa sem jih seznanil s prednostmi svojega novega učnega načrta, so ga znali pravično oceniti. *Chi va piano, va sano*.

Vse tisto leto priprav so prihajala v mojo pisarno pisma študentov. Moral sem znova zaposliti sladko Catito, dal sem ji radodarno odkupnino, da bi brala pisma, pisala odgovore in pripravila klasifikacijo vprašanj, predlogov in zanimanj prve generacije enciklopedističnih študentov.

Na podlagi te klasifikacije sem izdelal predmetnik prvega letnika. Obstajali sta dve možnosti:

1. predavanja bi lahko potekala simultano, tako da bi študent šel na tisto, ki bi ga najbolj zanimalo;
2. šola bi bila ena sama predavalnica, v kateri bi imeli vsi študentje dostop do vseh predavanj hkrati.

Odločil sem se za prvo, kljub protestom nekaterih, ki so si želeli biti na *vseh* predavanjih.

Na podlagi *želj po znanju*, izraženih v pismih študentov, sem izdelal prve *predmete katedre*: izdelovanje cigar, uvod v litografijo, orinologija, dekoracija stranišč, administracija bordelov in igralnic, je roman *Vojna in mir* ruski roman?, psihoanaliza in šarlatanstvo, mambo, valček in čačaca, Montesquieu danes.

## Pet

Na odprtje predavanj so prišli predsednik republike, trije državni sekretarji, urednik enciklopedije *Osnove vedenja* in številni podjetniki, katerih otroci so se vpisali na šolo.

Ceremonija je bila preprosta: kratka predstavitev programa, razkritje spominske plošče, prigrizek z vinom in kanapeji. Za uradno odprtje predavanj je Humberto na osrednjem dvorišču imel prvo predavanje: *Kako poslati in sprejeti faks*. Predavanju se je pridružil tudi predsednik – gesta? ignoranca? potreba, da bi razširil svoje znanje? – kot eden izmed učencev (postavil je tri vprašanja, si odgovore zapisal v beležko in naredil korak naprej, ko je Humberto vprašal, ali kdo zna pritisniti na *start* ali na *stop*).

## Šest

Prve mesece Šole ni bilo težko voditi in administrirati. Težave so se začele, ko so postale dvorane prenapolnjene in je bil organiziran prvi miting.

SNSŠ (Svet NeSprejetih Študentev) je terjal svojo pravico do enciklopedizacije. Protesti so bili vedno glasnejši, povzročili so kolaps v mestu, prišli so do pisarne sekretarja za šolstvo, sklenili zaroto s tiskom in se razširili po vsej državi.

Predsednik mi je poslal na dom (ki sem si ga v tistem obdobju delil z Mašenko) faks, v katerem mi je sporočal: “Morte najt neko rešitu, da to ne bo uplivalo na moja ulada.” Vrnil sem mu faks: “Jutri bom imel predavanje o temi *Ortografija pri pošiljanju faksa*.”

Predsednik je razumel moje sporočilo, prišel je na predavanje, si delal zapiske, postavil dve vprašanji (glede uporabe v-ja in l-ja ter polglasnikov) in stopil pred tablo, da bi popravil napake v stavku “Kkšna sreča, da sm te spoznau.” Dobil je (prav nič zanemarljivo) sedmico: čeprav je odgovoril na srečo, znanje in dobri nameni oblasti zgrešenim odločitvam niso tuji.

Po koncu predavanja so ga SNSŠ-jevci, ki so pred vhodom čakali na to priložnost, napadli s svojimi gesli (“Ne bodi mevža, daj nam izobrazbo!”, “Ne bodi zloben, daj nam šolo!”, “Ti je kaj žal, ti je kaj žal, da k pouku SNSŠ-jevci ne moremo!?”).

Revček je dobil s steklenico po glavi in v pisarni sem mu sam zašil rano, medtem pa sva se pogovarjala. Načel sem tele teme:

“Družba si želi izobrazbe.”

“Jest lubim šole,” mi je rekel.

“Dokažite to.”

“Sam recte.”

“Dajte mi univerzo.”

“Maš jo.”

“S proračunom?”

“Sam recte.”

Naslednjega dne sem sladko Catito poslal k njemu z vsemi svojimi zahtevami: etičnimi, človeškimi, materialnimi in finančnimi.

## Sedem

Na dan, ko so mi dali univerzo, je Mašenka naredila samomor. Vzrokov za njeno dejanje nisem poznal. Pa vendar sem napravil obdukcijo. Glede na moje znanje anatomije, kriminalistike in teorije samomorov sem odkril, da je pot krogle, ki ji je vzela življenje, kazala na drugačen sklep: šlo je za umor.

Naslednjega dne sem predaval na temo *Razkrinkanje morilca*, po katerem sem izbral devetdeset preiskovalcev, da bi mi pomagali najti krivca.

Sto dvajset ur pozneje se je v moji pisarni pojavila skupina petih študentov z bolehnim osebkom z bejzbolsko čepico in žvečilnim gumijem. Korak za korakom so mi pojasnili vse sledi, ki so jih pripeljale do morilca. Pomislil sem: *Se non é vero, é bene trovato*. Toda kmalu se mi je razpršil ves dvom: morilec je s sklonjeno glavo in v liscih priznal, rekel je, da je Mašenko ljubil, ker pa mu ni vračala ljubezni, se je je "znebil". Bil je šef natakarjev na univerzi v Browninburgu.

Napotil sem ga na ministrstvo za pravosodje, da bi z njim ravnali v skladu z zakonom.

Žalost ob izgubi Mašenke mi je ublažilo zadovoljstvo, ki mi ga je prinesel takojšnji odziv učencev na moja predavanja.

Ko je tisk izvedel za umor in za njegovo hitro razkrinkanje s pomočjo moje katedre, so dogodku posvetili pretirano zanimanje, intervjujali so detektive, zločinca in tožilca; ta se je izrazil takole:

"Dosegli bi več uspehov, če bi se družbi uspelo organizirati. Ta primer to jasno dokazuje."

"Kaj pa vaši uspehi?" ga je ironično vprašal poročevalec tednika *Posmeh*.

"Naši uspehi so uspehi nas vseh. Kar dosežemo skupaj, bo lahko zajezilo kriminal."

Poklical me je predsednik, da bi mi čestital. Rekel sem mu, da bi od njega pričakoval vsaj sožalni telegram.

"Ste biu s deklino v lubesenskem rasmerju?"

"Bila je moja ljubica, kaj niste brali časopisov?"

Takoj se je opravičil in mi ponudil ministrstvo za šolstvo.

"Država to rab."

Sprva sem dvomil: enciklopedija in politika sta si po mojem razumevanju popolnoma nasprotni. Fiur in Huberto sta me prepričala: "Država te potrebuje."

Sladko Catito sem imenoval za rektorico univerze in začel reorganizacijo državnega šolskega sistema.

Moj prvi predlagani zakon – odobren z večino glasov spodnjega in zgornjega doma, ki so ju sestavljali moji sedanji in nekdanji učenci – je bil ukinitvev specializiranega pouka in vsaditev – termin, ki sem se ga naučil sproščeno uporabljati – enciklopedizacije v družbo.

Predsednik me je sprva podpiral, čeprav me je opozoril, da se bodo začeli mitingi, upori, protestni shodi in veliki pritiski. Prokurist mi je rekel, da dežela na kaj takega še ni pripravljena, da bo prišlo do gladovnih stavk, izgredov, manifestacij in nestabilnosti. Prepričal sem ga s stavkom Luisa XV.: *Après nous, le déluge*.

Pa ni bilo ničesar: niti oporečnikov niti vesoljnega potopa. Na presenečenje predsednika in njegovega kabineta so imeli ljudje neznansko željo po znanju.

Glede NŠND (Novega Študijskega Načrta za Družbo – po začetnicah): ta se je začel izvajati, prebivalci so opustili svoje naloge in obveznosti in se začeli učiti novih stvari: tarota, organskega pridelovanja zelenjave, reprodukcije morskih valov, mučenja upornikov, ropanja trgovin, kako napisati spremno besedo k knjigi Fernanda Savaterja. Itn. itn.: našel se je tudi kak posameznik, ki se je želel naučiti izdelave črnih skrinjic ali čuvanja otrok ponoči.

## Devet

In tako štiriindvajset let. Najprej kot profesor, nato kot ravnatelj šole, potem kot rektor univerze, minister za šolstvo in nazadnje še kot predsednik republike: doživel sem preobrazbo ljudstva. In lahko rečem, in tudi si rečem, da sem zadovoljen: veliko ljudi zdaj *ve*, kar so si želeli vedeti, druga stvar pa bo tudi vsak čas dosežena. NŠND, ki se je pozneje pretvoril v NSE (Nacionalni Sistem Enciklopedizacije), je postal šolski model, ki so ga uvedli v različnih državah, in to s podobnimi uspehi.

Še veliko bo treba postoriti, da bomo dobili uravnoteženo, pravično in dinamično družbo. Toda zdaj imamo zelo obiskano predavanje *Tehnike ponarejanja* in le šibko zanimanje za predmet *Kako upravljati s časom med ugrabitvijo*. Veliko predavanj o temi *Reja govedi* in le malo o pomanjkanju pašnikov v deželi. Mladi, žejni vedenja, poslušajo predavanje *Ali so grafiti umetnost*, vendar pa nimajo na voljo dovolj zidov. V tisku imamo dve Savaterjevi knjigi in več kot petsto možnih piscev spremne besede. Itn.



## Deset

Nekega dne sem moral zapustiti državo.

Napolnjevalo me je z veseljem, da sem dovolj zgodaj zaslutil visoko raven znanja, ki so si jo pridobili udeleženci predavanj *Kako izvršiti državni udar* in *Kako izgnati diktatorja iz države*.

V limuzini, ki me je peljala proti meji, sem imel priložnost za svoje zadnje predavanje: *Quandosque bonus dormitat Homerus*. Čeprav sem Quinta razjezil, mislim, da si tudi sam zaslužim sladkega spanja, ki ga je bil v svojem času deležen Homer.

To, da sem bil na seznamu desetih najbolj iskanih diktatorjev luksemburškega sodišča, mi ni preprečilo, da ne bi svoje zadnje sieste z užitkom prespal.

*Prevedla Veronika Rot*

Lucija Stepančič

### **Alojz Rebula: *Ob babilonski reki.***

Celje: Mohorjeva družba, 2007.

Se spominjate italijanskega filma *Srce v breznu*? Zaradi panike, ki jo je izzval, je Rebulov roman *Nokturno za Primorsko* prišel kot naročen: gotovo smo se vsi skupaj globoko oddahnili, ko smo dojeli, da je mogoče tudi sredi najbolj nizkotnih provokacij ohraniti dostojanstvo, grozeči prepad brezumja pa nadgraditi v smisel višjega ranga.

Etične višave so tudi v najnovejšem romanu ostale to, kar so, le da se je avtor tokrat lotil snovi, ki ne bo šla tako zlahka dol, še več, odprl je rano, ki po vsej verjetnosti ne bo nikdar zaceljena. To pa je seveda domobranstvo in z njim (nez)možnost slovenske sprave. Roman se začne v Vetrinju na avstrijskem Koroškem, v begunjskem taborišču, v katero se takoj po drugi svetovni vojni skupaj s civilisti zateče glavnina domobranske vojske. Humanitarnemu delavcu, Angležu Richardu Nivelsonu, ti mirni in dostojanstveni begunci hitro prirasejo k srcu, deloma tudi zato, ker je imel še pred kratkim opraviti s povsem drugačnimi kozaki. Domobranci, ki vsaj instinktivno že slutijo svojo usodo, se v nespečnih nočeh mrzlično zazirajo vase, predvsem pa v svoje razloge za odločitev, ki jih bo kmalu pripeljala pred strelski vod. Vzroki so najrazličnejši in zajemajo ves diapazon človeških odzivov, od najbolj konformističnih: “šel sem zato, ker bi me sicer poslali v Nemčijo”, desperatnih: “propadli smo!”, idealističnih: “božja stvar nikoli ne propade”, do preračunljivih: “moral bi bil ostati pri rdečih, ko so me mobilizirali ... tam bi bil kaj, tukaj pa sem en klinec”. Kaj kmalu pa seveda postane tudi jasno, da je večina, ukleščena med grožnje komunizma na eni in nacizma na drugi strani, pač izbrala zverino, ki se je zdela manj nevarna.

Nadaljevanje zgodbe, katere epilog se kar ne neha in ne neha odkopavati, poznamo: govorim o novih in novih odkritjih množičnih grobišč. Že s statističnega vidika je komaj verjetno, da vsi tisoči in tisoči pobitih ne bi premgli neke svoje resnice, svoje plati zgodbe, s povsem človeškega vidika pa je vse še toliko bolj pretresljivo. Rebula, ki ugotavlja, da

se je “literarno pero v domovini doslej tej politično in umetniško tvegani snovi izogibalo”, zastavlja svoj pisateljski in človeški ugled za zamolčano poglavje, ki mu je zelo očitno pri srcu (in na duši). Z njim se niti ni treba strinjati, da bi dojeli njegov čustveni in etični angažma. Prav tako lahko ostanemo skeptični glede estetske vrednosti romana, ki še avtorju samemu pomeni le literarno obdelavo povsem konkretnih dokumentov. Kilometrina je očitna: avtor (v zgodbi pa Richard Nivelson) je zbral pričevanja ljudi, ki jim je skoraj po čudežu uspel pobeg, potem pa so se vsak s svojo travmo razsuli po vsem svetu. “Od takrat pač verjamem v angele kot v stroje in drevesa,” ganljivo izjavi eden redkih preživelih.

Osrednja nočna mora tega pisanja je seveda zloglasna domobraska prisega Hitlerju in še posebno tozadevna odgovornost škofa Rožmana. Okoli tega neljubega dejstva kroži najprej v velikih in potem vse tesnejših zavojih, v nekakšni spirali, ki vnaša napetost in stopnjevanje v siceršnjo eliptičnost brezizhodne elegije. S poboji (in krivdo komunistov) se kot kristjan nekako še lahko sooči, krivda iz njegovih lastnih krogov pa mu preprečuje, da bi popolnoma užil veličino te “križarske tragike”. Kompromitiranega škofa (spet kot dober kristjan?) izrecno sicer ne obsodi, obsedenost, s katero razpravlja in pretehtava mnenja različnih po vsem svetu razkropljenih preživelih, pa daje slutiti, da o njegovem dejanju še kako dvomi. V duhu krščanske maksime, da je krivico bolje trpeti kot delati, je prisega tako še bolj moreča od pokolov. Tudi na tem mestu se najrazličnejše osebe (ki jim je skupno le izgnanstvo) kar najrazličneje opredeljujejo: od gorečnežev, ki v Rožmanu vidijo skoraj svetnika, v njegovi izbiri pa težo tragedije, prek zmernežev, ki raje zamenjajo temo, do tistih, ki ga preklinjajo: “Kako je mogel Bog gledati takšne reči, ne da bi se mu želodec obrnil? Ne razumem ga!” Avtorja, kot se zdi, ne more dokončno pomiriti niti popolnoma razumski argument, da je prav komunizem s svojim nasiljem potisnil nepregledne množice naravnost Hitlerju v objem. In to ne le pri nas.

“Živimo od povrhnjice zgodovine in njen globinski tok nam je neviden.” *Babilonska reka* tematizira neizprosno logiko odločitve med dvema slabima možnostma, v tem primeru med Stalinom in Hitlerjem. Tematizira neznosni pritisk časov, ki poznajo samo neznosni “kdor ni z nami, je proti nam” (in ta se zadnje čase, pa čeprav v povsem drugem kontekstu, tudi vse pogosteje sliši). Ker pa je podobnih precepov, od Scile in Karibde naprej, tako v literaturi kot v življenju in še posebno politiki nešteto, ne manjka niti naboj univerzalne človeške izkušnje. Avtor posebej opozarja na dostojanstvo obsojencev, ki so svojo prezgodnjo smrt, sad neodgovornega mešetarnenja politikov, sprejeli junaško.

Nekje proti koncu romana se skriva namig, kakšna oseba se lahko spusti v kolikor toliko objektivno presojo dejstev, in takšen je po vsej verjetnosti tudi tokratni idealni bralec: najbolje bo, da ni ne marksist ne katoličan. Žalujoci ostali tako z desne kot z leve pa naj bi dojeli vsaj to, da stvari nikoli niso le črne ali bele. Niti v vojni. In še zlasti ne takrat. "Sam imam vtis, da se ta tragedija izmika čistemu zgodovinskemu izračunu. Da nekako meji na področje skrivnostnega, da ne rečem eshatološkega," ugotavlja avtorjev angleški alter ego Nivelson.

Posebne pozornosti je vredna tudi samopodoba slovenstva, ki ni ne zatohlo domačijska niti izumetničeno idealizirana, ki je brez vsakršnega samopomilovalnega patosa in brez vsakršnih stereotipov. Če že kdo, potem je prav Rebula povsem dojel posebno pristnost, ki jo tukajšnjemu človeku omogoča uglašenost z naravo. "Trpežnost, molčljivost, zadržanost, zmožnost vere, nadarjenost za sanje, moč za trpljenje", vse to so kvalitete, o katerih, mislimo, vse vemo, dokler se nad njimi pošteno ne zamislimo. Iskrenega občudovanja je deležen tudi "bivanjski ženski genij, ki gleda globlje od politike". Senzibilnost, s katero avtor zaznava najžlahtnejše (in tako dobro skrite) odtenke narodove biti, pa ga seveda ne napeljuje v nekritično sentimentalnost, nasprotno, še kako žolčno se zna odzvati, kadar naleti na naivno malikovanje vsega zahodnega in napredujoči materializem (očiten že sredi socialistične sivine pred desetletji). Poglavlje zase je tudi duhovnost mladih krščanskih zanesenjakov, odmev gibanja, o katerem danes skoraj ni slišati, visoki idealizem, ki danes sicer lahko zveni anahronistično, ob njegovi energiji, iskrenosti in žaru pa je tudi drugače mislečemu težko ostati ravnodušen.

Rebula intelektualec, humanist z obzorji grštva in latinstva, neprekosljiv v razumevanju in podajanju metafizičnih in arhetipskih dimenzij, pa v karakterizaciji konkretnih oseb ni tako močan. Do sodobne psihologije čuti pravi odpor, ki ga je še kako zaznati v posameznih površnostih in posploševanjih. Pri tem je najzanimiveje to, da so liki z obrobja in osebe, ki se pojavijo samo epizodno, polni življenja, protagonista, Richard Nivelson (slovenofil) in njegova (slovenska!) žena Vanda Mornik, pa le marioneti, ustvarjeni pač zato, da odsevata avtorjevo mnenje (on s svojo dobronamernostjo, človečnostjo, ona z bridko ostrino svoje inteligence). Resnici na ljubo so opazne tudi občasne nedoslednosti v zgodbi in občutna izguba zamaha v finalu.

Naj opozorim še na slogovne posebnosti, ki pa so bolj zanimivosti kot slabosti. Predvsem preseneča nekakšen odpor do epskih elementov, do prizorov, ki bi jih v filmskem jeziku lahko imenovali masovke. Že res, da roman, vsaj na začetku, kar vrvi od širokega dogajanja. Hrupni in dramatični eksodus pa je, kako zanimivo, dosledno podan le skozi dialoge.

Skozi filter posameznika sicer izgubi naboj množičnosti, pridobi pa nekaj subjektivnosti. Ves roman je pravzaprav zbirka dialogov, avtor v vlogi redaktorja pa jih pogosto odsekano prekinja in obrača povsem v drugo smer. Samovolja in mrzličnost, ki se skrivata v ozadju njegovega ravnanja, sta pogosto še zgovornejši od povedanega.

Rebula slikar se najbrž ne bi posebno dobro izkazal v vlogi freskanta in tudi precej boljših portretistov bi našli, kot krajinarja pa bi si ga gotovo zapomnili. Fascinacija nad naravo govori sama zase in je praviloma tudi največja privlačnost njegovega pisanja. Narava pri njem najbolje učinkuje sama, brez ljudi, tako kot gozd “v svoji vertikalni slovesnosti, v svojem milem veličastju”. Ob tem pa sem ter tja naletimo na izjave, ki dobesedno zaprejo sapo, in to tako privržencem kot tudi nasprotnikom: “Ja, mi, izdajalci, smo verjetno imeli več Slovenije v srcu kot nasprotna stran ... Več kot Kardelji, Kidriči, Mački ...” Kot se tudi spodobi za roman, v katerem se okostja, ki se prav ta čas tako množično odkopavajo, vračajo v življenje, pa čeprav samo za dan ali dva, da bi, tudi če prvič in zadnjič, spregovorila o sebi.

Samo kdor ljubi, lahko sodi, in prav Rebula ta pogoj izpolnjuje v največji meri.

*Uroš Črnigoj*

### **Milan Vincetič: *Talon*.**

Maribor: Študentska založba Litera (Knjižna zbirka Piramida), 2007.

Svet Vincetičeve proze je v neko nejasno opredeljeno smer zamaknjena različica našega vsakdanjega sveta, kolikor nam svet okrog sebe sploh uspeva doumeti. Naseljen je z liki, ki so karikirane, metaforično in simbolično obdelane različice literarnih junakov, kakršnih smo po večini vajeni. Lahko bi dejali, da se Vincetičeve zgodbe dogajajo v nekakšnem virtualnem, vzporednem literarnem svetu, v katerem so razmere ustvarjene po načelih laboratorijskih okolij. Estetizirano in abstraktno, z neštivilnimi mitološkimi potenciali nabito gradivo njegove poezije je stvariteljska masa, iz katere so zgnetene tudi okoliščine, v kakršnih se znajdejo junakinje in junaki zgodb v zbirki *Talon*, a še pomembneje od tega je, da so te razsežnosti v njih že ponotranjene, da torej junaki temu svetu pripadajo z vsem svojim bistvom in se tega tudi jasno zavedajo.

Vincetičev svojevrstni pristop k modernizmu stavi tako rekoč vse, kar ima, na elementarne čutne, posebno na erotične vzgibe. Njegovo umetniško dojemanje sveta je skrajno disciplinirano osredotočeno na medsebojno, vzajemno delovanje moškega in ženskega principa. Njegove zgodbe v vsem okvirjata in opredeljujeta lika ženske, ki je s svojo neizčrpno privlačnostjo vir neskončnih možnosti za použitje, udejanjenje ali uresničitev, ter moškega, ki je vkalupljen v drugotno resničnost svoje družbeno zamejene vloge, v kateri si venomer prizadeva doseči erotično uresničitev. Igra se tako lahko začne in v zgodbah v zbirki *Talon* je dejansko, kot ugotavlja tudi avtorica spremne besede Petra Vidali, gibalo vsega dogajanja igra oziroma, veliko natančneje: “*Talon* je tisto, kar ostane po razdelitvi kart (pri, na primer, taroku, op.) med igralce ... Tisti, ki tvegajo, računajo na še nerazdeljeni del, na nevidni talon ... Pomenski naboj igre kot boja – z nezanesljivim partnerjem ali proti njemu – determinira domala vse zgodbe v knjigi.”

V nasprotju s prejšnjimi Vincetičevimi proznimi deli se vsi junaki v *Talonu* povsem jasno zavedajo, da med seboj igrajo igre (čeprav jim

pogosto ne uspe ugotoviti, katere so zmagovalne kombinacije) in posledica tega je, da so njihovi odzivi kljub splošnemu videzu iracionalnosti v resnici zavestni in namenski. Značilna bizarnost "vincetičevskega" literarnega sveta, v katerem se gibljejo, je tako tudi proizvod njihovih prizadevanj. Vendar sta, da bi bila stvar še bolj zapletena, igri, ki ju igrajo, po navadi vsaj dve: očitna in prikrita. Najpogosteje pa jih je še več. V zgodbi *Frigidnost Linde Lovelace*, na primer, inštruktorica Bena kandidata Vadima, ki ji da vzdevek Barbarella, uči voziti tovornjak. Prikrita igra, ki ves čas poteka med njima in v kateri Vadim na koncu uspešno doseže uresničitev, pa je igra odnosov. Benin vložek v igro je, da zapusti svojega nasilnega fanta, medtem ko mora Vadim tako rekoč poskrbeti za "varno vožnjo". Izidi iger so vedno precej nejasni, presoja pa je pravzaprav vselej prepuščena bralcu. Včasih je težko razložiti, kdo je naposled zmagal, kot na primer v zgodbi *Polaroid Stephana Lupina*; igro, v kateri je dobitnik dostavljalet časopisov Valter, igrata trafikantka Binca in lahko deklica Mandy, na koncu pa se izidi njunih prizadevanj prevesijo povsem drugače, kot bi lahko kdor koli predvidel. V splet njunih iger med drugim posežejo tudi prikriti igralci iz ozadja, predvsem ostareli gospod Silvester s svojim skrivnostnim polaroidom.

V tovrstnih permutacijah se svet Vincetičevih zgodb dejansko kaže kot neizčrpno polje nikoli docela predvidljivih iger; po tem se tako rekoč tudi odločilno razlikuje od umetno ustvarjenih literarnih simulacij. Ko pozornemu bralcu to že razmeroma zgodaj postane jasno, ugotovi tudi, da se v na videz plehko zastavljenih zgodbah, polnih pogrošnega inventarja iz najbolj cenjenih razsežnosti vsakdanjosti, odstirajo pri Vincetiču vselej navzoči mitski potenciali, a vendar drugače, kot smo bili pri njem doslej vajeni. Igre imajo kot eden prvinskih, magijskih postopkov moč ustvarjati mite. Ravno zato junak zgodbe *Akrofobija Edmunda Hillaryja* in njegovi starši živijo tako, kot določa bizarna družinska mitologija. V zgodbi *Simultanka Bobbyja Fischerja* udeleženci s poustvarjanjem legendarne šahovske partije ustvarijo mit, ki na podoben način opredeli njihove vloge v skupni igri odnosov. Potem ko se, v zgodbi *Termofor Agathe Christie*, meje med igro ter usodnimi vprašanji življenja in smrti nevarno zabrišejo, se v zgodbi *Sekstant kontraadmirala Tegethoffa* znova najdemo na nekoliko bolj obvladljivem in deloma že znanem terenu, kakršnega je Vincetič pripravil že v zbirki zgodb *Žensko sedlo*. Zgodba *Alibi Bohumila Hrabala*, s katero se zbirka konča, je v marsičem najprepričljivejša izmed vseh, obenem pa, z vpeljavo resničnih zgodovinskih okoliščin praške pomladi leta 1968, daje vedeti, da je igra, ki se jo v pričujoči knjigi gre sam pisatelj, še širša, kot smo sprva slutili.

Vincetičev literarni svet se v pričujočih zgodbah zdi konkretnjši kot po navadi, a je v resnici še bolj abstrakten in neoprijemljiv. Neke vzporednice z bolj tradicionalno bralsko izkušnjo ob literarnih junakih, ki so v svojem čutenju, mišljenju in izkušnjah podobni resničnim ljudem, vendarle obstajajo, a jim lahko sledimo le skozi senčno območje, v katerem se brez jasnih smernic prosto porajajo naše bralske interpretacije. Zgodbe v *Talonu* nam na prvi pogled prinašajo le nekakšno mimikrijo sveta, vendar pod površjem utripa skrita občečloveška razsežnost, do katere pa se je treba dokopati. Bizarne in nekoliko pogrošno obarvane pravljice za odrasle tako rekoč skrivajo hermetično dvojno dno.

S *Talom* je Vincetič tako pripravil svojevrstno igro tudi za bralce, a le za tiste, ki so dovolj pozorni in hkrati dovolj seznanjeni z njegovim dosedanjem opusom, da v njej lahko sodelujejo. Njegovi prepoznavni liki togih, pogosto vojaško vzgojenih, a v sebi negotovih moških ter žensk, ki jih ob pomoči svojih naravnih danosti (ki so obljubljeni dobitek) fatalno in strateško upravljajo, namreč odstrejo svojo skrito resničnost le tistim bralcem, ki bodo znali razkriti literarno igro in jo odigrati. Dobitek zanje, če jim bo seveda uspelo, je nenaden in vrtoglav vpogled v zakulisje, v katerem nedoumljivi človeški mehanizmi od nekdanj in za vselej pogajajo kolo sreče – in to vsa, tudi tista najbolj cenena, sejemska.



*Matej Bogataj*

**Gabriela Babnik: *Koža iz bombaža*.**

Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Prvenci), 2007.

Roman *Koža iz bombaža* je dobil nagrado za prvenec na letošnjem knjižnem sejmu. Gre za zgodbo o njem in njej, ki jo bolj ali manj pripovedujeta dva prvoosebna pripovedovalca, on je iz Burkine Faso in mu sledimo od otroštva do srečanja s punco iz Ljubljane, potem pa njuni zvezi, ki se dogaja malo tam in malo tu, z nekaj ovinki, o teh pozneje, vse do usodne odločitve, ko par odpotuje – oziroma se vsaj nameni – k njemu in njegovim in ima potem roman dva konca. Prvi je za zvezo ugoden, čeprav njej ukradejo potni list, se v Parizu odločita, da bosta ostala skupaj v dobrem in slabem, preizkušnjo, ki se kaže kot omen, torej zveza preživi, ljubezen premaga vse ovire, je povzetek zgodbe; drugi konec je nasproten, bolj individualističen, ljubezen dvoedina se v ključnem trenutku konča in gresta vsak po svoje, vsaksebi domov, brez upa na nadaljevanje, pripetljaj na letališču je bil kaplja čez rob, priložnost, ki jo oba zagrabita in si premislita, zmanjka jima poguma in zagretosti, še preden bi se avantura skupnega bivanja čisto zares začela.

Že sam začetek, tudi tematika medrasne ljubezni, razpete med dva svetova in več kultur, je obetaven, z drevesom sredi ničesar, okoli katerega potem zrastejo “sobe” in nam ni čisto jasno, za kakšna bivališča gre, Babnikova zelo rada premešča in to dela to prozo malo skrivnostno in včasih tudi hermetično, včasih tudi po nepotrebnem; vsekakor je drevo pravi mitološki ali družbeno konstitutiven element, ne moremo si kaj, da ne bi pomislili na os in središče sveta, na prehajanje med tostran in onstran, in res je potem v romanu kar nekaj špekulacij o duhovih prednikov, pa o ponovitvah in istih večnih situacijah, precej je torej navezave na regionalne mitološke artikulacije, arhetipe in duhovne prakse, in potem res spremljamo usodo njegovih starih staršev in staršev in njihovo družbeno stvarnost, bolj kot ne potopljeno v tradicionalen vaški svet. Ta preteklost, v kateri slutimo na eni strani tradicionalni fevdalizem in kastni sistem, dosledno družbeno rangiranje, je v širšem in globalnem

pogledu vpeta v kolonializem, potem pa v poskuse narodove neodvisnosti in emancipacije. V romanu tako lahko veliko preberemo predvsem o liku in delu Thomasa Shankare, predsednika, ki je nekdanji Zgornji Volti, francoski koloniji, predsedoval v času osamosvojitve in dekolonizacije, opisane so spletke, ki so zrušile njegovo vladavino, kot dokument, ne vemo, ali pristen ali apokrifan, je priložen govor ob sprejemu predsednika Mitteranda in podobno. Pravzaprav je obsedenost s Shankaro njegova izrazita značajska poteza, ki se razbohoti tako daleč, da imamo zdaj primerjave s Titom, spet drugič vzporedni zgodbi sledimo do praktičnih posledic, ki jih pustijo čas njegovega predsedovanja in tedanji politični dogodki na njenem očetu. Naš moški pripovedovalec je upornik in socialist z ljubeznijo do motorjev, ki ima radijsko postajo z ducatom zaposlenih samo zato, da bi nasprotoval Shankarovim naslednikom in oponentom, in katerega življenje je ogroženo – in po tem je ta afriški vsakdan zelo podoben glavni liniji zgodb iz zadnje antologije afriške kratke proze *Jutri je predaleč*, ki se zelo pogosto ukvarjajo z različnimi medetičnimi in (proti)revolucionarnimi spopadi in nasiljem in migracijami kot posledicami na splošno. Roman torej od arhetipske in začetne scene nastajanja skupnosti okoli drevesa preide k afriškemu vsakdanu, zapletenemu, medetničnemu, in v tem je za neizkušenega in z zgodovinskimi delitvami in zlitji na zahodnem delu kontinenta nepoučenega domačega bralca dovolj poučen, čeprav je res, da se bolj ukvarja z mejami in zgodovino kot z vsakdanom; njene popotniške izkušnje, pa tudi morebitna specifika Ouage, ostajajo z različnimi jezikovnimi premeščanji zakriti; podobno se godi z ljubljanskim vsakdanom, več je Prešerna in Čopa in Šalamuna kot etnologije sodobnosti.

Kljub zanimanju za afriško zgodovino in razmeroma zadržanemu zanimanju za burkinafaški vsakdan obstajajo v romanu nekateri elementi, ki ga izmikajo preverljivemu in racionalnemu ter ga približujejo tistim iztrganjem in nedoumljivostim, ki jih po navadi pripisujemo magičnemu realizmu; na primer prizor, v katerem zmanjka elektrike in potem uspe pobu med metulji, ki se jih čudo nagnete v sobi, čudežno prižgati luč; vendar se potem takšni prizori vse bolj redčijo in ostajajo reducirani na zgodbe, ki jih pripovedujejo starejši in ki bistveno zaznamujejo njegovo odraščanje; tudi sam jih z veseljem pripoveduje naprej, so pa pogosto manj poantirane, nimajo dinamike ljudskega pripovedovanja in napetosti – ta je ves čas rušena z njegovimi vrinki in komentarji, improvizirana, vendar tudi nadrobljena, kot ne celi okruški nekih daljnih zglednih in vsem znanih zgodb, kot ostalina in relikti.

Njen nekonformizem je milejši in manj uporen, manj angažiran, kaže se recimo v tem, da si, sledeč sanjam, izbere črnca in z njim živi v

Ljubljani, in potem imamo nekaj situacij, v katerih okolica, predvsem njena mati, reagirajo rasistično, vendar ta dimenzija ni poudarjena ali vsaj ni povsem v ospredju, omejena je na nekaj posameznikov. Njena mati in celotna družinska situacija sta prav tipizirani, celo stereotipni, tako da ni čudno, da ima punca od vsega, kar jo drži doma, torej v Sloveniji, samo psa in potem še babico, s katero se po dvajsetih letih prepovedi in sprtosti med starejšima generacijama spet dobiva. Pritisk na njuno zvezo sicer lahko vidimo tudi iz opisa obiska uglajenega šminkerskega para, vendar sta tudi ta predstavnika domorodcev precej klišejska in zoprna že sama po sebi, to pa seveda precej zmehča njuno rasno zadržanost in predsodke; nobenega prepoznavanja slehernika ni v teh srečanjih, razidem se ne kaže kot nekaj Slovencu imanentnega in iracionalnega; ker so vsi zoprneži že popisani kot blago retardirani in ozkosrčni, čustveno zacuknjeni in podobno, jim razidem karakternost leže in preneha biti moteč, je pač še ena izmed lastnosti, ki pripovedovalca – in z njim nas – motijo.

*Koža iz bombaža* ima namen literarno preučiti trk dveh kultur in prikazati ljubezen, ki vztraja vsemu navkljub, preveriti hoče njene meje in kulturno združljivost in privlačnost, izpisati hoče dilemo med domom in svetom. Nič čudnega torej ni, da je eden izmed sobotnih ritualov punce prebiranje predvsem poročil in pisem v sobotni prilogi časopisa, ki jih piše slovenska dopisovalka, ki živi v Parizu, tudi sicer marsikaj spominja na Brino Svit (Švigelj Merat), ki je večino svoje literature posvetila ravno medkulturnim srečevanjem, tema doma in sveta, večdomnost in brezdomnost v času globalizacije in migracij in razpoložljivosti planeta je pravzaprav v ospredju njenega opusa. Ne samo to, nanjo Babnikova spominja tudi s svojo osredotočenostjo na svet predmetov; podobno kot v zadnjem romanu Svitove zavzemajo pomembno mesto statusni objekti in vsakovrsten gospodinjski inventar in drobni obredi, je tudi *Koža iz bombaža* nabita z nakupovanji, recimo s tistim pred odhodom na letališče, za katero je jasno, da je samo sebi namen, hranjenjem, oblačenjem, apologijami kolesarjenja, popisovanjem spodnjega perila in oblačil, z nakitom in obuvali, z vsem tistim, kar bi seveda lahko kazalo na morebitne različne strategije na področju imidža in trka kultur, tudi oblačilnih, pa se žal pogosto raztegne v ekstenzivne dele, ki kot da stojijo sami zase, in namesto zaostrene družbene kulise, na kateri se izrisuje zgodba obeh zaljubljenca, spomni na vzorce iz trivialne literature.

Del romana se dogaja pri dami v Parizu, predvsem ta del je zastranitev, težko uvidimo vpetost te epizode v celotno štorijo. Tudi tam se, kot da bi šlo za nekakšen tampon med obema skrajnostma, srednjeevropsko in afriško, razraščajo epizode, ki so manj zaključene in poantirane, in

morda se ravno v tem dodanem proznem žepku pokaže potreba po večji selektivnosti pri vključevanju gradiva v celoto. Podobno kot moteče ali vsaj neosmišljeno – tudi zato, ker se pojavljajo občasno in v premajhnem obsegu, da bi jim lahko določili namen ter bi imeli pomembnejše mesto in morda nosili kakšen vzporeden zgodbeni lok – delujejo citati iz njenih dnevnikov ali rekonstrukcije (prevodi) Shankarovih govorov. Ti deli sicer res ponujajo širitev celote, vendar je njihovo vključevanje mehanično in kompozicijsko naključno, tako da se ne sprimejo z že tako ali tako nadrobno osrednjo zgodbo.

Poglavja imajo uvodne citate iz afriške in slovenske literature in popularne glasbe, tudi sicer je precej medliterarnosti in navezave na slovenske klasike, tudi na slikarje (punca dela v Narodni galeriji in vodi obiskovalce med slovenskimi impresionisti), vendar tisto, kar bi bilo za bralca najzanimivejše – ob pomoči branja ugledati ta trenutek Slovenstva in njegove kondicije nasproti svetovnim metropolam in afriškim mestom – ostaja bolj kot ne neartikulirano. Ljubljana tako ni tipično ali celo (de)privilegirano mesto Srednjeevropcejev in njihovih, z distanco gledano, čudnih navad, te prodrejo samo občasno, kot že od tujke v hiši domačinov opisano in osmešena pretiravanja; temu se zdaj pridružijo še gojenje rož in čudni gromozanski copati in poskus prodati govejo juho kot lokalno specialiteto, pa grafiti s Šalamunovimi verzi in nelagodje ob drugačnosti, pigmentaciji, na Čopovi kot zadnjem ostanku promenade.

Slog je včasih malo pretenciozen, na vsak način hoče poimenovati stvari drugače, neobičajno, zmakniti hoče jezik iz običajne lege, pri tem pa se dogajajo spremembe pomenskega polja; na primer razprostriranje televizorja že na prvih straneh, ker so se prej razprostirali zajemalke in lonci, recimo, da hoče reči, da gre za postavljanje, za teritorializacijo, za naselitev, vendar je teve nekaj, česar ni mogoče razprostriti. Ne gre niti recimo za širitev v prostor, na katerem so prej bivali miti in zgodbe, ne, o tem ni govora, tako da lahko rečemo, da je metafora televizor je kot preproga, je kot nastiljanje z nečim, pravzaprav zgrešena; podobno je na primer z debelimi mangovimi trupli, ki se povešajo nad njihovimi glavami, in še s čim. Včasih se zdi takšno za vsako ceno zabrisano pripovedovanje poskus literarizacije, ki pa jemlje natančnost in jasnost sloga, podobno, kot deluje pogosto izpuščanje osebka v stavku, ki nas potem zapelje, da dogajanje in dejanje pač pripišemo zadnji omenjeni osebi. Da gre za slog in ne površnosti, se kaže recimo pri začetnih fragmentih poglavij; kar izmika in odteguje smisel, zahteva revizijo prebranega, s to pa pisanje ne pridobi ničesar, morda bi mu večja preglednost in natančnost na račun pavšalnosti in hermetizacije bolj koristili. Podobno je z vložnimi

zgodbami; resda se s tem ta proza približuje tisti cikličnosti, ki je značilna za vse literature, ki rastejo (i)z ustnega slovstva, iz pripovedne tradicije; po večini so fragmentarne, čeprav pripovedovalec, afriški otrok, govori o tem, da je njihova širina namenjena temu, da bi bil pozoren, da bi se prepustil in predal, jih ves čas prekinja z vrinki, tudi takšnimi, ki jih otroku ne bi pripisali. Tista zgodba, ki jo pripoveduje oziroma jo je pripovedovala mati, pa je napisana sklenjeno, je kot povzeta in izključena iz trenutka pripovedovanja, opisana z distanco, vendar se v njej pojavljajo sintagme kot pantagruelovski trebuh, torej je že opisana skozi oči nekoga, ki pozna literarno tradicijo, in to evropsko; to je seveda spet nekoliko pretenciozno, kot da sintagme o takšnem trebuhu ne bi hotela žrtvovati, čeprav se pojavlja tam, kjer ni njeno mesto; povedati, da je trebuh pantagruelovski, seveda pomeni priklicati Rabelaisa v zgodbo na način, ki združuje dva časa, s tem pa tudi že potuje, vendar samo v tem detajlu. Manjša usmerjenost in odsotnost strategije je opazna tudi na ravni replik; dialogi so malo ohlapni, nezaostreni, vsakdan para pa s stilizacijo sicer pridobiva univerzalnost in brezčasnost, vendar ostaja abstrakten; takšen pristop pa kot da brusi morebitno medkulturno zaostrenost.

Tanja Petrič

**Nejc Gazvoda: *Sanjajo tisti, ki preveč spijo.***

Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2007.

Začela bom kar tam, kjer sem ob zadnjem pisanju o mladem avtorju Nejcu Gazvodi ostala. Vmes sta se torej zgodila ponatis prvenca kratkih zgodb *Vevericam nič ne uide* in lanska nominacija romana *Camera obscura* za nagrado kresnik. Da je avtor še vedno mlad, ni treba posebej poudarjati, in da mu delamo silo z umeščanjem v generacijo po Titu, je tudi medijsko dovolj prepoznaven zločin.

Očitno je, da Gazvoda s svojimi liki neverjetno rad eksperimentira – zabije jih v drevo in obudi od mrtvih, zapira v umobolnice ali zapuščene tovarne in jih postavlja v mejne položaje človekove eksistence, dostikrat pa se požvižga prav na vse omejitve in vklopi *SciFi*-pogon. Vstop v nov Gazvodov roman je kar se da neposreden – eksplicitno usmerjen na bralca in brez opisnega proznega zamaha zareže v središče dogajanja. Sramežljivi pripovedovalčev začetek, “[n]ikoli nisem rad govoril o sebi in to, kar delam, je naravnost grozno”, ob vnovičnem prebiranju romana zveni malce za lase privlečeno in predvsem preskromno, glede na to, da gre verjetno za najbolj psihološko poglobljeno Gazvodovo delo doslej, v katerem je zunanje, aktivno dogajanje prostorsko in časovno povsem okrnjeno, umeščeno v nezanimivo in dolgočasno vasico ter zaprto za zidove neke simulirane prevzgojne institucije, ki bi ji z izključujočo okornostjo povprečnežev zlahka rekli tudi umobolnica. Po začetnem časovnem preklapljanju še vedno realistične zgodbe, ki kljub navidezni pripovedovalčevi nenamernosti ustvarja nekakšen kingovski suspenz, končno zadenemo ob pričakovan drobec fantastike – govorečega medveda. Na osmišljanje prizora z groteskno zverjo, ki s človeškim glasom prosi za pomilostitev pred odstrelom, pa je treba počakati – šele v drugem delu romana se začne medved kot fantazijski stvor znova pojavljati in v nadrealistični maniri zaokroži zgodbo.

Kljub pripovedovalčevi psevdonavnosti se skozi retrospektivne drobce pripovedi oblikuje podoba nenavadnega, hipersenzibilnega dečka, ki ga

okolica dojema kot “posebnega”. Parapsihološke zmožnosti premikanja predmetov in usmerjanja tujih misli otroška zavest v prvem stadiju sicer ne dojema usodno, temveč predvsem kot igro, s katero lahko čarodejsko korigira nepravilni svet ali maščuje osebne krivice. “Zanimivo, nisem vedel, da je svetov več. Vedno se mi je zdelo, da je že ta dovolj nenavaden. Nikoli nisem čutil potrebe po ... tistem nepravem,” v eni izmed zgodnjih spominskih pasaž ugotavlja še nedorasli pripovedovalec. Telekinetične in telepatske sposobnosti pa so stara stvar literarnih in filmskih obdelav. Ob tem me moj bralski spomin ponese v osnovnošolske klopi, k Dahlovi Matildi in njenim miselnim manipulacijam s kozarcem vode in z lebdečo kredo. Še bolj sta se s parapsihološkimi fenomeni ukvarjali znanstveno-fantastična literatura in filmska industrija v grozljivkah in psiholoških shriljkah. Tukaj kot zmerna poznavalka Kingovih ekranizacij ne morem mimo deklice Carrie ali s šestim čutom obdarjenega dečka Cola iz istoimenskega filma po scenariju režiserja Manoja Nighta Shyamalana. Struktura romana, ki ji je do zadnjega poglavja sicer z naporom, a še mogoče slediti, se na koncu razpusti v popoln *mulholland-drivovski* kaos, v katerem se ravni resničnosti, fantazij, sanj in (kolektivnih) spominov prepletejo in pomešajo, pripovedovalec pa kot dosledni metafizijski komentator in menedžer svoje lastne zgodbe na bralčevo nesrečo egoistično umanjka.

Ker protagonistova “resnica ni ista kot pri *ostalih*”, je ožigosan z diagnozo kroničnega lažnivca, zaradi katere ga starši pošljejo v groteskno ustanovo, mešanico umobolnice in zapora, v kateri se znajde v skupini posebnežev z istim “problemom”. V spominskih *fleših* se razkriva pripovedovalčev (zločinski) um, ki stopnjuje kazniva dejanja. Kljub subtilnejši izpeljavi in s kančkom avtorjeve prizanesljivosti najdemo prav vse aplikacije nasilja, od telekinetske manipulacije z nožem do umora prijatelja Antona, ki mu zaradi stavka “[ž]elim si, da bi bil tak kot ti” s kamnom razbije glavo. Protagonist dejanje motivira s frustrirajočo izgubo osnovnošolske ljubezni Veronike, ki mora zaradi njegove “čudnosti” na očetov ukaz pretrgati vsakršno prijateljsko vez z njim. Toda bralca, ki še vedno (ali vedno bolj) nerodno stopiclja po spolzkem terenu, morebitni vzrok ne zadovolji. Anton pa hkrati ne predstavlja le potlačene zavesti zločina, ki morilskega posebneža vselej spominja na storjeno dejanje, temveč gradi diametralno nasprotni pol hipersenzibilne plati njegove osebnosti. “Vse tisto si, kar jaz nisem. In tisto, kar si ti, manjka meni,” protagonist na koncu romana priznava čustveno otopelemu Antonu.

Terapevtska metoda “upravnika, predavatelja in mentorja” Jonatana je na videz nedolžna in sartrovska. Po svojih besedah hoče le to, da se gojenci zavejo tega, kar so, in prepoznajo svoje mesto v družbeni hierarhiji. Ne

podvrže jih mehanizmom zunanje manipulacije, ampak jih zapre v njihov lastni svet, v katerem se “kaznujejo sami”. Toda s tem jim ukrade sanje. “Praktično vsako noč spim kot ubit. In vse manj sanjam [...] In zdi se mi, da tudi drugi doživljajo isto, samo nočejo priznati. Zato so vsi tako mirni. Ker dejansko spimo. In ker tega celo življenje nismo počeli, se trudimo nadoknaditi,” zadržano priznava pripovedovalčev sostanovalec Viktor. S sanjami pa se izgublja tudi spomini, “gradniki duše”, kot jih avtor označi že v *Sobi spominov*, eni izmed zgodb iz zbirke *Vevericam nič ne uide*. Glede na številne literarne variacije in aplikacije delovanja spomina v Gazvodovem opusu pa poleg imena (ali v splošnem poimenovanja) drugi za avtorja prevzema bistveno pozicijo v graditvi identitete.

Odnos med sanjami (spomini) in spanjem, ki se najbolj razkrije v Viktorjevi življenjski zgodbi, ko skuša nerazumevajočemu in nasilnemu očetu razložiti svojo drugačnost (“Povedal sem mu, da vsako noč sanjam. Da ne spim. Da ne vem več dobro, kaj je prav in kaj narobe.”), pa v marginalizirani pasaži besedila prinaša naslovni konflikt. Glede na Viktorjevo citirano izpoved, ki prevzema pozicijo kolektivne izkušnje odrinjencev, je naslov romana seveda zgrešen in bi se moral glasiti *Sanjajo tisti, ki ne spijo*. Očetov odgovor “[t]rdo delam. In ko se zvalim na posteljo, zaspim. Sanjajo tisti, ki preveč spijo. Taki, kot si ti,” pa izzveni v socialističnem ozračju starševske generacije, zrasle iz poveličevanja manualnega in zaničevanja umskega dela. Toda paradoks med naslovom in besedilom prerašča pavšalno obravnavo navidezno nepomembnega dialoga in zadene naravnost v bistvo zgodbe, ki jo najdemo prav v takem paradoksu. Čeprav hoče Jonatan svojim gojencem dokazati, da ljudje nikoli ne morejo biti samozadostni in so odvisni od svetov soljudi, ker zmeraj prestopajo meje svojega (če parafraziram Antona), jih v resnici “ne razume”. “Jonatan je naredil največjo napako, ker je hotel izbrisati naše moči. Ampak te nas delajo posebne. To, kar nas krepi, je vse drugo. Spanec krepi telo. Sanje krepijo spomine. Ampak sanje niso nujno to, za kar jih imamo, sanje so vsak dan znova, ko razmišljaš o vsem, kar se ti je zgodilo. Sanje so to, kar se dogaja tukaj in zdaj. Pozaba je tista, ki ubija svetove,” v zaključnih poglavjih ugotavlja resignirani protagonist.

Nasprotujoče si izjave, paradoksalne situacije in nasprotne, a logično argumentirane pozicije posameznih likov bralca silijo v skrajno ambivalenten odnos, ki mu onemogoča identifikacijo s katero koli izmed vpletenih “strani”. Gojenci namreč niso zaprti le zaradi paranoje družbe, ki njihovih posebnih sposobnosti ne more več nadzirati in s tem izgublja oblast nad njimi, ampak predvsem zato, ker so svoje sposobnosti izrabili skoraj izključno za zločinska dejanja, s katerimi so tej družbi oziroma



njihovim posameznikom škodili, to priznavajo celó sami: “Ampak Jonatan je imel prav. Imeli smo težave. [...] Vendar nihče ni bil tukaj kar tako. Ker pač lahko v prostem času malce bere misli.” Prav zato je tukaj splošno obsojanje družbe v smislu omejevanja posameznikov le pogojno upravičeno. Ob poznavanju Freudove in Jungove metode tolmačenja posameznikovih sanj in brskanja za vzroki po konkretnih travmah iz preteklosti, roman prerašča v kompleksno “alegorijo” večno konfliktnega odnosa med (izstopajočim) posameznikom in družbo, katere predstavnik je Jonatan. Toda časi dobrohotne Matilde so minili in ne glede na pomanjkljivost in neodobravanje represivnega družbenega aparata je treba iz kritične distance znova premisliti krivdo nadpovprečnega posameznika, ki mu nadpovprečnost v etičnem smislu ne sme in ne daje nobenih privilegijev.

Roman se v zadnjem poglavju prelevi v fantastično parodijo samega sebe. Če je v *Cameri obscuri* (ob pomoči “metanamiga”) skoraj hkrati počilo, tukaj veselo zagori. V svoji “vseprisotni, a skriti” poziciji iz zgodbe izstopi konstrukt spomina kot kolektivnega produkta sanj. Ta pa v minifestaciji ženske, Sare (oprostite, toda tukaj se moram namuzniti), počasi izgovori pripovedovalčevo ime, “ker ime kroži po mislih in nikoli ne izgine”. Prav zato in dokler bodo ljudje sanjali, bo tudi Sara obstajala. V mučnem iskanju “prave” zgodbe in ene resnice nas pripovedovalec z izstopom spomina kot oprijemljive, človeku podobne kreature še zadnjič “vrže na šajbo”. Zasilen odkup z navedbo “edine” resnice in s tem edine bralčeve orientacijske točke, ki je, paradoksalno, sama po sebi konstrukt človekove domišljije in prav zato še najmanj oprijemljiva, sledi na koncu epiloga: “Resnica je bila ta, da me [Sara] ne bo nikoli pozabila. Zakaj? Ker jaz ne bom nikoli pozabil nje.”

Struktura fabule deluje kot palimpsest prosojnih projekcijskih platen z edinstvenimi projekcijami individualnih zgodb in fantazij, ki prenikajo druga skozi drugo. Temu analogno se med seboj prepletajo in prelivajo tudi ravni pripovedovanja: linearno zgodbo prekinjajo spominske retrospektive, ki poskušajo s tolmačenjem preteklosti pojasniti protagonistovo “hospitalizacijo”, monotoni vsakdanjik v “instituciji” poživljajo fantazije in sanjarjenje njenih gojencev, Jonatanova realistična perspektiva tu in tam spet ujame “pobeglo” pripovedno linijo, Antonovo pripovedovanje zgodbi daje pogled iz drugega zornega kota, pripovedovalec pa kljub vehementnemu zatrjevanju – “[v]erjamite mi, prosim, da je vse, kar vam bom povedal, resnica” – vselej z direktnim nagovorom in družbenim pečatom kroničnega lažnivca opominja bralca, da je v območju fikcije. Kljub izredno kompleksni in psihološko zapleteni tematiki najdemo v

romanu kup humornih elementov, hudomušnih domislic in spretnega besedičenja, ki bralca namerno zapelje v slepe ulice in ga frustrira s sovražno zavajajočimi pogojniki.

Čeprav mesta protagonistov zasedajo pričakovani profili Gazvodovega inventarja likov, je roman fabulativno in jezikovno izredno spretno izdelan in ga lahko brez slabe vesti označimo za “napredek” v avtorjevem pisanju. Toda tukaj, na koncu, se moram pomuditi še ob medijsko odmevni “generacijski problematiki”. Na škodo imanentne raziskave pisanja mladih avtorjev se pozornost javnosti namreč prevečkrat usmerja na blagovno znamko Gazvodove generacije, s katero se kot “generacija osemdesetih” uspešno tržijo najmlajši, a izvirno različni avtorski glasovi, kot sta denimo še Goran Vojnović in Gašper Bivšek. Bolj koristno kot premisliti skupne simptome realne “jebivetske” generacije, če ukradem Vojnovičevo poimenovanje te naše kolektivne apatije, je zagotovo po tretjem Gazvodovem delu premisliti njegov nastajajoči umetniški *credo*, ki je očitno drugačen od tistega, česar smo bili vajeni iz “generacije malih zgodb” pred njim. Čeprav Gazvodov pristop ni revolucionarno nov, ampak nekakšen *remake* modernističnih in postmodernističnih tradicij (kot ugotavlja že Matej Bogataj), na katerega vpliva tako kingovska veja žanra znanstvene fantastike kot tudi tovrstna filmska produkcija, je njegov avtorski glas prav v tem znova odkritem in z izkušnjo “svoje generacije” na novo sestavljenem kolažu vreden pozornosti in obravnave. Gašper Troha sicer v spremni besedi to pisanje s politično-gospodarskim terminom označi za posttranzicijsko prozo, vendar ta oznaka za bralca ostaja preveč abstraktna. Za konkretnjšo kritiško obravnavo generacijskega glasu medijsko opevane “nove” generacije avtorjev je namreč besedil za analizo za zdaj še premalo in bo s “predalčkanjem” treba počakati, glede na to, da so shodili šele njeni prvi, najpogumnejši predstavniki.

*Špela Brecelj*

**Erica Johnson Debeljak: *Tako si moj.***

Prevedel Andrej E. Skubic.

Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Nova slovenska knjiga), 2007.

Naj vas pastelne barve na naslovnici ne zavedejo, čeprav bi v kombinaciji z naslovom lahko napovedovale lahkotno ljubezensko branje. V teh enajstih kratkih zgodbah ni nič lahkotnega, še manj nepremišljenega ali na hitro napisanega. Spopadajo se namreč s pahljačo različic stiske, strahu in žalosti, ki obdajajo sodobnega človeka. Jim pa kljub temu uspe končna sprava, in to na okusen, nič osladen način, kvečjemu z golo radostjo vnovičnega snidenja ljubimcev ali s pomirjujočim objemom vsakdanjosti.

Največja odlika teh zgodb je njihovo spretno krmarjenje med dvema skrajnostma, ki bi bili vsaka zase neokusni, zlizani in dolgočasni; med vzvišenim razočaranjem prepričanega nihilista in melodramatično razčustvovanostjo srečne ali nesrečne (ljubezenske) zgodbe. Scile in Karibde se dotaknejo le toliko, da bralca ob prizorih veselja in stiske uščipne v srce. Pripovedovalec je tisti, ki ostaja hladno premišljen in katerega besede govorijo z bolj ali manj izrazito distanco. Zgodbe sicer niso uniformne in žarišče pripovedovanja je vsakokrat edinstveno, kot je edinstven lik, iz katerega govor izvira – je pa vsem besedilom skupna prav preudarnost, s katero so nastala in ki se čuti tako v odnosu do forme kot do vsebine. Prav ta pretehtanost zagotavlja mirno plovbo med dvema pošastma, saj besedila na skromno prikrit način dviguje za raven više.

Najizraziteje se to kaže v stališču pripovedovalca, ki – čeprav je največkrat prvoosebni – pripoveduje o sebi iz položaja časovne in čustvene oddaljenosti; to je tu in tam zaznati v rahli ironičnosti, predvsem pa v zadržanosti in razumevanju položaja, ki ga omogoča samo tak odmik. Kot da bi zgodbo trinajstletnega dekleta, ki obenem zboli za epilepsijo in doživi izpolnitev svojega hrepenenja po zblizanju s fantom, pripovedovala odrasla ženska, čeprav to nikakor ne osiromaši polnosti jezika ali učinkovitosti pripovedovanega. Neprizadetost matere, žene in brezposelne doktorice fizike je sprva videti, kot da bi izvirala iz naveličanosti, a se

pozneje izkaže, da izvira tudi od nekod drugod, iz perspektive nekoga, ki stoji korak nad dogajanjem. Besedila – v katerih sta poudarjena motiva materinstva in tujosti (oddaljenosti, nepovezanosti in dobesedne tujosti v smislu tujke v tuji deželi) – tečejo s komaj zaznavno spokojnostjo nekoga, ki je že osvobojen primeža čustvene napetosti, ki se vsakokrat ustvarja in ki je ne razreši niti konec zgodbe.

K ohranjanju neke vrste distance do pripovedovanega na svoj način pripomorejo tudi sanje in sanjarije. Pogosto se zgodi, da se liki prav v njih soočijo s tistim delom realnosti, ki je sicer grozeč, a od vsakdanjega življenja tako oddaljen, da je, dokler ni prepozno, nedosegljiv, s tem pa nepremagljiv. Ženske v zgodbah sanjajo o rušilnih valovih, izbruhih vulkanov, neozdravljivih boleznih, ki jih priklenejo na bolniške postelje, o poplavah in prometnih nesrečah, v katerih izgubljajo življenja njihovi otroci ali one same, o terorističnih pobojih in podobnem. Sanje ali sanjarije pomenijo prostor, v katerem se posameznikova izkušnja razširi čez ustaljene meje in ponudi možnost spoprijetja z neobvladljivo gmoto grozot, za katere mediji vztrajno zatrjujejo, da so resnične, četudi težko verjetne. Take sanje imajo v zgodbah zlovešč dvojni učinek: izkusiti dajo del resničnosti, ki se zdi v budnem stanju komaj resničen, hkrati pa isti sanjski izkušnji spodkopljejo ontološko vrednost prav zato, ker je sanjska.

Tak odnos, z roko v roki z dodelano, izčiščeno strukturo zgodb, učinkuje nekako demokratično ali raje agnostično, v smislu dojetanja splošnega podtona besedil, saj ta sicer sugerira senzibilnost do omenjenih pojavov, a brez nuje po dokončni opredelitvi. To pa tudi zato, ker so problemi, ki se jih avtorica loteva, torej osamljenost, odtujenost, hrepenenje, bolezen, individualna in množična, anonimna smrt, tesnoba zaradi grožnje naravnih katastrof, vojne in izgube bližnjega, problemi splošne, vsečloveške narave, nakazane rešitve pa so individualne, specifične in zato pomirjujoče, a ne vsiljive, ne splošne in zato še vedno ne dokončne.

Po drugi strani pa vse zgodbe temeljijo na vzporednosti pojavov; stojijo na dvojnosti sorodnosti ali nasprotja ali največkrat kar obojega. Skrivnostno izginotje moža in očeta v prvi zgodbi *Voda* je v ženinih očeh primerljivo s skrivnostnim izginotjem vesoljske sonde, ki je znanstvenikom strlo srce in ki ga ona komentira kot pretrgano povezavo med dvema, ki še vedno obstajata, a ne več drug za drugega. Cikličnost nastajanja oblakov se v drugi zgodbi primerja z nenehnimi medijskimi poročili o vojnih žrtvah in žrtvah naravnih nesreč, katerih števila so tako visoka, da ne zmorejo biti nič več kot abstrakcija; tej vrsti smrti pa se postavi nasproti smrt neke določene znanke v intimnem okolju. Problemi in rešitve se pojavljajo v podvojeni obliki; v *Čaščenju* se na primer

Američanka znajde v tujem okolju prekmurskih Romov, kot sociologinja stoji zunaj njihovih neposrednih izkušenj, prešteva jih, tabelira in statistično obdeluje kot suhoparne podatke, ne nazadnje pa je tudi mati in babica, povsem odtujena od svoje družine – njena tujost je trikratna. Nenadejanemu poljubu sledi ponovitev, pestovanje romskega novorojenčka in občutek začasne družine kot okrepljena oblika zblživanja, ki jo poljub napoveduje. V zgodbi *Utičarjevo gnezdo* se soočita dve plati zgodbe o materi, ki se odloči zapustiti svojega pravkar rojenega otroka; v *Črni vdovi* se v nekakšni sanjariji prepleteta usodi dveh mater in z močnimi, slikovitimi podobami ustvarita ganljiv poskus razumevanja nerazumljivega, samomorilskega pokola otrok v osnovni šoli.

Prav ta vzporednost pojavov, v nasprotju s prej omenjeno poljubnostjo razvoja položaja, govori o sorodnosti usod; to občutek neobveznosti precej omaje. Zaznati je namig na splošno naravo konkretnega dogajanja. To poudarijo tudi skrbno izbrana imena; avtorica jih uporabi v polnem pomenu, ki je v trdni zvezi s položajem lika in daje misliti, da ga celo določa. Flora in Favna za hčer in mater, ki sta ostali sami in tako postali soodvisni; Gromačeva za tujko, ki z možem domačinom živi na dalmatinskem otoku in skuša pripadati, čeprav ve, da ne bo nikoli ne domačinka ne turistka; kljub temu je nihče ne kliče po imenu, temveč ji pravijo Gromačeva, po moževem priimku, za katerega pozneje izve, da je tudi ime za značilno kamnito ogrado, namenjeno temu, da se ve, “čigavo je kaj, kdo je kdo”. Podobnost besed, ki se sprva zdi naključna, se izkaže za objektivni kazalec čustev in celo podzavestnih vzgibov – besedi prelaps in prolaps z enačajem povežeta pričakovanje otroka, spočetega z umetno oploditvijo, in občutek izgubljenega raja v homoseksualnem paru. Iz te blizuzvočnosti izide glavna metafora, ob kateri šele lahko razumemo naslov zgodbe *Jabolko, pa še raj*.

S to ambivalentnostjo v ozadju Erica Johnson Debeljak v zbirki *Tako si moj* vzpostavi kompleksen svet, zasebno pomanjševalno ogledalo zunajbesedilnemu (pravemu) svetu, v katerega vsaka na svoj način, a konsistentno, sodijo vse uvrščene zgodbe. S tem zgodbe druga drugo podpirajo, utrjujejo prepričljivost in s soglasnim občutenjem sveta bralcu predstavijo tisto, kar se imenuje avtoričin prepoznavni slog. Ta je nevsiljiv, občutljiv in pozoren, privlačno živahen, poln vzporednega dogajanja, ki zgodbo po eni strani zasidra v stvarnost, po drugi pa jo obda s simboli in metaforami, skozi katere liki čustvujejo; je dostojanstven, saj ničesar ne banalizira, in dovolj prebrisan, da je treba kak odstavek prebrati večkrat. Če temu pisanju rečemo zadržano, s tem mislimo predvsem na odsotnost kakršnega koli pretiravanja ali pretencioznosti, zaradi česar je izzivalno na najbolj prefinjen način.

Vesna Jurca Tadel

## Sredina sezone

### 20. novembra 2007, gostovanje gledališča Katona József iz Budimpešte v SNG Drama Ljubljana – A. P. Čehov: *Ivanov*

Kaj naj rečem: skoraj preveč popolna predstava.

Tale madžarski *Ivanov* me je namreč “kupil” že takoj z uvodnim prizorom in potem sem naslednje tri ure samo še uživala v fantastično natančnem, duhovitem, domiselnem, brezobzirnem in doslednem branju besed Čehova. Še zlasti, ker *Ivanov* ne sodi med štiri vrhunske igre Čehova, saj se mu da marsikaj očitati – vsaj čudno nesimpatičnega glavnega junaka in ponavljanje iz siceršnjega poteka igre moteče štrlečih monoloških pasaž. Prijemi, ki so v njegovih mojstrovinah tako naravni – znamenita mešanica tragičnega in komičnega, zamolčanje, tišine, menjave tem in govorjenje “mimo” sogovornika, ki povejo več kot vsak dialog; brezizhodno stopicanje junakov po krožnici začaranega kroga svoje bedne usode – so v *Ivanovu* navzoči šele v zametkih, poleg njih pa še polno nerodnih podrobnosti.

Režiser Tamás Ascher je *Ivanova* neprizanesljivo izostril in zaostril. Nič čudnega, da ta uprizoritev živi že nekaj let in še vedno uspešno gostuje naokrog – v Ljubljani smo jo dobili priložnost videti tri leta po tem, ko je na sarajevskem festivalu Mess že pobrala vse glavne nagrade. To je namreč predstava, ki bi lahko bila učna ura za vrhunsko dramsko gledališče. Pri Ascherju “štímajo” tako “the big picture” kot prav vsi detajli. Osnovni koncept – *Ivanov*, postavljen v sredino šestdesetih let prejšnjega stoletja, v srhljivo provincialno okolje, ki prav nikomur ne daje prav nobene perspektive – se uresničuje v vseh stranskih zgodbah, ki so eden poglobitnih čarov Ascherjevega pristopa.

Ascher mojstrsko vodi gledalčev pogled od nesrečnega glavnega junaka do skrajno individualiziranih obrazov v množici, ki ga obdaja. Pri tem

spretno lovi ravnotežje med pretirano grotesknostjo in zaostrenim psihičnim realizmom. Ljudje, ki napolnjujejo svet Ivanova, so predvsem ubogi, lovijo se za drobne radosti vsakdana, zgroženi zaradi nikoli izrečenega zavedanja, da je to to, da jih v življenju ne čaka prav nič drugega kot ujetost v ta klavstrofobični krog, iz katerega se sicer vsake toliko časa kdo poskuša prebiti, pa se precej hitro izkaže le, da je upe stavil na napačnega konja.

Ko se zastor dvigne, se zagledamo v zanikrn prostor, ki spominja na kako vaško gostilno ali zanemarjeno, propadajočo učilnico, z obdrgnjenim opažem do višine stolov, bedno razsvetlavo, nekaj oguljenimi kosi pohištva. V tak prostor prav lepo sodi enako zanemarjeni glavni junak, ki ga na začetku zasačimo, kako v skrajno nemarni pozi, zleknjen na razpadajočem fotelju, spi – oziroma bere, kot se izkaže, potem ko ga s svojo neomajno logorejo napade neutrudno živahni oskrbnik Borkin. Ascher in Ivanov v brezkompromisni upodobitvi Ernöja Feketeja takoj na začetku razkrijeta vse karte: nedefinirana nezadovoljnost Ivanova ter njegova nesrečnost in ujetost v situacijo, iz katere ne zna uiti, se iz prizora v prizor samo zastrujeta in razgaljata v popolni brezcilnosti in nemoči. Njegov gnev ni gnev zaradi česa konkretnega, ni aktiven, se ne bojuje proti ničemur, ampak je pasivna drža človeka, ki na neki točki življenja nenadoma spozna, da življenje, ki ga živi, ne pomeni prav nič. Tako je vsa njegova eksistenca le valjenje iz enega na smrt dolgočasnega in neizpolnjujočega dneva v drugega – in v tej luči gre potem razumeti tudi njegovo trpno privolitev v to, da se z vanj slepo zaljubljeno sosedo Irino poskuša odpraviti v novo življenje.

Poleg bede glavnega junaka pa Ascher pred nami mojstrsko razkrije preplet življenjskih usod vseh, ki ga obdajajo, in to v trenutkih, ki so polni na napačnih iluzijah utemeljenih pričakovanj. To doživi vrhunec v drugem dejanju, na ultraprovincialni zabavi za rojstni dan, na kateri vsi, tudi najbolj postranski liki, živijo polne zgodbe, tako da je bil užitek spremljati prav vsakega izmed njih: od skrepenele starke, ki se od nenadejanega oskrbnikovega poljuba prebudi in prav razcveti v pričakovanja polno žensko, do nesrečno zgubljenih tumpastih fantov in pričakujočih treh punc, ki se ob popolnem pomanjkanju kakršne koli iniciative fantov trudijo vsaj za hip uloviti pozornost žensk precej zaželenega živahnega oskrbnika, in lakaja, ki si ni s svojo miniaturo do skrajnosti naveličanega, do skrajnosti počasnega, pa tudi malo zlobnega služabnika vzel prav nič preveč časa in prostora. Več kot denunciantsko je tudi četrto dejanje, ki se začne s srečnimi pripravami na poroko, a se ta slika idile pred našimi očmi sistematično drobi na koščke: Irina že čuti, kako

neznosno breme si je navlekla s tem, da se je zavezala človeku, ki ne zna biti srečen, razblinjajo se tudi iluzije o morebitnih srečnih koncih drugih, stranskih zgodb. V prizoru, v katerem se tik pred poroko skoraj vsi na odru naenkrat razjokajo, je bistvo Ascherjeve subtilne režije in mojstrskega spoja komičnosti in tragičnosti.

Gostovanje budimpeštanskega gledališča je pokazalo vrhunsko ansambelsko igro, ki sta jo odlikovala uigranost in perfekcionizem v vseh pogledih. Vzpostavljanje novega, koherentnega sveta na odru je Ascher prignal do popolnosti in nekaj prizorov (poleg že omenjenih – zabave za rojstni dan in poroke – vsaj še naslajanje Lebedeva, Borkina in grofa Šabelskega nad recepti) je bilo prav antologijskih. Vrhunski gledališki dogodek.

### **23. novembra 2007, Mala Drama, SNG Drama Ljubljana – Julian Barnes: *Prerekanja***

Prijetna, po večini duhovita, tudi izostrena predstava. Barnesov tekst je tu zato, da nam vsaj za trenutek omaje prepričanje, da v ljubezenskih zadevah vemo, kaj je res, pa tudi, kaj je prav. Drugo se izraža zlasti v nenehnem prestavljanju “moralne” pozicije, ki se avtomatično spreminja z menjavanjem optike, ko dogajanje spremljamo z očmi enega izmed treh protagonistov. Zgodba o eni izmed variant klasičnega ljubezenskega trikotnika (dva moška in ženska), v kateri eden izmed moških prevzame ženo najboljšemu prijatelju, je dovolj lahkotna, da nas lahko (zlasti z jezikovnimi) duhovitostmi predvsem prijetno zabava, in hkrati v nekaterih zastranitvah dovolj temna, da to raven preseže.

Gledalci pač predvidljivo uživamo v tem, da se z vsakim izmed junakov posebej identificiramo vsakič, ko govori, se postavljamo v njihovo situacijo in se sprašujemo, kaj bi v tem primeru storili. Barnes spretno poskrbi, da so simpatije gledalcev zares nenehno na preizkušnji: medtem ko so npr. ravno avtomatično na strani nedolžnega prevaranega moža (v natančno razčlenjeni interpretaciji Bojana Emeršiča), ga Barnes s kako nepričakovano bedno repliko v hipu degradira in naš moralni kompas se spet malo zavrti. Tako kar nekajkrat pristane tudi na Oliverju, čeprav je ta že v osnovi na nekoliko slabšem izhodišču – to je v interpretaciji Gregorja Bakovića še toliko bolj izrazito, saj ga zastavi skoraj nekoliko pregrobo: s svojim odkritim cinizmom in (čeprav seveda zanalašč pretirano odigrano) intelektualno superiornostjo se prehitro vzpostavlja kot “negativec”. Končni sestop s piedestala ljubezni, ki pritira celo do fizičnega obračuna s prej tako sistematično oboževano Gillian, tako niti ni tako zelo šokanten.



Pri tej neenakomerni razporeditvi silnic se zdi Barbara Cerar v vlogi Gillian nekako previdna, hkrati pa brez odvečne sentimentalnosti in stvarno prikaže iracionalno pot erosa.

Boris Cavazza je v vlogi režiserja spretno sprejel izziv, ki ga predstavlja nenehna navzočnost vseh treh protagonistov, saj je monologe mehko podlagal s skoraj filmskim dogajanjem v drugem planu. Opazni so tudi iskriki prevod Valerije Cokan (čeprav se še vedno ne morem sprijazniti s prevodom naslova *Talking It Over*, saj se mi zdi, da stvari po nepotrebnem že takoj postavi preveč zares) in čudovito neopazni kostumi Polone Valentinčič (to je pri igri o ljudeh tukaj in zdaj zaželeno, ne?). Predstava, ki nadaljuje niz uprizoritev v Mali Drami, ki se ukvarjajo s človeško intimo (à la Bergerjevi *Zmenki*), naj bi bila pravzaprav skoraj zanesljiva uspešnica, zlasti s tako odlično igralsko zasedbo. Pa vendar – prese-netljivo – ne ponuja kakih bistvenih presežkov.

### **8. decembra 2007, SNG Drama, Ljubljana – Heinrich von Kleist: *Katica iz Heilbronna ali preizkus z ognjem***

Končno je tekst, ki je bil že kar nekaj let napovedovan, zaživel na odru ljubljanske Drame – a žal se zdi, da ne v pravih rokah.

Kleistovo besedilo je v svoji raznorodnosti fantastično in kot zbir mnogih elementov seveda prava poslastica za režiserja, ki si želi razvozlavati njegove pomene in ugotavljati, ali oziroma kako bi se lahko dotaknili današnjega gledalca. Je pravljica, ki se konča s klasičnim srečnim koncem, poroko; zares barvita in fantastična viteška igra, katere dogajanje se seli iz podzemne votline v divje gozdove, na dva gradova, pri tem pa gradovi gorijo in se rušijo, mostove pa podirajo za sabo vojske, medtem ko besnijo nevihte. V 19. stoletju je bila to menda najpogosteje uprizarjana Kleistova igra, v 20. pa najmanj – nič čudnega. Večji izziv za ustvarjalce kot to, kako se bodo lotili uprizoritve zunanjih spektakelskih elementov in dogodkov, je seveda to, kako razumeti idejo o vsepremagujoči ljubezni, kako razumeti ravnanje njenega “prejemnika”, viteza Strahlskega – ter se ob tem vprašati o razmerju med realnostjo in irealnostjo.

Režiser Pesenti je imel že pri Racinovi *Fedri*, s katero se je pred tremi sezonami v ljubljanski Drami pri nas predstavil prvič, kar nekaj težav. Zato je še kar zanimivo vprašanje, kako to, da mu je bilo zaupano tako veliko besedilo, ki dejansko zahteva režiserja, ki ve, kaj hoče in zakaj se je česa takega lotil. Pesenti je v enem izmed intervjujev povedal, da ni imel vnaprej izdelanega koncepta in je čakal predvsem na “input” igralcev; in

(čeprav naj bi bila to menda znana finta, ob pomoči katere potem režiserji igralce laže spravijo na pot, ki so si jo zamislili) to je iz predstave še kako razvidno. Dogajanje na odru je namreč povsem kaotično – a to ni kaos, ki bi vladal v tekstu v funkciji vsebine oziroma ideje, to je kaos, ki je posledica tega, da je dejansko videti, kot da se je režiser loteval vsakega prizora sproti, brez navezave na katerega koli izmed prejšnjih in naslednjih. Če je pri kakem prizoru/repliki/liku slučajno imel preblisk ideje, ga je znal razvleči do onemoglosti in mu dati nesorazmerno veliko prostora in s tem konec koncev tudi pomena. Gledalec, ki mu besedilo ni ravno sveže v glavi (in takih je najbrž kar večina), je imel verjetno kar precej težav, če se je hotel prebiti npr. skozi odvod zgodbe o Kunigundi in njenih številnih snubcih.

Škoda: v predstavi je bilo namreč opaziti množico duhovitih elementov, skozi katere se je dalo razbrati režiserjevo stališče do besedila (v glavnem v tonu blage ironije), vendar so bili uporabljani brez repa in glave in povsem poljubno. Posameznih inteligentnih in zajedljivih rešitev žal prav nič ne drži skupaj in take – z raznih vetrov prinesene – so tudi igralske kreacije. Tako je na eni strani do skrajnosti prignana Katičina čistost in nedolžnost v natančni upodobitvi Veronike Drolc, ki nekajkrat spomni na mehaničnost lutke, katere sprožilni moment so bile razodetja polne sanje: tako svojemu “gospodarju” nikoli ne pogleda v oči, njegove besede, pa naj bodo še tako boleče, jemlje kot čisto zlato, njegove odločitve vdano prenaša in uboga njegove ukaze, nošena skozi vse težave s somnambulno odločnostjo. Na drugi strani je Marko Mandić, čigar grof Strahlski je sicer poln vehemence in samopašne akcije, a hkrati je bil njegov odnos tako do Katice kot do Kunigunde povsem neuravnoteženo osmišljen. Škoda, da režiser lika ni znal fokusirati in ni dal na primer večjega poudarka njegovi brezobzirnosti, ki seveda daje “happy endu” še poseben prizvok. Zato pa so zasijali nekateri stranski prizori in stranski liki, zlasti npr. oba zavržena Kunigundina snubca – Aljaž Jovanović in Boris Mihalj –, ki sta svojemu besnenju dala ravno prav ironije, medtem ko je glavna os, torej odnos med Katico, Strahlskim in Kunigundo, ostala zamegljena, nejasna in nepoantirana.

Da ne bo pomote: Pesenti je zvijačen in v predstavo vtke vrsto zanimivih in učinkovitih režijskih prijemov, ki smo jih videli že v *Fedri*; to so npr. raznovrstna uporaba odrskega govora, ki je zdaj pet, zdaj recitiran, pripovedovanje didaskalij, nenehno razbijanje iluzije – vendar je vse to brez rdeče niti in osnovne ideje. Tako deluje *Katica iz Heilbronna* kot zbirka nepovezanih režijskih domislic, med katerimi so nekatere tudi povsem nedomišljene. Pri veliko elementih je namreč šel do pol poti: zamudil je

npr. priložnost za sodobnejšo interpretacijo grofa Strahlskega; premalo je izkoristil polarnost med resničnostjo in oniričnostjo, če naštejemo le dva najočitnejša. Za zadnje – zmes realnosti in irealnosti – so sicer zasnovane v uvedbi čudnih, na trenutke boschevskih stranskih oseb, ki pa bi bile lahko dosti bolj konsekventno uporabljene kot povezovalci med obema sveto-voma. Tudi prostor je zelo podoben tistemu v *Fedri*: visok kovinski zid, ki sprva omogoči nekaj zanimivih zvočnih in mizanscenskih efektov, potem pa se hitro izkaže za preveč – in brez pomena – omejujočega.

Pesenti se je najbrž preveč zanašal na proces razgrajevanja – *Katica* je pred nami razstavljena na prafaktorje in obsijana z močno cinično lučjo drugačnega čustvovanja 21. stoletja. A to nikakor ni dovolj, saj končni učinek ni nič drugega kot skupek bolj in precej manj posrečenih koščkov neke zgodbe, ki bi nam lahko marsikaj povedala. Dejansko vsi svetli trenutki predstave ostanejo v senci tistih, ki so preobloženi z za navadnega gledalca pač preveč skritimi pomeni in ki s svojim do skrajnosti razvlečenim tempom zmanjšujejo koncentracijo in pozornost.

Predstava se tako na zadnji petini povsem razkroji – prizore od trenutka, ko se *Katica* skriva pred Kunigundo, do zaključne scene poroke Pesenti dobesedno pomečka. Jasna postane njegova namera šele tik pred koncem, ko najbolj bombastične prizore preleti z govorjenjem didaskalij in se konča s poanto, ki je že tudi bila kdaj videna – s prepevanjem ene najbolj zljajnanih in kičastih pop pesmi, ki v banalnem slogu povzame “bistvo” *Katice* (“*cause I’m your lady and you are my man; whenever you reach for me, I’ll do all that I can*” ...) – pa čeprav pri tem že iz sedeža v deveti vrsti ni bilo dobro razvidno, ali se *Katica* in *Strahlski* na koncu združita ali ne ...

V kar nekaj trenutkih neskončno dolge predstave je bilo sicer slišati poznavalsko hahljanje, ki je po navadi posledica insiderskega prepoznavanja raznih režiserskih ali igralskih štosov. A *Katica iz Heilbronna* bi najbrž morala dati veliko več, ne? Tako pa je bila – enako kot *Fedra* – stilno neenotna, vsebinsko nepregledna in idejno nedomišljena, z enakim pomanjkanjem fokusa in brez poskusa ekonomiziranja energij.

#### **4. decembra 2007, Mestno gledališče ljubljansko – J. B. P. Molière: *Ljudomrznik* (premiera 29. novembra 2007)**

V nasprotju s Pesentijem Strelec očitno ve, kaj hoče povedati, in to pokaže z vsemi sredstvi. Molièrov *Ljudomrznik*, ki ob branju (zlasti zastarelega Vidmarjevega prevoda) ne vzbudi kakega posebnega vznemirjenja, se je v Strelčevi interpretaciji izkazal za neverjetno živo in aktualno besedilo.

Pa pri tem ne gre za plehek prenos v sodobnost, ki posodobljenje zvede na sodobno sceno, kostume in glasbo. Ne. Strelec je v današnji družbi našel žive, še kako prepoznavne slovenske ekvivalente satelitov francoskega dvora v 17. stoletju: predstavnike tistega sloja priliznjencev, ki jim je edini intimni interes, da bi se dobro in lahkotno zabavali, edini družbeni pa, da bi čim laže in po zvezah dobili čim boljši položaj in čim več denarja. Za to jim niti ni treba početi in znati kaj dosti drugega kot biti prijazen in uslužen do pravih ljudi v pravem trenutku in na pravem kraju. Pri tem je treba biti seveda tudi dobro oblečen, treba se je znati prijetno vesti in predvsem nikoli povedati sogovorniku, kaj si v resnici misliš o njem ali njegovih besedah. Kakor hitro pa ta ni prisoten, se seveda lahko iz njega – ob splošnem odobravanju in privoščljivem pritrjevanju enako mislečih – krepko ponorčuješ.

No, in sodobni ljubljanski ljudomrznež v odlični mrzlovoljni upodobitvi Gregorja Čušina tega pač ne more prenašati, zato se odloči, da bo samo še iskren in brez lažnih vljudnostnih zavor. Strelec s tem komično ost, ki je bila v Molièrovih časih uperjena v pretirano Alcestovo odljudnost, mrzkost in neprimerno asocialnost, preusmeri na njegove “žrtve”. Simpatije občinstva so – ob njegovi resda trmoglavi, a glede na skrajno plehko plejado sodobnih slovenskih prisklednikov oblasti povsem razumljivi ogorčenosti – vse do konca skoraj nenehno na njegovi strani. S tem pa se tudi komedija vedno bolj preveša v tragedijo in Strelec jo tudi konsekventno konča z umorom in samomorom – na prvi pogled morda šokantno in skoraj preveč radikalno, a v resnici edino logično, saj se človek tako skrajnih načel pač nikakor ne more zadovoljiti s polovično rešitvijo, ki mu jo ponudi njegova ljubljena Celimena. Strelcu dejansko uspe puščice z ljudomrzneža preusmeriti na nas in/oziroma tiste okrog nas – tudi s tem, da kar lep kos igre poteka kar v prosceniju in potem tik pred zaveso, poudari, kako zelo se nas vse skupaj tiče.

Alcestova jeza, še posebno pa njegova povsem brezkompromisna ljubezen do spogledljive Celimene, seveda ne bi bila razumna, če Strelec ne bi poiskal idealne zasedbe vseh preostalih protagonistov – predvsem Celimene, ki jo je z odličnimi parsiflažami in jasnimi razčlenitvami nihanj v odločitvah upodobila Tanja Ribič, ter prijatelja Filinta (ki ga je kot simpatični antipod zastavil Gaber K. Trseglav).

Predstavi bi v njeni idejni premočrtnosti morda skoraj lahko očitali nekakšno naivnost; na trenutke ji tudi manjka selektivnosti. A vseeno je to v vseh pogledih izrazito sveža, živa, provokativna predstava, ki absolutno zadene žebljico na glavico – enako, kot so jo Strelčevi *Hlapci.pdf* pred dvema sezonama v mariborski Drami.

### 13. decembra 2007, Münchner Kammerspiele, München – Sofokles: *Ojdip na Kolonu*

Iz "čisto drugega vica", a v svoji osnovni misli enako jasna, je bila uprizoritev *Ojdipa na Kolonu*, zadnje igre iz Sofoklove trilogije o strašni usodi tebenskega kralja. Isti večer so igrali tudi avtorski projekt švicarske režiserke Barbare Weber *Tanger Unplugged*, vendar sem se raje odločila za Ojdipa – zanimal me je, ker smo lahko v zadnjih letih v ljubljanski Drami videli dve odlični predstavi s to temo, Sofoklovega *Kralja Ojdipa v Korunovi* režiji in Buljanovo interpretacijo Svetinovega *Ojdipa v Korintu*.

Režiser Jossi Wieler je celotno predstavo zasnoval na preprosti osrednji ideji, ki je v hipu osmislila vse druge silnice, motive in detajle: vnovično in dokončno Ojdipovo razčiščevanje preteklosti je postavil na mejo med resničnostjo in predsmrtnim uvidom v končno resnico. Celotna predstava je tako pravzaprav na uro in pol razpotegnjen trenutek, ko se umirajočemu človeku pred očmi odvrti celotno življenje. Ojdipa, slepega in od tavanja po svetu neskončno utrujenega, je dal sedet na stol, ki je obrnjen proti občinstvu, in s tega stola se vso predstavo skoraj ne premakne. Vsi, ki prihajajo k njemu – hčerki Antigona in Ismena, sin Polinejk, svak Kreon, kralj Tezej – se mu bližajo od zadaj, kot da bi vznikale sence iz preteklosti ali kot bi se rojevale podobe v spominu. Zbor je neviden, govori v offu, zdaj z ene zdaj z druge strani, in se ga da razumeti kot odmev najskrivnejših Ojdipovih pomislekov – tako se do glasov, ki nevidno komentirajo in usmerjajo dogajanje, vedejo tudi drugi protagonisti. A najbolj konsekvantna je režiserjeva misel v interpretaciji Tezeja, ki je s svojim "mehkim" in razumevajočim načinom vladanja antipod nepopustljivemu in neskrupuloznemu tiranu Kreonu: igra ga ženska in ta nadvse preprosti domislek tako premeša vse karte v igri, da se vsi odnosi med liki učinkovito izostrijo in dobijo nov pomen. S tem je režiser Wieler sicer izrazito intimno Ojdipovo spravo s smrtjo učinkovito posplošil in postavil v širši družbeni kontekst.

Jasno je, da tovrsten pristop temelji na igralcu in režiser je imel tu več kot srečno roko: tako v briljantnem Stephanu Bissmeierju, ki je z minimalnimi sredstvi (izrazito, a hkrati zadržano mimiko) upodobil Ojdipovo tragiko, ki se konča z nadvse preprostim in učinkovitim sestopom v smrt – Ojdip se namreč z odra napoti v dvorano in mirno odide skozi zadnja vrata; potem v Sylvani Krappatsch, izvrstni igralki, ki je Tezeja ne le (jasno) prepojila z ženskostjo, ampak mu dodala predvsem izjemno ostrino duha in suho racionalnost; pa v Edmundu Telgenkämperju kot Polinejku.

Pred predstavo sem z zanimanjem šla na tako imenovani "Einführung", uvod oziroma dobesedno vpeljavo v predstavo petinštirideset minut pred začetkom predstave. Vodila jo je hišna dramaturginja, in to pred nabito polnim foyerjem, v katerem so bili predstavniki kar najbolj raznovrstnega občinstva – od, vsaj tako se je zdelo, obetavnih bodočih študentov česa v zvezi z gledališčem do upokojencev. Predstavitev je bila odlična: najprej kratek oris mita o Ojdiču s kratko omembo njegovih izpeljav in posledic v sodobnosti, potem vsebina igre in nato stvarna, objektivna obrazložitev koncepta te uprizoritve. Pomislila sem: zakaj se takšna praksa ne vpelje v naša gledališča? Vsekakor zelo preprost, a neverjetno učinkovit način živega stika z občinstvom, ki je predstavo zagotovo gledalo z drugačnimi očmi.

**17. decembra 2007, Mali oder Mestnega gledališča ljubljanskega – Tom Stoppard: *Rozenkranc in Gildenster sta mrtva* (koprodukcija E. P. I. centra in MGL)**

Kar je sprva obetalo – če nič drugega – vsaj igralsko vznemirljiv večer, se je po nekaj minutah odsotnosti kakršne koli misli sprevrglo v pogledovanje na uro. In če se po kaki predstavi sprašujem, zakaj je sploh nastala, namesto da bi se spraševala o stvareh, o katerih mi je govorila, potem je to tisti osnovni problem – namreč problem temeljne ideje, ki stoji za predstavo –, ki me nikoli ne neha vznemirjati.

Žal je Stoppardovo besedilo, ki se – če je dobro razčlenjeno – iskri od duhovitosti, v režiji Jureta Novaka izzvenelo v prazno. Tu ne pomaga še tako intenziven igralski angažma – Gregor Gruden, Matej Puc in Janez Starina so se vsak po svoje maksimalno trudili in prinesli na oder ves svoj potencial, ki pa je bil povsem neizrabljen. Edini duhoviti detajl je bil na koncu, ko sta se pred nami pojavila Rozenpuc in Gregorstern (če sem si prav zapomnila), a še to je bilo bolj na ravni privatnega gega.

Predstava ni bila ne preigravanje eksistencialistično izpraznjenega duhovičenja ne duhovito kontekstualiziranje Hamletove tragedije – ampak preprosto nič.

**21. decembra 2007, Mala drama, SNG Drama Ljubljana – Yasmina Reza: *Bog masakra***

Pri uprizoritvah besedil v Evropi precej pogosto igrane dramatičarke Yasmine Reza se nekako vedno poskuša najti odgovor na vprašanje,

zakaj je tako popularna oziroma zakaj so predstave, narejene na podlagi njenih dram, pogosto uspešnice, ki jih gledališča po nekaj let ne snamejo z repertoarja. Meni se zdi odgovor na to vprašanje precej preprost: Reza piše o nas, piše po večini o pripadnikih malomeščanskega ali meščanskega razreda, piše o naših banalnih in manj banalnih, intimnih in manj intimnih vsakodnevnih stiskah in prepoznavnih situacijah. O tem piše spretno, njeni dialogi tečejo gladko, njeni liki so jasno diferencirani in prepoznavni znanci, poleg tega njene igre preveva mešanica blage ironije, neprizanesljive pikrosti in trenutkov jedkega sarkazma. So, skratka, všečne. Če pa se komu v tem posreči in če želi najti še kaj več ali globljega, tudi prav.

Tudi njen najnovejši tekst, ki je bil šele v začetku tega leta praizveden v Zürichu, je narejen po istem kopitu kot vsi, ki smo jih doslej že videli pri nas (*Art, Tri verzije življenja, En španski komad*). A da to delo s sicer precej predvidljivim potekom preraste v dobro in na trenutke dejansko celo vznemirljivo predstavo, gre zasluga predvsem vrhunski ekipi – od režiserja Janusza Kice in prevajalca Aleša Bergerja do vseh štirih igralcev: Saše Pavček, Silve Čušin, Branka Šturbeja in Igorja Samoborja.

V *Bogu masakra* gre Rezi predvsem za razgaljenje pravih podob, ki se skrivajo za fasado dveh uglajenih parov staršev, ko se poskušata dogovoriti o tem, kako bosta ravnala, potem ko je sin enega izmed njiju v prepiru s palico izbil dva zoba sinu drugega para. Stališča, ki jih zastopajo, so si na prvi pogled podobna, a počasi se razkrivajo razlike v njihovih vsakovrstnih nazorih – od moralnih do življenjskih. Tako se vljuden klepet ob domači slaščici in kavici polagoma razkroji v pijano razčiščevanje sicer zatajevane nestrpnosti med zakonskima paroma in sprva v polituro olikanosti zavite nestrpnosti do drugega para, za katero je podlaga nagonsko ščitenje svojega “mladiča”.

V liku pravičniške Veronique (Saša Pavček), ki s svojo neomajno željo po razčiščenju zapleta med otrokoma sprva sicer verjetno dobi nekaj naklonjenosti gledalcev, se skriva želja po udobju salonskih levičarjev, ki po eni strani iz fotelja poskušajo reševati svet (njena knjiga o Darfurju je tik pred izidom), po drugi pa se njihovo pridiganje o toleranci ob konkretnem primeru hitro sesuje v nič. Lik sprva manj angažirane in bolj spravljive Annette (Silva Čušin) je definiran z leti frustracij zaradi očitno obrobne vloge, ki jo ima v moževem izključno karieri posvečenem življenju družina, in nepričakovano kulminira v upor tako proti možu kot proti gostiteljema. Oba moška sta pri celotni zadevi orisana kot bolj pasivna – oba naj bi bila v ta pogovor bolj ali manj prisiljena in se pravzaprav le odzivata na pobude obeh žensk. Tako je na eni strani Michel (Branko Šturbej) omleden povprečnež, brez kakih aspiracij, ambicij in

tudi veselja v življenju, brez razvidnejše hrbtenice. Na drugi pa je Alain (Igor Samobor), ki je s svojo fizično in psihično odvisnostjo od mobitela karikatura sodobnih poslovnih moških, ki so z mislimi vedno v službi. Reza spretno vozi slalom med besednimi obračuni in je zlasti verzirana v spreminjanju zaveznitva med posameznimi liki: zdaj se vzpostavi solidarnost med spoloma in se ženski naenkrat spajdašita proti moškima, zdaj je tu v igri zakonska solidarnost, zdaj moralna, ko trije napadejo Michela, ker se je znebil hčerkinega hrčka.

Režiser Kica je z brskanjem po vseh teh podtalnih tokovih igralce usmeril v dinamično, duhovito in bridko satiro, ki ji ne manjka tudi izostrenih namigov na teme, ki se jih junaki dotikajo le (preveč) obrobno in slučajno. In ko na koncu (v obliki pogovora s hčerko po telefonu) v ta farsično neiskreni svet odnosov med odraslimi naenkrat vdre nepokvarjenost otroške duše, se nad podobo v zrcalu, ki ga podrži Reza, marsikdo lahko zgrozi.



*Jaša Drnovšek*

## “V živo”

**Sobota, 17. novembra**

Ko je Marina Abramović v newyorškem muzeju Guggenheim pred dobrima dvema letoma izvedla *Sedem lahkih komadov* (*Seven Easy Pieces*), je to, kot je tedaj pojasnila v New York Timesu, storila predvsem iz dveh razlogov. Prvič zato, ker se ji je zdelo, da ni “nikogar več, ki bi skrbel za ohranjanje zgodovine”, drugič pa, ker je o uprizoritvah, ki jih je re-inscenirala v muzeju, ohranjene tako malo dokumentacije, da se mora tisti, ki bi o njih rad izvedel kaj več, zanašati bodisi na maloštevilne priče ali pa na fotografije; toda niti enega niti drugega mu uprizoritev ne more posredovati v njihovi celovitosti, kaj šele “živosti”.

S *Sedmimi lahkimi komadi* je Abramovičeva od 9. do 15. novembra 2005 “v živo” prikazala sedem uprizoritev, ki so na področju performansa bistveno zaznamovale obdobje med letoma 1965 in 1975. Če smo natančni, jih je bilo šest, s sedmo, ki je nosila naslov *Entering the Other Side*, pa je Abramovičeva končala svoj sedemdnevni projekt. Pri tem je zanimivo, da je bil med šestimi omenjenimi performansi sprva njen en sam, namreč *Lips of Thomas* (1975); vsi drugi so pripadali njenim kolegom iz šestdesetih in sedemdesetih let: Josephu Beuysu (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965), Valie Exportu (*Aktionhose: Genital Panik*, 1969), Vitu Acconciju (*Semenska greda*, 1972), Gini Pane (*The Conditioning*, 1973) in Bruceu Naumannu (*Body Pressure*, 1974).

V intervjuju, ki ga je dala Abramovičeva po končanem projektu za New York Magazine, ni sicer nikjer omenila, ali in kako je pri reinsceniranju performansov svojih kolegov, ki jih ni “nikoli videla” v živo, rešila vprašanje njihovih avtorskih pravic, pač pa je izrecno posvarila pred tem, da bi kdo njene performanse znova uprizarjal brez njenega privoljenja: “Nekateri komadi so zares nevarni in kdor bi jih želel ponoviti, me mora o tem prej

nujno obvestiti. [...] Videti moram to osebo, videti njene sposobnosti, kakšne so njene izkušnje."

## Nedelja, 18. novembra

Marino Abramović in njene izjave izpred dveh let navajam zato, ker je njeno delo v marsičem pomembno za *Ne kot jaz*, performans, ki ga je Via Negativa, *ad hoc* performerska ekipa Bojana Jablanovca, sinoči uprizorila v Gledališču Glej. (Premiera performansa je bila 13. avgusta v cerkvi sv. Dominika v Zadru.) Toda zdi se, da bi bilo treba pred tem razjasniti nekaj drugega.

*Ne kot jaz* sodi v projekt *Via negativa*, cikel predstav z visoko zvonečim imenom, v okviru katerega Jablanovec zadnjih šest let z različnimi domačimi in tujimi sodelavci raziskuje to, kar po njegovem "determinira slehernika in celotno zahodnokrščansko družbo". Kot je pred kratkim dejal za Sobotno prilogo, vidi v "sedmih smrtnih grehih", ki so izhodišče vsake izmed predstav, "predvsem [...] elementarne razsežnosti eksistence posameznika, ki sta jih pravo in religija označila za negativne". Celoten projekt *Via Negativa* pa naj bi nastal prav zato, ker se je vsak posameznik do napuha, pohlepa, pohote, jeze, požrešnosti, zavisti in lenobe prisiljen "opredeliti" – to "področje [...] človeka definira kot človeka in [...] odločilno strukturira vsa družbena razmerja, v katerih živi".

Performans *Ne kot jaz* naj bi bil "predstava o zavisti". Natančneje, zavist naj bi prikazoval "kot relacijo, ki obvladuje odnose med performerji znotraj predstave, ki jo gledamo". Kot lahko beremo v promocijskem materialu: "Zavist performerje in predstavo postopoma pelje do tiste točke, kjer je pomembno samo še uničiti, izničiti drugega." Toda – in to je problematično – v performansu *Ne kot jaz* ni o zavisti skoraj nobenega sledu. Ne le, da je v nobenem trenutku ne najdemo na ravni "zgodbe". Če za hip odmislimo zadnji del performansa, ki se mu bomo posvetili pozneje, "odnosov med performerji", ki naj bi jih obvladovala zavist, v njem niti ne more biti, saj je večino časa na odru – en sam performer. To pomeni, da moramo k performansu *Ne kot jaz* pristopiti brez temeljnega konteksta, ki ga "promovira" sama *Via Negativa*.

\*\*\*

*Ne kot jaz* se začne tako, da igralec Boris Kadin, ki je oblečen v temno elegantno obleko, kot nekakšen povezovalc iz televizijske oddaje ob glasbeni podlagi predstavi tri svoje "kolege", ki ob njem stojijo na odru: "Špelo, producentko", o kateri med drugim pove, da ima rada zgodbe, da

jih rada tudi razlaga in da bo prav ona odločila, kdaj bo konec predstave; nato "Kristiana, performerja", o katerem izvemo, da se rad slači na odru in šokira ljudi, da pripoveduje zanimive zgodbe in da se je, odkar je spoznal Kadina, "povsem zjebal"; zatem "Ivo, plesalko", ki menda ne zna pripovedovati zgodb, ki si pravzaprav ni sposobna izmisliti ničesar novega in izvirnega, zato pa zna pripraviti "izjemen brodet iz školjk"; in na koncu še sebe, "Borisa", ki vendarle "zna pripovedovati zgodbe".

Očitno je, da smo na samem začetku performansa v redu "živega", v redu "prezence", ki pa ga spreletavajo sence "reprezentacije": o "Špeli, producentki", ki pred nami stoji v vsakdanjih oblačilih, tako vemo, da ji je resnično ime Špela (gre za Špelo Trošt), da je resnično producentka, ni pa jasno, ali ima resnično rada zgodbe; to najbrž vedo samo tisti, ki jo poznajo zasebno. O "Kristianu, performerju" z dolgimi lasmi, ki na odru stoji povsem gol, je prav tako znano, da mu je tudi v resnici ime Kristian (opravka imamo s Kristianom Al Droubijem), da je tudi v resnici performer, ni pa gotovo, ali tudi v resnici pripoveduje zanimive zgodbe. In podobno je z "Ivo, [drobno] plesalko" (gre za Ivo Burčul), ki pred nami stoji gola in obuta v čevlje z visoko peto, pri tem pa intimne dele njenega telesa spredaj in zadaj zakrivajo edinole veliki zeleni zeljni listi.

Ko gledalci na Kadinov poziv namenijo aplavz vsakemu izmed predstavljenih performerjev, ti oder in dvorano zapustijo, Kadin pa začne – pripovedovati zgodbe. Ob pomoči manjše mize, dveh stolov in rekvizitov, kot so jedilni pribor, jedilni servis, namizni prt in svečnik (ki so varno spravljene v/na omarici v njegovi neposredni bližini), v nadaljevanju drugo za drugo predstavi pet na videz podobnih situacij iz razmerij petih med seboj nepovezanih parov; dramaturško jih prekinjajo in ločujejo le krajši glasbeni premori.

Čeprav ni poleg Kadina na odru nobenega drugega igralca/like in čeprav je očitno, da gre v zgodbah za dogodke, ki so povsem izmišljeni, se gledalec z "liki", o katerih pripoveduje Kadin, zlahka identificira. Pravzaprav so "liki" predstavljeni tako podrobno, da se gledalca "dotaknejo" že nekaj trenutkov potem, ko jih Kadin uvede v dogajanje na odru.

Samo za ilustracijo: prva izmed Kadinovih zgodb je postavljena v Berlin in se v celoti zgodi na večer 12. maja 1993. Medtem ko Kadin na mizo polaga jedilni pribor, pove, da imamo v zgodbi opravka z Isabelo, ki ima 32 let, in z Markusom, ki je astronom in mu je 34 let. Markus, ki naj bi prav ta dan izvedel, ali mu bodo odobrili sredstva za njegov petletni projekt, imenovan *Vrnimo zvezdam lesk*, še ni doma, Isabela pa, tako Kadin, zanj pripravlja večerjo: "[...] sklenila je, da bo pripravila piščanca na curryju, v belem vinu in smetani, jed, ki jo ima [Markus]

najraje – toda tokrat z drobnim presenečenjem: v omako bo vmešala jabolka. Za sladico pa: vaniljev puding." V nadaljevanju Kadin – medtem ko na mizo postavlja puding, pribor ipd. – opisuje vse, kar naj bi Isabela počela v kuhinji. Še več, kot vsevedni pripovedovalec v literarnem delu poroča celo o tem, kaj Isabela ob dejanjih, ki jih izvaja, razmišlja. "Počuti se nekoliko zmedeno: če bo Markus dobil denar, ne bo imel več časa za dolge sprehode ob jezeru Wannsee ...". Ko Markus v zgodbi končno pride, podari Isabeli cvetje (Kadin to ponazori tako, da v tem trenutku iz notranjega žepa potegne šopek rož) ter pove, da so mu odobrili sredstva. Toda tudi Isabela naj bi imela nekaj za Markusa. Kadin potegne iz žepa otroško risbo, jo razgrne pred gledalci ter pove: "To je narisala njuna hči Maya – *Očka in jaz mahava zvezdam*." Kadin zgodbo sklene tako, da Markus poljubi Isabelo: "Odideta v sobo. Ljubita se. Večerja na mizi pa se je ohladila."

Kadin nato vključi romantično glasbo in se za nekaj minut, dokler je spet ne utiša, z odra umakne na sedež v prvi vrsti dvorane. To si lahko to razlagamo kot dejanje, ki kot zaključena celota v performansu "naredi prostor" za nadaljevanje – ali pa se prepustimo domišljiji ter zgodbo o Markusu in Isabeli "podaljšamo" do trenutka, ko glasba utihne. Naj bo kakor koli, ob popolni odsotnosti drugih igralcev je Kadinu "lik" Markusa in "lik" Isabele brez dvoma uspelo prikazati tako prepričljivo in tako slikovito, da gledalec za to, da bi se ga njegova zgodba "dotaknila", "živih" igralcev skoraj ne pogreša.

(Omenjeni zgodbi na podoben način sledijo še štiri druge. Tudi v teh imamo opravka s pari, ki se znajdejo "za isto mizo". In prav tako tudi "njihove" zgodbe vsebujejo skrajno natančne opisne koordinate: takšna je zgodba o Poloni in Dragutinu, zgodba o Kristofu in Anni, zgodba o Anamariji in Pietru ter zgodba o Ivanu in Jasni.)

\*\*\*

Prav zato, ker so prizori, v katerih razen Kadina ni igralcev, tako prepričljivi, se zdi toliko bolj osupljivo, da lahko *Ne kot jaz* na gledalce v nadaljevanju učinkuje še močneje. Pravzaprav Jablanovec to – hote ali nehote – doseže trikrat, vsakokrat učinkoviteje in vsakokrat ob pomoči "živih teles".

Približno na polovici performansa, natančneje, po zgodbi o tekstilnem delavcu Kristofu in gospodnji Anni, se Kadin odpravi med občinstvo, nagovori neko naključno izbrano gledalko, ji izroči cvet ter jo privede na oder – tam pa jo kot nekakšen natakarski posadi za mizo. Nekaj trenutkov jo opazuje, nato pa spet zapusti oder, nagovori enega izmed gledalcev v dvorani in ga prav tako pripelje za mizo. Potem ko obema gledalcema

postreže s hrano in pijačo, nastavi glasbo glasneje in se za naslednjih nekaj minut umakne med občinstvo.

Kadin je tako v performansu ustvaril situacijo, ki je bila prejšnjim povsem nasprotna. Medtem ko smo imeli pred tem vseskozi opravka z "liki", ki so obstajali le v Kadinovem pripovedovanju, sta zdaj nasproti gledalcem sedela "lika", ki sta prihajala iz povsem realnega življenja. Še več, šlo je za dvoje znanih oseb iz domačega gledališkega prostora, za igralko Medeo Novak in producenta Sama Gosariča. Ker "lika" očitno nista vedela, kaj naj bi v prizoru, v katerega ju je potisnil Kadin, počela, sta se na situacijo odzivala spontano in vsak po svoje: medtem ko se je Novakova v zadregi, h kateri je najbrž pripomogel tudi nevsakdanji, "romantični" ambient (miza za dva, prižgani sveči, odzvanjanje *Larine pesmi* iz filma *Doktor Živago*), vsake toliko krčevito zasmejala ter negotovo pogledovala tako občinstvo kot Gosariča, se je njen "partner" kmalu vživel v svojo "vlogo": v kozarec si je dotočil vina, nazdravil "partnerici", nato pa začel počasi in, tako se je zdelo, z užitkom jesti. Čeprav je bila situacija, v kateri sta se znašla Novakova in Gosarič, kratkotrajna in čeprav ji Kadin – v nasprotju s situacijami "likov" iz njegovih zgodb – ni pripisal nobenih izrecnih opisnih koordinat, je bil učinek, ki sta ga Novakova in Gosarič izzvala le s tem, da sta se pojavila na odru, močnejši od tistega, ki so ga imele na gledalce Kadinove zgodbe. Gledalci so se nad situacijo v glavnem zabavali ter z odkritim navdušenjem spremljali, kako dolgo bosta Novakova in Gosarič še morala biti "lika".

\*\*\*

Še nekoliko močneje je na občinstvo učinkovalo, ko se je, potem ko sta se Novakova in Gosarič vrnila v dvorano, na odru pojavila že na začetku performansa predstavljena plesalka Iva Burčul. Še vedno gola, le v visokih petah in z nekaj zeljnimi listi okoli intimnih delov svojega telesa, je nekaj trenutkov povsem nepremično in brez določnega izraza na obrazu strmela v gledalce, nato pa odšla k omarici, v/na kateri je Kadin hranil rekvizite za svoje zgodbe, pograbila enega izmed krožnikov ter ga besno vrgla ob steno dvorane, da se je razbil. Takoj zatem je prijela naslednjega, se za hip spet zazrla v občinstvo, nato pa ga prav tako silovito vrgla ob odrska tla. Počasi je začela razbijati vse, kar ji je prišlo pod roke. Ko je naposled uničila vse, kar je bilo na odru sploh mogoče uničiti, je oder in dvorano spet zapustila. Medtem ko so se nekateri gledalci ob tem zabavali, je bilo na obrazih drugih opaziti strah, ki je najbrž izhajal iz nevarnosti, da bi Burčulova katerega izmed krožnikov vrgla tudi vanje.

Tako v primeru situacije, v kateri sta nastopila gledalca Medea Novak in Samo Gosarič, kot tudi v pravkar opisanem prizoru z Ivo Burčul je močan učinek na občinstvo povzročilo predvsem to, da je red (skoraj) čiste "reprezentacije", ki so ga utelešale Kadinove zgodbe, nenadoma in nenapovedano zamenjal red čiste "prezence". Z drugimi besedami, povsem fiktivne like iz povsem fiktivnih zgodb so zamenjala "živa" telesa "živih" ljudi. Prav "živost" – ki jo je pri Novakovi in Gosariču dodatno osvetljevalo to, da sta se gledalca znašla v povsem nepredvidljivi situaciji, pri Burčulovi pa to, da je vse, kar je počela na odru, počela z odkrito agresijo – je bilo tisto, kar je ustvarilo kar najbolj neposreden učinek performansa.

\*\*\*

Toda tudi to še ni bilo vse. Prizoru, v katerem Iva Burčul na odru povzroči popolno razdejanje, v *Ne kot jaz* sledi dogodek, ki je, kot smo omenili že na začetku, pomembno povezan z Marino Abramović in njenim zgodnjim delom. Na odru se pojavi Kristian Al Droubi, oblečen v dolgo žensko obleko in obut v ženske čevlje z visokimi petami, ter občinstvu v nekaj stavkih izpove "svojo" zgodbo. Najprej pove, da si je kot performer želel izmisliti nekaj, česar si ni izmislil še nihče pred njim. Toda kmalu naj bi ugotovil, da si je kri nekoč puščal že Franko B, pa tudi, da si je zvezdo v trebuh nekoč vrezala že Marina Abramović. Ker ni vedel, kaj naj stori, naj bi nekaj časa sanjaril, kako "jebe Marino Abramović, medtem ko sama visi s stropa galerije in v rokah drži kače", nato pa si je obril telo ter se preoblekel v žensko.

Al Droubi zatem pove še zgodbo, v kateri naj bi Abramovičeva po telefonu obema performerjema predlagala, naj izvedeta tako imenovano "igro z noži"; po njenem naj ne bi tega dotlej naredil še nihče.

Pri zgodbah, ki jih pripoveduje Al Droubi, gre na eni strani za nespregledljive reference na zgodovino performansa: Franko B je postal znan prav s performansi puščanja svoje krvi, Marina Abramović si je prva vrezala zvezdo v trebuh v performansu *Lips of Thomas*, s kačami v rokah pa je visela s stropa v performansu *The Biography Remix* (2005); in "igra z noži" se nanaša na *Rhythm 10*, performans, ki ga je prvič izvedla leta 1973 – v njem si je pri "igri z noži" do krvi ranila prste leve roke.

Metoda, s katero *Ne kot jaz* re-aktualizira *Rhythm 0* in performans na splošno – prav za to namreč gre! –, pomembno vključuje ironijo, ki gledalca od "sodobnih scenskih umetnosti" sprva distancira. Al Droubi jo vzpostavi na kompleksen način: najprej tako, da se na odru pojavi kot karikatura ženske figure; nato s tem, da pove, da si je že od nekdaj želel priti v knjigo o zgodovini sodobne umetnosti; nazadnje pa z namerno

zatajenim poznavanjem zgodovine performansa in poudarjanjem banalnosti konteksta (na to kažejo seksualne konotacije v zvezi z Abramovićevo, med drugim spraševanje performerjev, ali si je Abramovićevo, ki bi jo oba performerja "jebala", prsi resnično povečala s silikonom).

Temu sledi sklepni prizor performansa *Ne kot jaz*. Al Droubi tako kot Kadin na začetku performansa "uokvirni" prizor: pove, da smo v Zadru, 13. avgusta 2007 – to so krajevne in časovne koordinate premiere performansa –, ter z imenom, poklicem in starostjo predstavi sebe in Kadina. Napoved prizora ponovi tudi Kadin – le da namesto "srbskega" "avgusta dve hiljade i sedme godine" omeni "hrvaški" "kolovoz dve tisuće i sedme". (Jablanovčevo očitno namigovanje, da imamo v prizoru opravka s Srbom in Hrvatom, tu puščamo ob strani.) Na platnu v ozadju se začne vrteti posnetek zadarske premiere performansa, Kadin pa – medtem ko Al Droubi nepremično sedi za mizo in ima na njej iztegnjene dlani – bere različne kritiške ter druge odzive, ki so nastali neposredno po performansu. Ob tem so različne tudi reakcije občinstva. Nekateri gledalci se nad nekaterimi odzivi (npr. zapisom iz bloga: "Le Slovencu je lahko uspelo prepričati Srba in Hrvata, da se porežeta.") zabavajo; drugi z zanimanjem gledajo posnetek na platnu; spet tretji se od njega vidno odvrčajo in postajajo nestrpni.

Kadin nato ustavi video ter naznani zadnje koordinate ("Ljubljana, 17. novembra 2007"). Hkrati napove "igro z noži". Sede za mizo nasproti Al Droubija, vzame v desnico najmanjšega izmed petih nožev, ki jih je že prej razpostavil po mizi, in začne z njim vse hitreje zabadati med iztegnjenimi prsti Al Droubijeve roke. Ko ga prvič rani, "prevzame" igro Al Droubi: seže po najmanjšem v kompletu nožev, ki ležijo na njegovi strani mize, in začne zabadati med prsti Kadinove roke. Tako se izmenjujeta, dokler v nekem trenutku iz prve vrste ne skoči pokonci Špela Trošt, zavpije: "Konec!" ter občinstvo pozove k aplavzu. S tem se *Ne kot jaz* konča.

\*\*\*

Že prej smo omenili, da je bil učinek, ki sta ga Medea Novak in Samo Gosarič izzvala samo s tem, ko sta se pojavila na odru, močnejši od identifikacije, ki so jo ponujale Kadinove zgodbe. Prav tako smo poudarili moč "prezence" v prizoru, ko Iva Burčul na odru uniči vse, kar ji pride pod roke. Toda učinek, ki ga je sprožila "igra z noži" "v živo", je po moči presegel vse dotlej – tudi učinek videoposnetka zadarske premiere performansa. Med izvajanjem "igre z noži" "v živo" je v dvorani nastala posebna atmosfera. Predvsem tisti del gledalcev, ki se je še nekaj trenutkov prej zabaval nad posnetkom premiere in nad odzivi nanjo – o

katerih je poročal Kadin –, je nenadoma utihnil. Ob tišini, ki je nastala, se je zdelo, kot da bi se čas ustavil. Slišati je bilo edinole udarjanje noževe konice – bodisi v mizo ali v človeško meso – ter tu in tam vzklike osuplosti. Situacija je bila skrajno napeta. Najbrž bi, če je ne bi prekinila Troštova, trajala še naprej. (Glede na osredotočenost gledalcev na dogajanje na odru lahko domnevamo, da so ga nekateri izmed njih spremljali s tolikšno radovednostjo, da so bili v trenutku prekinitve celo nekoliko razočarani.) Na drugi strani je na skrajno napetost kazalo tudi vidno ter slišno zaznavno olajšanje, ki je napočilo s koncem performansa; atmosfera, ki so jo na odru ustvarila dejanja Borisa Kadina in Kristiana Al Droubija, se je začela spet sproščati.

Pred "igre z noži" "v živo" in po tem, ko gledalci izvemo za izbrane odzive na zadarsko premiero *Ne kot jaz*, Kadin pove, da "zdaj nihče več ne omenja Isabelle, Markusa, Polone, Dragutina, Ane, Kristofa, Anamarije, Pietra" itn. In zelo verjetno je, da se danes, se pravi šest dni po ljubljanski predstavi, le malokdo spomni, koliko so (bili) vsi ti "liki" stari, kako jim je (bilo) ime ter v kakšnih položajih so se znašli v zgodbi. Toda učinek "igre z noži" "v živo" je bil tudi močnejši od učinka, ki ga je pri gledalcih izzvala posneta "igra z noži" – pa čeprav je šlo v obeh primerih za povsem enako dejanje performerjev. Očitno je red "prezence" tudi tu prevladal nad "redom" reprezentacije – in očitno je prav dejanje "živo", prav "živost", tisto, kar ima lahko na odru največji učinek.

(Ko govorimo o "živosti", se ta pojem vsebinsko prekriva s pojmom "Liveness", ki ga je v teoretsko razpravo znotraj uprizoritvenih umetnosti uvedel Philip Auslander. Čez nekaj dni bo pri Knjižnici MGL izšla njegova temeljna knjiga *V živo* v prevodu Aleksandre Rekar.)

Glede na izjavo, ki jo je Marina Abramović dala za New York Magazine, je performans z imenom *Via Negativa* v režiji Bojana Jablanovca, ki sta ga izvedla Boris Kadin in Kristian Al Droubi, gotovo vsaj delno sporen. Toda hkrati mu je treba priznati, da premišljeno reaktualizira sam žanr performansa; tega ne dosega le s tem, da v uprizoritev vključuje ironijo, temveč predvsem s postopnim premikanjem težišča zaznavanja od reda "reprezentacije" k redu "prezence". *Ne kot jaz* je dokaz, da lahko "živo telo" med vsemi mediji na odru proizvede največji učinek. In dokler bo obstajalo "živo telo", se za učinek gledališča ni bati.