

# Sodobnost

# 11

Letnik 76  
november 2012

## Uvodnik

Anastassis Vistonitis: Pod isto streho..... 1331

## Mnenja, izkušnje, vizije

Aleš Berger: Ponovni prevodi leposlovnih del ..... 1343

## Pogovori s sodobniki

Leja Forštner z Milanom Vincetičem..... 1348

## Sodobna slovenska poezija

Maja Vidmar: Pesmi..... 1362

Ivo Svetina: Otroka v jaguarju ..... 1370

## Sodobna slovenska proza

Štefan Kardoš: Zajčja sled, Amerikanec ..... 1381

Lucija Štepančič: Komu zvoni? ..... 1393

## Tuja obzorja

Sibylle Lewitscharoff: Blumenberg ..... 1407

## Franz Kafka

dr. Tadej Troha: Kafka in dogodek..... 1421

dr. Josef Čermak: Recepcija Franza Kafke na Češkem ..... 1430

## **Likovni forum**

Vladimir P. Štefanec: Naš sodobnik Hinko Smrekar ..... 1438

## **Alternativna misel**

Matthijs van Boxsel: Enciklopedija neumnosti, 3 ..... 1447

## **Sprehodi po knjižnem trgu**

Jani Virk: Kar je odnesla reka ... (Matej Bogataj)..... 1458

Miklavž Komelj: Roke v dežju (Barbara Jurša)..... 1462

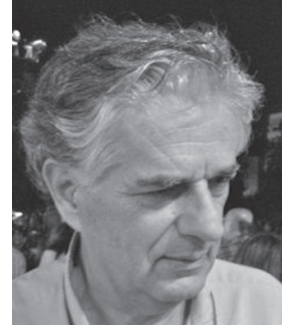
Peter Semolič: Noč sredi dneva (Milan Vincetič) ..... 1466

Amir Bor: Rošada (Lucija Stepančič)..... 1469

## **Gledališki dnevnik**

Matej Bogataj: Rockovnjači, pankerji, metalci..... 1472

*Anastassis Vistonitis*



## Pod isto streho

*in če Mesto pade in preživi samo eden  
bo nosil Mesto v sebi po cestah pregnanstva  
on bo Mesto<sup>1</sup>*

Zbigniew Herbert

### 1

Ljudstva se selijo vzdolž poldnevnikov, je nekoč zatrdil Josip Brodski v želji, da bi lastni nestalnosti pridal širši pomen. Kot izgnanec, ki je živel daleč od rojstnega mesta, je moral svet opredeliti na novo in iz novega zornega kota poiskati neki drugi Sankt Peterburg. Našel ga je v Benetkah, svoji drugi domovini, kjer po Velikem kanalu niso tekle vode mediteranskega morja, temveč reke Neve.

Izgnanec – in to je razvidno že iz etimologije grške besede za izgon, *exoristos* – je tisti, ki je prisiljen živeti onkraj meja, torej zunaj mesta, pri čemer je mesto človeška kreacija *par excellence* in kot taka najbolj kategorično izreka vprašanje meja, njihove postavitve in premostljivosti. Tako sta urbanist in arhitekt tista, ki bolj otipljivo kot kdor koli drug ideje in koncepte predelata v resničnost. Ko gradita, ustvarjata harmonije vzorcev in linij, prek njih pa odmerjata čas.

Pisatelj lahko zgodbo, ki jo oblikuje v mislih, med zapisovanjem prosto spreminja; takega spreminjanja osnovnega načrta si urbanist in arhitekt med svojim delom ne moreta privoščiti. Njuno delo dopušča le manjše posege v izhodiščni načrt; z radikalnimi posegi tvegata razvrednotenje svojega dela v celoti. Prav zato doktrina, po kateri je smoter vsakega

<sup>1</sup> Prevedel Tone Pretnar, v: Zbigniew Herbert: *Beli raj vseh možnosti*, Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 1992.

arhitekta spraviti vse pod eno streho, ostaja nespremenjena že stoletja. Urbanist ali arhitekt ne deluje selektivno: v svojem ustvarjanju vedno misli na celotno družbo in ne izloči nobenega njenega dela. Za vse – in za vsakogar – se najde prostor v tej veliki hiši, ki jo načrtuje. In vsaka njegova napaka ima posledice, ki jih bodo čutile še prihodnje generacije.

## 2

Mesto je otrok zahodne civilizacije; vse od antike je bilo tudi gnezdo demokracije. Mesto ni le pozidana pokrajina; je prostor, v katerem se vse dogaja, kjer ljudje sobivajo in lahko – ker imajo to pravico (in, seveda, dolžnost) – odločajo o javnih zadevah, tako kot so to počeli že v času atenske demokracije v 5. stoletju pr. n. št. Ta tradicija – z neizbežnimi popravki in oslavitvijo skozi zgodovino, seveda – živi še danes.

Ko smo leta 1996 pripravljali dokumente za kandidaturo Aten za gostovanje olimpijskih iger 2004, sem presenečen ugotovil, da je skoraj vsa infrastruktura mesta (bolnišnice, ministrstva in druge upravne stavbe) umeščena na obod podolgovatega, ozkega “Olimpijskega obroča”, ki deli Atene na dva dela. Prav na tem je slonel Veliki načrt olimpijskih iger – načrt delovanja mesta v obdobju izjemne obremenitve. Moje presenečenje pa se je še povečalo, ko sem odkril naslednje: ta dolgi, ozki obroč je ležal na istem mestu kot Dolgi zid, ki ga je dal zgraditi tiran Pisistratusa v 6. stoletju pr. n. št., da bi povezal Atene s pristaniščem Pirejem. Zid danes sicer ne stoji več, a v pripravah na olimpijske igre smo morali le slediti temu starodavnemu načrtu.

Katero je bilo torej tisto mesto, o katerem smo govorili, in katero tisto, ki je obstajalo že prej? Domišljija je zmožna ustvariti marsikatero samovoljno povezavo; a to se zgodi le takrat, ko zmanjka zgodovinske niti, občutka za prej in pozneje, za logiko, ki sledi nuji – a ne nuji sle po preživetju, ampak po svobodi. In, konec koncev, kaj drugega je ustvarjanje kot pa svoboda, torej preboj življenja? V tem oziru se potrди tisto, kar je zapisal Benedict Anderson v *Zamišljenih skupnostih*: preteklost deluje kot zamišljen rezervoar za sedanost.

## 3

Večino svojega življenja sem preživel v mestih, majhnih in velikih. Zato je povsem pričakovano, da sem že zelo mlad našel vzporednice med

stavbami in besedilom, med strukturo prostora in strukturo pisanega jezika, s tem pa povzdignil filozofijo konstrukcije v glavno premiso ustvarjanja. Zdi se, da tako kot v matematiki tudi v umetnosti in življenju drži aksiom Évarista Galoisa: vsak problem, če ga uspemo opredeliti, je rešljiv. Iz tega sledi, da so vsi elementi naključja posledice nekega predhodnega znanja in nobena stvar ni samoumevna, dokler je nekdo ne odkrije.

Pravimo, da se je v umetnosti vsakdanjosti najboljše izogniti. A kaj drugega so mesta kot ravno to: vsakdanjost? In ali ne temeljijo vsa velika dela prav na logiki preproste vsakdanjosti? Shakespeare je črpal svojo snov prav v vsakdanji modrosti, v ljudskih pripovedkah – nobenega mita si ni izmislil sam in ničesar novega ni izumil; enako velja za Ajshila, Sofokla in Evripida. Tudi mesto – skupaj s pokrajino, ki ga obdaja – pripada vsem in je del skupne zgodbe. Seveda vsak posameznik to zgodbo pove na svoj način, jo prikroji ne le lastni izkušnji, ampak tudi splošnim prepričanjem. In prav tu tiči razlika med velikim in malim – razlika, ki je živa še danes, v svetu, kjer inflacija množice zgodb razžira besedila, tako kot inflacija načenja vrednost denarja.

Iz tega razloga je Hipodam, oče urbanističnega načrtovanja, ustvaril hipodamsko shemo ne kot preprosto razvrstitev zgradb, temveč kot model za življenje in družbo. Od Hipodamovih mest je danes ostalo komaj kaj: Pirej iz časa Perikleja je izginil že pred stoletji in le nedavno tega so to pristanišče atenskega ladjevja odkrili pod morskno gladino. Kdo ve, kdaj – če sploh – bo mesto znova ugledalo luč sveta. Tudi Milet je bil uničen in Turij v Južni Italiji prav tako.

Če bi hoteli najti mesto, ki se, seveda v mnogo večjih dimenzijah, kar najbolj prilega Hipodamovi shemi, bi ga našli zunaj Grčije, imenuje pa se New York – še natančneje, Manhattan. V treh letih, ki sem jih pri svojih tridesetih preživel tam, me je to mesto naravnost fasciniralo; zdaj menim, da je imelo tak vpliv name zaradi nekega atavističnega spomina, ki se ga na začetku sploh nisem zavedal: da je to mesto zgrajeno po načrtu, ki je obenem tako prvobiten in tako moderen, da nujno vsakogar očara – posebno pa nekoga, ki je z vsem, kar premore, prišel pod streho New Yorka, da bi se izrazil tudi sam.

Po začetnem obdobju navdušenja in vzhičenja nad Velikim jabolkom sem v njem prepoznal zelo povečan hibridni primerek grškega sveta; kot tako mi je mesto nudilo vse, kar sem potreboval za lasten izraz, za potrditev svojih prepričanj in predpostavk; počutil sem se kot odrasel človek, ki je znova našel mladost, prej zaklenjeno v otroštvo, zdaj pa spet prisotno v ritmu sedanjosti. V ritmu pravim zato, ker New York ni bil nič drugega kot ogromen orkester pod taktirko neba.

## 4

Za pisatelja je mesto maternica zgodb (to nam pove tudi definicija: metropolis), znotraj katere ponavljanja in variacije nikdar ne presahnejo. To je lahko hkrati blagoslov in prekletstvo, kajti ni metropole, ki ne bi imela dveh obrazov, ki ne bi bila po manihejsko razdeljena na dve nespravljivi polovici. Za Baudelaira je bil Pariz privilegij in kazen, slepeče svetla ječa, na katero je bil obsojen (obsojen na pisanje o njej), izgubljen v Luciferjevem blišču, iz katerega se je porajala Baudelairova črna oda breznu. Sam se je vedel kot princ teme, katerega kraljestvo je polno zgubanih obrazov otrok, ki so se prezgodaj postarali, kajti njihova ukradena mladost je bila onstran zidov mesta – in te zidove je Baudelaire skušal porušiti, nad njih je klical demone, zavite v težke črne oblake nad horizontom domišljije. Pri Kavafisu mesto služi kot neprekinjena sedanost, fantom in fosil na temnem ozemlju Zgodovine. Ni naključje, da sta dve izmed njegovih najboljših pesmi *Zidovi* in *Mesto*.

Audenovo mesto ima vse lastnosti grške mestne državnice, le da mu pesnik doda nekaj, česar v antiki niso poznali: izvorni greh. Za tega Aleksandrijca Severa ni nič ležalo izven meja mesta – vse se je dogajalo na stičiščih in razpotjih mestnih ulic.

V 20. stoletju ni bilo velike književnosti brez mesta – vsaj na zahodu, v civilizaciji noči, ne. Pesniki, ki jih je Platon kronal, nato pa izgnal iz svoje *Države*, so se vrnil v mesto in objokovali njegove ruševine, tako kot Eliot v *Pusti zemlji*. Drugi – med njimi *par excellence* Brecht – so v asfaltu, smeteh in smogu prepoznali vzhod zvezde zle napovedi, na katero bodo prihodnji rodovi le zaničljivo pljuvali v preziru do svojih prednikov. Kajti pesnikom ni preostalo nič drugega, s čimer bi se maščevali filozofom, s čimer bi zasmehovali Sokratovo dialektiko in pokazali svetu, da je *raison*, razlog, pravzaprav nočna mora, obzidana mesta pa so kot ekto plazma uma, kot labirinti, v katerih se izgubimo brez skrbi, da ne bi več našli poti ven, saj to ni več pomembno, zdaj, ko je Ariadna mrtva.

Baudelaire je svojo Ariadno našel v prostitutki; Benjamin pa je našel Baudelaira in nato še svojo Ariadno, hčerko Baudelairove prostitutke. Njegovo mesto, svet v malem, kraljestvo Kronosa – razlog, zaradi katerega je Susan Sontag esej, posvečen Benjaminu, nasloвила *Pod znakom Saturna* – je ozemlje noči in sence, kar le potrjuje, da metafizika luči izvira iz teme in nas uvaja v neznanost.

## 5

Pisatelj in pesnik rišeta zemljevid domišljjskih poti skozi Temen Gozd stavb. In tako kot je na Ptolemajevih kartah označeno *terra incognita*, enako velja za mesta. Poleg nekoga, ki živi, je nekdo, ki umira. Dva metra od veselja in sreče sta bolezen in obup. Stavbe so sezidane iz kenotafov spomina; mreža mesta je odsev celice spomina – in v spominu mrtvi so bivajo z živimi in se z njimi pogovarjajo.

To je eden od razlogov, zakaj stara mesta rastejo ter postajajo bolj in bolj očarljiva, hkrati pa nas opozarjajo, da je kreacija le antidot diskontinuiteti časa in nenadnim zastankom v njegovem teku. Mnemotehničnim dodatkom pravimo domišljija; ta seže onkraj čustev, prvih izkušenj, prvih vtisov, občutkov in celo tiste neoprijemljive reči, ki ji rečemo vzdušje.

In tako pisatelj, živeč v mestu, globoko v sebi razvije dve prvobitni čustvi: občutek izvora, identitete, pripadanja ter občutek osirotelosti; vedno je namreč izpostavljen svojemu okolju in kamor gre, ga zasleduje nevidna senca človeka, ki je zaprt in hoče pobegniti onkraj meja mesta – senca negativa njega samega, ki ga včasih izgubi in včasih spet najde med plastmi labirinta, te pozidane pokrajine.

## 6

V luči zgoraj zapisanega bi se lahko vprašali: je torej arhitektura umetnost, in če je, kako je povezana z literaturo? In tudi z drugimi umetnostmi – vendar bi v iskanju odgovora na to vprašanje zašel predaleč. A zakaj se sploh sprašujem o nečem, kar je bilo dorečeno že v antiki, ko so arhitekturo šteli med šest umetnosti?

To moje vprašanje motivirajo nekateri moderni arhitekti, katerih mesta rastejo v Aziji in ki vztrajajo, da arhitektura ni umetnost, temveč znanost. Pri tem se ti fetišisti materialov in tehnologij, te žrtve denarja niti malo ne obotavljajo. Spet drugi pravijo, da so vsa ta ogromna mravljišča, ti bleščeči babilonski stolpi našega časa, ki jih ustvarjajo, skulpture naše dobe. Naj bo tako ali drugače, med nekom, ki gradi v prostor, in nekom, ki sestavlja stavbne mase, je velika razlika. Nisem prepričan, ali je lahko nekdo, ki namesto načrtovanja čas raje preživlja v družbi bančnikov in diktatorjev, ki pozablja na človeka in svoj talent zapravlja na visokotelečnih distopijah – ali je tak človek sploh lahko arhitekt.

Hipodam je vsa svoja mesta načrtoval tako skrbno, da so pročelja vseh hiš gledala proti jugu. Tega se marsikdaj spomnim, saj sta bili tudi

pročelji mojih zadnjih dveh hiš obrnjeni proti jugu. Stavbni kompleks, v katerem živim trenutno, je načrtoval slaven arhitekt, esteta, pesnik, ki je zaradi svojega dela zaslovel kot ekscentrik, saj njegovo oblikovanje vedno predstavlja inženirski problem – tehnično zagonetko, zaradi katere cena njegovih zgradb precej naraste.

Slišal sem – in zdi se mi prav zabavna anekdota –, da je inženir, odgovoren za električno in vodovodno napeljavo našega kompleksa, po pregledu načrtov vprašal arhitekta: “Tako kot si tole narisal – kam pa naj gredo žice in cevi?” In arhitekt je odvrnil: “To se mene prav nič ne tiče. Saj ne delam hiš za inženirje, ampak za ljudi.”

## 7

Za pisatelja je jezik zibelka ljudskega, vsakdanjega; je prolegomena vsake zgodbe. Vedoč, da je njegovo življenje le mimoidoče, pisatelj v jeziku, tako kot v vseh načrtih, kodah in materialih, prepozna minljivo reč, ki je vsakokrat že stvar preteklosti. A v čem je potem pomen ustvarjanja? Glede na to, da je cilj ustvarjanja pustiti pečat v življenju, je pisateljevo življenje večji del zapolnjeno z življenji in smrtmi drugih ljudi. Te določajo – ne nujno tudi opredeljujejo – njegov odnos do skupnosti in širše družbe. Ustvarjanje ni nič drugega kot navajanje na skupni vsakdan ljudi, topologija, ki postane tipologija in proizvede simbolno polje. A v tem polju je nevarnost izumetničenosti očitna. In ne da se ji izogniti drugače kot z nenehnim utrjevanjem meja. Tako vsak meščan prebira svoje mesto kot tekst, ki je onkraj jezika. Pisatelj pa je lahko zelo srečen, če ljudje v njegovih besedilih prepoznajo jezikovni prepis mesta.

Menda je Flaubert nekoč prosil Maupassanta, naj si zamisli ulico in naj mu jo opiše tako, da jo bo, brez imen ljudi ali stavb, Flaubert v trenutku prepoznal. Tudi za Joycea pravijo, da je imel med pisanjem *Uliksesa* pred seboj ves čas razgrnjen zemljevid Dublina. Na podlagi tega drugega primera lahko zaključimo, da noben tekst nima pomena, če nima strukture. Torej moram poleg tega, da odgovorim na vprašanje “kaj je pred zgodbo in kaj pride po njej”, odgovoriti tudi na drugo, in sicer, “kaj stoji ob čem”. To dvoje daje konvencijam avro avtentičnosti in zaradi tega imajo tako primerjave kot metafore svoj pomen – ustvarjanje; z aktom ustvarjanja naredijo iz heterogenega homogeno, osmislijo jezik, ki je tuj, in spremenijo referenčni kod tako, da iz nečesa nastane nekaj drugega.

Mesto je treba najprej zgraditi, šele nato lahko o njem govorimo – a kako ga lahko zgradimo, če o njem ne moremo govoriti? To je neka druga vrsta metafizike, ki ji nekateri pravijo *Angst* ali, kot rečejo nadrealisti, “glas



Hudiča". Kajti vsi vemo, da bo mesto vedno prišlo kot sekundarno za naravo. Vse, kar ustvari človek, funkcionira parabolično; v večnem krogu življenja in smrti je le parentetično. Zato si je Avguštin v svojem delu *O Božjem mestu* zamislil mesto zunaj vseh meja. Danes pozabljamo, da se je božje mesto v srednjem veku zdelo veliko bolj resnično kot sodobne metropole, ki smo jih vajeni s fotografij.

## 8

V antiki je bila narava svet pesnikov, mesto pa svet filozofov. Spor med poezijo in filozofijo, v katerem je bila poražena prva, je – kot pravi Robert Graves – Grke napotil na napačno pot. Maksima te oxfordske črne ovce opozarja na distanco, večjo ali manjšo, med mestom in naravo. A v preteklosti ni bilo vedno tako. V *Utopiji*, denimo, si je Thomas Moore idealno mesto zamislil kot kraj, kjer stavbe stojijo v popolni harmoniji z naravno pokrajino; pozneje je Emerson sanjaril o stvarjenju Novega Jeruzalema na tleh Novega sveta.

Na Daljnem vzhodu je koncept mesta neposredno vezan na oblikovanje naselij okrog palač princev in cesarjev, v islamu pa so mesta nekaj začasnega – vrednost vere tu namreč daleč presega vrednost pisane besede. In če vera gore premika, zakaj bi si želeli mest?

A civilizacije se, kot smo rekli, selijo. In z njimi mesta ali, natančneje, načrti in ideje, po katerih so ta zgrajena. Književnost, kakor jo poznamo danes, je sledila evoluciji mest; organizirano, institucionalizirano življenje namreč ljudi bolj poveže, četudi kdo misli, da se s tem oddaljijo od Boga. Naj bo tako ali drugače, še danes stoji mesto Boga, katerega zgodovina je dolga več tisočletij: sveta gora Atos.

Zgodbe rišejo zemljevide mest; književnost jim doda opombe. Velik del klasičnih romanov, pesmi in, seveda, esejev lahko beremo kot zemljevide ali opombe k mestom. *Pusta zemlja* je zemljevid ali opomba k povojnemu Londonu; le Eliot je London videl kot palimpsest ideje modernega mesta in to videnje je prelil v izjemno poetično elegijo, s katero nam je 20. stoletje zapustilo zavest arhitekta, arheologa in ranjenega vernika, ki nemočen stoji pred oblastnim obličjem denarja, vedoč, da ga molitev sama ne more več rešiti. Prebivalci tega mesta ne pijejo iz reke pozabljenja, kajti Temza ni takšna reka in mrtvi tega mesta niso v resnici mrtvi, ampak so živi mrtveci.

London je Eliota poveličal, ni pa ga odrešil. Zato se *Pusta zemlja* konča s pridušenim šepetom, Eliot sam pa je šel spokoj in mir poiskat drugam – in našel ga je tam, kjer so nastali *Štirje kvarteti*.

## 9

Moderne metropole s svojo nenehno rastjo prek vseh meja pisatelja s svojimi nabrekliimi razsežnostmi povsem razorožijo. In v tem je izraz neubesedljivega, kajti nobeno besedilo se ne more povzdigniti na raven velikosti metropole. Moderni pekel nas torej presega, njegova cena pa je neobrzdano bogatenje.

Hipodamova mesta so bila sodeč po opisih, ki so se nam ohranila v Aristotelovih besedilih, apolinična: zgrajena so bila natančno po načrtih, uravnotežena, algebrijska, geometrijska – z drugimi besedami, temeljila so na aksiomih ustvarjanja v praznem prostoru – in tako imajo religiozno in sekularno vlogo. Moderne metropole pa so faustovske. Enkrat briljantne, drugič temačne; zdaj so mistične in radostne, takoj nato pa se spremenijo v siva, depresivna, skalnata morja tesnobe, v katerih se vse sesede.

Ob spreminjanju lestvice višin in širin človek izgubi stik s samim seboj; aksiom identitete ne velja več, postane drug človek, nekdo, ki ničesar ne ve in ničesar ne sumi ter je od časa do časa v nevarnosti, da bi izgubil stik celo s svojimi simboli. Kar se je Baudelairu zdela le brezplodna želja, je za modernega pisatelja resničnost. Ko prehaja za nevidne zidove Kavafisa, je najraje sam, kajti zdi se mu, da bo tako lahko postal slehernik, medtem ko je na ulicah pošastnih mest nihče, le zavest, oropana notranjega reda.

Ali lahko dandanes pozabimo na mesta in živimo v naravi? (A civilizacija brez mesta, ali vsaj ideje mesta, je povsem nepredstavljava.) Sprašujem se, ali lahko civilizaciji obrnemo hrbet. Dva primera poznam, enega iz antike in enega sodobnega: prvi je antični pesnik Timokreon in drugi Robert Graves. Oba sta sebe videla kot ujeta lisico, ki si je odgriznila lasten rep, da bi se rešila iz pasti, v kateri se je znašla. Past je civilizacija. Je družba mest.

A ta zgodba ničesar ne razreši. Svojega obraza pač ne rešiš s tem, da nikoli ne pogledaš v ogledalo. Mesto kot veliko ogledalo ti zlahka ukrade obraz, medtem ko tavaš po ulicah – neštete oknice (in okna), ki se nenehno odpirajo in zapirajo, te brez predaha fotografirajo. Zakaj se to dogaja? Zato, ker je v pozidanem prostoru čas z vsemi svojimi spomini arhiviran kot v zaporu, arhivirati pa ga je nemogoče brez ogromnega števila podob. Brez nizov podob pa ni zgodb in ni pisanja. Celó v najčistejši abstrakciji se v ostankih konceptov, iz katerih je nastala, skrivajo podobe. Kajti spremeniti naravo abstraktnih konceptov bi pomenilo sprevreči etimologijo besed, s tem pa bi izničili njihov pomen.

Filozofija je torej brez literature mrtva. To je bila tista groza, ki je Nietzscheja prignala do norosti; veliko pozneje se je drug filozof, Adorno,

s še svežimi spomini na grozote druge svetovne vojne vrnil k morali, da bi našel odgovore na vprašanja estetike in politike, in napisal svojo *Minima Moralia*, ki jo je, ne po naključju, podnaslovil *Umetnost življenja*.

## 10

Ustvarjalnost se začne tam, kjer se porajajo nasprotja. Človek poustvarja svoj del sveta – ne zato, da bi občudoval ali preklinjal svoje izkušnje, temveč predvsem zato, ker si jih drugače ne zna povsem razložiti. Človekova nepopolnost je tista, ki producira umetnost – zato tudi umetniki večinoma niso posebno uspešni posamezniki. Prej sem se skliceval na Eliota in prav nič neumestno ni spomniti, da je srečo našel šele, ko se je odpovedal pisanju. Zaznamovani z razkrojem in nepopolnostjo, ki jih preganja (če se spomnimo Browninga), so ustvarjajoči umetniki v svojem mučnem iskanju tistega, kar manjka, obsojeni na predelovanje, preoblikovanje. In ker dandanes ne morejo ustvarjati postav, aksiomov in idej, jim ostane le ponavljanje zgodb in opisov: a kadar koli se lotijo opisovanja predmeta, ga morajo predstaviti z njegovega mesta. Ali ni to tisto, kar “metafora” pravzaprav dobesedno pomeni?

Vse od antike vemo, da čas požira vse pred seboj. Moderni časi so k temu dodali prostor, brata časa. Tako gradimo mesta zato, da bi ustvarili dom za čas, domovanje, v katerem bomo živeli, ker bomo umrli. Posledično je vsaka zgodba boj proti diskontinuiteti in nemoči.

Morfološko gledano ni nič bolj mogočnega od mesta. Mesto je lahko vila, lahko je Lilith očesa, mrežnica zgodovine, večplastno ogledalo stoletij; je pa tudi izvir eksistence, tam, kjer vlada ničla. Sama njegoova prisotnost je dovolj mogočna, da izniči vso svojo vsebino in, skupaj z njo, tudi naše sebstvo. Pisati torej pomeni graditi, polniti praznino, razvrščati podobe znotraj okvirja, ki mi ga zastavlja pozidan prostor; kajti pod njim je morje abstrakcije in nad njim vleče veter skozi praznino, jaz pa mu moram prisluhnti zelo pozorno, da v njegovem šepetu razberem glasove umrlih.

## 11

Nešteto pesnikov se je k mestu obrnilo v prvi osebi. Muza? Zlobna mačeha? Ječa? Spomin in sij? Vse obenem. A vedno ostaja tudi občutek, da gre šibko srce z roko v roki z veliko dušo, ki si upa spustiti se v dialog s to gigantsko podobo – in jo tu in tam tudi izzvati. Za pisatelja je mesto

fetiš, ki v vseh svojih različicah postane aktiven skozi jezik. Pisatelj ga imenuje, da bi ga razumel, da bi ga zaklinjal in celo izgnal. Naša civilizacija je zdaj v tisti fazi, v kateri zgodbe, ki smo jim predani, mestomodeljujejo metafizično vsebino; da pa bi to vsebino oblikovali, uporabljamo različne tehnike pogovora, ki služijo kot kode za izgubljeni paradiz, kot ključi izhodnih vrat ali kot tih šepet o prikitem notranjem izgnanstvu.

Kaj vse to pomeni? Kje smo mi in kje so drugi? Kako naj bo pisatelj zvest sebi, ne da bi pri tem postal avtističen? Dialog s subjektom ne prevzame nujno lastnosti okolja, v katerem se odvija; pogosteje se izgubi v polju mrtvih razglabljanj, sploh, kadar pozabimo, da okolje ni le tisto, čemur pravimo dekoracija. Vsaka skrivnost, če naj bo skrivnost, potrebuje lupino – in taka lupina so dandanes mesta. Mistik bo našel sebe v odprti pokrajini, kjer bo lahko začutil katalitično moč zemlje. Meščan pa mistiko odkriva v temačnih kotih, kjer svet ni neviden, ni povzdignjen, ni nad nebom, ampak je skrit.

## 12

Ker vsa mesta vsebujejo mite, ni mesta, ki mu ne bi mogli pripisati še enega. Gladina beneškega Velikega kanala odseva zdaj amsterdamski Amstel zdaj Nevo, ki teče skozi Sankt Peterburg. Za Empire State Buildingom se dviga čikaški nebotičnik Johna Hancocka. Poleg atenskih neoklasicističnih zgradb stojijo kot za stalno preseljeni tuji istovrstne stavbe iz Münchna. In če za druge ljudi taki prizori pomenijo priložnost za primerjavo, za pisatelja pomenijo le razkritje mističnih variacij, ki vodi k drugačnemu zaključku: zgodba ostaja enotna, avtonomija ne obstaja, nič ni izčrpano v sebi; mesta pa, tako kot so lupine za duše, skrivajo v sebi tudi množico izhodnih točk – ne nujno le pristanišč, letališč in cestnih prepletov.

Iz mest stkati tkanino pomeni ustvariti svet. Razporediti mesta v vrsto pomeni ustvariti Zgodovino; kajti kjer danes stojiš ti, je nekdo nekoč že hodil, in tako se ta prostor kot fantom dotakne tvoje zavesti in čutov in stvari dobijo nove pomene, s katerimi se imaš priložnost spoznati kot z maternim jezikom, če le imaš dovolj potrpljenja in sreče.

Tako kot je jezik opredeljen s strukturami, ki mu dajejo obliko, podobno velja tudi za mesta. Podobe, ki prikličejo v misli gmoto stavb, pogosto prihajajo od nekod drugod, kajti spomin in nostalgija sta prvinska. Zato dobijo mesta vsakokrat, ko se znajdejo v zgodbi, arhaičen značaj. Tako je mogoče slišati njihov ritem, ki doni iz daljne preteklosti, iz stoletne pokrajine, za

katero do tega trenutka nisi vedel, da obstaja. Tu je izvir in voda je zelo globoka; še globlji je tok stoletij, ki minevajo, odhajajo in se vračajo; ta tok kroji melodijo tišine ali, kot je zapisal Mandelštam, "šum časa".

### 13

Ena glavnih lastnosti pravih pisateljev je, da znajo spreminjati redove velikosti. V tem so pisatelji podobni arhitektom. Kaj drugega pa mislimo, ko o pomembni knjigi rečemo, da je "večja od življenja"? Reči se pogosto zdijo večje od življenja, celo v delu tako čistokrvnega realista, kot je Balzac. Tako si na primer ob prebiranju njegovih romanov nihče ne predstavlja, da je imel Pariz v njegovem času le petsto tisoč prebivalcev. Isto velja za Baudelaira. Pri Balzacu je Pariz mesto denarja, pri Baudelairu pa je fantazmagorična jama, v kateri se skriva Lucifer v podobi mrkega *dandyja* s črnim plaščem. In prav tu je najboljši dokaz moči literature: kako veliko se lahko zdi nekaj, kar v resnici sploh ni veliko – denimo Pariz v 18. stoletju v primerjavi z današnjim.

V pisanem besedilu torej mesto samo ne ustvari svojega reda velikosti. Določi ga njegova superpovečana podoba, ki se razteza v ocean spomina. Prav tu je čar zgodbe, naj bo v verzih ali v prozi. V velikih književnih delih mesta niso le podobe tega ali onega stoletja, temveč nečesa večnega – zato je v njih element razodetja; razkrivajo tisto, kar je bil pisec poklican odkriti, z odkrivanjem pa vedno najde sebe. Dandanes, na primer, rdeče signalne luči na vogalih nebotičnikov skrbijo za varnost nočnega letalskega prometa, v polju metafore pa pomenijo mežikajoče zvezde umetnega vesolja, ki se ponoči zbudi iz spanca in prekrije sodobne megalopolise z drugo kopreno življenja – dotik, ki ga čutimo skoraj fizično, kot tok, ki prihaja iz Plutonovega kraljestva na nebu.

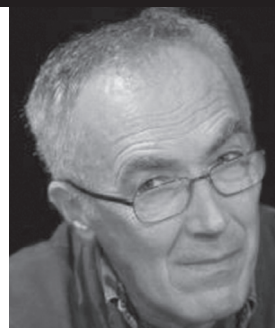
### 14

Čas razteza spomine, tako da iz njih izštrlijo zgodbe. In prav to nenavadno dejstvo je tisto, zaradi katerega mesta postanejo tako čarobna. Rodil sem se v mestecu na severu Grčije, ki je imelo le petintrideset tisoč prebivalcev, in živel tam vse do osemnajstega leta. Najživahnejši spomin, ki se je v tem obdobju vtisnil v mojega duha, je nastal neke tople poletne noči leta 1970 ob pol dveh zjutraj, ko sem se z vlakom odpravljal v Thessaloniki, kamor se je preselila moja družina.

Železniška postaja je ležala na robu mesta, ki je bilo med mojim vkrcanjem izgubljeno v poltemi nekje za oblaki. Ko pa je vlak odpeljal, se je na nebu med oblaki prikazal Veliki voz, in z njim na črni podlagi simbolne podobe zvezd: luči mesta, ki so se za nekaj kratkih trenutkov podvojile v steklu okna. V tistem trenutku so skozi mene kot strela z neba stekla vsa leta, ki sem jih preživel v mestu; kot množica slik sveta, ki ga ne bom nikoli več videl. Takrat sem verjel, da takemu prizoru ne bom nikoli več priča. A sem se motil. V letih, ki so sledila, se mi je tak prizor – v večjih razsežnostih – prikradel pred oči še neštetokrat; prenašal je glas časa, neznano glasbo, podobno tisti velikih orkestrrov, vsepovsod tja, kjer sem živel.

Zdi se mi, da je bila to glavna metafora, ki me je zaznamovala. Kot da vsa ta leta ne bi počel drugega kot pisal niz libretov za to glasbo, ki zdaj počasi izzvanja.

*Prevedla Špela Brecelj*



*Aleš Berger*

## Ponovni prevodi leposlovnih del

O ponovnem prevajanju literarnih del bom poskušal na kratko razmisliti s treh vidikov. Opomnil bom, kako se je to počelo na Slovenskem od, denimo, začetka 20. stoletja, povzel bom nekaj iz svoje tozadevne uredniške izkušnje in povedal, kako sem se kdaj sam počutil v položaju ponovnega prevajalca. Pri tem se bo nakazalo nekaj značilnosti, ki bi jih lahko imeli za pravila oziroma zakonitosti, seveda z omejitvijo, da je pri skoraj vsakem od njih, kot se pri vsestransko razgibanem področju spodobi, najti ne le eno izjemo.

To velja že za prvo ugotovitev, ki pravi, da se ponovno prevajajo predvsem vredna, tako rekoč klasična besedila. (A recimo, da načeloma to drži in da nekaj zmede vnašajo predvsem prevodi del za otroke in mladino, pri katerih gre dostikrat za priredbe, ponašitve ali okrajšane inačice, ki se – iz teh ali onih razlogov – zavestno odmikajo od izvirnega besedila.) *Zakaj* se ponovno prevajajo, je nemara bistveno vprašanje, na katero seveda ni enoznačnega odgovora, saj je razlogov več. Poskusimo se jim približati po stopnjah oziroma ovinkih.

Tu si velja zastaviti dodatno vprašanje, ki nam bo najbrž v pomoč: katera klasična besedila se največkrat ponovno prevajajo? Mislím, da tu ni dvoma: dramska, če omenim le napovedano premiero *Hamleta* v ljubljanski drami v prevodu Srečka Fišerja, ki je manj kot dvajset let mlajši od prejšnjega, Jesihovega, ter se pridružuje Cankarjevemu, Župančičevemu in Modrovemu, če omenim le integralne. Pa ne le Shakespearova (o čigar usodi na Slovenskem do leta 1965 je temeljito študijo napisal Dušan Moravec), tudi Molièrova, Schillerjeva, drame Čehova, dela avtorjev 20. stoletja, Tennesseeja Williamsa, Arthurja Millerja, Samuela Becketta itn., so pri nas doživela kar nekaj ponovnih prevodov in ne pretiravam, če rečem, da na Slovenskem skorajda ne mine gledališka sezona, v kateri ne bi tuje besedilo zaživeló v novem prevodu. Morda nas ta zvrst manj zanima,

saj ne gre za knjižno prevajanje v najožjem pomenu in prevod se najprej uresniči v drugem mediju, gledališču, a slej ko prej se jih večina povrne v tiskano obliko, vsaj z integralno objavo v gledališkem listu. – Od kod želja in potreba gledališča po vsakič novih, drugačnih jezikovnih podobah besedila? Najbržda ni zanikati, da se jezik na odru razvija hitreje kot pri drugih zvrsteh in se torej prevod (do katerega smo, kot vemo, neprimerno bolj kritični kot do izvirnega besedila) dokaj kmalu postara, res pa je tudi, da je v zadnjih desetletjih (ob vseh menjavah režijskih poetik) prevod v zavesti gledaliških ustvarjalcev pridobil veljavo oziroma pomembnost in postal sestavni del uprizoritve, na katerega je treba biti enakovredno pozoren. Tega smo prevajalci lahko samo veseli, čeprav malokateri tovrsten prevod nastane na našo pobudo, ampak je rezultat repertoarne odločitve posameznega gledališča. A naj me ne zanese po gledaliških deskah, saj bi se dalo o tamkajšnjih radostih in tegobah debatirati ves večer ...

Druga večkrat ponovno prevajana zvrst je, o tem se najbrž strinjamo, poezija. Tu gre velikokrat za posamezne znamenite pesmi, ki so izzvale številne prevode (spomnimo se Goethejeve *Popotnikove nočne pesmi*, pa Prešernovih nemških), in manjkrat za obsežnejša sklenjena dela (tu je mogoče omeniti Dantejevo *Božansko komedijo* oziroma vsaj njen *Pekel*, pa Puškinov roman v verzih *Jevgenij Onjegin*, ki je po prevodu Ivana Prijatelja na začetku prejšnjega stoletja čez šestdeset let doživel skoraj sočasno dva nova, Klopčičevega in Bordonovega). Pač pa je vse Shakespearove sonete natanko pol stoletja za Janezom Menartom prevedel Srečko Fišer; izdaja je minila precej neopaženo in še čaka na primerno ovrednotenje. – Za razliko od dramskih del, katerih novi prevodi nastajajo, kot sem omenil, praviloma po naročilu, se zdi, da je pri poeziji ravno obratno in je torej pobuda običajno prevajalčeva; izzove ga biser iz svetovne književnosti in čuti se poklicanega, da ga tudi on ponaši, ponoven izbor tujega pesnika oblikuje po svoje in sam prevede tudi že prej poslovenjene pesmi, da se občuti njegovo celostno občutenje izvirnika (ali poezije nasploh). Zanimivo je v tem pogledu svoj razkošni prevajalski dar razgrnil Milan Jesih v antologiji *Orfejev spev*, za katero so slovenski pesniki izbrali po deset njim najljubših tujih pesmi: kar osem jih je objavil v lastnem prevodu, iz sedmih tujih jezikov!

Najmanj pogosto so ponovno prevajana prozna dela, zlasti romani, ti spet redkokdaj na pobudo prevajalca, temveč po naročilu založniških hiš. Ne spomnim se, ali je pred drugo svetovno vojno sploh prišlo do takšnega primera, pač pa je Lebnov prevod Cervantesovega *Don Kihota* iz leta 1935 v zbirki *Sto romanov* nadomestil prevod Nika Koširja, menda zato, ker prvi prevajalec ni dopustil natisa v komunističnem sistemu. Tudi



pozneje so bili ponovni prevodi spodbujeni kdaj iz neknjiževnih, temveč knjigotrško prestižnih motivov, do prav neverjetne situacije pa je prišlo sredi devetdesetih let, ko je roman Karla Hysmansa *A rebours*, nastal leta 1884, izšel pri nas v enoletnem razmiku v dveh različnih prevodih z enakim naslovom *Proti toku*, ki je bil v tem primeru dodatno poveden. Zadeva je bila povezana, če se prav spominjam, s seznamom priporočenih del iz tujih književnosti, ki smo ga pripravili v Društvu književnih prevajalcev in je ponujal subvencije za pripravo in natis njihovih prevodov; poželeli sta si je, za isto delo in ob istem času, založbi, ki nista ravno zgledno komunicirali.

Po tem kratkem pregledu, ki je skušal nakazati le pogloblitve značilnosti obravnavane tematike (in bi vsak njen sklop zaslužil obsežno razpravo, ki bi ob drugem zaobsegla tudi prevajalsko dejavnost v naši povojni diaspori) naj mi bo dovoljeno pridati še osebni pogled in spomin na lastno izkušnjo. Zdi se mi namreč, da sem kot dolgoletni knjižni urednik za prevodno leposlovje sodeloval v procesu, ki se je začel seveda že med svetovnima vojnama in se še bolj ozaveščeno nadaljeval od sredine šestdesetih let naprej, sklenil pa nemara prav ob obratu tisočletja, namreč pri načrtnem in premišljenem zapolnjevanju prevodnih zaostalosti, pesniških in proznih, seveda ob kolikor se da ažurnem spremljanju sodobne literature. To je bilo kajpak mogoče v založniških razmerah, ki so bile dosti boljše, kot so danes (spomnimo se zbirke *Sto romanov*, nedvomnega vrhunca uredniške razgledanosti in založniške podjetnosti, in njenega pesniškega pendanta, *Lirike*) in so zato omogočale vzrast novih prevajalskih rodov. Hkrati ko se je ta naloga dopolnjevala (in se še zdaleč ne dopolnila, temveč, priznajmo si, kar nam gre, vendarle odpravila dobršen del našega že pregovornega – in rahlo mazohistično poudarjanega – zamudništva), sta se začeli oglašati možnost in potreba po novih prevodih klasičnih del, zlasti proznih, kar je v večjih književnostih že dolgoletna praksa. Sam sem že v zbirki *Kondor in Lirika* uvrstil nekaj takšnih primerov, a vseeno bolj stremel k temu, da so se v njiju pojavljali *prvi* prevodi pomembnih tujih del; boljša priložnost se mi je ponudila, ko smo ustanovili zbirko *Véliki večni romani*, ki je kar klicala, vsaj v nekaterih primerih, po takšni uredniški odločitvi, in sicer zlasti pri avtorjih, kjer sta slog in način pripovedovanja bistveni sestavni del umetnine in kjer je od prvega natisa prevoda minilo toliko časa, da so ga že prekrili lektorski in uredniški posegi poznejših izdaj. Najbrž ni čudno, da se Dostojevski pri nas in v tujini precejkrat ponovno prevaja, Lev Nikolajevič Tolstoj pa skorajda ne, če ponazorim to s primeroma iz ruske literature. Moram pa pripomniti, da sem se pred odločitvijo za ponovni prevod kot urednik obilo posvetoval

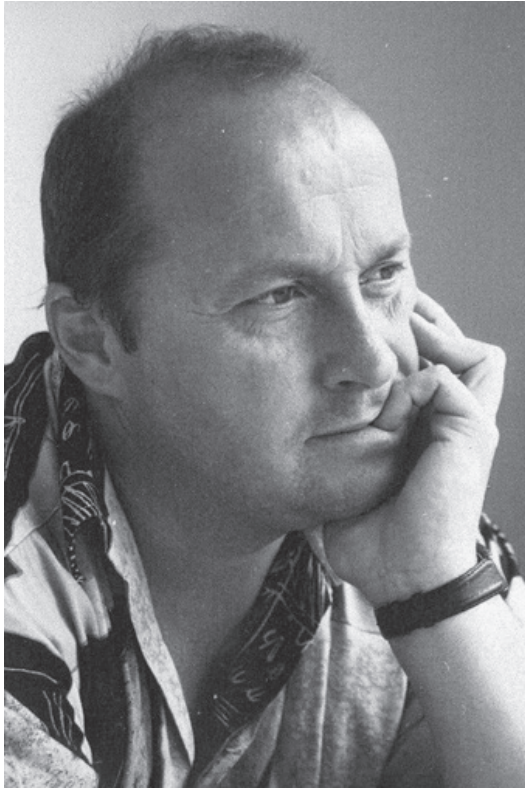
in ga ne naročal iz založniškega prestiža ali uredniškega napuha, temveč iz gotovosti, da bo razkril nove, doslej spregledane razsežnosti besedila in se torej umestil v organski razvojni lok prevodne tradicije, le enkrat pa iz prepričanja, da je dotedanji prevod izrazito slab in prav katastrofično neustrezen. (Da stvari niso zmeraj samoumevne, naj priča tale anekdota. Pred približno desetimi leti sem se odločil za ponatis izbranih novel iz *Dekameron*a v Kondorju. Na razpolago sem imel dva prevoda: Andreja Budala, ki je prvič integralno izšel davnega leta 1926, in več kot pol stoletja starejšega, spod peresa priznanega romanista. Mislim sem, da se ne bo kaj odločati, saj takšen časovni razmik pač govori v prid poznejšega prevajalca, a sem si stvar vseeno natančneje ogledal in nisem bil več tako gotov. Potem sem eno zgodbo prekopiral iz obeh knjig in prosil pet ali šest ljudi, na katerih jezikovni čut sem se zanesel, naj mi izberejo prevod, ki se jim zdi primernejši. Vsi po vrsti so se med – seveda anonimnima primerkoma – odločili za starejši prevod, iz razlogov, ki sem jih tudi sam naslutil, a ne bil prepričan, da imam prav.)

Tudi sam sem prevedel kar nekaj tujih del, ki so v slovenskem prevodu že obstajala, večinoma dramskih, pa tudi kako pesmico in prozo. Večinoma sem se počutil kot naravni nadaljevalec poti, ki jo je pred mano zastavil nekdo drug, nekaj prevodov pa je bilo, priznam, polemičnih. Naj navedem, če koga zanima: to so bili prevodi igre Samuela Becketta *Čaka-joč Godota*, ob kateri sem prejšnjega prevajalca poprej javno res ostro kritiziral, in pesmi Jacquesa Préverta, kjer se nisem mogel strinjati s poetiko svojega predhodnika, ki je po mojem popačila predstavo o pesniku pri nas. Pri kar mnogih drugih ponovnih prevodih pa sem se zavedal, da delam v dosti ugodnejših razmerah kot moji starejši kolegi: pri Ionescovi igri *La Leçon*, na primer, ki jo je leta 1958, sedem let po premieri, kot *Učno uro* lepo prevedla Vida Šturm, sem imel, skoraj štirideset let zatem, ker je avtor postal pač že klasik, na razpolago izjemno komentirane izdaje, ki so pojasnjevale avtorjeve izmišljije, namige in reference, skratka stvari, o katerih gospa Šturmovna ni mogla tedaj nič določnega vedeti. Enako se mi je kdaj zgodilo pri prevajanju Molièrovih komedij, kjer današnje temeljite opombe dostikrat pojasnijo drugačen pomen, ki ga je imela kakšna beseda v 17. stoletju in ki prejšnjemu prevajalcu Josipu Vidmarju ni mogel biti poznan.

Prvi prevod ima, če nam je delo všeč, ob vseh morebitnih pomanjkljivostih, psihološko prednost: navezali smo se nanj. Pred mnogimi leti mi je kolegica s tankim posluhom za jezik dejala: "Saj mogoče je tvoja *Barbara* boljša, ampak Menartova je bila pa moja prva in mi bo za vselej bolj všeč!" Čisto jo razumem; tudi tisti Shakespearov sonet je, pa naj se

v prvem slovenskem prevodu najde še toliko pregreškov, pesem mojih adolescentskih hrepenenj in tak ostane! S ponovnim prevajanjem, zlasti poezije, torej tvegamo, da nevedé razžalimo nekogaršnji svetál spomin. A novi prevod, hvalabogu, ne izbriše starega, le ob njega se postavi. Včasih bolj, včasih manj posrečeno, to sem izkusil na lastni koži. Pred mnogimi leti sem prevedel pesem Guillaumea Apollinaira *Pont Mirabeau* in prevod objavil. Čez desetletje se je ponudila možnost ponatisa Apollinarovih pesmi in sklenil sem, da bom prevode pregledal in malček popravil. Z *Mostom Mirabeau* sem se še posebej trudil, mu dal drug ritem, drugačne rime, bil kar zadovoljen s samim sabo. A ne dolgo: kar nekaj prijateljev mi je, ko je bil prevod objavljen, reklo: "Pa kaj ti je bilo treba, prejšnji je bil dosti boljši."

Takrat sem sklenil, da bom, če bo tako naneslo, še kdaj kaj ponovno prevedel, a nikdar nikoli več za seboj. Tega se bo prej ali slej, upam, da ne prekmalu, polotil kdo drug.



*Milan Vincetič*



## **Leja Forštner z Milanom Vincetičem**

**Forštner:** Dovolite, da ta intervju začnem z dejstvom, da ste letos predsedovali strokovni žiriji za podelitev Veronikine nagrade, ki jo je za svojo sedmo pesniško zbirko *Mikado* (2012) prejel Primož Čučnik, saj me to število asociira na značilno kompozicijo vaših pesniških zbirk, v katerih poezijo razvrščate v sedem ciklov sedmih pesmi, ki jih uvaja začetna oziroma uvodna pesem, sklepa pa končna oziroma sklepna pesem.

**Vincetič:** Veste, biti član žirije, še posebej pri nas, kjer se vsi poznamo in se skoraj odkrito gremo preveč slepe miši, ni mačji kašelj. Bil sem že član kar nekaj žirij in hvala bogu – zmeraj odnesel celo kožo. S poezijo pa je zmeraj križ, saj si skorajda vsakdo že domišlja, da zna napisati pesem, zato pri nas skoraj vsak dan izide nova pesniška zbirka. To je ogromna produkcija, med katero pa je le malo zrnja. Res je, že na prvi pogled se loči verz od verza, ki se (za)piše zgolj kot dušna terapija. Letos smo bili v žiriji trije različni vetrovi, kar je po eni strani prav, po drugi pa je prav zaradi tega prihajalo tudi do neplodnih zalomov. Hvala bogu, da živim daleč od komparativističnih, hočem reči t. i. urbanih tokov, da nisem obremenjen z nobenim literarnim krožkom, zato sem lahko miril barko. Mislim pa, da je bila izbira pravšnja. *Mikado* Primoža Čučnika je med peterico – s čimer sta se moja sožiranta navsezadnje kljub nekaj oporekanjem tudi strinjala – prava odločitev, za katero dam roko v ogenj.

Kar zadeva število sedem v moji poeziji, pa ne gre za nobeno matematično simetrijo niti za zarekanje na magično sedmico, temveč preprosto za starogrški dramaturški lok. Za hojo v hrib: trije koraki, potem vrh, zatem spet sestop s tremi koraki. Vsak cikel gradim na tem algoritmu in do zdaj mi je uspevalo, čeprav me že utruja. Se preveč ponavlja, a do boljših gradnikov, ki bi postavili mojo hišo poezije, torej knjigo pesmi, ki

ni *zbir*, temveč predvsem *izbir*, se še nisem dokopal. Knjiga pesmi mora biti koherentna, tudi uokvirjena, ne zgolj ropotarnica nekajletne produkcije. Bolje rečeno: imeti mora tloris z jasnim vhodom in izhodom, pa tudi sobe ne smejo stati križemkraž.

**Forštner:** Je torej poezija, ki ne pozna takšne "arhitekturne" kompozicije, zgolj skladovnica verzov oziroma "dušna terapija", in ne prava umetnost?

**Vincetič:** Vinko Möderndorfer je imel še kako prav, ko je v spremni besedi k mojim *Stajankam* zapisal, da je "Vincetič eden redkih pesnikov na Slovenskem, ki piše knjige pesmi z enako resnostjo kot vsako posamezno pesem". Pa vendar pri meni ne gre za nekakšno programiranje, še zdaleč ne, kvečjemu za (so)skladje, da se pesmi oziroma, bolje rečeno, cikli, ki so se z leti nabrali, pred umestitvijo v knjigo znova pobrusijo, se vključijo v dramaturški lok ter sozazvenijo z drugimi deli knjige. Kakšna pa bi bila videti hiša, v kateri bi šel iz dnevne sobe naravnost v shrambo ali iz spalnice v kolesarnico! Še kako sem prepričan, da gre pri vsakem "pravem" pesniku, kar se jasno pokaže tudi pri Čučnikovem *Mikadu*, Kovičevem *Labradorju* ali v zadnji zbirki Maje Vidmar *Kako se zaljubiš*, za premišljen itinerarij, za pot brez zastranitve in slepih ulic. Z vašo predpostavko se zato povsem strinjam; da je utemeljena, pa je opazno predvsem v samozaložniški produkciji, kjer v resnici prevladuje dušna terapija ter imperativ "mojih spominov", ki da so še kako, moj bog, vredni upesnitve. V resnici so vredni zavrnitve, bi bilo boljše zanje in tudi za tovrstno verzifikacijo.

**Forštner:** T. i. vincetičevski kompoziciji ste se v zadnjem desetletju pesnjenja sicer izneverili le v *Retušah* (2007), v katerih je poleg dveh t. i. okvirnih pesmi natisnjenih šest ciklov osmih pesmi, kot je ugotovil Boris A. Novak, pa je seštevek pesmi v tej zbirki enak številu svečk, ki ste jih ob njenem izidu upihnil na svoji rojstnodnevni torti. Je ta izračun pravilen?

**Vincetič:** Povsem pravilen. Abrahama, ki ga mnogi tako radi obešajo na veliki zvon, mene pa je pahnil v globoko depresijo, sem pač praznoval z *Retušami*, ki imajo petdeset pesmi, s katerimi sem "retuširal" – kakor mene in sestro dvojčico na stenski fotografiji – svojo preteklost, ki se mi, ker se najbrž že staram, vse bolj oglašča predvsem skozi tančico spominskih foto refleksij, ki pa še niso nostalgicne. Ko pa bodo dobile zgolj ta odtenek, vem, bo čas, da dokončno grem.

**Forštner:** Upam, da nisem preveč vsiljiva, če vas vprašam, zakaj ste takrat zapadli v depresijo?

**Vincetič:** Ah, ja, vse skupaj se mi je kar naložilo: smrti bližnjih, ki so se kar vrstile, usodna bolezen partnerke, smrt ljubezni, za katero sem bil prepričan, ker me je še kako ponesla v namišljene višave, da je odrešujoča, a me je potem pahnila v brezno. To je bila, seveda z današnjega vidika, dobrodošla izkušnja, ki pa je pustila rane. Moram vam priznati, da sem se komaj izvil iz tega temnega primeža, ki me še dandanes tu in tam obišče. Vsaj po mojem, se sicer vsakemu kdaj potemni, od vsakega posebej pa je seveda odvisno, kako bo prestopil ta rubikon. Na vse dandanes modne in za lase privlečene psihoterapije, ki črpajo iz odrešujoče ezoterike ter iz palca posesanih alternativ, se kratko malo požvižgam, ker gre za premišljeno zavajanje. Med takšnim slepomišenjem na prvo mesto postavljam *pozitivno mišljenje*, saj gre za nastavljanje lažnega zrcala, zato sem ga obšel – kljub poskusom neke alternativke, da bi me spreobrnila – kot vrag blagoslovljeno vodo.

**Forštner:** Bi lahko rekli, da vas je ozdravila prav poezija oziroma pisanje pesmi?

**Vincetič:** Ne bi rekel, ni pa bila tudi vzrok. Dama poezija me kar redno obiskuje, se tu in tam tudi privije k meni, zato je tudi takrat tu in tam potrkala. A le za hip, morda s kakim verzom. S pesmijo pa ne, ker zanjo rabiš več kot le dražljaj. Veste, tisti, ki jim poezija služi kot terapija, zame niso pesniki. Maksima o trpečem pesniku, ki izvira iz romantike, je preživeta, poezija kvečjemu lahko namigne bralcu, katero tabletko bi moral vzeti, pesniku pa le doliva napoj ali opoj v nikoli izpiti kozarec.

**Forštner:** V *Retušah* (2007) se sicer začenja očitno krčenje t. i. *majhne pesmi*, kakor je vaša enostavno, a “do popolnosti izdelano” pesniško obliko imenoval Peter Kolšek, saj je ta še v *Balti* (2001) in *Rastru* (2005) obsegala sedemnajst verzov, v *Retušah* dvanajst in v *Vidkah* (2009) enajst verzov, v vaši zadnji, pravkar izdani pesniški zbirki *Stajanke* (2012), pa so natisnjene zgolj šestvrstičnice. Lahko našim bralcem pojasnite razloge za to?

**Vincetič:** Kajetan Kovič mi je ob nekem srečanju dejal, da je potreboval kar veliko let, da se je “otresel” poetike *Labradorja* (1976), torej bolj ali manj rimanih in ritmiziranih štirivrstičnic. Podobno je bilo pri meni: pred zbirkami, ki ste jih omenili, sem pisal v urejeni formi, od nekdaj pa

sem nagnjen k redukciji, tudi skoposti pesniškega izraza, kar je dandanes v nasprotju s "pripovedno-meditativnim" poetološkim trendom. Res je, vsako prozo se da razbiti na verze, in v tem ima Andrej Brvar prav, da je lahko vsaka proza tudi pesem, a zame, okorelega konservativca, je pesem še zmeraj oblika, ki mora z malo besedami povedati največ. In tudi najgloblje. Zato se je moja poezija, predvsem v zadnji zbirki *Stajanke*, zreducirala na poetične drobce, na sunke, vzdihe in krike, ki morajo za-  
boleti. Še najbolj so podobne pomežiku vek, ki lahko zožijo ali razširijo zenico. Vse to je morda tudi dediščina mojega značaja, ki se nagiba k preciznosti in konciznosti. Zanimajo me namreč drobne stvari, naramnica modrčka, ki kuka izpod bluže, ne pa opletajoča baročna krinolina ali pejsaž s številnimi drevesi.

**Forštner:** Začetna in sklepna pesem v *Stajankah* sta *Čudenje* in *Zrenje*, vmes pa je ... življenje?

**Vincetič:** Kaj naj bi bilo drugega, moj bog, čudenje in zrenje pa sta tudi tvorni besedi v naslovu ene od Snojevih zbirk (1990). Pravzaprav se s čudenjem, torej z otroštvom in odraščanjem, začne življenje, ki pa se prelomi v eno samo negibno zrenje v globine in prepade našega minevanja. Konec koncev so skoraj vse oči mrličev široko odprte ali razprte, kot bi šlo za zadnji (v)pogled ali nepotešeno zrenje v robove sveta, ki se megli.

**Forštner:** V *Stajankah* je natisnjeno posvetilo *Ki ste mi odšli*. Bi bralcem *Sodobnosti*, prosim, zaupali, komu ste posvetili te pesmi?

**Vincetič:** Vsem, ki so mi odšli. Vsem mojim pokojnim, ki so zadnja leta kar trumoma odhajali v onstranstvo. Vsem mojim ženskam, ki so (mi) odšle ali me obšle, igračam, letom in ne nazadnje pokrajinam, iz katerih sem se odselil. *Stajanke* so torej pesmi, v katerih "obstojim" pred krsto, hrptom dekleta, ki odhaja, dnevi, ki odtekajo, ali navsezadnje pred verzom, ki mi je bil naklonjen, a se mi je nagajivo izmuznil.

**Forštner:** Če se ne motim, nosi naslov *Stajanke* tudi cikel sedmih pesmi s samostojnimi naslovi *Zgodnja*, *Prva*, *Druga*, *Srednja*, *Tretja*, *Pozna* in *Davna*, ki je kot šesti od sedmih natisnjen v zbirki *Raster* (2005). Enak naslov zagotovo ni naključje, torej ...?

**Vincetič:** Ne boste mi verjeli, da sem "pozabil" na *Stajanke* iz zbirke *Raster*, ko sem naslavljal zadnjo knjigo. Zdaj jih imam odprte, zvenijo



mi bolj psalmično kot v zadnji zbirki. Za pokušino vam citiram *Srednjo*: “Hvaljeni če ste poslani / namesto dreves / zagnane odjuge / ali kot mah / hvaljeni če ste / iz bratov / in sester / od tvoje / ali moje roke / hvaljeni če ste / po zvezdah / ki se držijo oči / in noči / hvaljeni na veke hvaljeni / če smo jemani / iz srečno / podrte živali.”

**Forštner:** Vinko Möderndorfer v minimalističnih pesmih v *Stajankah* prepozna obliko in ritem kratke ljudske pesmi, pri čemer poudarja, da ste to “na igriv način, ki meji na pesniško izumiteljstvo”, povzdignili v pravo zborovsko pesem oziroma da ste v tej zbirki ustvarili “nove melodije, novo glasbo poezije”. Počnete to zavestno?

**Vincetič:** Napol zavestno, bi rekel. Pri samem ustvarjalnem aktu namreč pesmi slišim, (ne)hote se mi pritakne kaka rima, asonanca ali kak verzni prestop, ki pa mora zazveneti. Ne orgelsko, temveč s ščebetom jutranje ptice, udarcem sekire ali prerezanega petelinjega grla. Dandanes mnogi pesniki pozabljajo na “glasbeno plat” poezije, ki je še kako pomembna, v iskanju novih podob pa so še kar večji, vendar mnogokrat tudi umetelni, (psevdo)modernistični. Pesem mora zveneti – najbrž zato, ker še zmeraj prisegam na intimizem – naravno, nehimnično, zato moje *Stajanke* niso replika starogrških zborovskih pesmi, temveč bolj potajen šepet vsakega izmed nas.

**Forštner:** Kritiki so si enotni, da je vaša poezija originalna, avtentična, magična, skratka *čarna* in kot takšna posebnost v slovenskem pesništvu, vi pa zato eden najprepoznavnejših sodobnih slovenskih pesnikov. Vas to dejstvo navdušuje ali obremenjuje?

**Vincetič:** Oboje, saj si ne upam več narediti spodrsaljaja. Da je moja poezija *čarna*? Morda, ker nosi prizvok panonske stepske melanholije, ker se v njej oglašajo pritajeni glasovi ljubezni, seveda tudi erotike, smrti in jedkih odhajanj, rane, ki se še niso zacelile. Ne vem, če je tudi magična, morda v mojih začetkih, ko me je posrkala ljudskost, današnja, bi dejal, je predvsem prizemljena. In to hudo. Poezija namreč ni neko e(zo)terično lebdenje nad stvarnostjo, temveč bolj ali manj vzdržno sobivanje v njej.

**Forštner:** Bi lahko rekli, da je poezija način življenja?

**Vincetič:** Veste, kaj takšnega si nisem domišljjal, kot bi dejal Slavko Mihalič, niti v svoji predpesniški fazi. Je poezija sploh lahko način življenja?

Še zdaleč ne, to je le oksimoron, ki je najbrž refleks boemskih družčin, ki so prisegale na uporništvu proti narejenim (malo)meščanskim vrednotam. Raje bi dejal, da gre za vprašanje *živeti s poezijo*, kar je identično življenju v zakonu, v katerem mož ne živi žene, temveč *z njo* ali kvečjemu *ob njej*. Tako tudi jaz le živim ali životarim s poezijo in vesel sem, če se mi kdaj tudi vda ali mi vsaj za ped odtrzne – kot pogreta ženska – vratca svojega skrivnega vrtička.

**Forštner:** Ne morem si kaj, da vas ne bi na tem mestu vprašala, do česa čutite večjo strast: do žensk ali do poezije?

**Vincetič:** Najbrž do obojega enako, ker sta obe istega spola, a bi ženskam vseeno dal prednost. Ženska izvabi iz tebe poezijo, poezija pa le redkoma, če imaš srečo, žensko. Vsaj njeno toplino in gorkost. Ni isti občutek, če napišeš pesem ali če te ženska povabi v svoje dvore. To, da je poezija nadženska, je zame kot penetracija v plastično lutko. Vse, kar sem napisal o ljubezni, tudi o erotiki, se mi je v resnici zgodilo. Ženski skrivni vrtiček, ki sem ga omenil v prejšnjem odgovoru, je bolj poln kot kakršna koli lurdska votlina: v njem se namreč ne prikazuje imaginarij namišljenega božanstva, torej brezkrvne device, temveč polnokrvnost sveta, ki osrečuje moški bestiarij, tudi libido, brez katerega bi bila ženska, četudi se bo marsikateri feministki pokadilo pod nos, zgolj veja, ki ne obrodi. In obratno. In še nekaj: med samim aktom ljubljenja ni poezije, poezija je zgolj v prvi zaljubljenosti, zato je tako nepredvidljivo ubijajoča.

**Forštner:** Ljubezen (do žensk) oziroma erotični naboj sta nedvomno pomembni značilnosti vaše poezije, zelo očitna pa je tudi vaša ljubezen do manj znanih, redko uporabljenih ali pogosto že pozabljenih besed. Zakaj tako radi posegata po njih?

**Vincetič:** Veste, jaz novih besed ne kujem namenoma, kar priplazijo se mi iz (pod)zavesti. Najbrž sem jih kje kratko malo pobral, jih slišal za točilnim pultom, morda celo v sanjah. Dandanes vsi živimo v mravljišču besed in pomenov. Koliko stvari je še, ki še nimajo svojega imena? Koliko živih bitij, kamnin, planetov, barvnih odtenkov, koliko tipov poljubov ali dotikov? Zato je veliko vprašanje, ali so res nove, ali jih ni še nepoimenovano kar priklivalo (vranka: dekile vranjih las; stradivar: violinist, ki igra na Stradivarijev instrument; pizdogrizka (nar.): ripeča zlatica; velociped (star.): dvokolo ...). Pa še nekaj: moje, kot pravite, manj znane besede, nimajo nikoli funkcije ornamenta, zastranitve ali priveska, ker so že na zunaj pomenljive.

**Forštner:** Pomenljive?

**Vincetič:** Zakaj pa ne, kajti beseda ni le poimenovanje označenega, temveč tudi potovanje v telo označenega ali označevalca. Kako veleumno, boste porekli! Pa ni: če namreč uporabim besedo *velociped*, to ni gorsko kolo, *pizdogriz(ka)* v kontekstu pa tudi ni zgolj *ranunculus acris*, ki jo najdete na travnikih, temveč predvsem odprte rane na golenih, ki so si jih povzročili z drgnjenjem pizdogriza. Tudi Kranjčevi *Strici* ali mnogi, takrat že starci, z "odprtimi nogami", ki sem jih poznal, so se le tako izognili vojaščini. In seveda vojskinim časom. Ali zastarela beseda kanonir, ki sem jo uporabil v pravkar nastali pesmi: to ni današnji rambovski topničar, temveč k. u. k. topničarski častnik, najbrž stotnik, ki je šibkejši spol očaral s svojo galantnostjo, meščansko-militarističnimi manirami, ki so bliže strategiji na šahovskemu polju kot črtomirovskemu mesarskemu klanju.

**Forštner:** Tovrstne besede se v fantastičnih podobah iz poezije pogosto plazijo v vaše prozne spise, ki jih pišete in objavljate tudi v porabščini, ki pa je večina Slovencev ne razume. Zakaj?

**Vincetič:** Porabje, ta pozabljeni slepič slovenskega življa na Madžarskem, ki kljub asimilaciji še vztraja, po zadnjih podatkih je še kakih štiri tisoč slovenskih duš, je stigmatizirano predvsem zaradi odročnosti in govora. Gre za arhaični severnogorički govor, ki je mestoma celo tuj širše znanemu prekmurskemu "guču". Ali veste, kako se v porabščini pravi kozarcu za vino: pósanca. Pa učiteljici: lêranca. Pa biti pogumen: biti batriven. Za dialektologa, predvsem za dr. Zinko Zorko, je to pravi zapuščeni rudnik besedja in sintakse, za Kranjca, ki slučajno zaide v te kraje, pa *terra incognita*, ki mu je barvita prav zaradi svoje neokrnjene narave, tudi konjskih in kravjih vpreg, borovega gostüvanja, zabádanja, torej kolin, manj pa zaradi pogovornega jezika. Podobno kot Rezija in rezijanščina ali kak zahodnokoroški govor na avstrijskem Koroškem.

**Forštner:** "Domači" jezik je za vas več kot le narečje, kajne?

**Vincetič:** To nesrečno prekmurščino imajo mnogi za zveličavni nadnarečni knjižni jezik! Seveda je bila, kot je bila tudi slovenščina Janeza Svetokriškega ali koroščina v času bukovnikov, po združitvi z matičnim narodom pa je dobila le značaj vsakdanje pogovorne govorice. Ja, bili so poskusi pisanja leposlovja v prekmurščini, tudi Kranjec je svoje prve narečne tekste objavljajl v Kleklovih *Novinah* (1912–1941), v katerih so

objavljali predvsem večerniške pripovedi, ki pa niso prerasle romantično-realistične naracije. Jožef Ftičar je sicer napisal roman v prekmurščini *Za nápršnjek vedrine* (2004), Francek Mukič pa prvi porabski roman *Garaboncijaš (Črnošolec)*, (2005), vse drugo pa so zgolj priložnostne pesmi kot tudi moje kratke zgodbe, ki jih pišem za Porabce. A hkrati moram povedati, da jih večinoma prevajam iz knjižne slovenščine. Preprosto zato, ker Porabci, kolikor jih je ostalo, pa še to je le starejši obmejni vaški živelj, še docela ne obvladajo knjižne izreke, kar ni samo rezultat asimilacije in madžarizacije, temveč tudi neplodne slovenske politike do pozabljenih Porabcev. Zanje je porabščina, torej, kot sem že povedal, arhaični severnogorički govor, edina vez s slovensko besedo in zelo vesel sem, če s svojimi zgodbicami prispevam vsaj kapljico k ohranjanju naše manjšine. Vse ostalo, zbirke lokalnih pesnikov, tudi Kreslin s svojo Beltinško bando, pa je le prilivanje nepotrebne olja, ki nas vse bolj in bolj pomika in odmika v pokrajine romantizirane eksotičnosti.

**Forštner:** Povejte nam, prosim, še kaj o kulturi in posebej literaturi porabskih Slovencev. Ali sploh obstajajo porabski literarni ustvarjalci?

**Vincetič:** Omenil sem že Franceka Mukiča, ki je objavil že drugi roman *Vtrgnjene korenje* (2010), ledino je zaorala Irena Barber (1939–2006), s svojimi kratkimi zgodbami pa se oglašata tudi Karel Holec (*Andovske prpovejsti*, 2003). Seveda ne morem obiti igralca in režiserja Mikija Roša, ki je – hvale vredno – “gori postavil porabski (ljudski) oder”. Veliko vlogo je pri tem odigrala soboška založba Franc-Franc, ki je nastala po potopu nekoč čislane Pomurske založbe, ki je med drugim v zbirki *Mostovi* objavljala tudi svetovna literarna imena. Z založbo, katere gonilna sila sta pisatelj Feri Lainšček in literarni zgodovinar Franci Just, sodelujem že od njenega začetka, torej več kot dvajset let, in prav njej se lahko zahvalimo, da knjižna beseda, pa naj bo slovenska ali tudi narečna, v tej glavi zemljepisne kure še ni potonila. Še več: dejavnost založbe se širi, kar potrjujejo tudi številne nominacije in nagrade, ki jih dobivajo njihove knjige, prav tako pa tudi vsakoletna večernica ter festival Dialekta, ki odstira vpogled v sodobno narečno ustvarjalnost v naši deželi, čeprav gre večinoma za lokalne ustvarjalce, ki praviloma ne dosegajo vidnejše kvalitete.

**Forštner:** Se strinjate s trditvijo, da vaša proza “na poseben način ruši klišejsko predstavo o prekmurskem svetu, ki ne vidi dalj od gostüvanj ali ruralnega življenja v boju z naravo”?

**Vincetič:** Veste, od nekdanj mi gre na jetra ta kranjčevski sindrom, da bi bili videti zgolj murasto in štorljasto: sovražim namreč klišeje in matrice, ker so že v začetku obrabljeni in zlorabljeni, takšna je tudi za lase privlečena domena o ljubljanskih “urbanih pesnikih”, ki da se vozikajo s kolesi in pijejo čaj.

**Forštner:** Ste v tesnih stikih z drugimi prekmurskimi literati?

**Vincetič:** Ne. Minili so časi, ko smo posedali v imenitni soboški kavarni Jelša z jutranjimi časopisi in velikimi literarnimi načrti v razsijanih glavah. Smo se pač, kar je seveda dediščina globalizacije, kar zavlekli v svoje jazbine. Le kaj mi bodo (slovenski) pesniki in pisatelji, ki jih le poredko srečujem, pa še klepetavi in razigrani niso več! Tudi Štatenberga ni več, danes tu in tam naletimo drug na drugega morda na Dnevih poezije in vina ali na velenjski Čaši nesmrtnosti, Vilenica pa tako in tako od nekdanj brenka na svoje izbrane in že malce utrujene strune. Minili so časi, ko smo noči veselo prekrokali do jutra, minili, kot bi mignil, ali pa smo se medtem le krasno postarali. Ali pa se ne znamo več pogovarjati in je ostala le izmenjava dnevnih oluščenih fraz.

**Forštner:** Verjamem, da se po starih časih ne kolca le vam, ampak tudi mnogim (povprečnim) Slovincem, ki jih je v zadnjih letih prizadela gospodarsko-politična kriza. Je ta posegla tudi v vaše življenje, in če je, na kakšen način jo občutite?

**Vincetič:** Ne moti me toliko finančna kriza, ki je seveda zaplojena v laboratorijih bank in poslovne mešetarije, da bi znova dokazala, kdo komu vlada. Bolj me boli kriza vrednot, ki je nastopila z neoliberalnim kapitalizmom, da bi za pest dolarjev, kot to pravijo naši južni bratje, prodal tudi lastno mater. Vsesplošna histerija nekakšnega varčevanja je seveda zlezla tudi v kulturniške vode, hočem reči, na superministrstvo, od koder nam dirigirajo, da se da tudi brez denarja narediti “dobro kulturo”. Lep dokaz je letošnja državna proslava ob dnevu samostojnosti, ki je izzvenela kot *passé* narodnoprebudne besede, čeprav je bila posladkana s preveliko mero kičastega domoljubja. Domoljubje namreč niso samo folklorne skupine ali podeželska kulturno-turistična društva, ki se trkajo po prsih z domačimi zlevankami, šunko, gibanico, bogračem, kranjsko klobaso ali s šuštarji, domoljubje je predvsem pravi vložek v t. i. visoko kulturo, v katero spadata tudi šolstvo in znanost na vseh nivojih. Časi guslarjev in frajtonarjev so minili, a sodobni narodni buditelji vseeno gredo zanje

po kostanj v žerjavico, namesto da bi ploskali prevodom v tuje jezike, gostovanjem naših umetnikov na tujih odrih in festivalih ter bistvenemu prispevku naših znanstvenikov v tujini, še posebej v Cernu ali na tujih univerzah. Na žalost se na superministrstvu sprenevedajo, kako močno orožje sta kultura in znanost, zato so postavili za ministra človeka, ki zanju nima posluha.

Minili so časi, ko si si lahko za knjižni honorar kupil hiško kot Kranjec, honorarji so bizarni, tudi moji, poleg tega nanje preži davčna uprava. No, boste rekli, kaj pa t. i. mali človek? Ne bojim se za te trdoživke, živim na podeželju, na lastne oči vidim, kako cvete delo na črno, kako vsi na veliko jamrajo, po drugi strani pa so trgovine polne, na vsakem dvorišču pa dva do trije avtomobili. Njih birokracija ne more več udariti po žepu, nas pa še lahko, a se t. i. malemu človeku niti malo ne smilimo, medtem ko mi dvignemo glavo tudi in predvsem zaradi teh ljudi.

**Forštner:** V večini (obubožanih) evropskih držav ponižani in izkoriščani delavci/ljudje na mestnih ulicah vsakodnevno glasno protestirajo proti absurdu sodobnega sveta in zahtevajo svoje pravice, medtem ko Slovenci očitno nis(m)o sposobni tovrstnega upora. Zakaj?

**Vincetič:** Ne vem, ali ulica reši ta položaj. Ali ludizem, da bodo ljudje razbijali stroje in robote, ker jim jemljejo delovna mesta. Podobna slika se je ponavljala skozi vse človeško potohodje, zmeraj je imela peščica v lasti gradove, banke ali tovarne. Socialistična utopija, da je vse naša last, se je prav zato sesula. A bila je dobro preiščena in umišljena, da nam je zakrila pravo sliko. Veste, denarja je na pretek, tudi v “obubožani Sloveniji”, samo nikogar ni, da bi ga pravilno razporedil. Pravično ne bo nikoli, zato se mi smilijo delavci, ki nosijo nekakšne sindikalistične transparente tudi z žaljivimi in bizarnimi napisi, saj se ne zavedajo, da so hudo manipulirani tako z ene kot z druge strani.

**Forštner:** Mislite, da bo slovenska politika kdaj preseгла ideološke delitve, zaradi katerih ne nazadnje počasi izginjamo kot narod?

**Vincetič:** Saj ne izginjamo, moj bog, samo ni več, ker to še kako godi vladajoči nomenklaturi, “edinosti, sreče in sprave”. Pomik na desno, predvsem pod zavetrje rimskokatoliške cerkve, nas pelje v zatohlost, kajti cerkev, ki se ima za civilnega in sekulariziranega “vladarja v Božjem imenu”, tega poslanstva v resnici ni nikoli opravljala brez maske na obrazu. Seveda se ne bo nikoli sprijaznila s svojo nečedno vlogo v času druge

vojne, ko je na vse pretege, ker da se bori proti komunistični zveri, podpihovala bratomorno vojno. Res je, poveljni poboji so hud madež takratne oblasti, a se moramo hkrati zavedati, da so bili fantje, ki so jih novačili ali kar rekrutirali v kvizlinške enote, pokropljeni z vodico škofa Rožmana, ki je na celovškem polju pustil svoje Slovence na cedilu in se odpravil "misijonarit" med naše izseljence v Ohio. Glava, ki jo dviguje predvsem rimskokatoliška cerkev, je pohlepna in sprenevedava, desne stranke pa zgolj piščanci pod njeno dobrodušno putkino perutjo. In ko piščančki ne bodo več čivkali, kot bo želela, jih bo, kot že ničkolikokrat, napodila. Hvala bogu, nisem član noben stranke, tudi partijec nisem bil nikoli, zato pa me še bolj boli konvertitstvo, zaradi katerega, žal, še dolgo ne bomo zakopali bojne sekire. Kar pa je seveda olje na žerjavico tako levim kot desnim, saj s tem vodijo na slepi tir predvsem mlade neomadeževane generacije.

**Forštner:** Kot nas uči (literarna) zgodovina, so bili slovenski pesniki in pisatelji že od nekdaj tudi pomembni javni delavci in obenem najostrejši kritiki (politične) oblasti. Zakaj v sodobni slovenski poeziji skorajda ni t. i. angažiranih pesmi?

**Vincetič:** Saj so, če ne drugje, so glasne vsaj v rapu. Konec koncev je Vinko Möderndorfer lani izdal udarno pesniško zbirko *Prostost sveta* (Knjižna zadruga, 2011), v kateri lepo pravi: "zgodovina moje dežele / je zgodovina / obešenčeve prihodnosti". Poleg tega je napisal libreto za opero *Ljubezan kapital* Janija Goloba, mnogo revolta in angažiranosti pa se pojavlja tudi v mladi poeziji, vendar to ostaja spregledano. Ker smo v času polikanosti, zamaknjenosti v odrešujoči imperativ materialnega blagostanja, ki nam ga servirajo reklamne agencije. Delavskih shodov pa tudi ni več, zgolj demonstriranje po ulicah ob vročehrvnih ščuvanjih sindikalistov, ki si s tem nameščajo še bolj udoben stolček. Če sem odkrit, se bojim sindikalistov, saj, tudi iz lastnih izkušenj, nikoli ne veš, kdaj igrajo s figo v žepu in se na koncu, čemur smo bili priča v zgodovini, prelevijo v največje diktatorje v belih rokavicah, od Lenina, Stalina, Mussolinija, Hitlerja in navsezadnje tudi Tita. Konec koncev tudi Lech Wałęsa na koncu ni bil prenežen mehkorokec, kajne?

**Forštner:** Ste kdaj razmišljali, da bi sami postali bolj glasni, da bi torej "potanjen šepet" vaše poezije zamenjala družbenokritična nota?

**Vincetič:** Ta nota udarnosti se mi je izpela v pesmih iz študentskih let, ko sem še verjel v "preobrazbo sveta v svet". Takrat je imela poezija še moč,

pri državnih proslavah je povečini prevzela prvo taktirko, tudi v časih osamosvajanja je še prebujala, potem pa je njen glas, tudi moj, počasi prehajal, kot pravite, v potajen šepet. Kot pri vsej moji pesniški generaciji, ki se je kar zaprla v svoje slonokoščene stolpe in se nekako oddaljila od družbenosti, zato pa se je toliko bolj potopila v lastno (človeško) bit, ki v bistvu, seveda ne na prvo žogo, narekuje prava in smela družbena gibanja, ki (pre)oblikujejo svet.

**Forštner:** Bi lahko, prosim, poskusili zdaj spesniti takšno minimalistično pesem?

**Vincetič:** Pa ste me ujeli. Raje ne bi. Če bi jo, bi jo moral ukrasti mačkonu, ki pravkar podremava ob moji tipkovnici in vsake toliko s kotičkom očesa ujame moje hiteče prste, ki najbrž čarajo pokrajine, ki se morda pravkar godijo v njegovih sanjah. Ali le v mojih. A nikoli v obojih.

**Forštner:** Nekje sem prebrala, da verjamete v določenost s preteklim. Kaj to pomeni?

**Vincetič:** Čim več let imaš v kosteh, tem bolj te skelijo. Ali se šibi-jo. Seveda je preteklost, pa naj se nalaga kot posladkana pravljica ali travmatičnost, sočivo, iz katerega se zmeraj dá kaj izžeti. Samo pogledjte: prava, zrela dela nastanejo, ko obračunaš z minulim, ko se več ne prepiraš z življenjem. Predvsem proza. Pa tudi poezija se več ne metuljčka, zato sem prepričan, da moja prava knjiga poezije, če mi bo še danih nekaj let, šele pride. Pa naj bodo leta blagostanja ali suhih krav: nanje se poezija več ne ozira. Kajti poezija je že zdavnaj, vsaj pri nas, izgubila mobilizacijsko vlogo. Hvala bogu, da se je vrnila na nočne omarice bralcev, da nam ali njim posladka ali začini prostorja med budnostjo in snom. Še najbolj bi bil vesel, da podremava v naročju bralk, ki pa imajo skoraj vedno rajši poezijo kot pesnika. Vsaj kar se mojih izkušenj tiče. Vse čudenje nad svetom, ki ga položim med vrstice, je seveda sončna leta oddaljeno od pričakovanj.

**Forštner:** Boste v svoji knjigi še kdaj natisnili nagradno križanko? Kako se je pravzaprav končala ta zadeva? Se je javilo veliko ljudi?

**Vincetič:** Le kako ste se spomnili na to! Res je, v knjigi novel *Obrekovanje Kreča* (1995) sem objavil, ker sem bil pač postmodernist, po vzoru romana Milorada Pavića *Pokrajina, slikana s čajem* (2003), ki je bil pisan v obliki križanke, križanko, katere gesla so razširjena v kratke, magično



obarvane zgodbe. Na žalost na moj domači naslov ni prispela nobena pravilna rešitev križanke, tako da je celodnevni izlet v Kreč-Phapno odpadel, pa tudi tiskarski stroji so se sredi tiskanja monografije o Kreču-Phapnu ustavili sredi zagona. Sicer pa so razvaline Kreča-Phapna še na pobeglem in polegmem zemljevidu, vendar ob pogledu nanje vsakdo le zamahne z roko.

**Forštner:** Kaj lahko v prihodnosti pričakujemo od Milana Vincetiča?

**Vincetič:** Morda še kakšno dobro pesem, za katero bi bil vesel, če bi jo narekovala “zora, ki si čez glavo slači kombinežo”. Sicer pa pripravljam novo zbirko kratkih zgodb, ki bodo predvidoma izšle naslednje leto, vse ostalo pa prepuščam bolj ali manj rodnim in uslužnim dnevom “nekje med bomo in bili”.

*Maja Vidmar*



## **Pesmi**

### **Pesemokamenčkihnavrvi**

Kamenčki z luknjico, z dvema,  
trofeje oblike s peščene obale,  
kot metulji po lovu na metulje,  
pa vendar kot kamni, ki ne bežijo,  
le obrnejo stran in svetlobo,  
mokra lice, skrito barvo, senco  
v kotičku praznine pod sabo  
in še en kamenček, malo oglat.

### **Pesemooknu**

Vzidano je malo postrani  
in preveliko za ta zid.  
Šipi ne bosta nikoli več čisti,  
rjave barve pa je toliko,  
da ga ni mogoče zapreti.  
Majhna kljuka ne dviguje  
železne prečke, zato je na polici  
izpraskan svetel polkrog.  
Če se ti košček oluščene barve  
zarije pod noht, se dolgo gnoji.  
Plavo, prej je bilo svetlo plavo.

### **Pesemonaročilu**

Ko sem odhajala, si mi naročil,  
naj ti napišem pesem.  
Kot da naročaš pri krojaču,  
česar dandanes ne potrebuje nihče.  
Kot da naročaš vezenino pri dami,  
zaprti za nekim drugim časom.  
Kot da sploh ne naročaš,  
ampak mi nekaj poklanjaš.

### **Pesemozadrgi**

je pesem o meni,  
ki šivam železno zadrgo  
na stare kavbojke,  
o dveh svetlih iglah,  
ki sta se zlomili,  
in o šivalnem stroju,  
ki ima dušo,  
a ne bo prišel v nebesa,  
ker me namerno zajebava.

## Osebahodipovrvil

Ista vrv,  
razpletena iz  
prašnih makramejev  
moje glave,  
zrahljana z  
mojih rok,  
odvita od vratu,  
ista tanka vrv  
lebdi v vetru  
od tu do kdovekam,  
nevidna, če  
se v soncu ne  
zasveti njen  
profil.

## OsebahodipovrviII

V moji družini  
ni vrvohodcev,  
še o norcih  
niso govorili,  
le tu pa tam  
je bil kdo,  
ki je šel in  
vse prizadel.  
Vsako jutro  
stopam na  
nevidno vrv  
– tri korake tja  
in potem nazaj  
s cekarji iz  
trgovine v rokah.

### **Osebahodipovrviii**

Nobenega dokaza ni,  
da gre za smrtonosno  
početje, a tudi nikogar,  
ki bi se vrnil od tam.  
Nobeno znanje zares  
ne pomaga, čeprav  
brez slabih izkušenj  
nihče ni stopil na vrh.  
Noben pogum ne zdrži  
tako dolgo, a po liniji  
največjega strahu ne  
morem preživeti.  
Morda ne umrem,  
sem pa mrtva.



## Vmesničas

Z vsem, česar ni, samo  
s tem, se meri svoboda.  
To je treba polno doživeti,  
ta vmesni čas, ko ni več  
postelje, ne baldahinov,  
doba vodnarja pa tudi  
še ni prav prišla.  
Tu se je treba ustaviti,  
vdihniti vmesni zrak  
in ne drveti v to, kar bo.  
Dokler imam otroke, se  
ne pogovarjam o svobodi.  
To je moj čas, ta čas  
med obema vojnama,  
in nobena katastrofa,  
noben konec sveta,  
nobeno vnebovzetje  
me ne zanima.  
Moja edina priložnost  
je čas šotorov na dvorišču,  
vode v kanglah in trkanja  
od vrat do vrat.



*Ivo Svetina*

## Otroka v jaguarju

1.

Zakaj ugašaš svetlobne prste, oče?  
Zakaj zaklepaš vrata, mama?  
Mrtvi kragulj leži na pragu našega doma,  
četudi je popoldne in se sonce igra z mrakom,  
mladi Engelman sedi za klavirjem  
in udarja z bledimi prsti po še bolj bledih tipkah.

Pobožni deček, četudi nevernik, prisluhne kurbirskim  
tipkam in skrivnost leze iz Engelmanovega telesa.  
Steinway je ime, ob katerem prsti podivjajo,  
penis otrdi in se pod svilo napnejo bradavice.

Med žarečimi floksi je viselo materino telo.  
ni bilo obešeno, ni bilo posiljeno,  
ni bilo z ljubeznijo poškropljeno,  
saj vojna je storila svoje: pobila očeta otrok,  
da spregovorili so šele kot herojske sirote,  
pri trinajstih napete prsi,  
da vzljubil sem sestro kot tebansko kraljico.

2.

Med opranim sadjem omračen um,  
želel se je znebiti lastnega življenja,  
kar pa ne gre kar tako, saj življenje  
si tudi ti, ki bereš učene knjige,  
a si ne želiš živeti, saj samo še pisal bi.

Svetloba je zbledela, niti sneg ni bil več njen,  
vrt se je napolnil z bevsakajočimi cvetovi,  
vse bolj podobnimi gobcem stekle lisice,  
svila se je dušila v blatu, borovnice,  
ki se pod hojo spreminjajo v eksplozije,  
da histerija spremni gozd v porušen tempelj,

Mulatka, pokaži svoje sinje zobe!

3.

Je mogoče o tvoji scalini napisati pesem?  
Je! Ker počepnila si, razmaknila stegna,  
spominjajoč lovca na mlado divjad,  
in kot sveča norosti spustila curek  
iz svoje tople temine: Ifigenija na Tavridi  
ozirala se je naokoli, od kod vendar prihaja  
znani zvok, ki drobi zlatoglave otroke  
in utopijo idealne ljubezni, mogoče le med angeli.

Skoz sobe koledarja greš, spremljajo te služabniki,  
izkušeni v onstranstvu, močni, sijajni, mladi,  
četudi mumije, prekrite z zlatim prahom.  
Prek vitkih trav delte, v kateri se zrcali  
tvoja psihična invalidnost, znova počepneš:

sranje je prispodoba poroda, imitacija silnega  
pritiska življenja, ki iz človeka hoče v človeka.

**4.**

Hrepeneči hermafrodit, posiljen z žensko  
strastjo, pobrit v Kleopatrinu predsobi,  
da se ga dotikajo skopljenci, njegovih jajc,  
prsi in drobnega uda, s katerim  
lahko občuje le s sinicami in drugimi  
nežnimi pticami pevkami.

Kot sladoled ga poliže krokodil,  
zanosi boginja reke, zelena jajca zakoplje  
v vroč pesek in se za pol leta odseli na sever.

Je mlečna noč, še ena od mnogih, bolečina  
tekmuje z mesečino, ki nad Nilom uprizarja  
pokrajino, ki je ne poraženci ne zmagovalci  
nikdar ne bodo ugledali:  
jutranja rosa hermafroditovega uda jo nariše  
na svilen robček.

## 5.

Pred Narodnim domom, opolnoči,  
obdan z gabri in kostanji, kliče na pomoč:  
odhaja, ločuje se od materine broške, mleka,  
nakita, ki obležalo je na zadnjem sedežu jaguarja.

Hipnotično otroštvo, tovariši in tovarišice  
korakajo skoz njegovo spalnico,  
smrdečo po dreku kot hodniki trdnjave v Valovinah.

Sončni štriki ga prebudijo na pol poti proti koncu  
polotoka, levo in desno rumeni cvetovi brnistre,  
ribe so se že zbudile in z bisernimi luskami  
dražijo morje, da Pozejdon že grize trizob.

Sredi vrtnic, gnijočih zvezd pokopališča,  
se prikloni bronasti kip prvega med padlimi  
in megavati revolucije treskajo v pročelje  
vladne palače, da je konec z mestno idilo.

Znova bo treba naviti špiralo časa, sicer vsi potonemo,  
tajfun bo pobril tajgo in pogoltnil srečne podobe  
elektrifikacije in našega tranzitnega bivanja.

**6.**

Si ti kraljica? Kraljica božanja?  
Iz sence prihajaš, popila si vse sončne kaplje  
in sedla name: čreda prstov se je pognala  
prek travnika, ki sem jaz, in dokler se ne boš  
nasitila, bom pašnik, četudi bom stokrat ejakuliral.

Repulus ujame sovo, prstan modrosti si natakne  
na penis in leže pod oleandre, da se luna  
za hip zaustavi v oknu vile Kozara.

Črni plameni, plemena zamorska, se že zbirajo,  
na pohod grede, da pobijejo bike in vole,  
ki so pomendrali blaženi zaliv,  
po katerem plavam na mami,  
kot da bil bi sin sinjega kita.

7.

Strašni čuk, oče ali sin ali brat?  
Prisedeš k večerji, gledaš v kompot,  
ki ga srkam, nesrečen, ker še ne morem  
na terasi z ranjenimi tovariši popiti kozarca vina.

Prileti še večča oblikovalka, pušča kri,  
kot da ravnokar bila bi darovana,  
prileti in s tihoto napolni moje srce,  
z mozaičnimi očmi se zazre skozi mene.

Nenaravna lepota se mi je prikazala tisto noč,  
ki ni bila ena sama, ampak vse moje noči  
od rojstva do smrti, še od prej in še potlej.

Kresnice so ugašale, crkavale pod snopi  
polne lune, avgusta in utrinkov.  
Nič nisem vedel, kaj skriva se pod tvojo bluzo,  
nič o tem, kaj je smrt in kaj spolnost:  
po stopnicah sem se vzpenjal, gor in gor,  
vse dokler nisem stal na vrhu hriba  
in pred menoj ni ležal zaliv, ovenčan z lučmi,  
množicami tujcev, belimi griči soli ...

Čuk še vedno zabija žebelj v omaro,  
jaz pa sedim na mrzli školjki in čakam,  
da gre večerja iz mene.



**8.**

Sončna luč božjega cveta? Kje, le kje,  
se je zaslišalo njeno slabotno vekanje,  
ki preglasil ga je lajež morskih psic?  
Med otoki, slepimi otoki se kodra morje,  
kot tinta pljuskajo valovi v zrele fige,  
pod njimi pa večne globočine,  
zvrhane žlice prosojnih bitij in krvavih vetrnic.

Mornarji odrinejo, na odprto morje jih žêne,  
jadra plahutajo in pokajo v zbirajočem se vetru.  
Leteči osli že dvorijo njim, ki jih pogubi sla  
po neznanem, po raztopljenih celinah  
in Amazonkah, ki niso pobile vseh novorojenčkov  
moškega spola, ampak so si odrezale tudi desno dojko.

9.

Alkoholna senca metinih nasadov,  
otrok se izgubi v blodnjaku,  
že rjove moški z bikovo glavo,  
jarki parajo zemljo, otrok pa zapre oči:  
prihaja, bliža se mu klobčič rdeče niti,  
kot da para se obleka svečenice.

Z vencem krog glave, z dolgimi nohti,  
s kačo na prsih, s kopiti namesto sandal:  
saj to je njegova mama, ona, ki rodila ga je  
v porušeni osnovni šoli, tik pod cerkvijo sv. Ane.

Razprejo se nebesne kulise, sončna očala  
Stvarstva, na krhkih južnih ravnih  
sedijo ptiči in čakajo, da zapojejo vodi,  
zvezdam, celinam, večnemu ledu.

**10.**

Lepota lune, sijoče nad trsjem,  
je tenak mačji vrat, ki ga položim na tnalo;  
boječe, a nezaustavljivo, saj stena teme  
se mi približuje in ogledala so izpuhtela,  
kot da oživel bi srebro na njihovih hrbtih.  
Pijanski sevdah plove prek morja,  
z mehкими podplati se dotika kamnitih tal,  
ko vstopa v mošejo, potopljeno v zalivu ščipa.

## 11.

Hladna sprehajališča zdraviliščnega parka,  
valovanje belih dekliških bluz,  
v zboru prepevajoč junaške pesmi.  
Kot ovce zbrane na okrašenem odru,  
nedolžne, četudi ne več device, čistih glasov,  
da ga ni, ki se ne bi razjokal.

Kruh vzhaja tisoč in eno noč, da se rodi  
zgodba, ki ji prisluhnejo lačni otroci.  
Daj jim od svoje mize, od večerje,  
četudi poslednje, saj njihov bo čas,  
ki s tvojo smrtjo se bo rodil!

Razdeli svojo žalost, tovariš,  
v mir ozdravljenja popelji svoj drobni narod.

Naj ne bo bel dež tvoj pogreb!



*Štefan Kardoš*

## Zajčja sled

Tu in tam kak gobar iz mesta, ki avtomobil parkira na drugi strani Šintarskega brega, pritava po vratah med polji vse do zaselka v dolini in njegov prestrašeno-zmedeni izraz na obrazu že na daleč govori, da se je izgubil v gozdu in da mu ni jasno prav nič. Dolski ne marajo mestnih gobarjev, saj ti za sabo puščajo pravo razdejanje in opustošenje, v gozd prihajajo s palicami ali celo grabljami in z njimi rijejo po podrasti. A ko dolski vidijo zmedenost in strah v očeh izgubljenca, ki je zablodil v napačno dolino, se njihove zamere razblinijo v dobrotljivo ustrežljivost, vedo namreč, da je človek nekje v gozdu stopil na zajčjo sled.

In to ni kar tako.

Nedeljski gobarji izgubo orientacije v gozdu lahkomišlno pripišejo nepoznavanju terena, domačini pa vedo, da se lahko zgodi tudi domačinu sredi gozdička z nekaj drevesi, ki ga sicer pozna kot lasten žep, da pri tem sploh ne gre za vprašanje slabe orientacije, ampak za nekaj drugega.

Meni se je zgodilo 27. marca 1972, na moj dvanajsti rojstni dan.

Po prisojnem pobočju se je s severa proti dolskemu zaselku že takrat spuščal ozek pas mladega mešanega gozdička, nekakšen jeziček, ki se je iztezal iz velikega gozda zgoraj, na oblem hrbtišču Šintarskega brega. Če si se po tem gozdičku odpravil iz dolskega zaselka po položnem terenu navkreber, si na najvišji točki brega prišel do občasnega peskokopa, kjer so domovale lisice. V oranžno rumeni pesek so si izdolble labirint predorov z več vhodno-izhodnimi luknjami, brlog jim je nudil zatočišče ter možnost bega pred lovci in njihovimi terierji. Pogled na luknje je otroku vzbujal dražeč strah in napetost; če bi se lisičja glava prikazala iz katere od lukenj, bi jo ucvrl po klancu navzdol proti domu kot izstreljena puščica. No, pravzaprav je bilo dovolj že, če je na lisičjo glavo pomislil.

Tistega blatnega, zgodnjepomladanskega dne sem se v tem gozdu, ki sem ga poznal do zadnje pedi – bil je namreč samo podaljšek dvorišča nas

otročajev iz zaselka – izgubil. Stopil sem na zajčjo sled. Ne vem natančno, koliko časa je poteklo, preden so me našli, a morale so miniti ure, klicali so me po imenu zdaj s tega, zdaj z drugega konca gozda, kot me niso še nikoli. Nisem se oglasil, kajti glasovi niso bili glasovi domačih, tako se mi je zdelo, in vedno so prihajali z napačnega konca gozda. Tekel sem pred njimi, misleč, da tečem proti domu, a poti do doma nisem in nisem mogel najti. Ko so me naposled dohiteli, sem bil tepen, a to ni bilo nič posebnega, neobičajen je bil le občutek, ki me je krčevito stiskal v prsih, da je namreč tepež le igra in da so tudi vsi zaskrbljeni obrazi le maske resnične zaskrbljenosti. Med vsemi iz skupine je bil videti običajen le moj stric, Amerikanec, kot smo mu rekli v vasi. V nasprotju z vsemi drugimi, za katere se je v otroški domišljiji zdelo, da so le črno-bele sence resničnih ljudi, je sijal v razkošju barv.

“Kaj se je zgodilo?” me je vprašala ena od senc.

Povedal sem jim, da tisti gozd v nekem hipu ni bil več isti gozd, ampak neki drugi gozd, v katerem se je navkreber hodilo z lahkoto, po klancu navzdol pa si se moral naprezati, kot bi za sabo vlačil plug; drevesa, grmičevje, hlodi in vse, kar sem poznal do zadnje podrobnosti, je v hipu izpuhtelo in se spremenilo v nekaj drugega, v neka druga drevesa, v neki drugi svet, na las podoben prejšnjemu, a vendar popolnoma drugačen. Kot jajce jajcu podobni peskokopi z lisičjimi luknjami so vznikali drug za drugim na različnih koncih gozda, tekkel sem proti robu gozda, proti poljem, od koder bi se moral razpreti odrešilni pogled na dom v dolini, a ta gozd roba sploh več ni imel.

“Mali je stopil na zajčjo sled!” je potem rekel nekdo iz skupine senčnih, napetost je popustila, takoj so se obrnili, da bi me odpeljali nazaj v Dol. Kot da se ni zgodilo nič posebnega. Nobenih udarcev več, nobenih povišanih tonov.

“Kdo so ti ljudje?” sem vprašal strica, obsijanega s soncem.

“Ne vem, mali,” je bruhnil v smeh, kot da je v vprašanju kaj smešnega, “ravno kar sem se vrnil iz Amerike, nikogar več ne poznam, predolgo sem bil odsoten!”

Stric je bil včasih malo čuden, rodil se je v Betlehemu v Pensilvaniji, njegovi starši so ga kot otroka pripeljali nazaj v zaselek, potem pa se je kot mladenič vrnil v ZDA. Tam bi tudi ostal, če ga ne bi starši pri njegovih dvaindvajsetih klicali nazaj v Dol in se ne bi kot dober sin klicu odzval. S tem, da se je vrnil, se do konca ni mogel sprijazniti nikoli, včasih je zato o tej svoji Ameriki, ki se je tako globoko vrezala v njegovo dušo in telo, bleдел kar tako. To so vedeli vsi v vasi. Na stara leta je živel pri nas, bil je dementen, in razen Amerike v njegovih mislih sploh ni bilo ničesar več.

“Kaj je zajčja sled?” sem ga še vprašal.

“Temu se tako reče! Včasih se komu zgodi, nisi ne prvi ne zadnji!” je zamrmral na hitro, nekam v brado, potem ni hotel povedati ničesar več.

V vrsti smo korakali proti Dolu, in ko sem se obrnil, da bi stricu zastavil naslednje vprašanje, ga ni bilo nikjer več. Ostali so le senčni ljudje. Stopali smo stran od doma in na drugem koncu gozda prispeli v naselje, ki je bilo na las podobno našemu zaselku. Moji senčni spremljevalci so se pretvarjali, da smo prispeli domov, in tudi sence ljudi, ki so nas pričakale v nadomestnem zaselku, so bile na las podobne pravim ljudem iz pravega zaselka in tudi one so se pretvarjale, da smo prispeli domov.

“Mali je stopil na zajčjo sled!” je na kratko poročal eden mojih spremljevalcev in na skrivaj pomežiknil prikaznim, ki so stale v špalirju na levi in desni.

Potem so se vsi pretvarjali, da je vse lepo in prav. In tudi sam sem se bil prisiljen pretvarjati, da je vse lepo in prav. Da je hiša, ki je bila videti kot naš dom, res naš dom, in da je nebo, ki je bilo videti kot naše nebo, res naše nebo. Upihnil sem dvanajst sveč na rojstnodnevni torti in igral veselost. Hvaležnost za darila. In za vse drugo. Pretvarjal sem se še naslednji dan in še mnogo naslednjih dni zapored, dovolj dolgo, da sem začel verjeti njihovim in svojim lažem. Na strica Amerikanca je sonce svetilo malo manj, na ostale dolske pa malo bolj in svet je bil znova tak, kot je bil nekoč. Dogodek iz gozda je počasi utonil v pozabo.

Ko odrasteš, o vzporednih sončnih in senčnih svetovih nočeš vedeti ničesar več. In tudi o svoji nekdanji grozi govoriš le še med smehom kot o anekdoti iz zlatih otroških časov, ko si bil še brez resničnih skrbi, za vse okriviš prenapeto otroško domišljijo. O tem, na primer, da te je nosila luna in si se sredi noči zbudil sredi dvorišča, zbijaš v družbi posrečene šale, ničesar pa ne poveš o grozi, podobni tisti iz gozda, o popolni grozi, ki te je obhajala ob spoznanju, da nisi več pokrit s pernato odejo, ampak z ledenim zvezdnim nebom. Prav tako je nedopustno, da bi kakega odraslega vprašal, ali se tudi njemu kdaj zdi, da so barve stvarstva, ki nas obdaja, nekam blede. Ga radovedno podrezal, ali morebiti tudi njega na trenutke obhaja nelagodni občutek neresničnosti in ali se tudi njemu zdi, da živi lažno življenje v lažnem svetu. Pa tudi gobarju, ki izgubljen pritava iz gozda in mu ni jasno prav nič, ne boš predaval o zajčjih sledih. Izgubil se je, in to je vse.

Mnogo pozneje sem srečal žensko, ki je na zajčjo sled stopila sredi mestnega parka, le da tega ni znala poimenovati s pravim imenom. Mestni ljudje o zajčjih sledih tudi sicer nočejo vedeti ničesar, po splošnem

prepričanju takih pojavov v mestu ni. Ko je torej ta ženska prispela na dvorišče gradu, ki stoji v mestnem parku, to ni bil več isti grad kot prej. Dvorišče je bilo na las podobno običajnemu, a strani neba so bile obrnjene povsem narobe: vrata, ki so nekoč vodila na jug, so sedaj peljala na sever. Nesrečnica se je prestrašila, da je znorela, zato o tem ni povedala nikomur niti besedice, tudi potem ne, ko so se strani neba utirile nazaj v svoje stare stečine.

V letih, ko si že do kraja prepričan, da si z otročjimi in drugimi fantazijami do konca opravil, pa se ti nepričakovano za hrbet priplazi neki zares velik šaljivec, da se – preden takoj spet nepojasnjeno izgine – poigra s tvojimi prepričanji in nazori. Toliko, da te vrže iz tira.

Dolgo sem se navduševal nad deli nizozemskega umetnika M. C. Escherja. Vznemirjale so me njegove različice upodobitve ideje Möbiusovega traku. Če s prstom začneš potovati po Möbiusovem traku iz začetne točke A na zgornji ploskvi, se boš po krožnem potovanju na isto točko vrnil na hrbtni strani traku, ne da bi vmes opazil, kdaj in kako si prišel na drugo stran. Čudno, da ob premišljevanju o Escherjevih slikah nikoli nisem pomislil na zajčje sledi. Točno za to namreč gre pri zajčjih sledeh: za optično prevaro, ki ji nasedemo na podoben način kot pri Möbiusovem traku.

Na neki Escherjevi litografiji je prikazano stopnišče v zgradbi idilčne stanovanjske skupnosti, na stopnišču se srečujejo ljudje pri svojih vsakdanjih opravkih. Nič posebnega, dokler si podobe ne ogledaš malo podrobneje. Tedaj hitro ugotoviš, da je to stopnišče nenavadno in čudežno, kajti na njem običajni zakoni gravitacije ne veljajo. Tukaj je križišče ljudi iz treh različnih svetov, oseb, ki jih sila težnosti priklepa na tri različna gravitacijska polja. Kot opazovalec podobe se lahko odločiš za eno od perspektiv, za eno od gravitacijskih polj, v podobo lahko vstopiš prek stopnic od spodaj, lahko pa tudi z leve ali z desne, ko pa potem s pogledom pridrsiš do samega središča stopnišča, kjer se stopnice srečajo, utečeni gravitacijski zakoni popustijo, sila težnosti kar naenkrat ne velja več, mogoče je hoditi po steni navzgor ali navzdol, tudi po stropu, če se ti zahoče, s stopnic iz enega gravitacijskega polja bi bilo mogoče prestopiti na druge, po teh pa potem na drugem koncu stavbe prikorakati v neko čisto drugo gravitacijsko polje in dimenzijo. Tako je tudi z zajčjimi sledmi: iz enega sveta te odpeljejo v drugega, pri tem pa še opaziš ne, kdaj in kako se je zgodilo.

V navdušenju nad nizozemskim likovnim umetnikom sem se nekega poletja odpravil v Haag. Med sprehajanjem po Escherjevem muzeju sem listal po nekem katalogu in se po naključju ustavil ob letnici njegove smrti. Takim podatkom nikoli nisem posvečal velike pozornosti.



M. C. Escher je umrl je 27. marca 1972. Točno na tisti dan, ko sem v dolskem gozdu stopil na zajčjo sled in zablodil.

Saj ne pravim, da bi to moralo kar koli pomeniti. Pa vendar.

## Amerikanec

Ko se je moj pokojni stric Amerikanec konec februarja 1931 po dolgi poti iz Amerike za trenutek ustavil na oblem slemenu spokojnega zimskega Gregorina, je daleč na vzhodnem nebu uzrl Blatno jezero.

Gregorin je vzpetina, ki svojo dolgo senco meče čez Dol, zaselek v dolini spodaj. Niti hrib ni, komaj manjši grič, pa vendar: dolski so zaradi Gregorina obsijani s soncem manj kot prebivalci drugih zaselkov. Vsak dan od četrte ure popoldne lahko le zavistno oprezajo po pobočjih okoliških gričev, ki se še ure kopajo v močnem soju popoldanske sončne svetlobe, tolažijo pa se lahko le z mislijo, da se proti tej krivici ne da storiti nič.

Z Gregorina se razpira razkošen pogled na velik kos nekdanjega avstro-ogrskega cesarstva. Pogled na jug zastira gozd, na zahodu pa pred očmi opazovalca vznikajo alpske gorske verige, ki se od Gradca raztezajo skoraj vse tja do Dunaja, do sončnih pobočij Semmeringa; naprej proti severovzhodu se dviguje sopronsko hribovje, čisto na vzhodu pa leži Blatno jezero, naslonjeno na kraterske štrline ugaslih vulkanov, ki tam čemijo še iz pračasov. A jezero na vzhodu se bolj kot videti dá le slutiti.

Čudežna dežela, ki se razkriva gregorinskemu pogledu, se je marsikateremu dolskemu naselila v sanje, ki jih je najprej odnesel v svet, potem pa se zaradi njih vračal domov. Vsi dolski smo čez ta grič dan za dnem hodili v šolo, ustavljali smo se pod velikim gregorinskim kostanjem in od tod s pogledi merili velikost sveta, ki je bil s soncem najbolj obsijan prav na svojih robovih. V skrivnostna obzorja smo usmerjali vso svojo otroško domišljijo in svetloba te domišljije je bila tisočkrat močnejša od sončne svetlobe, razlite po pobočjih hribov in gorá v daljavi.

Vročične sanje, ki so sestavljene iz drobcev gregorinskih opazovanj, me včasih predramijo iz spanja še dandanes, že od otroštva pa sanjam isto:

Hodim proti goram, ki so v sanjah za sto osemdeset stopinj premaknjene proti vzhodu in ležijo približno tam, kjer bi moralo biti Blatno jezero. Stopam po bujni zeleni pokrajini, poraščeni z gozdovi, gorovje,

ki je cilj moje poti, pa ves čas sledi hitrosti mojega koraka in se sproti odmika, da se mu ne morem približati. Naposled pridem do velikega neznanega jezera in poiščem čoln. Veslam proti goram, ki zdaj obstojijo na mestu, kot bi jih moja vožnja s čolnom tako osupnila ali prelisičila, da so otrpnile, ali kot da premikanje po vodi ne šteje enako kot po kopnem. Še preden priveslam do vznožja navpičnih apnenčasto-dolomitskih sten, med katerimi žuborijo potoki in slapovi, gorovje hipoma zagrne neprosojna megla. Čakam, prisluškujem. V zraku je čutiti napetost. Potem se megla nenadoma vname in proti nebu huščne strašen kres. V ognju, ki zajame pokrajino, se mogočne skale talijo in se spreminjajo v pepel kot lističi papirja. Skočim v jezero, da ne bi zgorel. Temperatura vode hitro narašča, a ogenj na srečo dogori, še preden voda zavre. Ko se dim nad pokrajino čez čas razkadi, se pred menoj izriše morje, iz katerega štrlijo kadeči se vrhovi pravkar ugaslih ognjenikov. A morje potem hitro odteče in tam, kjer je bila še malo prej voda, je zdaj le še pusta, z redkimi šopi posušenih trav poraščena pokrajina, iz te pa se proti nebu kot na pol porušeni dimniki vzpenjajo ostanki ognjenikov. Potem mi pride nasproti Človek, in ker vznemirjenja ne morem več prenesti, se po pravilu zbudim.

Ne znam razvozlati skrivnosti sanj, vem le, da so povezane s hrepenenjem po uzrtju jezera na vzhodu.

Prikazen jezero je z Gregorina uspelo uzreti le redkim, največji dvomljivci pa celo menijo, da v vsem tem ne more biti niti zrna resnice; ob tem grdo grbančijo čela in močno zavijajo z očmi, pravijo, da je teoretično nemogoče.

Ko je to uspelo mojemu stricu, tega ni bilo mogoče razumeti drugače kot znamenje. Toda znamenje česa? Na poziv staršev se je vrnil iz Združenih držav, še pred slabima dvema tednoma se je sprehajal po ulicah New Yorka z ameriškim potnim listom v žepu. Sonce je tedaj potuhnjeno ždelo nekje na newyorškem nebu, toda pogled nanj sta zastirala Empire State Building in Chryslerjev nebotačnik, ki so ju ravno tedaj dokončevali. V napoto so bile tudi brezštevne bleščече palače, ki so glasno oznanjale, da kronsko cesarstvo sveta v resnici ni več Evropa, ampak Amerika. Zdaj pa je v tankih usnjenih čevljih stal sredi zasneženega travnika na Gregorinu in zijal v privid na vzhodu, ob katerem so se mu postavljala številna vprašanja, odgovora pa ni bilo nobenega. Bi se moral takoj vrniti v Ameriko? Bo znova izbruhnila velika vojna in bi bilo najpametneje bežati že zdaj? Ali pa bo celo moral za vedno ostati v tem zarobju?

Od tod se je videl tudi dolski zaselek. Ždel je spodaj v Gregorinovi senci in čakal nanj. Zasnežena pobočja nad zaselkom proti Šintarskemu bregu pa so bila obsijana s soncem in bleščavost snega mu je jemala vid. Mehko

usnje njegovih elegantnih ameriških čevljev je bilo premočeno, zeblo ga je v prste na nogah. Vaški bodo prišli iz cimpranih kolib do plotov, brez-sramno bodo buljili vanj. V eni od kolib ga bodo čakali starši. Navaditi se bo moral na kiselkast sopot, ki bo puhtel iz velikih loncev, v katerih bodo v kuhinji vrele pomije, navaditi se bo moral tudi na smrdečo paro iz gobcev živine in na vonj toplega kravjega dreka v hlevu. On, ki je še pred dnevi stal pod najvišjo stavbo sveta!

Kadar smo se otroci čez hrbet Gregorina vračali iz šole proti domu in se ustavljali pod gregorinskim kostanjem, smo po navadi najprej skozi kristalno prosojno ozračje poskušali uganjevati številke hiš na semmerinških pobočjih, tako blizu se nam je namreč zdelo hribovito dunajsko pred-dverje, potem pa smo se obrnili proti vzhodu in zrli v trepetajočo črto na horizontu, tam nekje bi moralo biti Blatno jezero.

“Vprašaj Amerikanca, on ve, kako je treba gledati,” so me dražili vrstniki, potem ko se na vzhodu ni prikazalo nič, niti vrhovi ugaslih vulkanov ne. Poznali so stričevo gregorinsko zgodbo, pa tudi to, da se mu je v glavi včasih kar tako preklopilo na Ameriko.

Vendar ga nikoli nisem uspel vprašati o skrivnostnem načinu gledanja. Še preden smo šolarji prepešali oba kilometra od Gregorina do Dola po makadamski poštiji, je nasproti prišlo toliko novega, da mi je jezero vedno izpuhtelo iz spomina.

Šele leta pozneje, ko je stric v svoji sobi že globoko dementen čemel na kavču in le še zrl skozi zid naravnost v Ameriko, kajti vse neameriško se je v njegovem spominu že davno izbrisalo, me je prešinilo spoznanje, da bo tudi gregorinsko skrivnost odnesel s seboj v grob. Z delavsko čepico na glavi, od katere se ni ločil nikoli več, ovit v veliko plenico – blata že mesece ni zadrževal – in pogreznjen v blazine je samo še molčal. Nobene volje ni kazal, da bi še kdaj spregovoril.

“Nekega dne, stari moj, te odpeljem v Ameriko,” sem ga mnogokrat trepljal po ramenu in na zidu poskušal najti špranjo v tisti tunel, ki je moral peljati naravnost čez Atlantski ocean. Nekoč, ko se je bolezen še nakazovala, sem mu prav zares obljubil, da bova potovala čez Atlantik. Pravzaprav je on mojo obljubo čisto res razumel.

Človek neprevidno zine kako besedo samo zato, da bi koga razveselil, potem pa se je otepa vse življenje in jo nosi na vesti kot težek križ. Pot v Ameriko sem mu obljubil še v obdobju zgodnje faze njegove bolezni, med britjem sem mu – to so bili najini čisto posebni obredi – namignil, da ga nekoč odpeljem v Betlehem, v Pensilvanijo, tja, kjer je nekoč delal

v Betlehem Steel Company in se s svojo Annette sprehajal po obrežju reke Lehigh. In zazdelo se mi je, da je polovica brazd na njegovem gubastem obrazu v hipu izginila. Nisem lagal, v tistih trenutkih sem verjel, da bova nekega dne res šla, bil sem mlad in lahkomišeln, nisem pomislil, da to ne bo tako preprosto. A tudi njemu se je zdelo preprosto, in tako sva med britjem skupaj blodila po New Yorku in Pensilvaniji, ustavila sva se na otoku Ellis pred Manhattnom, se peljala do Filadelfije, se v Betlehemu sprehajala ob reki, pogledala do bližnjega Allentowna ali Eastona – kot bi otroka prijel za roko in ga vodil po pravljlični deželi, on pa bi še in še.

“Šla bova, šla! Naravnost k Annette,” sem ponavljal, tudi ko ni bilo več no-benega upanja, da bo še kdaj potoval, on pa se je smejal in radostil potovanju.

Morda sem si ravno zaradi občutka krivde, ki se je potuhnjeno razraščal v meni po nepremišljeno izrečenih in neizpolnjenih obljubah o poti v Ameriko, naložil nalogo, da nekega dne prehodim stričevo ameriško pot vsaj v duhu, vse do trenutka, ko se konec februarja 1931 ustavi na Gregorinu in se obrne proti vzhodu. Začel sem zbirati gradivo, natančno sem si izpisoval podatke in pripravljaj obsežne zapiske. Iz nakopičenih drobcev se je začel oblikovati profil njegove osebnosti, izrisovali so se obrisi njegove življenjske poti. Na to temo mi je potem uspelo napisati nekaj krajših zgodb, eno od njih so objavili v časopisu. V glavnem pa so bile te zgodbe namenjene njemu, bral se mu jih med najinimi enosmernimi pogovori v njegovi sobi.

Nekega dne, ko sem ga še posebej zagreto dražil z Annette, potem še z ugibanji o tem, zakaj se je v resnici vrnil iz ZDA in kaj ga je potem v doolskem zakotju tako dokončno zagozdilo, sem mu bral osnutek ene od zgodb. Pretvarjal sem se, da sem hud, in ga svaril, da bom zgodbo objavil v knjigi in da je le od njega odvisno, ali bo v njej zapisana resnica ali le ugibanja o njej, naj že vendar zine kako besedo na to temo. On pa je spet samo molčal.

*V kovček si vrgel nekaj osebnih fotografij, nekaj pričevanj tvojega ameriškega nedeljskega gizdalinstva. Na vseh fotografijah si v brezhibni obleki, največkrat s telovnikom spodaj in z izbrano kravato, lasje so počesani nazaj ali pa imaš na glavi klobuk. Ušesa ti že rahlo štrlijo, a jih je komaj za polovico tistih, okrog katerih bom pol stoletja pozneje z britvijo opletal jaz. Rad si se fotografiral sam, a si na nekaterih fotografijah tudi s prijatelji, pet vas je bilo, pet Alov Caponejev.*

*Torej: na palubi nemške čezoceanke si, kovček s fotografijami je spodaj, v podpalubju, ne ljubi se ti dol, ladja orje v valove, medtem ko ti, naslonjen na ograjo, zmrzuješ in zreš v morsko peno. Velemesto je samo*

*še svetlobna lisa na obzorju, ladja bo čez slaba dva tedna pristala ob pomolu severnonemške luke, nekaj dni pozneje boš odložil kovček na zbita, ilovnata tla iže svojih staršev in vse to ameriško, civilizirano bo odmaknjeno, zasenčeno, ostali bodo samo spomini. Ko se boš pozneje spustil v podpalubje, te bo zatohla toplota omrtvila, na pogradu boš utonil v morast sen, ki bo trajal desetletja.*

Podrezal sem ga pod rebra, ker je začel zehati in kazati gole čeljusti. Bil je že v tisti fazi bolezni, ko ne samo da ni več govoril, ampak tudi jedel ni, zato ni več nosil zobne proteze, lica so bila upadla, notranjost ust podobna sredici smokve.

*Zaradi Annette si šel iz Amerike, nisi ji mogel odpustiti. Zamerljiv človek si bil, dolgo si žvečil, a nisi mogel prežvečiti vroče in klavrne poletne nedelje, ko se je med vožnjo z avtomobilom proti Filadelfiji preveč hihitala Frankovim dovtipom. Osladnež jo je zvalil k sebi v naročje za volan, to ti je leglo na dušo kot močvara, kar šla je in mu pustila, da jo je prijel za roke in jih položil na veliko krmilo Fordovega asa, jo mimogrede otipaval po prsih in nogah, ji šepetal na uho, medtem ko si ti kopnel na zadnji klopi.*

To o Annette je bila samo domneva, pravzaprav provokacija. O vsem tem sem lahko samo ugibal. O tem dekletu iz Betlehema v Pensilvaniji smo vedeli le toliko, da je obstajalo, bila je na treh stričevih ameriških fotografijah, na vseh tiščita glave skupaj in se nasmihata. Samo slepo ugibanje je bilo tudi, da sta bila resen par in da je Annette šla z drugim. Morda je on zapustil njo, morda je šlo le za drobno prešuštvo, ki si ga nista mogla odpustiti. Ne vem, ali je res bil kriv njegov prijatelj Frank, resnica bi lahko bila čisto drugačna, morda je dekle zanosilo, on pa je zbežal v Evropo, morda se je dvajsetletni fičfirič zapletel v prepovedano ljubezen z dekletom, ki je bila druge vere, in je moral bežati pred razjarjenimi starši. O tem ni nikoli govoril, morda je preveč bolelo. Morda pa tudi zato ne, ker se je pozneje poročil z dojsko, in se je vse tisto za nazaj zdelo kot nepomembna mladostna norčija.

“Je bilo tako ali čisto drugače?” sem drezal vanj še naprej.

Na mojih kolenih so bile fotografije iz Amerike. Eno od tistih z Annette sem mu potisnil pod nos: “Tvoje oči na tej fotografiji govorijo, da je ne boš pozabil nikoli!”

Zdaj ni več zehal.

Še druga dekleta so bila na fotografijah, ena od njih se s komolcem naslanja na vrata Frankovega forda, levo nogo ima zvito čez desno in

naslonjeno na širok avtomobilski prag, malo močnejša je, poletno krilce ji ne pokriva niti polovice močnih beder, pod oprijeto majico se bočijo velike dojke, stric pa sedi v beli srajci s kratkimi rokavi v avtomobilu, dotikata se s konicami prstov.

“O tej mi nisi nikoli ničesar povedal!” sem se delal užaljenega. “Si s to debeluško prevaral Annette?”

Opazoval sem njegov obraz. Postajal je nervozen. Ni bilo mogoče z gotovostjo trditi, ali zaradi mojih besed. Morda ga je jezilo zgolj to, da sem s fotografijami, ki sem mu jih molel pod nos, presekal pot razgledu na zid.

“Če bo iz teh zapiskov nekega dne nastala knjiga – katero različico naj uporabim? Prvo, drugo ali celo kako tretjo?” sem bil zloben.

Poskušal se je premakniti, a mu ni uspelo, njegovi gibi na kavču so bili podobni gnezdenju kokoši.

“Te jezim?”

Za hip je odmaknil oči z zidu in me pogledal.

“Ob vrnitvi si bil glavni na vasi, priznaj,” sem se režal. “Imel si denar, celo posojal si ga, postavil si si novo hišo, kupil posestvo, dolske so se lepile nate, kdo bi se vračal v Ameriko!”

Poskušal se je obrniti vstran, a je to zahtevalo preveč napora, zato je obsedel v starem položaju. Z dlanmi, prekrižanimi na tilniku, si je kapo od zadaj potisnil čez oči. Hotel mi je povedati, naj ga pustim pri miru.

*Zidarji so na pročelje nove, sončno rumene hiše na L vrezali letnico 1934. Okrašena je bila z ličnimi belimi štukaturami in velikimi zelenimi naoknicami, ki so zrle proti Malemu potoku kot velike oči lepotice. Povsem te je prevzelo, ko si postopal po prostorni kmečki kuhinji, po veliki in mali iži, shrambi in po dolgem, senčnem, meter nad tla dvignjenem trnacu. Od tod si ponosno motril dvorišče, ki je bilo obdano z novimi gospodarskimi poslopji, odprto le proti jugu. Sredi dvorišča si dal izkopati deset metrov globok vodnjak, pokrit je bil s streho, pod katero se je vrtel velik vitel z vedrom na dolgi verigi.*

*Ob nedeljah si se pred cerkev vedno pripeljal s črnim, zloščenim puchom, edinim kolesom v vasi, šopiril si se gor in dol po poštiji mimo cerkve, zdaj z eno, potem z drugo roko v žepu, pa sede postrani in z obema rokama v zraku, blestel si v svoji svetlo rjavi ameriški poletni obleki, in medtem ko so se dekleta spogledljivo hihitala, so vaški mladeniči škrtali z zobmi.*

“Neke nedelje te je spodneslo, se spomniš,” sem mu kapo potisnil nazaj nad čelo, “s kolesom si se zložil po kamnih, si raztrgal rokav suknjiča na

komolcu, zaklel si tam pred cerkvijo, potem pa so ti kmetje zaploskali, kot bi bili v cirkusu ali gledališču.”

Kapo si je spet potisnil čez oči in jaz se mu jo s prstom znova porinil nazaj nad čelo. In potem sva se šla ta pingpong s kapo, dokler se mi ni zasmilil. Toliko otožnosti je bilo v njegovih velikih rjavih očeh.

Šepnil sem mu na uho: “Zdaj bova samo še o vrnitvi v Ameriko, obljubim. Šla bova v New York, potem v Betlehem, pa v Filadelfijo, prekrižarila bova celo Pensilvanijo.”

In sva “šla”, tako kot sva že marsikdaj pred tem. Kapo je zdaj pustil tam, kjer je bila, na obraz mu je kmalu legel mir.

Pretvarjal sem se, da berem, a sem si v resnici sproti izmišljeval:

*Sredi črnine neba na zahodu se nenadoma prižgejo luči velemesta, v mraku nad razpenjenim nočnim morjem bo mimo boka ladje kmalu priplula zelena boginja svobode z dvignjeno plamenico, njen pozdrav bo namenjen le tebi.*

*Zazrt si proti zahodu, tam nekje izza luči velemesta počiva Pensilvanija, tam sta Betlehem in Annette. A pred tabo je Manhattan, na levi ustje reke Hudson, na desni Vzhodna reka, v ozadju se bohotita Empire State Building in Chryslerjev nebotičnik. Večino potnikov iz tretjega razreda s čolni vozijo na otok Ellis, tam jih bodo pregledovali kot živino, zdravniki bodo stali na vrhu stopnišča in vzeli na piko vse, ki po stopnicah ne bodo stopali dovolj odločno, potem jim bodo pregledovali oči, tiste s trahomom bodo s prvo ladjo poslali nazaj v Evropo. Tebi pač ne bo treba na otok, v žepu imaš ameriški potni list, Place of Birth: Betlehem, PA, USA, tebe bodo peljali naravnost v newyorško pristanišče, tam bodo rekli: Dobrodošel doma, gospod Amerikanec!*

“Si misliš, stari moj,” sem ga spet rahlo dregnil pod rebra, “jaz in ti, srala ga bova po Broadwayu od Spodnjega do Zgornjega Manhattna, srala po celi Pensilvaniji in po United States of America generalno.”

Gledal me je nedolžno in žalostno kot otrok, izgubljen sredi začaranega gozda, in se smehljaj. Poznal sem ta pogled in smeh. Tako nas je gledal nekoč, ko je poskušal zakuriti ogenj v kredenci v kuhinji, a smo ga še pravočasno ujeli.

Potem je spregovoril. Pravzaprav zamomljaj: “Amerika!”

Po mesecih, letih nezainteresiranosti in molka je zdrsnilo z njegovega jezika kot velika skala: “Amerika!”

V hipu me je prešinila nora, egoistična misel, da bom iz njega še lahko izvlekel tisto, kar je mislil odnesti s seboj v onstranstvo, tisto o Gregorinu,

nisem vedel, zakaj ravno to, v mislih sem mrzlično oblikoval vprašanje, na katerega bi bilo mogoče odgovoriti z eno samo besedo, vedel sem, da jih dosti več ne bo zmogel.

Toda v tistem je prostor napolnil sladkobno-kiselkast vonj in se dražeče zarezal v nosnice. Okno je bilo zaprto, tudi skozi vrata na hodnik se ta smrad ni mogel razširiti, vonj je lahko prihajal le od njega, od mojega strica Amerikanca. Obrnilo mi je želodec, odmaknil sem se in zadrževal dih.

“To z najinim sranjem po Ameriki ni bilo mišljeno tako!” sem iztisnil med zobmi, ne da bi vdihnil, šlo mi je na smeh, a bi bruhal, če bi zajel zrak.

Njegov pogled pa je medtem že odtaval nazaj v špranjo na zidu in naprej po tunelu do Betlehema. Z Annette sta se sprehajala po otočku na reki Lehigh v neposredni bližini jeklarne in se z glavama zaljubljeno stiskala drug k drugemu. Kot bi se nastavljala fotografu.





*Lucija Stepančič*

## Komu zvoní?

### 1.

In potem se oglasi telefon. Kar od tam, izpod kupole.

Župnik se zdrzne, to lahko vsi vidimo, se pa dobro ujame, tudi to je treba priznati. Da mu takole sredi maše, sredi pridige zacinglja nad glavo mobilni telefon, in to najbolj trapasta pesmica, kar jih je. Saj ne rečem, tudi sam imam prav tako melodijico, *Running Late*, tako kot še pol vasi, kolikor vem, z mežnarjem in kuharico na čelu. V cerkvi, v sakralnem prostoru, tako rekoč, pa je to seveda čisto nekaj drugega. Nekaj nemogočega. Žaljivega.

Pa ravno med pogrebno mašo. Nad krsto tete Gabi. Nad svečami, rožami in vencí. Nad žalujočimi ostalimi. Telefon so seveda pozabili brezbožni restavradorji, že tedne imamo nad oltarjem vse poodrano, freske, ki jih dolga leta niti opazili nismo, so menda silno dragocene. Župnik, ki je, kot sem že rekel, šok čisto solidno prestal, nadaljuje, kot da ne bi bilo nič. O rajnki Gabrijeli, vzorni župljanki. Kot bi res verjel, da celo takšna tečnoba lahko uživa rajsko plačilo gori na nebu. Nad glavo pa mu le ne neha zvoniti. Skriti nasmehi zaprhutajo po cerkveni ladji, nesramno vesel vetrček svobode, ki spominja na papirčke med uro matematike.

Magdi bom lahko povedal lepo zgodbico. O pogrebu, ko pokopavamo staro copnico in se vsi nekaj silimo z resnostjo in korektnostjo, potem pa en sam klinčev telefonski klic vse skupaj postavi na laž. To bi jo po mojem že moralo zanimati. Tak kontrast. Kontraste ima rada, mi je že rekla, samo da ni vse sivo in srednje in mlačno in dolgočasno. Ker ona da je strastna ženska, zanjo je vedno vse ali nič. Kot pri flamenku. Sicer je tečna zadnje čase, da je ni za prenašat. Tako me bo poslušala vsaj pet minut.

Če bi vedela. Da sem s tastarima edini tukaj od vse žlahte, vsi drugi imajo nevemkakšne počitnice na Barbadosu, na Maldivih, imajo tenis in pilates in vsa ta jajca novodobna, poletne šole angleščine v Londonu, take

stvari. Trebušne plese. Šminkerji da bruhaš, tile moji bratranci, še včeraj smo skupaj plezali na hruško, danes pa ... Ampak pustimo to, glavno je, da imam zgodbo za Magdo. Bi ji naložil še kaj o restavradorjih? Kar se itak govori po vasi in še izmislil bi si lahko kaj zraven. Bi se dalo marsikaj, glede na to, da jih vodi ženska, ki zaudarja kot potujoči pepelnik, brez čika je menda sploh ne vidiš. Tudi to bi bilo Magdi lahko všeč. Ženska, ki s svojim nizkim glasom bolj spominja na barsko pevko, ena taka domina, ki se je kar ustrašiš, da niti njenemu delovnemu pajacu nekako ne moreš verjeti.

Telefon pa kar ne neha zvoniti. Pogledi vrtajo v župnika. Saj naj bi ga gledali pravzaprav ves čas, le da so zdaj oči budne, radovedne. Kaj bo storil? Kaj bi se sploh dalo storiti? Kako dolgo še lahko takole cinglja? Ubogi revež, s pokojnico se, kolikor vem, sploh nista marala, tako da mora danes napeti vso domišljijo in izbrskati vso potrpežljivost, če naj skupaj spravi vsaj za silo spodoben govor. Ena mala neskončnost potem še mine, ne da bi nehala, tole zvonjenje. Vse si oddahne, ko iz klopi zakorači Lojz. Končno eden, ki si upa gor, da utiša preklemansko stvar. Ker ne neha in ne neha zvoniti. Tam zadaj je še vedno prislonjena lestev za na oder, to smo si vsi dobro zapomnili, naše duše pa kar poletijo za njim. Je kar hitro zgoraj, malo še zaškripa, potem ga ni več slišati. Lojz je zdaj na odru, visoko nad nami. Nas gleda zviška in zdaj seveda vsi razmišljamo, kako se ima fino, opazuje nas iz privilegirane pozicije.

Magdi bom lahko še namignil, kaj bi rekla, zakaj je na pogreb prišla vsa vas? In to sredi poletja, v času dopustov. Potruditi se bom moral, da bom zvenel primerno intrigantno, Magda ima rada uganke in skrivanke in krimiče, čeprav je Edo rekel, da je tupa kot k... Kot nekaj.

Edo, ja. Je pravkar pokašljaval tik za mano in tako vidim, da je tudi on prišel. Bi rekel, da že kar pretirava s tem svojim protokolom, svoj kafič ima zraven mojega foto studia, in to je tudi vse. Ampak dobro, če že hoče ... Zdaj ni čas, da bi mu pravil, kako zoprna mi je vsa ta familiarnost. Tip je že kar nekam fotrovski do mene, le zakaj. Kot da ne bi imel svojega fotra. O, imam ga, pa še kakšnega. Sicer pa je telefon pravkar nehal zvoniti. A tudi od Lojza ni nobenega glasu, nič več se ne premakne tam zgoraj, nobena dila več ne zaškripa, le kaj je zdaj to?

Tako. Magdo bi moral priviti in izvleči iz nje vse, kar tako ali tako že vem, v resnici pa vstanem, se napotim iz klopi in kolikor mogoče spoštljivo stopim za trugo. Črno sem oblečen, kot da moja pogrebniška faca ne bi zadostovala, in tastara me spustita naprej, da grem še celo pred njima. Maša se je namreč pravkar končala, po klopeh je završalo, pogrebni spreved bo kmalu nared. Za hrptom začutim dolgo kačo ljudi in

pomislim, zakaj nisem nikoli zbral poguma, da bi pobegnil od tu. Zakaj sem še stanovanje najel v najbližjem bloku, tako da s stranišnega okna vidim cerkev, pošto in gostilno, hišo od Gabi in hišo od tastarih in da z balkona razločim vsak listek motovilca na obeh vrtovih.

Pa pustimo to. Magdi bom rekel, da Lojza sploh ni bilo nazaj! Da se je tam na odru kar v zemljo vdrl! (Na odru v zemljo?) Da ga je iskala vsa vas! Me bo vsaj pet minut poslušala? Saj ima rada enigme in velike skrivnosti človeštva in Atlantido, ki je izginila in vse to. Rada pa ima tudi vse vice in štorije o pogrebih in pogrebniških. Ampak zdaj sem še vedno tu, s starši, ki se vztrajno pretvarjajo, da Magda ne obstaja, čeprav že dve leti živiva skupaj oziroma ona živi pri meni.

## 2.

Lepo spodobno stopam zdaj za župnikom in ministrantom kot prvi žalujoči. Ljudski glas je lahko zadovoljen z mano in vsem. Samo še na svojem pogrebu bom večja zvezda kot zdaj. Na hrbtu čutim zbudljaje tisočernih firbcev, čeprav je ljudi v resnici kakih petdeset ali šestdeset. Vsi vedo, da porivam najlepšo žensko daleč naokrog. Če ne že kar najlepšo na svetu. Že to je skrivnost, kako se je nekaj tako prekrasnega lahko rodilo prav tukaj, v tej naši provinci, in da takšna boginja celo govori s savinjskim naglasom. Da nekaj takega olastnim prav jaz, spada v red čudežnega in na to jim ne bodo odgovorili vsi vatikanski arhivi.

Z užitkom se zdaj sončim v totalnem spoštovanju, ki mi ga naklanjajo, medtem ko sami nimajo druge šanse, kot da se obnašajo točno tako, kot mislijo, da se je na pogrebu treba obnašati. Čeprav bodo še ob odprtem grobu ugibali, kako mi to uspeva. Da mi takale seks bomba prileti naravnost v naročje, pa tako grd, kot sem. Če bi tudi njim izdal skrivnost? Pri štiridesetih, še vedno mozoljar, samski mamin sin. Tako da ni razlage, kaj bi lahko videla na meni. Le kaj jo je premamilo, da se je tako neznansko zmotila? Ljubezen in strast? Neubranljiva usoda? Vseprežemajoča harmonija? Že res, da tukaj vsi gledajo telenovele, prav naphani so z njimi, ko jih zagledajo v praksi, pa preprosto ne verjamejo. Še denar kot prvi ljubezenski adut odpade, niti Magda ne bi verjela, da mi lokal na trgu nese toliko, celo ona ne, ki je precej butasta, tudi to se dobro ve. Joški gromozanski, pamet pa bolj micena, idealna ženska torej.

So pa vsaj toliko spodobni tile moji sovaščani in sopohotneži, da so lepo korektno tiho, in tako sredi julijskega popoldneva vlada že naravnost poduhovljena tišina, med nami in nebom, ki nam je za vedno vzelo teto

Gabi. Koraki po grobem pokopališkem pesku le še poudarjalo ganljivo zbranstvo, medtem ko žalujoči ostali zares zbrano premišljajo, da morajo biti gotovo tudi kakšni nečedni posli zraven, tako kot vedno, kadar je v igri kakšna res lepa ženska. In komajda opazno prikimavajo boljšim polovicam, ki mislijo za spremembo tudi name: *Seveda, seveda, saj ni misliti, da ne bi prišel! Saj mu je bila Gabi kot mama! Saj če se dobro premisli, od njegovih tastarih tako nič ni bilo! So bili še časi, ko se je na veliko hodilo v Nemčijo, in tako tudi onadva! Je mali pač izvisel, ko sta garala za novo hišo! Se je morala potem kar teta pobrigati zanj! In res ga je spravila do kruha, vsa čast!* Tako ji ves vzravnan sledim po njeni zadnji poti, kot bi mi še iz truge ukazovala: *Pokonci se drži! Ne zijaj okoli! Ne brcaj v kamenje!* Naj še zajokam, da bodo res vsi zadovoljni? *Res da je bila nosajvemokakšna. Res da ni bilo vedno prav lahko z njo! Ampak potem pa nobene hvaležnosti! Nobene! Tega si pa ni zaslužila! Niti ona!*

To da me je Gabi, kot se reče, spravila do kruha, pomeni, da mi je vendarle našla srednjo šolo, iz katere nisem kar takoj stegnil, in res sem se na koncu izšolal za fotografa in imam zdaj sredi mesta v najemu lokal, ki ga odplačujem z ovekovečanjem vseh tistih dolgočasnih nevest, predvsem pa z neskončno jaro kačo fotk za legitimacije. Sami frisi, ki jih poznam že celo življenje. Če samo pomislim, da bi vedeli, da me je Gabi v otroštvu zapirala v sobo brez oken in da sem zato postal fotograf, nazadnje pa me je prehod na digitalno zjebal še bolj kot vse drugo. Ko je temnica postala odveč. Pa še Edota imam za soseda, ki si domišlja, da pozna vse moje skrivnosti, v resnici pa ne ve niti polovice.

Iz ozadja, prav iz zadnjih vrst, se zasliši nekakšno šušljanje, komajda ujame, da se je Lojz vrnil, a zakaj potem tako razburjenje? In to prav zdaj, ko se je špalir ustavil pred grobom. Ne da bi se prav zares ozrl, mimogrede vidim, da tudi Edotu že nekaj šepetajo, na kar on samo odmahne z roko in to tudi vse ostale vsaj takole na prvo žogo malo pomiri.

Sicer pa me briga, kaj imajo. Samo da ne vedo, da se Magda daje dol tudi z Gorilo. Ker če bi slučajno vedeli ... Ne, ne vejo. Nečemu drugemu se čudijo in se prav zgroženo smejejo, ne meni.

### 3.

Si nisem že tisočkrat rekel, da bi bilo enkrat res treba? Poračunati z Magdo. Takole vdreti, ko bo mislila, da je sama doma. Jo zalotiti pri dejanju, ampak odreagirati čisto mirno, kot džentelmen. Ji s skuliranim, ampak dovolj teatralnim glasom, polnim modrosti, dati vedeti: *Ljubica, zdaj se*

*pa že enkrat odloči. Boš šla z mano in bodo vsi rekli, da je to prav gotovo zaradi keša, in te bodo spoštovali in boš prva in glavna. Ali pa boš šla z Gorilo in bodo vsi rekli, da je to samo zaradi nimfomanije, in boš čisto navadna izobčenka, te bodo zjebali, da boš šla kmalu že z vsakim za en pront, pa še tega ti bo požrl Gorila.*

Dobro sem si to zamislil, ampak zdaj bo bolj težko izvedljivo. Pač pa je tukaj Edo, ki je pokazal neverjeten smisel za protokol, smrtno resno stopa že ves čas v bližini, da bi nam bil na uslugo, v neprecenljivo pomoč v naši silni bolečini. Če bi na primer komu postalo kar slabo od same žalosti, Edo misli pač na vse. Tako je to, če človek ne more iz svoje kože, da bi vedno vse vedel in bil vedno zraven. Sicer pa ima prav on zasluge za to, da poznam Magdo, on je nagovoril dve neznani puncici, ki sta se nekega večera pojavili za njegovim šankom, takoj vedel, da sta lahki, in mi celo prepustil lepšo, taka velikodušnost, samo da bi me naučil preganjati ženske, kot me lastni rodni fotr očitno ni naučil.

Ampak zdaj smo že v gostilni, kjer nas pričaka pogrebščina. S tastarima se bom usedel na častno mesto in bo kvečjemu še bolj očitno, da Magde ni z nami. Kar bo žalujoče ostale prijetno pogrelo še pred juho, si lahko mislim. Kot da ni že tako prekleto očitno, zakaj ni prišla na pogreb, opravljijska scena bo imela kaj povedati, se že potuhnjeno reži tja nekam v žlice, s katerimi lovi korenje po globokih krožnikih. Tudi če bi vedeli, za kakšne kmetavze jih imam, jim ne bi bilo mar. Že zaradi rjavega, mastno svetlečega opaža, ki mi gre tako na živce, tu so pa vsi nori nanj. In še bolj zaradi goveje muzike, ki jo prav po božje častijo. Vse to pa seveda ni nič v primerjavi z dejstvom, da moja tastara nočeta Magde niti videti in da bo pri tem tudi ostalo. In tako jih niti najmanj ne briga, za kakšne butlje jih imam, z vsemi temi nageljčki po mizah, sploh pa s slikami po stenah. Je že bolj zanimivo, da sta se starca pošteno pozanimala o njeni preteklosti ter izvedela čuda in pol. Tako da sem še kar obdan z zijali, ki se nikoli ne naveličajo tračev o naši nori familiji. Kaj pa legendarni fotrov zaklad? Iz Nemčije naj bi privlekel dva milijona mark, pa jih ni nikjer videti, na hiši, ki jo je zgradil in ki je čisto takšna kot od kogar koli drugega, že ne. Poleg tega da sta bila tastara z Gabi na smrt skregana in je bilo celo vprašljivo, ali bosta sploh prišla na pogreb. Same epske teme torej, neizčrpne.

Naj kar opravljajo. Ker glavnega le ne vedo. Da mi Magda kar naprej grozi, da se bo šla za Playboy slikat k drugemu fotografu, ker da jaz nimam pojma, prav nobene lepote da ne znam potegniti iz nje, ona pa bi rada vrhunske posnetke, ker samo na takih se da graditi kariera. In če bi izvedeli, da na skrivaj pišem sonete zanjo? Samo tega mi še manjka, da bi kdo izvohal, da berem težke filozofske knjige, medtem ko se ona goni naokrog! To je

seveda še bolj zanimivo kot moj stari, ki kar naprej skriva svoj zaklad in išče nova in nova skrivališča zanj, tako da ga nazadnje sam večkrat izgubi.

In zdaj še tole nepredvideno prosto popoldne. Da se mi bo ženska lažje gonila. Pa kar v mojem stanovanju, kot da niti tega ne vem. In jaz? Če bi na hitro izginil? Za deset minut? No, dobro, za petnajst? Čeprav bo očitno treba prej pojesti tole kosilo. Da bi res malo preveril? Bi? Prekleta baba, da se mora kurbati ravno v najini spalnici, na najini postelji, ker je Gorila poročen, in to z brezposelno trafikantko, ki že leta ni stopila iz stanovanja.

#### 4.

Naj počakajo. Pol ure, nič več. Do bloka in nazaj. Samo da vidim, kaj dela Magda. Časa ni niti za pomislek, ali je to pametno, Gorile je dvakrat več kot mene, pa še etike ne pozna nobene niti kulture dialoga. Da ne bom letel iz lastnega stanovanja, z vsemi svojimi argumenti vred?

Najbolje je pobegniti med kavo, ko vsi planejo na pecivo, na pogrebščinah so piškoti najboljši, apetit pa največji. Le na Lojza ne računam, ki me prestreže na parkirišču. Tam stoji, kot bi res vedel, da mu bom prav hitro padel v past.

“Nobenega telefona ni bilo gor na odru, nobenega! Si misliš?” se dere, čeprav je očitno prepričan, da zarotniško šepeta. Samo njega se je še manjkalo.

Naj imam zdaj mnenje o tem? Še o tem? Saj menda ne pričakuje, da mu bom jaz povedal, od kod je potem zvonilo, in to tako na glas! Sicer pa res, zdaj vidim še druge, še najbolj so podobni razdraženim čebelam, kar begajo naokoli, dokler se nekdo ne spomni, da bi šli vprašat restavratorko. Lojz nazadnje steče za njimi.

Komaj sem se jih rešil in zdaj šibam, moram, moram do Magde, čim prej. Kaj pa, če bo res kdo pri njej? Gorila na primer?

#### 5.

In res najdem Gorilo, ampak že na stopnišču. Z nesramnim nasmehom, ki si namerno slabo prizadeva, da bi bil videti nedolžno, mi zapira pot. Ničesar ne reče, saj mu ni treba, zanj govorijo bicepsi in meter devetdeset višine.

Tako. Očitno je tudi on prišel na idejo, da bo treba danes poračunati. Le da meni kar na lepem ni več toliko do tega, na sebi ima namreč črno, prav neokusno izrezano majico, ki prepričljivo poudarja muskulaturo, čez

in čez presončeno v solariju. Med zobmi seslja zobotrebec, pravo čudo, da opazim tudi nekaj takega. Z neotesanim cmokanjem mi daje vedeti, da me čaka nekaj zoprnega in da se mu že vnaprej smilim, ampak da na žalost res ne gre drugače.

Je sploh mogoče, da se nekako vendarle prerinem mimo njega, sicer niti zelo elegantno niti častno, a vendarle živ in zdrav. Niti trzne ne, očitno me špara za pozneje. V stanovanju takoj vidim, zakaj. Magde ni! Magde ni nikjer!

Je Gorila vedel, da se bom vrnil v rekordnem času in ves paničen: Gorila ima tukaj definitivno prednost – čakal me je, samo da bi videl mojo sramoto, in zdaj ima kaj videti. Mene, vsega zmedenega, tako rekoč vnaprej premaganega, rojenega luzerja, ki noče razumeti niti tega, kar ima pred nosom.

Ampak po tem, ko se nekako spet prerinem mimo njega, da bi si izbral izhod na prostost. Po tem opazim v njegovih očeh melanholični žar. Nekaj, kar zasiže v najmanjšem delcu sekunde, a toliko bolj pristno. Da je v hipu jasno. Se lahko le še čudim, da tega nisem prej opazil! V bistvu se tudi on drži sključeno, kot da ima na puklu težo ljubezni vsega sveta, medtem ko ga sonce ožarja kot mučenika, ki koprni po zveličanju!

## 6.

Pa ne, da je tudi Gorila zaljubljen! Zdaj ni nobenega dvoma več, za nizkim čelom se mu pretaka pravcato solzno morje. Ki ga lahko samo za kako minuto prikrije s starimi, zguljenimi, primitivnimi štosi.

Nimam druge ideje, kot da se vrnem v gostilno k tastarima in žalujočim ostalim. Da bi si sredi govejih vonjav pozdravil srce, vsaj za prvo silo. Le da se zdi, kot da se pot do tja kar sama sproti daljša, poleg tega se mi zdaj po vogalih motajo nadvse pomenljive silhuete – vse po vrsti so podobne Gorili. Z virtuoznostjo mafijskih podreptnikov se na hitro pojavljajo in izginjajo. Zaman se tolažim, da so to njegovi bratje in bratranci, dripci, ki se jih spominjam še iz časov, ko so jih mamice dojile na klopici pred blokom, da so to zdaj butli, pol mlajši od mene, ki komaj čakajo, da nalomijo plesnivega tipa, ki se jim zdi intelektualec, se pravi mene.

Lojz, ki se mi potem pridere nasproti, seveda ne opazi ničesar in mi gre lahko samo še na živce, preklemanski trap, ki mi dopoveduje, da je imela Gabi isto *Running Late* pesmico na telefonu kot vsi ostali, kot župnik in kuharica in še pol vasi, melodijico pač, ki se sliši prav veselo, kot da je telefon ustvarjen za same traparije.

Sicer pa se je v gostilni medtem naredil že pravcati žur, nekdo je privlekel harmoniko in razpoloženje je že na vrhuncu, samo moja tastara

sredi vsega tega sedita čisto tiha, kot da veselice niti ne opazita, čisto nepremična sta. Držita se, kot da smo na pogrebu – pa saj smo res –, ne da bi bila komu mar slaba vest, ki ju očitno muči, zaradi Gabi, seveda. Ki sta jo obtožila, da je ukradla denar, vse prihranke iz Nemčije. In se ji nista opravičila, ko sta keš nazadnje le našla, čeprav šele čez leta.

Razen njiju se samo še župnikova kuharica ni odrekla ostrini mišljenja, čeprav gre v njenem primeru bolj za zaznavanje, tudi pri njej je opaziti nenavadno čuječnost sredi vsega šundra, ženska je nekaj zavohala, v mislih že pripravlja metlo.

## 7.

Gorila je svoji sanjski ekipi pozabil reči, da jaz nisem tisti, ki mu je treba zaviti vrat zaradi milijona evrov, ampak da naj me le malo prebutajo, ravno prav, da pridem k pameti. Tako da ni nobenega dvoma več, kaj pomeni dolga črna limuzina, ki se potem namesto še enega mladca z nizkim čelom prikaže izza vogala.

Gorilina banda premore prepričljivo, čeprav ne preveč izvirno in tudi že rahlo zastarelo retoriko, s katero pa vendarle daje vedeti vse, kar je treba vedeti. Saviana sicer niso prebrali, je v njegovih knjigah čisto preveč črk, za imidž jim čez in čez zadoščajo hollywoodski filmi, po možnosti še črno-beli, čeprav jim niti s podnapisi ne znese prav do konca. Kljub temu – ali prav zaradi tega – je vsakemu navadnemu smrtniku daleč naokoli kristalno jasno, kaj naj opazi in česa ne, o čem se govori in o čem ne, predvsem pa to, kdo je tu šef.

Taki, vsi preimenitni, brez najmanjše razpoke v imidžu, zdaj oprezajo za mano s strateškega mesta pred gostilno in pri tem ohranjajo strumno držo. Brez kakršnih koli dvomov o smiselnosti tega zalezovanja: pravi profesionalci. Videli so že Lojza, ki jo je z bando urezal proti pokopališču, videli so tudi župnikovo kuharico, ki jo je ubrala za njimi, čeprav je neusmiljeno poletno sonce zalezovanje spremenilo v predstavo senčnih lutk. Nazadnje pa, nepričakovano hitro, zagledajo še mene, ko stopim iz gostilne in se medlo premikam, kot da sam ne bi vedel, kam naj se dam.

## 8.

In je očitno, da sem jih pravkar zagledal in jih tudi prepoznal: skozi vetrobransko steklo lahko podrobno opazujejo mojo nenadno paniko. Seveda



razumejo, da premišljam, kam bi lahko izginil. Pa čim prej. Čeprav sem tudi sam le senca v razžarjenem popoldnevu.

Da bi se le domislil in se potuhnil v Lojzovo bando, ki je pravkar prihrvela mimo! Od pokopališča jih nese, očitno so res bili tam! Resda se jim dobro pozna, da jih je župnikova kuharica pravkar namlatila z metlo, ampak druge rešilne ladje ni videti na obzorju. Medtem ko drug drugega obtožujejo za bedasto, res bedasto domislivo, da so Gabi v trugo skrivaj podtaknili telefon. Ker je bil potem samo še čisto majhen korak do tega, da jo bodo tudi poklicali. In to čim prej, še preden bi utegnila crkniti baterija. Ko jih pa tako zanima, ali se zvonjenje lahko sliši iz groba, skozi dva metra zemlje. Nimajo vsak dan take priložnosti, seveda ne.

Niti Gorile ne opazijo, tako zelo se jim mudi, kaj šele, da bi dojeli dramatične spremembe v njegovi notranjosti. Gorila je v svojem trpljenju namreč postal blazno všečen samemu sebi, v njem so zaživele hollywoodske poze od nemega filma naprej, najbolj pa seveda Humphrey Bogart, kakršen je bil *Casablanci*, tako da tip zdaj išče primeren lokal s klavirjem, kjer se bo lahko v miru naslajal nad svojimi mukami, čeprav bi že zdavnaj lahko vedel, da takega lokala tu preprosto ni.

## 9.

Avto mi zdaj sledi, kamor koli se obrnem, niti Magde ne vidim, pa bi se skorajda zaletel vanjo. Še vedno pogledujem, kam bi se lahko skrila, je sama čistina vsenaokoli, vse prazno v tem nenavadno tihem večeru, ko se moja ženska potuhnjeno pobira domov. Se je vse popoldne skrivala pred Gorilo, in to je očitno naporno, nekaj najbolj naporenega na svetu.

Ga je takrat, ko je bil čisto navaden primitivec, še lahko prenašala, zdaj, ko ves čas zaljubljeno vzdihuje, ji pa gre prav zares na jetra. Bo še pogrešala prenose fuzbal tekem, ki jih je vedno gledal takoj po tem, ko jo je poonegavil, njegove spodnje majice in zlate verižice, naj ji je šlo ob njih še tako na kozlanje. Magda, ki se mora dol dajati s samimi kreteni! Se nisva samo midva z Gorilo odločila, da bo treba danes poračunati, ampak se je očitno tudi ona, le da na drugačen način, zanjo čisto netipičen, oba naju je nekam poslala in šla na sprehod, čas za premislek si je vzela! Prav očitno. In tako se je pač zgodilo, da je Gorila danes zaman zvonil pri mojih vratih!

Magda se mora vsak dan posebej boriti za tisto, kar lepotici njenega kova pripada že po nekih naravnih zakonitostih, za pravico do seksa in neomejenih količin denarja. Da bi se kar kopala v vsem, kar je najboljšega

na tem svetu, v resnici pa nima druge šanse, kot da malo po malo nabira eno in drugo, malo pri tem in malo pri onem, ker tu pač ni nikogar, ki bi imel oboje, jajca in keš. Tako garanje, da opraviči svojo lepoto.

In potem še Edo. Ki ve vse o tem, kako je treba ravnati s kurbicami, pa naj bodo amaterke ali profesionalke. Ki ve tudi vse o mafiji in njihovih službenih limuzinah in ki mu je tudi jasno, da je mafija trd biznis brez romantike in da že dolgo ni več takšna kot v trapastih filmih, v katerih so gangsterji obuti v črno-bele čevlje in nori na pogrebe, še venec naročijo za teto svojega največjega dolžnika. Edo, vseznalec. Ki bo mojo Magdo nabrisal, kot jo nabriše vsak teden, čisto navadno izsiljevanje je to, in tako preprosto, *če ne daš še meni, bom tvojemu tipu povedal, da seksaš z Gorilo.*

Edo, pametnjakovič. Edo, ki ve vse, vse na svetu, razen tega, da vem tudi zanju, a vseeno kar dopuščam, da se dogaja vse, kot se dogaja, zato pač, da je dodatno ponižana. Naj bo kaznovana!

## 10.

Edota in Magdo prestrašijo glasovi, ki se nevarno približujejo kafiču. To so seveda Lojzovi pijanci, ki so prišli na dozo tekočega poguma. Že res, da so se skregali z župnikom in s kuharico in da jih je ženska povrh še namahala. Je bila pa že Gabi tista, ki jih je pognala v beg. Poklicali so jo! In dobili znak za zasedeno! Tako da so zdaj potrebni dodatnega požirka, čeprav ne bo več zastonj.

Še dobro, da med vsemi temi neskončnimi gajbami obstaja službeni izhod, Magda se bo lahko izmuznila, le za silo se mora še obleči, čudeži gor ali dol. Prizor ni kaj prida dostojanstven, ampak nazadnje je Edo hitro spet na svojem mestu za šankom, spet ves pozoren, čeprav se slabe vesti niti ne zaveda kaj prida. Ne bi znal vsak tako hitro prikriti, da je pravkar podrl sanjsko žensko. Pregarjane pijandure, ki Lojza komajda še vlečejo za sabo, se derejo drug čez drugega, samo eden je poklical Gabi, signal za zasedeno so dobili pa vsi, vsi, ki so bili zraven, in to ravno od nje, ki je vedno bila hudič od babe! Le to še potrebuje Edo, da bi bil spet v elementu, vloga velikega tolažnika mu prav tako pristaja kot vse druge, sama modrost ga je in sama uvidevnost in tako niti ne poskuša razčistiti, kdo od njih je ženski v trugo položil telefon, ampak je ves srečen, da se lahko iz zahrbtnega zalezovalca prelevi v nekaj boljšega, da lahko ponudi pribežališče grešnikom ali se vsaj prelevi v psihoterapevta. Ko jih tolaži z dejstvi o mrtvaški otrplosti in razpadanju. Z neizpodbitno resnico, da

bi se babnica, tudi če bi bila pokopana živa, zdaj že zdavnaj zadušila. Ga poslušajo kot začarani in skupaj sanjarijo o časih, ko se je pošten človek lahko še zanesel, da ga prav noben mrtvak ne bo poklical po telefonu. Edo že s pravo zagnanostjo opisuje mrtvaške pege na Gabi in njene zaležanine. Mu še kako radi verjamejo. Da se jim že skorajda povrne dobra volja!

Takrat pa vsem naenkrat zazvonijo telefoni, Lojzu in kompaniji namreč. Gabi je, kdo pa drug. In se lepo opraviči, da je pozna, da je imela vse popoldne zasedeno, že od pogrebne maše naprej. Prijatelj je bil, ki jo je prvi poklical kar z neba, tako da nista mogla nehati klepetati, človek tudi ne umre vsak dan, bodo že razumeli.

## 11.

Lojzovi pijanci. Ki jih je rajnka Gabi seveda znova na smrt prestrašila. Ki so izginili, kot se lahko izgine samo v risankah. Ki pa so se kljub temu utegnili zaleteti vame. So kar takoj ugasnili vsak svoj telefon, a je že jasno, da nimajo kam pobegniti pred glasom te nenavadno čile pokojnice, ki se jim še vedno opravičuje, da so morali tako dolgo čakati, in pri tem prijazno, a vendarle odločno brani svoje interese, prijatelj je le prijatelj, čeprav je zaradi klepetanja z njim komajda kaj videla lasten pogreb, tako zatopljena sta bila v spomine in nedolžno spogledovanje.

Potem pa še Gorila. Ki ga prav nič ne briga, da je dal napačno komando in da me zaradi tega čaka smrtna kazen. Zdaj je daleč od banalnosti, še vedno z občutkom, kot da plava dober meter nad zemljo. Pravkar ga je poklicala žena, z njo, kot vemo, ni heca, čeprav že več kot dve leti sploh ni vstala iz postelje in temu primerno tudi izgleda, Gorila pa je še vedno ves v rožnatih meglicah. Tako da ni prav nikomur mar, ko se pojavi še ena črna limuzina in mi zapre pot še s tretje strani. Razvratniško luksuzen avto v tako mirnem večeru ne more pomeniti prav nič dobrega, ampak kot da tega nihče ne opazi. Še najmanj Gabi, ki se je sredi svojega mrtvaškega nakladanja zdrznila, Lojzovi pijanci bi lahko uganili, da je bila zatreskana v pokojnika, ki jo je klical na pogreb, pa kaj? Je pa spretno preusmerila pogovor name.

Da sva z Magdo idealen par, o tem naklada. Samo da tega še ne veva. Jo zgodba že kar navdušuje, sploh pa tragika, ki jo je našla v njej. Da ne upava biti to, kar sva, ampak se drug drugega oklepava prav s tistim, kar je na nama najbolj lažno. Da se moram napihovati pred njo z denarjem, ki ga sploh nimam! Ona pa z nimfomanijo, ki ji je v resnici čisto tuja. Ker

niti sama ne ve, da si želi samo večno ljubezen in nič drugega, no morda še hišico v cvetju in otroke, ki bodo odlični v šoli. Kako tragično! Ker sva oba prav histerično odtujena drug od drugega in potem še vsak zase sam od sebe! Prav zares obžalovanja vredno! In kako zanimivo!

Zunaj se druga za drugo prižigajo luči, Gabi pa zadovoljno ugotavlja, da so samo nesrečne ljubezni prave ljubezni. Tako se dela lepo moja teta. Namesto da bi priznala, da je denar od starega čisto zares sunila ona. Česar dolgo, dolgo ni niti opazil, saj ga je skrtil tako, da je še sam pozabil, kam. Prav briga jo zdaj, da je bil keš, ki ga je fotr nazadnje našel, moj, da je bilo tam v uri s kukavico vse, kar sem premogel in kar sem uspel rešiti pred grabežljivo Magdo. Briga zdaj Gabi materialna posvetnost, denar ni vse!

## 12.

Lojzova banda, že spet. Mobitelov že zdavnaj niso samo izključili, ampak so jih že tudi pometali proč, na dno najglobljega smetnjaka, pa vendar ne morejo utišati Gabi, ki predava s telefonsko popačenim glasom. Kot kaka mama, ki ne zna govoriti o ničemer drugem kot o svojem pamžu. Takšne materinske nagone je odkrila kar naenkrat, resda šele po smrti, a vseeno. Naj vedo vsi ti tepci, ki so našo famulijo vedno gledali zviška in si domišljali, da vedo vse o nas, naj izvejo resnico, stare device so kot nalašč, da jo odkrivajo, še posebej če so že mrtve.

In zdaj filozofira, kako sva bila z Magdo rojena v napačnih telesih, ona, do skrajnosti povprečna, je po pomoti privzela obličje vzvišene seksulje, jaz, veliki ljubimec in poet, pa izgledam do kraja banalno in brezvezniško. Kar je tako vzvišeno tragično, da je prav zares ne more zanimati še to, kako je z mano zdaj, ko me že peljejo v prtljažniku. Gabi se prav nič ne zgraža, da je tudi to samo posnemanje slabih filmov, je pa že preveč zadovoljna z ugotovitvijo, da na tem svetu ne more biti ljubezni, ko se prav vsem ljudem godi tako kot nama z Magdo, telesa in duše so nerazrešljivo pomešane in kombinacije so huda loterija, še nikoli v vsej zgodovini človeštva pa ni bilo dobitka, vedno sama izguba in zmeda, a je prav zato tudi tako zanimivo vse to opazovati od tu zgoraj, ko se ena zgodba dogaja tako na zunaj in neka čisto druga pod kožo in čisto tam najgloblje, pri izviri, še tretja.

Kot da ni na svetu ničesar drugega več, samo še njen glas, da odmeva v temo, ki se vse bolj gosti. Čeprav jo sliši samo pijanska tolpa, ki se je že razbežala. Sicer je po vasi vse pospalo, telefonski prijatelji so se skrili

vsak pod svojo posteljo, čeprav jim to ne pomaga kaj dosti. Pa vendar: luči po vasi so nazadnje druga za drugo pogasile in že je polnoč. Skoraj. Nikjer več nikogar, razen ...

Ja, moj stari se je domislil, da je bil denar, ki je izginil, v markah, našla pa sta evre. Kako je to mogoče? In že šibata nazaj do groba. Kot bi jima Gabi lahko odgovorila. *Je denar mogoče zamenjala ona? In ga vrnila? Ali se je zamenjal sam?* Ne vem, kakšnega odgovora si želita. Vem samo, da tečeta popolnoma neslišno, kot duhova. In ju niti ne bi mogel videti, takole v temi, sploh pa ne od tu, čeprav ju dobro vidim, a ne samo njiju, ampak tudi njuno izgubljeno otroštvo, ko sta si v peskovniku obljubila, da bosta kralj in kraljica.

### 13.

Le kako lahko zdaj vidim Magdo, ki se je pravkar vrnila domov? Dolge črne limuzine, ki me je za vedno odpeljala od nje, ni opazila, jaz pa vidim njo, kot je v življenju še nisem videl, vse do najtanjše misli v najtemnejših globinah srca, ki ga vendarle ima. In je prav zares očitno, da me bo vsak hip začela pogrešati, prav zdaj, ko se je prvič zgodilo, da je vstopila v prazno stanovanje. Nikjer me ni, da bi jo pričakal s tisto vdanostjo, ki ji je šla tako na živce, le tema in tišina jo gledata, in to tako obsojajoče, kot se meni nikoli ni posrečilo, da bi jo pogledal. Čeprav bo šele potem zares videla, kaj je imela, ko bo enkrat našla moje knjige, vse tisto, kar sem bral v njeni odsotnosti, vse tiste pesnike in mistike. Takrat jo bo zvililo do konca. Ko bo spoznala, kakšno notranje življenje sem se šel, medtem ko je ona zapravljala lepoto in čas in oboje menjala za drobiž.

Čisto dovolj, da bi preostanek življenja prebila podobno kot sveta Magdalena spokornica, ob sveči in lobanji. Tako spremenjena, da bi celo razumela, da je bolečina iz mene napravila silnega misleca, da globlje, kot me je žrlo vse to okrog nje, višjo filozofijo sem si izbral. Da mi na koncu nobena metafizika ni bila več dovolj metafizična. Navsezadnje bi ji lahko celo zaupal, da po vsej verjetnosti niti nisem čisto pravi mistik in še manj svetnik, da se nisem prav nič skuliral do tega sveta niti do mesenih skušnjav, da sem vse to bral samo zato, ker je še podžigalo mojo bolečino in jo ohranjalo svežo in mlado, v ognju, ki nikdar ne izgori. In če bi ji še rekel, da sem nazadnje postal jasnoviden, da vidim vse, kar se dogaja na tem svetu, le upanja za naju prav nobenega? Tako pa se šele zdaj zavem, da je tudi zame nekaj novega, da slišim ptice, da jih nisem slišal še nikoli,

čepprav sem že vse življenje tukaj. In zdaj sploh ne vem. Ali pojejo tudi opolnoči? Sploh pa ta hip, ko je celo Gabi končno utihnila.

Na sceni je samo še restavratorka, ki ne more spati in se ji kar zdi, da bi nocoj lahko naletela na dobro zgodbo, zato se malo klati naokoli. Da bi videla kaj, o čemer bi lahko pripovedovala svojim prijateljicam, ki vse poletje samevajo tam v Ljubljani. Pa se ji zdi, da ne bo našla prav ničesar. In bo lahko samo rekla, da je v naši vasi totalen dolgčas, čepprav smo vsi nori.



**Sibylle Lewitscharoff** se je rodila leta 1954 v Stuttgartu. Po študiju religiologije v Berlinu je nekaj časa preživela v Buenos Airesu in Parizu, danes živi v Berlinu. Avtorica je nase opozorila že leta 1998, ko je za odlomek iz romana *Pong v Celovcu* prejela nagrado Ingeborg Bachmann, odtlej se priznanja za njena literarna dela kar vrstijo. Pisateljica je doslej objavila sedem romanov, omenimo samo zadnja dva, *Apostoloff* (2006) in roman o nemškem filozofu Hansu Blumenbergu (2011). Za mojstrsko zastavljen in stilistično dovršen roman *Blumenberg* je avtorica prejela vrsto pozitivnih kritik in nagrad: med drugim so ji lani prisodili književno nagrado Wilhelma Raabeja in Kleistovo nagrado, roman pa se je lani uvrstil tudi v ožji izbor za nemško književno nagrado. V slovenskem prevodu Ane Jasmine Oseban bo roman izšel spomladi leta 2013 pri založbi Sodobnost International.

*Sibylle Lewitscharoff*

### Blumenberg

#### Lev I

Blumenberg je pravkar prijel novo kaseto, da bi jo vstavil v snemalno napravo, ko je dvignil pogled od pisalne mize in ga ugledal. Velik, rumen, dihajoč; nedvomno, lev. Lev ga je gledal, mirno ga je gledal iz ležečega položaja, ležal je namreč na buharski preprogi, nedaleč od stene.

Lev je moral biti že starejši, morda ne več docela pri močeh, navdan pa z edinstveno močjo navzočnosti. To je vsaj Blumenberg dojel na drugi pogled, medtem ko se je še boril, da bi se obvladal. Samo mirno kri, zlasti še v tem primeru, si je prigovarjal Blumenberg, morda bo stavek zvenel malce manj korektno, čeravno je Blumenberg tudi pri oblikovanju stavkov gojil železno disciplino, saj se je privadil temu, da jih zlaga urejeno in prav nič prenagljeno, urejeno vsaj v tolikšni meri, kot je običajno govoril, naj je imel pred sabo na posluh pripravljeno snemalno napravo ali otroška ušesa.

Blumenberg je nemudoma vedel, da lahko v tem primeru naredi marsikaj narobe in le eno prav: da počaka in se obvlada. Vedel je tudi, da mu je v podobi leva izkazana izjemna čast, tako rekoč izraz visokega spoštovanja, ki se je zanj že dolgo pripravljalo in se po temeljitih preizkusih naposled udejanjilo. Od Blumenberga se je po vsem sodeč pričakovalo, da se bo v malce višji starosti s tem lahkotneje soočil.

Nenavadno je bilo le to, da lev ni izžareval prav nič nedoločnega, meglene, nič neopredeljivo mešanega med levjim in zračnimi atomi; njegovi obrisi niso migljali in švistajočem valovanju Blumenbergovih misli; nikakršni levjeglavi zrcalni nevroni niso pobliskavali in mrgolinčili kristalinične drgetavice privida. Lev je bil tam. Konkreten, kožuhast, rumen.

Četudi se je opominjal, naj izžareva samo nepremakljiv zgled miru, mu je srce bezljalo. Lev! Lev! Lev!

Seveda se ga ni bal. Ni bil videti kot ubežen cirkuški lev. Po eni strani je Blumenberga zakrivala velika, masivna pisalna miza, za katero je sedel,



lev pa je po drugi strani povsem mirno ležal in se nikakor ni obnašal kot nemirna, ubežna žival ali kot nervozen požiralec kristjanov. Blumenberga je zamikalo reči: Katolik sem, mirno me lahko požreš, a je to frivolnost raje zadržal zase in je leva samo opazoval na način, ki naj bi izražal previdno pričakujočo prijaznost, a je vendarle izpadel malce preveč radovedno. Morebiti bo to leva razdražilo, je pomislil Blumenberg, zavedal se je namreč, kako žgoč zna biti njegov pogled.

Levje oči barve piva so strmele vanj v zbranem levjem miru, oziroma, niso prav strmele vanj, temveč bolj skozi Blumenberga v nekaj, kar je bilo za njim, morda izza knjižne stene, morda za zidovi hiše, morda za Altenbergom in Münstrom leta 1982, v nekem oddaljenem času.

Srce mu je še zmeraj tolklo kot pobežljana napravnica.

Občevanja z levi Blumenberg ni bil vajen. Doslej pač ni bilo priložnosti, da bi počenjal kaj podobnega. Zlahka pa se je pogovarjal s svojim ljubljanim Axlom, z belodlakim škotskim ovčarjem. Axel mu je bil vsepovsod za petami in Blumenberg je vselej z veseljem zagrebel v gosto, dolgo dlako na njegovih prsih in ga čehljajal okoli vratu, medtem ko se je povsem neprisiljeno, skoraj po otročje ljubeče in zatrapano pogovarjal s psom, četudi – v primerjavi z drugimi ljubitelji psov – omembe vredno korektno.

Blumenberg je podvomil, ali bo z levom sploh mogoče občevati. Kam pa vendar pelje, da bi zdajle vstal, zagrebel v levjo grivo in jo pošteno pregnetel. Ni bilo videti, da bi bil lev kakor koli potreben nežnosti. Četudi se ni bal, je Blumenberg do živali občutil veliko spoštovanje.

Lev je prišel k meni, saj sem poslednji filozof, ki ga še zna častiti, je spreletelo Blumenberga. Ob tej misli ga je navdal zagaten občutek, da mora za hip zamižati pred tolikšno veličino, ki mu je bila ležerno položena na preprogo, pred takšnim nočnim izzivom, pozno, četrť čez tretjo, kot mu je pokazal pogled na uro, ko je znova odprl oči. Niti vonjave niti nevonjave se niso širile od leva, lev je spodobno dišal po levu, za nos nekoga, ki ima leve rad in ki si po obisku živalskega vrta vselej skuša priklicati v spomin levji vonj, morda komaj še zaznaven. Četudi je Blumenberg zase lahko zatrdil, da je ljubitelj levov, se levjemu vonju doslej še ni posebej posvečal. Drzna in vendarle bežno izzvenevajoča ostrina vonjave, ki je začela napolnjevati njegov kabinet in ki je z enim vdihom zavela v notranjost ter se z naslednjim spet porazgubila, je dražila Blumenbergove čute.

Misli so se silovito zgrnile nadenj v še nepoznani plastičnosti; bilo je, kot da bi se vsi predali njegove železne omare hkrati odpahnili, iz njih pa bi izbruhnili vseh tam shranjenih šestintrideset tisoč šeststo šestdeset na pisalni stroj popisanih kartic, a ne v obliki kartončkov, temveč osvobojenih vseh črk in zabeležk, in mu začelo siliti v glavo v podobi kožnato prosojnih sličic.

Samo mirno. Preudarno. Do srži neke podobe, do srži neke težave se prebiješ le, če si posamezno podobo, posamezno težavo mirno predočiš in jo preučiš. Kdo je ta lev? Zaradi obrambe pred poplavo slik je Blumenberga navdala rahla razdraženost.

Agavin namišljeni lev. Basen o zborovanju živali, ki ga je sklical lev. Psalmistov lev, rjoveč. Iz dežele Kanaan za vselej izginuli lev. Simbolna žival evangelista Marka. Sveta Marija Egiptovska z levom spremljevalcem. Pobožna žival svetega Hieronima v študijski sobi. Kdo je ta lev?

V spomину je naglo prečesaval *Sveto pismo*, kjer ima lev vendar svoje uveljavljene in vnovič odvzete značilnosti; tako si je zaukazal ravnati Blumenberg. Vendar se je moral sprijazniti s tem, da njegov spomin, po navadi brezhিবno delujoč, bolje kot pri vseh ljudeh, kar jih je poznal, natanko ta hip ni bil zmožen temeljitega preudarjanja levje težave.

Čeprav je minilo šele nekaj trenutkov, odkar se je žival prikazala, je Blumenberg levu že zaupal; pri tem pa sploh ni bilo mogoče predvideti, kakšen odnos se bo med njima spletel, ali bo trajal ali ne. Osupljivo, da v sebi že slutim kal upanja, da bi najin odnos trajal, je spreletelo Blumenberga. Za trenutek si je domišljjal, da se lev, katerega gobec je bil rahlo odprt, smehlja.

Njegova starost? Lev je bil star, prastar celo, prav gotovo starejši, kot so prostoživeči levi. Blumenberg je to ugotovil z obžalovanjem. Griva živali je morala biti v mladih in srednjih letih gotovo košata, zdaj pa je vzbujala scapan vtis. Hrbtenica je izstopala in bila rahlo povešena, od levovih očes sta se ob straneh navzdol vlekla dva dolga, temna solzna žlebiča; že samo to, kako je dihal in kako se mu je pri tem vselej zategnil trebuh, kot da ga zvija blažji krč, je bilo skrb vzbujajoče.

Saj se lev menda ni pojavil zato, da bi izdihnil na moji preprogi? je pretreseno pomislil Blumenberg. Neka višja sila ga hoče povleči za nos in mu je zdaj naprtila to levjo zgubo. Tako naglo, kot je vzniknila, je misel spet izpuhtela. Ne, Blumenbergu je bil lev všeč, in takoj ko si je to priznal, je že začel zaupati v moč simpatije, ki pripelje do spoznanj. Na lepem se je počutil zahotanega v domačo samotoplinu, občutek, le zanemarljivo drugačen od samovšečnosti. On je torej tisti eksemplarični asket, ki si zasluži svojega lastnega leva. Noč za nočjo za nočjo nič drugega kot delo, si je ponosno rekel Blumenberg, in zahvala, ki mu za to pritiče, je ta lev.

Nikakor se ni mogel vživeti v kožo svete Marije Egiptovske. Manjkala je puščava, manjkale so razuzdanost in nezmernosti, ki se jim je ta zelo posebna Marija pred tem predajala, in seveda spreobrnitev. Blumenberg se ni nikoli predajal tovrstnim telesnim skrajnostim, ni se mu bilo treba spreobračati in ni bil ženska. Tudi zamisel, da njegovo izsušeno okostje

leži nekje sredi puščave, njegov grob pa čuva lev, mu ni bila pretirano simpatična.

Agava? Nesmisel! Zamenjati lastnega sina z levom in ga v bakhantskem zanosu raztrgati, tako se lahko spozabi samo v divjaški Grčiji živeča ženska, natančneje: priostritev matere: antična mati.

Četudi lev pred njim nikakor ni sanjaril in je bila njegova širokonosa glava nedvomno pristna, ne pa skrivaj morda glava mačke (in ta lev je še zmeraj strmel skozenj), je filozofa polagoma vendar zajelo umirjeno vzdušje študijske sobe. V spomin si je priklical slavni Dürerjev bakrorez. V njegovem, torej Blumenbergovem kabinetu je sicer manjkale peščena ura, v kateri bi se pretakal pesek, manjkal je bralni pult, manjkali so šipe okroglice in človeška lobanja na okenski polici, namesto opažev iz toplega lesa so do stropa segale knjižne police in tla so prekrivale preproge, pa vendar je bil ta kabinet presenetljivo odmaknjen od preostalih delov hiše. Poleg tega je bila noč. Ure skrajne odvrnitve od posvetnega vrveža, ko se po posteljah premetava kvečjemu nekaj mesečnikov in le redki ljudje opravljajo svoje delo.

Kljub temu se je v Blumenbergu zganil dvom. Če zdaj prav trdno zamiži in šteje do šestdeset – privadil se je bil temu, da si pri izštevanju pomaga z neznatnim premikanjem prstov –, nato pa vnovič odpre oči, bo lev prav mogoče izginil. Privid, drugega nič.

Blumenberg je resnično zamižal, vendar v zmešnjavi ni štel do šestdeset, temveč po pomoti samo do oseminpetdeset, saj mu je bilo naporno tako dolgo mižati.

Odprl je oči. Lev je bil tam.

Blumenberga je zamikalo, da bi stopil izza pisalne mize. Zunaj je sijala luna. Pred visokimi okni so se izrisovala črna okostja vrtnic. Morda bi moral odpreti okensko krilo in se tako osvoboditi.

Mu lahko kljub navidezni krotkosti lev kaj naredi, ali je nevarno, če mu obrne hrbet? je premišljeval Blumenberg, ko se je kot v počasnem posnetku dvignil s stola, na pol obhodil pisalno mizo in počasi, veliko počasneje kot običajno, odšel do okna.

Nevarno? Ne, najbrž ne. Blumenberg je nekaj trenutkov stal ob oknu in vdihaval hladen nočni zrak, čeravno z napetim hrbtom. Ko se je znova obrnil, je bil lev še zmeraj tam.

Čas, da odpre novo buteljko bordojca. Ta dogodek je treba proslaviti, z vinom je treba nazdraviti na levov prihod. Blumenberg je lahko napolnil kozarec samo zase, zaman je v delovni sobi iskal kozarec za gosta. Tako hišno ljubeč pa lev navsezadnje le ni bil, da bi v šapo prijel kozarec in trčil na Blumenbergovo zdravje.

Lev, za katerega se mu je dozdevalo, da je zdaj malce povесil glavo, čeprav je še zmeraj neprizadeto strmel skozenj, je prekrival šestnajst, sedemnajst, ali pa jih je bilo devetnajst? slonovskih stopinj na buharski preprogi, enem redkih predmetov iz očetove zapuščine, ki so prešli nanj. Če gledamo, da si je lev za počivanje izbral natanko to grelna podlago, se je obnašal kot domači pes. Ima čut za simetrijo, je pomislil Blumenberg, lev je namreč legel precej natančno na sredino, razen tega je po vsem sodeč imel čut za estetiko. Preproga je bila najdragocenejši predmet v Blumenbergovi delovni sobi, s svetlimi stopinjami sredi vinsko rdečih in modro-zeleno-črnih odtenkov – resnično izbran kos.

Čeprav se glede delovne sobe ni mogel pritoževati, se je Blumenbergu vendarle malce stožilo, da nima tako bajne sobe, kakršno je naslikal Antonello da Messina. V Blumenbergovem spominu, ki je zdaj spet brezhibno deloval, se je čudovito precizno prikazala slika, ki jo je italijanski mojster po nizozemskem zgledu oblikoval poudarjeno temačno: pogled sega skozi kamnito odprtino, na zidcu stojijo pav, bakrena skodela, prepelica. V veličastnem notranjem prostoru so nizke stopnice, ena, dve, tri stopnice trojstva, ki vodijo na oder. Sveti učenjak v valovitem rdečem žametnem oblačilu in rdeči žametni čepici z dolgimi rokami lista po knjigi, ki leži odprta pred njim na nekakšnem sedežnem pultu s poševno ploščo. Na levi čaroben razgled skozi okno. Gričevnata pokrajina s posameznimi cipresami. In desno, za učenjakovim pultom, se iz teme prikaže klavrn lev. Ne, nima levjih nog in širokih šap, temveč kot hrt tenke nožice. Antonello najbrž nikoli ni videl leva.

Blumenberg je ljubil to sliko. Ti častitljivi, samotni liki, zadovoljni z redkimi izbranimi knjigami, saj so očitno skozinsko študirali ista besedila, najbolj seveda *Sveto pismo*; njihove čudovito opremljene sobe z ličnimi razgledi v urejeno zunanost, ki samotnosti podeli tako sijajno udoben nadih! Odrski podobna razporeditev z dvignjenim prizoriščem je služila temu, da je bil učenjak razmejen od tal, obloženih s ploščicami, od teh umetelno oblikovanih tal, kot da ni več odvisen od sile težnosti, kot da njegova tla niso več navadna življenjska tla, marveč duhovna tla, iznad katerih se misli dvigajo visoko in še više. Mar rdeče oblačilo ponazarja povzdignjenje srca učenega eremita? Naslikan seveda ni bil prepah, ki bi lahko v opoldanski bleščavi završal skozi veliko odprtino spredaj in okenške uglobitve zadaj in ki bi prav gotovo razstlal naokoli ležeče papirje, da bi zajadrili po zraku in se zavrtinčili. Smešnega leva si je Blumenberg za hip zamišljal kot lovca na papir, kot zalezovalca papirja, vendar je stavke, ki so ob tej podobi v njem vzniknili, nemudoma odpodil, saj se ni hotel izgubljalati v prismodarijah.

Nazaj k lastnemu levu. Kljub njegovemu omembe vrednemu prihodu, ki se je pripetil šele pred pol ure, se je Blumenbergu zdelo primerno, da se nikakor, niti v tem skrajnem primeru, ko mu je srce še zmeraj razbijajoče sililo v grlo, ne odreče ustaljenim navadam. Če nič drugega, ga je lev tako raztresel, da tajnici ni mogel narekovati običajnega obsega; že to je zadosti odstopalo od pravila. Do konca posneto kaseto je vstavil v ovojnico, in – lev gor, lev dol – se ni dal odvrniti od tega, da ne bi nanjo s čitljivo, čeravno malce tresočo pisavo zapisal naslova univerze, ovojnice opremil z znamko, segel po plašču in se s srepim pogledom, kot da hoče žival prikovati na preprogo, odpravil skozi vrata, ki so vodila na vrt.

Zunaj si je prižgal cigareto: spet proti pravilom, saj je običajno samo odvihral do poštnega nabiralnika in nazaj domov, s kajenjem bi samo tratil čas. Tokrat je sicer vznemirjeno stopal po borno osvetljenih ulicah – kot po navadi ob tej uri ni bilo nikogar, zdelo se je, da spijo celo vozila, parkirana pod svetlobnimi stožci uličnih svetilk –, pa vendar je stopal počasneje kot sicer, da bi na nočnem zraku znova zbrano premislil, kaj se mu je dogajalo zadnjo uro.

Zvabili so me v past, je pomislil, soočili so me s temeljno prevaro, da bi preizkusili moje umske moči.

Ko se je vrnil, leva ni bilo.

Blumenberg je še dolgo držal roko na kljuki zaprtih vrat. Ali ima opravka z bajeslovnim levom, z *odsotnim levom*, ki ne sodi k vsemu, kar se primeri, torej nikakor in niti slučajno ni del sveta? Toda, toda, je pomislil Blumenberg, ta povsem drugačni lev, ki se izmika svetu, se vendar pojavlja v *nečem* in je torej na nekakšen nov in drugačen način *vse, kar se primeri*. Jezikovne igre poimenovalca sveta priklicujejo leva v obstoj in življenje, je tiho zamrmral predse.

Zadovoljen z izrazom *poimenovalec sveta*, s katerim je brez oklevanja meril nase, se je Blumenberg odpravil v posteljo.

## Kokakola

Blumenberg se je prebudil proti pol dvanajsti uri, kot po navadi. Od sanj se je spomnil samo še, da mu je v njih oče podaril afriško znamko, na kateri je bil upodobljen motiv leva z navzgor privihnjnim čopastim repom. Znamka mu je bila predana s pinceto, velika očetova roka jo je v počasnem posnetku izročila otroški. No, ne povsem. Zajela ga je nekakšna sanjska ohromelost, gib se je ustavil, otroška roka ni uspela preprijeti

pincete in to vztrajanje je sanjača tako vznemirilo, da se je prebudil, a je takoj zatem vnovič zaspal.

Spanec ga je kljub temu dodobra utešil; počutil se je dobro kot že dolgo ne in zamikalo ga je celo, da bi kot nekoč – urno, urno – udaril žogico čez teniško mrežo, pri čemer je za poskušnjo dvignil roke v višino prsi in zamahnil s komolci nazaj. Take žeje po gibanju ni čutil že leta. V nogah mu je gomazela sla po lovljenju žogice; ugledal je prašenje rdečega peska in zaslišal svetli *top*, ko lopar udari ob žogico, in temnejši zvok, ko žogica zakoplje v pesek. Vprašal se je, ali je bilo res modro, da se je odločil za življenje skrajnega zapečkarja z rjavečimi kostmi. V tistem ga je v levi nogi usekalo, natanko tam, kjer si je nekoč pretegnil mišico, ko se je pognal za žogico in nesrečno padel.

Preden je izpil prvo kavo, slekel kopalni plašč in se uredil dnevnim opravkom primerno, se je po sobi razgledal za levom. Nobenega leva, nikjer. Kar ni bilo posebej presenetljivo, saj je bil vendar svetel dan, bleščeče svetel majski dan, ko je vse sijalo kot novo ustvarjeno in so se prikazovale samo otipljive stvari.

Na pol izpraznjena steklenica vina in kozarec sta bila še tam. Blumenbergu so se razširile nosnice; zatem ko je nekajkrat vohljaje prekoračil sobo, se mu je zazdelo, da še zaznava nekakšno ostalino levjega vonja. Odprl je okni in se zastrmel v vrtnice, ki so jih trumoma obletavale čebele.

Danes bo predaval o človekovi potrebi po tolažbi ob njegovi hkratni nezmožnosti utešitve. Natanko ob 14. uri 15 je skozi stranska vrata vstopil v dvorano münstrskega dvorca. Klopi so bile že natrpane, pravkar so se posedali zapoznelci. Blumenberg se je ozrl na mizo; obraz se mu je v gnusu spačil. Tam je njemu v porog stalo šest praznih steklenic kokakole. Naj so jih tja postavili namerno ali jih nenamerno pozabili, tam so stale kot gola provokacija. Blumenberg je snel klobuk in plašč, torbo je postavil na dolgo mizo, ki je z dveh strani obrobjala kateder, in premišljeval, kaj naj ukrene. O tem ne bo zgubljal besed. Da bi se z golo kožo kar čim manj dotikal lepljivega objekta, je s konicama palca in kazalca prijel prvo steklenico ter jo odnesel na polico okna, obrnjenega na dvorišče.

Človekova potreba po tolažbi je neizmerna, je z rahlo nosljajočim glasom začel Blumenberg, medtem ko se je obrnil, se sprehodil do katedra in enako napravil z naslednjo steklenico: Napori, ki se jim podvrže človek, da bi potolažil drugega človeka, so neznanski, a le redko uspešni.

V častitljivi dvorani je zavladala strašanska napetost, a nihče si ni upal izbruhniti v smeh.

Govoril je počasi in z ostro preciznostjo: Z vprašljivo pravico sta potreba po tolažbi in zmožnost tolaženja potisnjeni pod okrilje nekakšne

sramotnosti, podobno kot revščina ali neumnost. Diskriminacija tolažbe skozinsko napreduje.

Vtem je prišel že do tretje steklenice in odnašanja se je lotil tako ravnomerno, da je ob vsakem prihodu in odhodu napravil celo isto število korakov, natanko enaindvajset.

S trebuhom četrte steklenice v prijemu iztegnjenih prstov je pojasnil, da tolažba izhaja iz splošne zmožnosti človeka za delegiranje, izhaja iz tega, da človeku ni treba vsega, kar je njegova dolžnost in s čimer se sooča, narediti ali prenašati samemu. Toda, je rekel Blumenberg, in pri tem "to-da" je prijel peto steklenico, ne znamo več ravnati z ogromnim naborem instrumentov za tolaženje in prazno obljubljanje, ki se je nakopičil skozi zgodovino človeštva.

To še zlasti velja za pojasnjevanje sveta, ki nima druge naloge kot te, da človeka tolaži. Med vračanjem od nošnje šeste steklenice je govoril tako energično, kot da mora svojo definicijo z dletom vsekati v možgane poslušalcev: Vsakršno sumničenje o tolažbi, vsakršno difamiranje potrebe po tolažbi izhaja iz predpostavke, da gre za izogibanje zavestnemu.

Odprl je aktovko in iz nje izvlekel sveženj kartic ter nekaj listov rokopi-sa, kar je brezskrajno mirno razvrstil po mizi: Vi, drage dame in gospodje, ste bitja, potrebna tolažbe, včasih celo prave šlevice, jaz pa ravno tako; hočemo tolažiti in biti potolaženi, a zadeva ni tako preprosta.

Ko je dvignil pogled od kartic, ga je ugledal. Lev se je ravnokar spuščal po središčnem prehodu, ni pa korakal naravnost, marveč se je rahlo pozibaval sem in tja, kot to počenjajo divje mačke. Bližal se je natanko tako, kot je opisal Aristotel – močnih, mišičastih nog, širokega oplečja, krepkega prsnega koša in krepkega hrbta, pri hoji pa se je pozibaval v ramenih. Ta lev je bil znatno mlajši, kot ga je imel v spominu, postavni alfa samec pri polnih močeh in potrebah, s sijočim, brezhibno popolnjenim kožuhom.

Ko se tolažnik pojavi, se je Blumenberg sam pri sebi vzradostil, ga bržkone niti ne bomo prepoznali. Kako neprepoznan je ostal lev, se je brez dvoma izkazalo. Slušatelji v klopeh ga niso videli. Blumenberg je neovirano nadaljeval: Programi zavedanja, ki jim sledimo, naše nenehno prizadevanje, da bi zavestno še okrepili, nas silijo k temu, da se odločamo po meri realizma. Gospodovalno vpadanje predmetnosti v besede nas ropa zmožnosti nudenja tolažbe, prejemanja tolažbe.

Kljub postavnosti je bil lev v dvorani videti manjši od leva v delovni sobi.

Nadaljeval je: Ker ljudje drug drugega že od nekdaj silijo k realizmu, so sicer še kako potrebni tolažbe, realno gledano pa so neutolažljivi. Ker so opustili gospostvo želja in sposobnost ustvarjanja iluzij, so se

oropali širokega polja tolažbe, ki bi jih lahko osvobodilo strah vzbujajoče prepletenosti porajanja in minevanja.

Blumenberg ni verjel niti besedice tega, kar je pravkar povedal. Lev ga je suvereno ovrgel. Izžareval je močan fluid tolažbe. Zleknil se je desno od mize, da bi vzbudil karseda slikovit vtis, je prešinilo Blumenberga. Za hip je ugledal samega sebe kot drobnega moža, lev pa je bil orjaški; Blumenberg je udobno ležal med levjimi šapami in predaval. Nad njegovo drobceno človeško glavo je gospodovala levja glava, ki je vsemu, o čemer je na predavanju govoril, s tu in tam razgaljenimi čekani vlila pomembnost in ostrino.

Lev je obrnil glavo k Blumenbergu, četudi bi se ravno tako lahko obrnil k študentom in s tem nadziral dvorano, to staro, rahlo vzpenjajočo se predavalnico z okni na obeh straneh, segajočimi malone do tal. V klopeh pa, mimogrede, ni sedela samo študentska mladež; tudi izobraženi starejši slušatelji iz mesta, med njimi nekaj profesorjev drugih strok, so redno obiskovali Blumenbergova predavanja. V prvi vrsti so sedeli še zlasti vneti študenti, ki so vanj usmerili mikrofone svojih kasetofonov.

Vsi so strmeli skozi leva, kot da se ne razlikuje od lesenih tal. Toda štirje mladi ljudje, ohlapno razporejeni po prostoru, so zaslutili, da se dogaja nekaj izjemnega, kar presega zapisa vreden profesorjev podvig s steklenicami kokakole. Zazdelo se je, kot da so nekaj zavohali, s finimi instinktnimi dlačicami zaznali nekaj, kar običajno ne sodi v predavalnico. Richarda, ki je v tretji vrsti zadaj z daleč naprej iztegnjenimi nogami na stolu bolj visel kot sedel, je to presunilo enako kot Izo, ki je – kot vselej – strogo vzravnano sedela v prvi vrsti, desno od katedra; tudi Gerhard in Hanzi, nekje na sredini dvorane razmeščena na desni in levi, sta se navzela nečesa, čeravno nihče od njih ne bi znal pojasniti, česa pravzaprav. Samo Iza je opazila, da profesor pogosto pogleduje v tla, na določeno mesto, kjer ni mogla odkriti ničesar posebnega.

Lev je izžareval val moči, ki je Blumenberga neizmerno poživiljal.

Počutil se je zlitega s svojo bravuroznostjo kot še nikoli poprej. Prav gotovo, večina njegovih predavanj je odlično uspela. Kako s pomočjo precizno v govorjeni izraz prelitega toka misli privzdigniti lastno osebnost v sfero kulture, kjer se lahko razrašča, skozi užitek drugih (ki se odraža na pozornih obrazih poslušalcev) preobražati obilje naklonjenih misli v lastni užitek, vse to mu je bilo že dolgo znano. Prosto, od kartice do kartice, ki jih je na mizi pred sabo prelagal sem in tja kot pri pasjansi, sestavljati razgiban govor – medtem ko se je izmenjaje zaziral na levo v zelenje parka in nato s pogledom vnovič zajemal poslušalce –, vmes natresti nekaj šal in zakorakati na neznano ozemlje, ki se začne odpirati šele med



predavanjem, pri čemer ga spomin nikoli ni pustil na cedilu, marveč je vsa namigovanja in refleksije nazorno razmestil po tej ledini, v tem je bil izurjen, v tem je bil mojster.

Zavedal se je svojih izjemnih sposobnosti. Vnovič se je bleščeče potrdilo, kako nadvse primeren je za službovanje na mestu imenovanega filozofa.

Pogled na leva mu je izvabljal poduhovljene besede. Besede o sferičnih harfah, romarskih himnah, o sli veselja po porajanju novega in o novički iz časopisne rubrike "Razno", ki je obveščala o tem, da naj bi neki Američan iznašel časovno čepico, podobno izvezenemu grelcu za kavni vrč, ki naj bi nositelju omogočala, da se dotiplje v svet pred rojstvom in po smrti. Pri tem se je tako razvnel, da je dvignil roke in si na glavo nadel imaginarno časovno čepico Douglasa E. Bickersona.

Da bi ukrotil porajajočo se vzvalovanost razposajenosti, je naslednji stavek potegnil globoko iz prsnega koša: Pomislite na časovni proračun človeka, najranljivejšo točko njegovega obstoja – pomislite na to, kako težko je najti učinkovito tolažbo za nenadgradljivo končnost in nepovrnljivost. Da bi nekaj docela nedomačnega pritegnili v domačnost, so potrebni prefinjeno umetelni prijemi, pa četudi je to čepica, podobna izvezenemu grelcu za kavni vrč.

Smeh v dvorani. Blumenberg je bil sprva z rokama oprt ob dvignjeni stranski steni pulta, zdaj pa je dlani položil vzporedno predse na ploščo: O umetelnosti podaljševanja časa, preobražanja časa, o željah po povratku v arhaično neodgovornost, o odrešenjskih načrtih višje vrste in o duhovnih silnicah, ki pripomorejo k razrastu vsega tega – naslednjič.

Potisnil je kartice na kup; medtem ko so klopi bobnele od aplavza, je lično poravnal sveženj kartic in ga spravil v torbo, prijel klobuk in plašč ter naglo izginil, kakor je bil prišel, skozi stranska vrata. Pravzaprav niti ne tako naglo. Richardu, Gerhardu, Hanziju, Izi in še nekaterim se je ponudil pogled na nenavadno igro, ko je njihov profesor, zatem ko je odprl vrata, na lepem zastal in se obrnil, za hipec počakal in se pri tem zastrmel nekam predse. Kot da bi hotel nekoga spustiti mimo, je vljudno stopil vstran, nato pa se elegantno zavihtel nazaj, pograbil kljuko, zaprl vrata in izginil.

Kot vselej slušateljem ni nudil možnosti, da bi se po uri z njim pogovorili. Pač ni bil njegov način, da bi postopal naokrog ali prežal na to ali ono pripombo, morda na pohvalo ali nespameten komentar, ki bi kateremu od študentov ležal na duši. Nemudoma je sedel v peugeota in se odpeljal tistih nekaj metrov do filozofske fakultete.

Ko je prispel v kabinet, da bi se pripravil na govornico, na katero se je pisno napovedal neki študent, je v njem znova vzniknila zamisel, ki ga je začela težiti že ob prvem levovem prihodu, zamisel, da gre za

študentsko potegavščino. Ta hip ni bilo videti nobenega leva. Blumenberg je bil v sobi sam.

Šala? Toda kako bi jim uspelo? Njegovi študenti naj bi v Altenberge pritorili nagačenega leva? Takega, ki se lahko, čemur je bil pravkar priča, popolnoma naravno giblje? Nemogoče. Ko je pomislil na svoje študente, kar se je dogajalo le redko, se ni mogel domisliti nobenega imena. Minili so časi, ko je sveže imenovani profesor v Gießnu z asistenti in študenti preživljal popoldneve in marsikateri večer, ovit v dim cigar in cigaret, podžgan z vinom in likerji. Minili so časi, ko je kot mlajši novinec starejšega kolega kdaj pa kdaj sicer vljudno, a objestno zbodel z ugovorom, na primer Joachima Ritterja, s katerim se je ob predavanju nekega fiziologa na Akademiji v Mainzu zapletel v hudomušno razpravo o težavah s krvnim obtokom, ki da jih povzroča pokončna hoja človeka, pri čemer je on, Blumenberg, podvomil o prednostih dvonožnosti pred štirinožnostjo in pri tem bistro, dobro zavito, dobro skrito, nadvse diskretno nakazal, da na znameniti pokončni hoji človeka tudi v metaforičnem smislu ni nič posebnega, kar so dokazale izkušnje iz nedavne nemške preteklosti.

Iz takšnega direndaja se je že pred leti umaknil. Netenje razprav, da bi bil slišan in v njih briljiral – to ga je minilo. Seveda je še danes ta ali oni študent zdramil njegovo pozornost. V prvi vrsti, na primer, vselej na istem mestu, je sedelo neko dekle, ki je kot uročeno spremljalo vsako njegovo gesto. Zlagoma pa mu je zanimanje za študente, ki ga je v prvih letih poučevanja še močno prežemalo, pošlo.

Za danes se je najavil neki Gerhard Baur. Točno ob 16. uri 15 je potrkalo in vstopil je suhljat dolgin. Blumenberg se je spomnil, da je ta mladenič enkrat že prišel na govornilno uro in da je nanj napravil dober vtis. Že ob njegovem prvem obisku se je Blumenberg spomnil Reinholda Schneiderja, prav tako kot sukanec tenkega dvometraša, ki se je vselej zgrbljal, da bi odpravil dvajset centimetrov, kolikor je v višino meril preveč.

Mladi Baur je bil gotovo manj melanholičen od tistega pesnika, njegov odkriti rdečelični obraz in paževska pričeska, vse to je v Blumenbergu vzbujalo očetovska čustva. Poleg tega je imel štrleča ušesa, firbčne uhlje, ki so kot rožnate ploskve bodli skozi gladke rjave lase.

Blumenberg ga je prosil, naj sede k okrogli mizici, v enega od treh globokih naslanjačev, namenjenih obiskovalcem, sam je prisedel. Okno je gledalo naravnost na trg pred stolnico. Blumenberg je rezidiriral na vzpetini stolnice, sicer v skromnem kabinetu, a na izpostavljeni legi. Ne eden ne drug nista stolnici namenila niti pogleda.

Baur ni dolgo mencial, zakaj se je oglasil. Blumenbergovo znanje ga je navdušilo, je priznal in se pri tem v zadregi nasmihal, od tega, kar se

mu ponuja na predavanjih, lahko dojame največ deset odstotkov, najbrž še manj, kljub temu pa bi se želel polotiti naloge, v kateri bi primerjal nekatere izmed slavnih antičnih in svetopisemskih junakov – Herkula, Perzeja, Mopsa, Samsona, pri čemer mu je Samson, od vseh žensk izdani Samson, ki se je znal tako poetično izražati, še zlasti pri srcu. Pri tem bi želel prositi Blumenberga za nasvet.

Kar se tiče tistih deset odstotkov, ga je profesor lahko potolažil. Tudi najbolj znanja željan človek lahko vselej dojame samo toliko, kolikor je tisti hip zmožen vključiti v lasten miselni kozmos in s čimer je zmožen upravljati. Baurova tema se mu zdi vredna poskusa; lep izkupiček obeta predvsem primerjava med Herkulom in Samsonom, kakor jo je Baur sicer še malce negotovo, a s trepetavimi plamenčki besed pravkar orisal. Blumenberg je v mislih odtaval k orjaški podobi judovskega mišičnjaka s sedmimi kitami; trepetajoč, osamljen in izčrpan od hrepenenja, da bi izpolnil božji odrešenjski načrt, je imel v sebi toliko otroškega, otroškost sladkosnedneža, na primer, ko je z golo roko zajemal med iz levjega skeleta.

Vnovič se je Blumenberg posvetil temu, čemur se je zadnja leta izogibal: opogumil je študenta, naj mu piše, kako bo napredoval s pisanjem naloge, stal da mu bo ob strani z napotki in komentarji.

Baurove ušesne ploskve so žarele od veselja, ko je previdno potisnil kljuko vrat kabineta navzdol in tiho, tiho, kot da je treba popaziti, da ne bi prebudil dojenčka, za sabo zaprl oblazinjena dvokrilna vrata.

Blumenberg se je dobro počutil. Skromnost tega mladeniča, njegova vnema, inteligentnost, ki je pobilisnila iz marsikaterere njegove izjave, vse to je dokazovalo: vendarle ni zaman, kar poučuje. Nekaj od tega ostane v prestrezljivih ušesih kakega študenta, tam na presenetljiv način vzkali in se razraste. Zasačil se je pri vzgibu, da bi mladega Baura pobožal po glavi, da bi ga zaščitil.

Malo pozneje je odšel iz stavbe. Ta dan ga je zamikalo, da bi se še malce sprehodil in da ne bi kar takoj sedel v avto ter se odpeljal v Altenberge. Bil je čudovit, zgodnjevečerno topel dan, ne vroč ne prehladen, natanko pravnje vreme za sprehod. Odločil se je za krajšo pot ob rečici Aa. Pozna pomlad je liste pognala v dovršitev, le redkega so skeletirale gosenice ali se je pod prašno skorjo krivenčil na peclju. V krošnjah so pošumevali rahli sunki vetra, zdelo se je, kot da veje dreves mahajo v pozdrav. Vlažne cvetlične grede so žarele v rožnati, beli, rdeči, v barvi sivke. Dve izgubljeni raci sta capljali čez megličasto trato. Postal je in se zamaknil v opazovanje rjavega tulipana; na zelo ravnem peclju, častitljivo dvignjene glave, se je vzpenjal čisto sam zase sredi pisanih bratov, ki so ukrivljeno in radostno poganjali drug čez drugega.

Podoba njihovih kožuhastih prašnikov v bleščeče črni barvi ga je spremljala še nekaj korakov, dokler se ni naposled porazgubila. Spotoma se je nekajkrat ozrl. Mu lev sledi? Ne, lev se ni prikazal. Kaj bi se zgodilo, če bi njegova družina izvedela za leva? Ne po njegovi zaslugi, on o tem seveda ne bi govoril. Toda njegova žena, hči, sinovi so bistri, nikakor ne brez občutka za pomembne stvari, ki ga obdajajo, kdo ve, morda bodo zaznali vonj po levu. Nasmejal se je ob misli, da bodo zdaj levu doma vsak dan pripravljali orjaške porcije mesa in mu stregli z njimi v orjaških pasjih skodelah. Po drugi strani pa ta nadvse posebni lev najbrž že dolga stoletja živi brez mesne prehrane.

Vsekakor mora dognati, komu se lev običajno pridruži, komu je služil prej. Z mesom? Brez mesa? Brez mesa, je odločil Blumenberg. Poanta leva je ravno v tem, da obstaja, ne da bi po maniri bratov iz narave požiral svoji konstituciji primerne porcije mesa. Pojavlja se in izginja, ne da bi puščal sledi, odtisov šap mu ni treba zabrisovati s čopasto konico repa, da bi dokazal alegorično povezavo s Kristusom (kar v delovni sobi ali v predavalnici tako ali tako ne bi bilo mogoče); ni mu treba vsemu svetu kazati, da počenja podobne stvari kot Kristus, ki je kot človek svojo božanskost vselej znova prikrival. Njegov lev ne pušča levjih iztrebkov in na preprogi niti dlake, vsaj ne leta 1982, ne v Münstru tega lepega majskega dne, nad katerim je zdaj prekipeval somrak, ki ga je zaključeval.

*Prevedla Ana Jasmina Oseban*



*dr. Tadej Troha*

## Kafka in dogodek

Naslov prispevka je bil dejansko mišljen kot delovni naslov, kot naslov, katerega edina funkcija je bila, da bi v trenutku, ko sem bil brez jasne ideje, o čem bom govoril, ustvaril iluzijo že zamišljenega prihodnjega besedila ter mi s tem omogočil, da se izognem nespodobni napovedi, da bom na simpoziju o Kafki govoril “o Kafki” – kar bi bilo v tistem trenutku edino iskreno. In seveda, naslov sem nameraval še pravočasno spremeniti, ga preoblikovati tako, da bi zvenel bolj polno, bolj zanimivo, bolj slikovito. A zgodilo se je, da sem zaradi oklevanja zamudil trenutek, ko bi še lahko sporočil spremembo: naslov, ki mu je bilo namenjeno, da ostane skrit v neformalni komunikaciji, je že postal uraden, že je bil zapisan v napovedniku simpozija.

Ker pa je v kafkovskem univerzumu jasno, da besede ni mogoče preprosto vzeti nazaj, da je beseda v trenutku, ko je izrečena, že zapisana, že zabeležena v nekem zvezku in te obvezuje, čeprav misliš, da si jo izrekel mimogrede, si tudi nisem drznil ubrati tistega običajnega izgovora, ki se glasi: res je, rekel sem, da bom govoril o tem in tem, a zdaj sem si premislil in bom govoril o nečem drugem – čeprav sem, roko na srce, pozneje res nameraval govoriti o nečem drugem.

Resnično: tako kot si Josef K. *sam* odredi, da na sodišče *mora* priti ob devetih zjutraj, čeprav ga niso naročili za določeno uro, sem si sam odredil naslov, ki ga *moram* upoštevati. V tem, da si sam zadaš nalogo, naj bo to naslov ali termín, v zadnji instanci ni nobene *posebne* svobode, nobene svobode, ki bi bila *zunanja* polju Drugega, nobene svobode, ki bi se lahko izmaknila polju Zakona, nobene svobode izvzetosti, nobene svobode, ki

---

**Dr. Tadej Troha** (Trbovlje, 1979) je doktor filozofije, avtor monografije o problemu čudeža (*Niti čudež niti čudež*, Analecta, 2010) ter številnih člankov s področja psihoanalize in sodobne filozofije. Zaposlen je na Filozofskem inštitutu ZRC SAZU. V zadnji letih deluje tudi kot avtor in voditelj oddaje *Knjiga mene briga* na TV Slovenija.

bi jo lahko zadržal pod svojim nadzorom. Josef K. je mislil, da nadzoruje situacijo, odredil si je lastni termin, a je vseeno zamudil, pa čeprav je – in v tem je ironija – povsem pravilno uganil: ko je v sodno dvorano vstopil ob desetih in pet minut, je nemudoma slišal očitek, da bi moral biti tam pred uro in petimi minutami – torej, če je to sploh treba reči, točno ob devetih, točno ob času, ko je sam vedel, da bi se moral pojaviti.

A zakaj tak in prav tak naslov? Je bil naslov vsaj v trenutku, ko sem si ga odredil, še “svoboden”? Nikakor, že v samem začetku je šlo za kompromis, ki pa se je kazal kot prav posrečeno preračunljiv. Če rečem, da bom govoril na temo “Kafka in dogodek”, imam na razpolago dve udobni možnosti. Prvič, lahko si popolnoma premislim, naslov tako ali tako ne zveni toliko obetavno, da bi mi kdo zameril, sploh pa ne uradniki na Študentski založbi, za te uradnike tako ali tako nikoli ne veš, ali sploh zastopajo tisto, za kar se predstavljajo – in sploh, eno od uradnic tudi osebno poznam, gotovo bi se v primeru, da bi se kaj neljubega primerilo, lahko zavzela zame. Drugič, okvir je tako širok, da lahko vanj zagotovo nekako umestim tisti posebni primer dogodka pri Kafki, o katerem sem že pisal, namreč Kafkovo *Preobrazbo*; vendarle so me najbrž poklicali ravno zaradi tega, morda jim na ta način celo ugodim, ne nazadnje je to skorajda edini tekst, ki me tudi po času nastanka vsaj delno še postavlja v družbo komparativistov.

Bili sta dve možnosti. A ko me je uradna potrditev naslova prehitela, sem se soočil s tisto od dveh alternativ, ki sem ji bil že v izhodišču *konkretno* zavezan. Polje sploh ni bilo tako odprto, kot se je zdelo; beseda, ki je bila zastavljena kot idealni kompromis, kot kompromis med dvema preračunljivima možnostma, je bila dejansko, še preden je bila izrečena, že zavezana, že ni bila več svobodna – ne le, da moram govoriti na temo *Kafka in dogodek*; še več, govoriti moram ali vsaj začeti moram govoriti o nečem, o čemer sem že govoril; in če bom želel govoriti tudi kaj novega, bo to mogoče le skozi stari material.

Tako se je zgodilo, da moram spet začeti tam, kjer sem samemu sebi dolgočasen, namreč pri osnovni ideji, ki zadeva *Preobrazbo*, pri ideji, ki zadeva natančno tisti Kafkov tekst, za katerega je večina prepričana, da je že dolgočasen, da je že popolnoma prežvečen in prebavljen, in sicer zgolj zato, ker je kanonski in je povrhu ravno prav kratek, da šteje tudi kot šolsko kanonski tekst, kot tekst, ki ga je *dejansko* prebralo zelo veliko ljudi.

Seveda je v tem, da *moram* govoriti o tem, tudi neki *hočem*. Ampak, prav tako seveda, ne gre za željo, da bi skušal, kot pravimo, “prodati” nekaj, kar sem nekoč že prodal. Prodajanja starih tez se drži nekaj obscenega, sploh ko gre za formulacije, na katere si bil ob prvem zapisu nenavadno

ponosen. Četudi veš, da jih večina še ne pozna, se ti zdi, da iste besede, ko so izrečene tretjič ali četrtoč, avtomatično dobijo neprijeten pridih; pričakovali bi, da bodo postale avtomatizirane in jih bo lažje izreči, ampak v resnici ne gredo zlahka z jezika, ni jih več mogoče izreči brez nenavadne zadrege. Pa ne gre za to, da bi se preprosto preveč odcepile od tebe in bi jih začutil kot tuje, odlepljene od izvornega razmisleka: prav nasprotno, ko si jih izrekel prvič, so delovale tuje, prišle so od zunaj, delovale so kot nekaj, kar ni prišlo iz tebe – in ravno zato si jih na koncu lahko brez zadrege podpisal. Obscena ni odtujitev, obscena je prisvojitvev. Ko jih skušaš ponoviti, jih dejansko ukradeš Drugemu, da bi jih imel še enkrat zase, prišle so od zunaj, nato si jih dal od sebe, zdaj pa hočeš, da so še enkrat tvoje, hočeš ustvariti učinek prebliska, čeprav veš, da ne gre za preblisk. A če drugi tega ne občutijo, veliki Drugi ve, da goljufaš. Pa vendar, k sreči je veliki Drugi v tej dimenziji precej naiven, dovolj je, če dodaš malo spremembo, če vse skupaj malo predrugačiš, če vsemu skupaj daš neki drugačen izraz, formulacijo samo za kanček spremeniš – dejansko, v očeh velikega Drugega rek “isto sranje, drugo pakovanje” pač ne nosi negativnega predznaka.

Ne gre torej za to, da bi od starega ohranili “celoto” izpeljave, njen povzetek, temveč zgolj njen začetek. Naloga je torej v tem, da v starem, že izrečenem, lociramo in ponovimo nekaj, kar bi nekoliko prevzetno lahko poimenovali *mesto uvida*. To ni preprosto neka splošna ideja, ki smo jo enkrat že tako ali drugače ubesedili, ni ideja niti povzetek ideje, temveč – če govorimo o analizi nekega literarnega besedila – odstavek, stavek, verz ali beseda, točka, iz katere smo enkrat že izhajali, element, okrog katerega smo nekoč že nekaj napletli, pa je še vedno edino, kar smo si od vsega skupaj zapomnili in vzeli za svoje, pa čeprav gre za nekaj, kar ravno *ni* naša iznajdba, temveč prej in kvečjemu naša najdba.

In konkretno, zame v Kafkovi *Preobrazbi* to mesto zaseda stavek, ki je sicer na čisto prvi strani besedila, a ni tisti znameniti prvi stavek, ki povzema in reprezentira celoten tekst in ki je tako zgoščen, da ga ni mogoče povzeti drugače, kot da ga ponovimo. Stavek, ki ga imam v mislih, nastopi nekoliko pozneje. Potem ko se Gregor Samsa nekega jutra prebudi iz nemirnih sanj in se najde preobraženega v neznanski mrčes, v pošastno žuželko, v “*das ungeheure Ungeziefer*”, njegova prva reakcija ni groza, tesnoba, panika. Prvi afekt, ki se pojavi, sploh ni reakcija na novo podobo. Nova podoba, naj je še tako spektakularna, ne sproži drugega kot hladno in nadvse elementarno vprašanje: “Kaj se mi je zgodilo?”; prvi afekt nastopi, ko se ozre skozi okno: zunaj ne divja orkan, ne švigajo strele in ne doni grmenje, zunaj se ne dogaja nič pretresljivega; zunaj samo preprosto

dežuje in vreme je turobno, a to je dovolj, da sproži afekt. Prvi afekt, ki se pojavi, pa gotovo ni nekaj, kar bi pričakovali ob spektakularni sceni, ki jo imamo pred seboj. Namesto pretresenosti nad novim dejstvom je tu melanholija, afekt, ki je prežet z indiferenco, afekt, ki ravno ne dopušča dogodka.

In tu sledi *tisti* stavek:

“Kaj pa če bi še malo zaspal in pozabil na vso norost,” je pomislil, vendar je bilo to povsem neuresničljivo, saj je bil vajen spati na desnem boku, v svojem novem stanju pa se ni mogel obrniti v ta položaj.<sup>1</sup>

Če imamo do tega trenutka pred seboj latentno neskladje med očitno objektivno spremembo, ki jo opazamo sami, in subjektom, ki razmišlja po starem in se ne zaveda, da je do spremembe prišlo, Kafka v tem stavku proizvede povsem materialni kratki stik med dvema različnima pozicijama, med nečim, kar zastopa staro, in nečim, kar zastopa novo. In sam mislim, da je ta stavek, ta kratki stik treba vzeti zares. In vzeti ga zares najprej pomeni, da si ob njem zamislimo hipotetično možnost dejanske *uresničitve* želje po nevtralizaciji. Nevtralizacija, odprava preobrazbe, pozaba vse norosti, vrnitev k staremu *bi se lahko zgodila* – če bi bil Gregor Samsa le zmožen zaspati na hrbtu. Če bi bil čisti psihološki jaz, ki lahko zaspi v *katerem koli* položaju, če njegova psiha ne bi bila zvezana s telesom, bi lahko nemudoma zaspal in, zares, prav nič neverjetno ne bi bilo, da bi se zbudil natančno tak, kot je bil pred preobrazbo – in prav nič neverjetno ne bi bilo, če bi se tudi čas zavrtel nazaj, tako da bi ga budilka prebudila in bi normalno, kot vsak dan poprej, odšel v službo.

Šele ko si zamislimo to možnost, lahko resnično opazimo jedro Kafkove geste. Kafka v tem stavku namreč izvede droben, a zelo bistven prenos poudarka. Nevtralizacija ni možna, toda za nemožnost nevtralizacije ni odgovorna pretirana sprememba. Spet si zamislimo alternativni scenarij. Če bi Kafka želel demonstrirati to poanto, bi zgodba najbrž potekala neka-ko takole: Gregor bi zaspal, ko pa bi se nato znova zbudil, bi ugotovil, da je še vedno videti kot hrošč, to pa bi ga bržkone prignalo v spektakularno norost. O tem, kaj bi se dogajalo od tod naprej, nima smisla špekulirati – a prepričani smo lahko, da bi takšen tok dogodkov ustvaril atmosfero, v katerem ne bi bilo nikakršnega “Kafke”.

A ker je zapisano tako, kot je zapisano, je v nemožnost nevtralizacije, vrnitve v staro stanje, v enaki meri kot novo telo vključeno tudi vztra-

---

<sup>1</sup> Franz Kafka, “Preobrazba”, v: id., *Preobrazba in druge zgodbe*, op. cit., str. 73.



janje starega stanja, vztrajanje navade, da lahko zaspi samo na desnem boku. Nazaj v času ne more ravno zato, ker se je nekaj starega ohranilo, ker nekaj ni bilo preobraženo, in sicer prav navezava njegove psihe na staro telo. Ravno tisto, kar je iz preobrazbe izpadlo, tisto, kar se ni moglo preobraziti, torej ravno element neuspelosti celovite preobrazbe, je hkrati pogoj *nemožnosti* njene retroaktivne nevtralizacije. To pa pomeni: že res, da preobrazba ni bila popolna, a prav ta nepopolnost preobrazbe, prav kratek stik preobraženega in nepreobraženega, novega in starega, je tisto, kar preobrazbo afirmira in jo napravi za nepovratno. Prav zato, ker ni bila popolna, to je preobrazba in prav v tem preobrazba je dogodek, ne toliko nekaj novega kot nekaj nepovratnega.

Da je preobrazba nepovratni dogodek, seveda še ne pomeni, da si sistem, ki ga tak dogodek zadane, ne bo znal opomoči. V nadaljnjem poteku *Preobrazbe* začetni deteritorializaciji, če uporabimo Deleuzov izraz, sledi proces reteritorializacije; Gregor se po nekem času identificira z novo podobo, z novo vlogo, nazadnje crkne, "*es ist kreppiert*", pravi strežnica, in ob samem koncu se na obzorju prikaže novo upanje, podoba srečne družine. A čeprav smo upravičeno skeptični, da bo žrtvovanje prineslo želen uspeh, in pričakujemo, da se navsezadnje ne bo spremenilo nič bistvenega, ostane dejstvo: četudi je rezultat ohranitev starega sistema, je za to potreben napor. Sistem mora za to, da bi ostal tak, kot je, izumiti neko novo strategijo, neko novo gesto, nekaj, kar je Alain Badiou poimenoval reakcionarna novost.

Že *Preobrazbo* bi bilo v mnogih pogledih mogoče obravnavati kot Kafko v malem. Ob tem bi bilo mogoče opozoriti, da v *Preobrazbi* v prvi plan stopijo nekateri elementi izraza, ki so nasploh značilni za pravega Kafko: od ključne vloge glasu in zvoka, nenavadne vloge podob, ki visijo na stenah, do sopostavitve madežev in kiča, po čemer bo očetova "čez in čez madežasta" uniforma, ki pa se zaradi nenehnega drgnjenja zlatih gumbov vseeno blešči, postala prototip "stajlinga" kafkovskih birokratov. A v nadaljevanju bi se rad osredotočil na moment, ki sem ga izpostavil malo prej, na preobrazbo, ki jo lahko razumemo kot model tipično kafkovskega dogodka.

Čeprav je v *Preobrazbi*, vsaj tako je videti, preobrazba vezana na posameznika, pa je pri razumevanju njenega jedra nujno odmisлити vsako idejo, da gre za gesto posameznika, gesto volje, gesto upora proti sistemu, da gre torej za nekakšno hoteno preobrazbo posameznika. Da bi razumeli bistveno genetično vez dogodka preobrazbe na eni in sistema na drugi strani, si velja ogledati dva odlomka, enega iz romana *Proces*, drugega iz romana *Grad*. V razmerju do *Preobrazbe* je obema skupna

sprememba perspektive. Medtem ko smo v *Preobrazbi* osredotočeni na zgodbo posameznika nasproti sistemu, ta dva odlomka zavzameta pozicijo sistema. Obema je prav tako skupno, da o sistemu govorita kot o organizmu, sistem je predstavljen kot nenavadno živo bitje. A tu se skupno konča: prva podoba govori o *reakciji* sistema na dogodek in z nekaj svobode bi te vrstice lahko aplicirali na celotno zgodbo *Preobrazbe*. Vse skupaj zveni kot naknadni vsevedni povzetek tega, kar se je zgodilo, zveni kot moralka, ki bi jo lahko prebrali ob grobu Gregorja Samse.

Sprevideti je treba, govori odvetnik,

da ta veliki sodni organizem vedno nekako ostaja v ravnotežju in da tedaj, če na svojem mestu nekaj spremeniš, odmakneš sebi samemu pod izpod nog in padeš v globino, medtem ko veliki sodni organizem lahko za to majhno motnjo na drugem kraju – saj je vse med seboj v zvezi – ustvari nadomestek in ostane nespremenjen, če morda ne postane še bolj zaprt, še pazljivejši, še strožji, še slabši, in to je celo prav verjetno.<sup>2</sup>

Ko posameznik v sistemu izvede samovoljno spremembo, bo po nujnosti on tisti, ki bo na slabšem; sam bo propadel, kar pa zadeva sistem, bo motnja odpravljena; sistem bo na nekem drugem kraju reagiral s spremembo, a v celoti bo ostal takšen, kakršen je bil; še več, vsak poskus napada na sistem bo sistem še nekoliko okrepil in vsak nadaljnji poskus upora bo še nekoliko težji. Še krajše in shematično rečeno, ta podoba zarisuje naslednjo formulo: sistem – dogodkovna motnja, ki jo izvede posameznik – sistem.

Če sem omenil, da bi ta odlomek lahko brali kot vsevedni povzetek *Preobrazbe*, pa to še ne pomeni, da pojasni njen začetek: nekaj se je zgodilo, a to ni bila hotena uporniška gesta posameznika. A ne le, da ta podoba vsak možni dogodek reducira na samovoljo, na kaprico posameznika; še več, prav tako se sploh ne ukvarja s tem, čemu sistem *sploh reagira* – s čimer ohranja predpostavko ne le nepremagljivega, temveč tudi v principu neranljivega sistema. Kar pa je, če smo pravilno razumeli začetne strani *Preobrazbe*, vse prej kot ustrezno: preobrazba Gregorja Samse ni le motnja *znotraj* sistema, temveč motnja samega sistema, motnja, ki zadeva samo jedro njegovega delovanja.

V tem smislu je šele drugi, temu po tonu sorodni odlomek tisti, ki v primerjavi s *Preobrazbo* ne le premakne perspektivo, temveč v tej perspektivi poda tudi njen ustreznik. Ta odlomek je iz romana *Grad*:

---

<sup>2</sup>Franz Kafka, *Proces*, Ljubljana: Delo, d. d., 2004, str. 94–95.

Zdaj pa bom spregovoril o neki posebni lastnosti našega uradnega aparata. Njegovi natančnosti ustreza to, da je skrajnje občutljiv. Če so kako zadevo zelo dolgo preudarjali, se lahko zgodi, tudi če to preudarjanje še ni končano, da nenadoma s kakega mesta, ki ga ni bilo mogoče vnaprej videti in ga tudi pozneje ni mogoče več najti, bliskovito hitro pride rešitev in konča tako zadevo, in to večinoma zelo pravilno, čeprav svojevoljno. Tako je, kakor bi uradni aparat ne mogel več prenašati napetosti, dolgoletne razdraženosti zaradi iste, same po sebi malenkostne zadeve, in bi iz sebe iztisnil odločitev brez pomoči uradnikov. Kajpada se ni zgodil nikak čudež, in gotovo je kateri uradnik napisal rešitev ali izrekel nenapisano odločitev, vsekakor pa vsaj od tod, od nas, celo iz urada ni mogoče ugotoviti, kateri uradnik je odločal o tem in iz katerih razlogov.<sup>3</sup>

Medtem ko je bilo prvo podobo mogoče razumeti kot vsevedni povzetek celotne *Preobrazbe*, nam ta druga podoba, če le odmislimo njeno neposredno vsebino in njen kontekst, podaja genezo samega začetka, samega dogodka preobrazbe. Na kakšen način? Prej sem rekel, da je formula prve podobe naslednja: sistem – dogodkovna motnja posameznika – sistem. Sistem je bil predstavljen kot vsemogočen in v principu neranljiv. Tu pa se zgodba začne drugače: seveda gre še vedno za sistem, ki tako ali drugače vzdržuje ravnotežje, a bistveno je, da začnemo pri sistemu, ki se ne počuti dobro. Sistem je občutljiv, ima problem, zaradi malenkosti, ki traja in vztraja, čuti napetost. In ko je napetost prevelika, se na nekem presenetljivem mestu, ki vznikne samo za hip, niti prej niti pozneje ga ni več mogoče locirati, nekaj bliskovito zgodi; zgodi se nekaj, kar je videti kot čudež; zgodi se nekaj, kar sicer ni čudež, ki bi padel z neba, tehnično je ta rešitev vezana na nekega posameznika, a na drugi strani, s stališča sistema je videti, kot da bi sistem, aparat, iz sebe “iztisnil odločitev”, ne da bi znal napovedati, od kod bo rešitev prišla – kar ne nazadnje je čudež.

Shematično bi to podobo lahko zapisali z naslednjo formulo: trajna napetost sistema – dogodek sistema. Bi ne mogli v tem smislu reči, da je bila prav napetost sistema, napetost družinskih in družbenih relacij tista, ki je terjala preobrazbo Gregorja Samse? In če je tako, mar nam preobrazba ne kaže, da je dogodek, ki ga sistem proizvede, vsaj potencialno bolj odprt, da ni nujno reakcionarni dogodek, “rešitev”, temveč dogodek, ki sistem za nekaj časa zadrži v suspenzu, pri čemer ni jasno, ali bo nadaljevanje krenilo v eno ali drugo smer?

Kafka seveda ne verjame v takšno ali drugačno revolucijo, a pri tem je bistveno, da je njegovo razumevanje ravnotežja sistema – če shematično

<sup>3</sup>Franz Kafka, *Grad*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967, str. 127.

uporabimo tri že omenjene tekste – mogoče razdeliti v tri faze. V *Preobrazbi* se sistem ohrani na način uspešnega žrtvovanja odvečnega elementa, Gregor Samsa crkne, da bi družina zaživela novo življenje. V *Procesu* Josef K. prav tako “crkne”, “*Wie ein Hund*” – a to ni več iste vrste konec, je konec, ki ničemur ne služi. Kot sta pravilno opozorila Deleuze in Guattari, je ta konec “prezgoden, navržen, neustrezen. Ne moremo predvidevati, kam bi ga Kafka postavil. Dalo bi se ga, kot sanje, vključiti v potek romana.”<sup>4</sup> V *Gradu* kot tretji fazi spet nekaj crkne, a to ni več glavni junak – temveč sredi nekega stavka, kot da bi zmanjkalo goriva, crkne sam tekst.

Premik v vlogi konca je skladen s premikom od prikaza vnovične vzpostavitev ravnotežja sistema, ki je soočen z motnjo, k analizi *načina obstoja* tega ravnotežja. Tu nam pride prav neka zunanja referenca. V tekstu *Konec filozofije in naloga mišljenja* je Martin Heidegger opozoril na dvojni pomen nemške besede *das Ende*, ki poleg konca pomeni tudi kraj – sorodno kot v slovenščini. Konec filozofije, *das Ende der Philosophie*, je kraj, *ist der Ort*, tisti, na katerem se zbere v svoji skrajni možnosti celotno njene zgodovine, *dasjenige, worin sich das Ganze ihrer Geschichte in seine äusserste Möglichkeit versammelt*. In če tu, ne brez podlage v Heideggerju, izvedemo drobno redukcijo, dobimo definicijo konca kot takega. Konec je kraj, *das Ende ist der Ort*, kjer se celota zbere v svoji skrajni možnosti, *worin sich das Ganze in seine äusserste Möglichkeit versammelt*.

Če je konec kraj in če vemo, da Kafkov *Grad* ni drugega kot kraj, bo tudi jasno, čemu se ne more končati. *Grad* nima konca, ker že sam ni drugega kot kraj, od koder K., brez vsakega racionalnega razloga, preprosto ne more oditi. In prav tako bi lahko rekli, da je *Grad* prikaz celote, zbrane v njeni skrajni možnosti; kraj, ki je brez odnosa z ostalim svetom, ker v sebi vsebuje celoto sveta; sistem zase, sistem, ki ni del večjega sistema, ker sam vsebuje vse bistveno sistema kot takega, do konca izčiščeno simbolno.

Toda če sem napovedal – in na to nisem pozabil –, da bo zame preobrazba ime tipičnega kafkovskega dogodka, ostane vprašanje, kje je to mogoče najti v *Gradu*, v tej skrajni možnosti Kafke. Tu se nič ne zgodi, tu ni nobene preobrazbe posameznika, pa naj imamo v mislih takšno, ki doleti Gregorja Samsa, ali tisto bolj minimalno, ki doleti Josefa K. Nič se ne zgodi – nič razen prihoda K. v kraj na konec sveta. Ne vemo, čemu je prišel in od kod je prišel, pa vendarle je tam.

In kdo ga je postavil tja? Zelo naivno rečeno – nihče drug kot Kafka. Je torej on sam avtor dogodka? In kakšen je ta dogodek?

<sup>4</sup> Gilles Deleuze in Felix Guattari, *Kafka. Za manjšinsko književnost*, Ljubljana: LUD Literatura, 1995, str. 60.

Mnogo pred tem, 20. oktobra 1911, je Kafka v dnevnik zapisal: "... pisal o Parizu. Pisal slabo, ne da bi se sploh dokopal do tiste svobode pristnega opisa, ki človeka razbremeni usidranosti v izkustvu."<sup>5</sup>

Tu mi seveda gre za opredelitev "pristnega opisa": cilj pristnega, pravega opisa, opisa kot takega, ni ustrežanje izkustvu, doživetju; a prav tako ne smemo pozabiti, da to ni nekaj, kar z izkustvom ne bi imelo nobene zveze; izhaja iz izkustva in šele *proizvede* avtonomijo opisa, avtonomijo nečesa, kar je po svoji definiciji opis *nečesa*. Opis izhaja iz izkustva, a ko postane avtonomen, ko se izkustva osvobodi, ga ni mogoče več prevesti nazaj v izkustvo, dobi svoje življenje.

In prav po teh potezah je prehod iz izkustva v "pristni opis" minimalni kafkovski dogodek in v tem je pristni opis tudi preobrazba: nepovratni premik perspektive, ki ga ne definira novost, temveč nepovratnost, kreacija prizorišča, ki ga prav zaradi zavezanosti tistemu, iz česar je to prizorišče izšlo, ne moremo zapustiti. Nepovratno smo zdaj tam, kjer smo bili.

---

<sup>5</sup>Franz Kafka, *Dnevniki 1909–1912*, Ljubljana: Študentska založba, 2009, str. 70.



*dr. Josef Čermák*

## Recepcija Franza Kafke na Češkem

Češka je bila že od srednjega veka pokrajina treh ljudstev, katerih prebivalstvo je bilo sestavljeno iz treh etničnih skupin: Čehov, Nemcev in Judov. Te etnične skupine je tri stoletja družil deželni patriotizem pod vplivom avstrijskega cesarstva, ki je temeljil na vsem, kar jim je bilo skupno, na skupaj doživeti zgodovini, in na vsem, kar jih je ločevalo, na primer jezik in njegove stvaritve, ki so se lahko razvile le znotraj njegovih meja. Tudi Praga, center pokrajine, je od nekdaj kazala to podobo. Do sredine 19. stoletja je še ustvarjala vtis zaspane province, kjer se je več kot češko govorilo nemško. Leto 1848 pa je tudi češkim deželam prineslo velike spremembe. Judom je bila med drugim prepovedana svobodna menjava bivališča. V svobodnih političnih odnosih po šestdesetih letih se je Praga hitro spremenila v sodobno metropolo. Posledica industrializacije mesta je bila poplava priseljencev s podeželja, med katerimi je bilo tudi veliko vaških Judov, med njimi tudi mama in oče Franza Kafke. Med nešteti somišljeniki v mestu sta pričakovala boljše življenjske pogoje in večjo varnost. Kafkova sta med Čehi, staroselskimi Nemci in Judi v Pragi kmalu pognala korenine. Oba sta bila zelo sposobna in sta govorila tudi češko, Hermann brezhibno, Julie zadovoljivo. V teh okoliščinah se je rodil Franz, njun prvi otrok.

Prvi stik Kafkovih del s češko literaturo je bil obetajoč: zgodil se je še pred prvo svetovno vojno, leta 1913, istočasno kot v nemški literaturi. Na nemški strani sta ga sprožila knjižna recenzenta praških časopisov Prager Tagblatt in Bohemia ter judovskega časnika Selbstwehr, na češki

---

**Dr. Josef Čermák** (Roztoky u Jilemnice, 1928) je literarni zgodovinar, komparativist ter založnik in prevajalec. Primerjalno književnost je študiral na Karlovi univerzi v Pragi, kjer je bil nato de javen še med letoma 1956 in 1969 ter 1989 in 1992. Je soustanovitelj Društva Franz Kafka v Pragi. Napisal je vrsto del o Kafki in med drugim izdal tudi v Pragi najdena Kafkova pisma staršem, nastala med letoma 1922 in 1924, ki so izšla leta 1990 ter so bila prevedena v deset jezikov. Je tudi avtor češkega dela Kafkovega muzeja v Pragi.

pa prozaist in dramatik František Langer, brat Georga Mordechajja Langerja, ki je bil za razliko od zadnjega v Čeha asimiliran Jud. V svoji oceni zgodbe *Kurjač* je Kafkovo prozo pripisal neoklasicizmu, v češki literaturi precej kratkotrajni in zahvaljujoč nemškemu vplivu obstoječi literarni smeri. Obenem se je v značilnostih Kafkovega sloga kazala teorija češkega, v slikovni umetnosti takrat prevladujočega kubizma. Langer, ki so ga po eni strani navdihovali takratna proza Paula Ernsta in njegovi eseji, zbrani v knjigi *Der Weg zur Form* (Pot k obliki), po drugi pa "ravne linije" češkega kubizma, je v *Kurjaču* našel linearno odvijanje dogajanja, odpsihologiziranje in pomanjkanje vsake ornamentike in občutljivosti. Ta neoklasicistična interpretacija zgodnje proze je, kolikor vem, edinstvena v svetovni recepciji Kafke.

Langer je Kafko osebno poznal iz kavarne Arco. Dogovorila sta se, da bo Langer v svoji reviji objavil kritiko zgodbe *Preobrazba*. Žal sta ta načrt preprečila svetovna vojna in vpoklic Langerja v vojsko. Langer je kot pomembna priča tudi nedvoumno zavrnil zgodbo, ki jo je o Kafkovi udeležbi na razglasu praških anarhistov razširil Janouch. Kot mlad anarhist se je namreč udeležil prav vseh.

V letih pred prvo svetovno vojno naj omenimo še en pomemben dogodek: mlajša generacija nemških pisateljev v Pragi je z uradno razglasitvijo Franza Werfla Čehom ponudila roko za bratsko spravo. Češki umetniki so jo bili pripravljene sprejeti. Pripravljene so bili predvsem na sodelovanje z nemškimi ekspresionisti v krogu berlinskih revij *Die Aktion* in *Der Sturm*. Na ta način so želeli uravnovesiti enostransko usmeritev k Franciji. Toda svetovna vojna je za dalj časa prekrizala to namero. Med vojno je recepcija nemško govoreče literature padla na minimum. Smer sprejema se je obrnila, praški Nemci – Kafka ni bil izjema – so sodelovali pri prevajanju češke antimilitaristične literature v nemščino.

V tem času je v neki moravski vasi živeči Josef Florian, čudaški, katoliško usmerjeni založnik z genialnim talentom za odkrivanje, v nemški reviji *Börsenblatt* prebral ime Kafka. Ko mu je potem Milena Jesenská (prva prevajalka Kafke v drug jezik) prek svoje prijateljice kmalu po vojni ponudila svoj prevod, ga je bil pripravljen izdati. A Milena je imela v ognju dve železi in je svoje delo istočasno ponudila tudi anarhokomunističnemu pisatelju in izdajatelju v Pragi, S. K. Neumannu, ki ga je dobro poznala. Neumann je nato *Kurjača* izdal v svoji reviji. Tako Kafka na Češkem prvič ni izšel v katoliškem okolju, temveč na ravno nasprotni strani takratnega političnega spektra. Neumann je nato pomembno vplival na češko recepcijo. Ko je Kafka leta 1924 umrl, je Neumann napisal dva nekrologa, v katerih je Kafko predstavil kot neusmiljenega kritika

buržoazije. Ta prostaško marksistična kritika je imela potem v določenih krogih dolgo življenje, čutilo se jo je še na znani konferenci v Liblicah. Vendar tudi nepopustljivi Florian ni obupal. Po dolgoletnih pripravah je konec dvajsetih let 20. stoletja izdal *Preobrazbo* in približno dvajset Kafkovih proznih del (večinoma iz zvezka *Podeželski zdravnik*), zraven pa prve, zelo kakovostne ilustracije, ki so mu jih pripravili mladi vestfalski umetniki v zameno za hrano in prenočišče – z denarjem je bil vedno na tesnem. Kafka je bil Florianu nerazložljivo privlačen in v dvajsetih in tridesetih letih mu je sledilo več duhovno usmerjenih kritikov in prevajalcev, ki so se ukvarjali s Kafka.

Naslednjo etapo češke recepcije konec dvajsetih in tridesetih let je zaznamovalo ime Paul/Pavel Eisner. Dvojezični Pražan se je s Kafko sicer začel ukvarjati precej pozno, prej je Paul Eisner kot sodelavec Werflove generacije v nemščino prevajal češke avtorje. Ko se je v Nemčiji začel bojkot judovskih in humanističnih avtorjev, je Eisner zasukal smer in te avtorje začel prevajati v češčino kot Pavel Eisner. S Kafkovim delom se je srečal šele konec dvajsetih let po izdaji romanov iz njegove zapuščine. Ni poznal niti dela svojih čeških predhodnikov, Milene in Floriana, kaj šele Langerja. Toda za Kafko se je energično zavzel in to zanimanje je potem trajalo štirideset let. Nedvomno je bil prav on naš najboljši poznavalec Kafke pred drugo svetovno vojno. Kot publicist je napisal veliko esejev in člankov. Njegova interpretacija del se je sčasoma spreminjala, pozorno je spremljal razvoj recepcije Kafkovih del. Najprej mu je bilo blizu stališče Maxa Broda, potem ko je Kafko prevedel, pa se mu je, nasprotno, zdel ekspresionističen, pozneje mu je pripisal tudi surrealistične in eksistencialistične elemente.

Največji prispevek k raziskovanju Kafke je imela njegova praška teorija, imenovana tudi teorija treh getov, ki so jo nekateri raziskovalci Kafke po svetu dolgo sprejemali z odobravanjem. Glavna teza se je glasila: brez poznavanja sociološke in kulturne realnosti Prage se Kafke ne da dobro razumeti. Po njegovem mnenju je praška judovska manjšina, ki ji je pripadal Kafka, živela v trojni izolaciji: socialni, nacionalni in verski. To teorijo so pozneje zavrnil na podlagi socioloških in demografskih dokazov; dokazali so, da so bili tako imenovali getovski zidovi prepustni in da so bili prav Judi tisti, ki so zaradi znanja obeh pokrajinskih jezikov postali posredniki med etničnimi skupinami. Eisner je že konec dvajsetih let 20. stoletja odločno pozval takratnega odličnega češkega germanista na Karlovi univerzi, naj se ukvarja s Kafka. "To je potovanje," je pisal svojemu ordinariju Otokarju Fischerju, "deset Nobelovih nagrad je zanj premalo!" Žal mu ni prisluhnil; Kafka se založniku ni zdel tako



pomemben, prej nerazumljiv. Ta ugledni praški založnik je Eisnerja s predlogom, naj izda *Proces*, pustil čakati tri leta ter ga nato zamenjal s Kolbenheyerjevimi romanom.

Eisnerju pa je bil v veliko zadoščenje odziv na njegov prevod romana *Grad* sredi tridesetih let. Večpomensko razumljena knjiga je ustvarila arbitrarno, na neki nejasen način vabljivo predstavo o Kafkovem ustvarjanju, ki se je v širši javnosti obdržala vse do danes. Po vojni je Eisner napisal knjižico *Franz Kafka und Prag*, ki po komunističnem prevratu pri nas ni smela več iziti in je nato izšla v Združenih državah in na Švedskem. Pozneje, v petdesetih letih, ko se je po XX. kongresu stranke sovjetskih komunistov pri nas počasi začela tako imenovana otoplitev, je postal uspešen njegov biografski portret Kafke v reviji *Weltliteratur*, ki je v šestdesetih letih zaznamoval majhen češki Kafkov *boom*. V tem spisu so po letih prepovedi in obrekovanj predvsem mladi o Kafki prvič našli informacije, ki niso bile ideološko obarvane.

Recepcija Kafke v tridesetih letih in v času nemškega protektorata je bila v znamenju iz Francije uvoženega surrealizma. Praga takrat ni bila le kulturno pod francoskim vplivom – slišati je bilo pregovor: Kadar v Parizu dežuje, nosijo v Pragi dežnike. Značilno je, da je na primer vodilni češki kritik tistega časa, F. X. Alda (ki se je moral s Kafko srečati na skrivaj na praških uličicah), Kafko bralcem predstavil kot dandanes v Franciji visoko cenjenega avtorja. Češki umetniki, predvsem upodobitveni, so odkrili Kafko v francoskih surrealistično usmerjenih revijah, v *Minotauro*, v ilustracijah Maxa Ernsta in, najprej, pri Andréju Bretonu. Bretona so takrat Čehi v Pragi evforično sprejeli, v mestu je imel tudi nekaj predavanj. Kafko, v katerem je videl vodjo sanjskega kraljestva s praške Ulice alkimistov, je vključil v svojo znano *Anthologie de l'humour noir* (Antologijo črnega humorja). Leta 1935 izdani Eisnerjev prevod *Gradu*, ki ga je izdalo umetniško društvo Mánes, s spremno besedo Maxa Broda in surrealističnim kolažem slikarke Toyen na knjižnem ovitku, se je prodajal slabo. Knjigo so še v času protektorata prodajali na skrivaj – tako rekoč pod pultom, vendar je imela v umetniških in literarnih krogih velik učinek. Raziskovanje Kafke je bilo še v povojih. Brod je malo pred svojim odhodom iz Prage napisal samo v češčini izdan članek z naslovom *Ein Dichter und sein Weltruhm* (Pesnik in njegova svetovna slava), v katerem je Kafki napovedal svetovno slavo in Čehom očital, da večina ne pozna niti ene njegove vrstice. Veselil se je, da je na Karlovi univerzi nastala prva disertacija o Kafki. Motil se je, nastali sta dve taki deli, drugo z naslovom *Das Gefühl der Einsamkeit im Werk von Franz Kafka* (Občutek osamljenosti v delih Franza Kafke) je napisala celo Kafkova

sorodnica, svakinja njegove najstarejše sestre. Brod se ne bi veselil, če bi vedel, da v tem času počasi nastaja tudi izvirna, četudi fantastična in le na približnih vtisih o delu temelječa predstava o Kafkovem ustvarjanju, ki je kot neke vrste ljudska folklor preživela do danes in jo označuje na primer neprevedljiva češka beseda "kafkárna". 14. marca 1939, nekaj ur pred prihodom nacističnih okupatorjev v našo deželo, dobesedno pet minut pred dvanajsto, so najpomembnejši Kafkovi rokopisi v Brodovem kovčku dokončno odpotovali v tujino.

V dveh, treh politično deloma svobodnih povojnih letih, ko je Kafkov *boom* že potoval po vsem svetu, se je Kafkovi predstavitvi začelo veliko obetati tudi na Češkem. Zelo hitro se je tudi tu začela uveljavljati eksistencialistična interpretacija; ob Dostojevskem, Kierkegaardu in drugih so imeli Kafko za predhodnika filozofskega eksistencializma. Njegovo prozo so v luči absurda Alberta Camusa ali Jean-Paula Sartra interpretirali kot filozofsko besedilo, ne dobesedno, temveč tako rekoč med vrsticami. Na Češkem se je v tistem času med surrealističnimi in eksistencialističnimi interpreti razplamtela tudi prava polemika o Kafki. Surrealistično so ga interpretirali celo raziskovalci, ki niso imeli nobene zveze s surrealizmom. Najpomembnejši dogodek teh polemičnih let je bil, poleg več spisov in prevodov, zbornik *Kafka a Praha* (Kafka in Praga) iz leta 1947 s študijami štirih avtorjev – prvi zbornik o Kafki v Evropi. Vsebuje tudi prvo Kafkovo ikonografijo, dvaintrideset slikovnih dokumentov, ki so nato bliskovito obkrožili svet. Tudi v teh prispevkih se zrcali omenjena polemika. Avtor zbornika, naš rojak in kolega Peter Demetz, je bil v tem času pripadnik eksistencialistične interpretacije Kafke, kar je razvidno tudi iz njegovega doktorskega dela na Praški univerzi na temo *Kafka v Angliji*.

V ta čas spada tudi največja, žal onemogočena priložnost, ki se je ponudila češkemu sprejemu Kafke. Takoj po vojni so se dediči z Maxom Brodom dogovorili za prvo češko izdajo Kafkovih zbranih del. Z Brodovim soglasjem in z njegovo pomočjo naj bi bila to, v nasprotju z dotodanjimi nemškimi, razširjena izdaja v osmih zvezkih. Pomembno vlogo pri tem je igral takratni mož Kafkove nečakinje Věre Karel Projsa, ki je projekt tudi vodil. Pomemben praški založnik, Václav Petr, ga je začel uresničevati. Projsa je precenil svoje zmožnosti in v delo ni želel vključiti preizkušnega prevajalca Pavla Eisnerja. Toda Eisner si je dal Projsov prevod romana *Amerika* od založnika predložiti že v času korektur. Zelo nepravilno ga je skritiziral in založnik je moral prevod zavrniti, nato je vlogo prevajalca prevzel Eisner. Istočasno je med dediči in Brodom prišlo do preprirov glede honorarja. Vse se je zavleklo in celoten projekt je

preprečil komunistični prevrat februarja 1948. Kafka je postal nezaželen avtor, Petrova založba pa je bila likvidirana in nacionalizirana. Rokopisi vseh treh romanov, ki jih je prevedel Eisner, danes ležijo v založnikovem arhivu. Po še enem neuspelem poskusu v šestdesetih letih so lahko Kafkova zbrana dela zaključili in izdali šele po šestdesetih letih, takrat v trinajstih zvezkih.

Po februarškem puču so se za Kafko pri nas začeli hudi časi. Začeli so ga povezovati z "najbolj reakcionarnim v sodobni buržoazni kulturi". Z naklonjenostjo so v strankarskem tisku citirali izjavo takratnega ameriškega komuniste in poznejšega odpadnika Howarda Fasta, ki je v Kafki videl odvratnega črnega ptiča na vrhu "kulturnega gnojišča" zahodne "kulturne reakcije". Zastopniki ždanovske estetike so iz Kafke napravili buržoazno, dekadentno in pesimistično nasprotje svoje napredne in optimistične graditeljske literature ("*Aufbauliteratur*"), tako imenovanega socialističnega realizma. Nad Kafko je visela prepoved izdajanja, njegove knjige so odstranili iz vseh javnih knjižnic, pozneje je bil študij njegovih del in dostop do arhivov možen le še s posebnim dovoljenjem.

Določena sprostitev, po Ehrenburgu imenovana otoplitev, se je začela po XX. kongresu stranke sovjetskih komunistov, po znanem govoru Hruščova, ki je napovedal obsodbo stalinizma, tako imenovanega kulta osebnosti. Mlajši izobraženi marksisti so nato pod vplivom zahodne literature o Kafki pri nas poskusili vsaj delno vnovič združiti vodilne predstavnike buržoazne literature, v prvi vrsti Kafko.

Leta prepovedi in pljuvanja so seveda vplivala na naraščajočo priljubljenost Kafke v javnosti. Tako se je konec petdesetih in šestdesetih let, delno resno, delno pa zaradi mode, začela željna recepcija Kafke, ki je njegovo priljubljenost in slavo na Češkem pripeljala do vrhunca. Vodstvo stranke se je trudilo, da bi se tej epidemiji Kafke postavilo po robu; funkcionarji so v tisku začeli javne polemike. Vse o Kafki je bilo spolitizirano, Kafkovi zagovorniki iz partije so bili obdolženi revizionizma uradnega marksizma. Zaradi tega so šele po dolgem oklevanju in pogajanjih privolili v prireditev konference o Kafki v čast njegovega osemdesetega rojstnega dne. Od nje so pričakovali dokončno rešitev Kafkovega problema. Toda nepričakovano se je vse zapletlo.

Nedolgo pred tem ustanovljeni odbor evropskih pisateljev COMES se je spomnil, da bi v duhu politične otoplitve združili zahodne in vzhodne demokratične pisatelje za demilitarizacijo kulture. Ob tej priložnosti so v Leningradu in Moskvi potekali pogovori, ki so se jih udeležili avtorji mnogih evropskih držav z zahoda in vzhoda; v Kafki so odkrili paradno figuro za uresničenje te misli. Ustrezno iniciativo je nato prevzel Jean-Paul Sartre, ki se je takrat spogledoval z marksizmom. Julija 1962 je v Moskvi

nastopil s pozivom sovjetskim znanstvenikom, naj Kafka končno opredelijo marksistično, ga iztrgajo iz kremljev zahodne buržoazne kritike in nehajo ovirati izdajanje njegovih del. Sartrovo sporočilo je v Pragi padlo na plodna tla, doseglo je predvsem liberalne komuniste vodilne literarne revije in predvsem Eduarda Goldstückerja, ki naj bi bil skupaj z dogmatično usmerjenim starim komunistom Paulom Reimannom najpomembnejši režiser prihajajoče konference v Liblicah. Pripravo konference so "od zgoraj" zaskrbljeno spremljali; sestankov se je udeležil celo skrivnostni tovariš partije iz Nemške demokratične republike, čigar kulturna politika je glede vprašanj Kafke zavzemala najostrejše stališče. Slab znak za partijo je bil, da so Sovjeti udeležbo na konferenci odpovedali.

Znanstveni izsledki konference so bili skromni. Jabolko spora je predstavljalo vprašanje, ali je Kafka za trenutni čas in sodobno kulturo še aktualen oziroma, z besedami takratne medijske retorike: napreden, ali pa je reakcionaren. V središču polemike je bil prepir Goldstückerja z vzhodnonemško delegacijo. Goldstücker je bil mož izjemne politične intuicije, že od mladih let prepričan komunist, po vojni uspešen diplomat, pozneje pa obsojen v antisemitskem procesu, a so ga sredi petdesetih let na srečo izpustili. Kafka je na konferenci označil za žrtev stalinizma in dejal, da je njegovo delo aktualno tudi v socializmu, saj fenomeni, ki jih obravnava, nastopajo tudi v socialistični družbi. V nasprotju s tem so vzhodnonemški germanisti Kafka predstavljali kot pomemben zgodovinski fenomen, ki pa sodobnosti ne more prinesiti nič pozitivnega. Njegova dela zaradi literarne vrednosti sodijo v literarno zgodovino. Dela naj bi se zato natančno preučevala, vendar naj se ne bi izdajala v večjih nakladah, predvsem pa naj se ne bi priporočala pisateljem za zgled, kot se to dogaja v Zahodni Nemčiji.

Na kratko: konferenca v Liblicah se je končala z ideološkim preprom. Središče diskurza o Kafki se je z literature premaknilo h kulturni politiki in še huje: razdor je takoj prerasel v mednarodno polemiko med komunističnimi strankami, ki je potekala na straneh francoskih, avstrijskih, italijanskih in vzhodnonemških strankarskih časopisov.

Danes se konferenci v Liblicah večji pomen priznava v tujini kot v Češki republiki. Pri nas imajo pri njenem ocenjevanju dvojne kriterije: relativno in absolutno stališče. Absolutisti trdijo, da je bil boj za Kafka le del truda partije, da bi njihov komunizem oblikovali bolj sprejemljivo. V nasprotju s tem relativisti poudarjajo dejstvo, da je konferenca kljub vsem svojim slabostim vendarle vsaj za špranjo odprla kulturni prostor dežele: v naslednjih letih tako ni izšel le Kafka, temveč so lahko izdali tudi dela avtorjev, kot so Proust, Joyce, Borch ali Musil, Bělyj ali Pasternak. Založba Odeon je znova začela izdajati Kafkova zbrana dela, vendar se je to ob okupaciji

pokrajine avgusta 1968 žal ustavilo po petem zvezku. Kafka je v šestdesetih letih večkrat vstopil v češko gledališče in film, priljubljen je postal tudi na radiu in televiziji ter v medijih. Manjkal je le pri šolskem pouku, ker učitelji zanj niso bili dovolj usposobljeni. Tudi raziskovanje Kafke, načrti, ki jih je razvila konferenca v Liblicah, se v šestih milostnih letih pred okupacijo niso izpolnili. Nato je nastopila generalna prepoved Kafke: petnajst let se o njem ni smelo izdati ničesar, citirati se je smel le v negativnem smislu. Skoraj petdeset let po smrti – četudi to zveni absurdno – je Kafka v lastni deželi postal državni sovražnik. Izjava visokega partijskega funkcionarja pojasnjuje: “Začelo se je s konferenco o Kafki in končalo s kontrarevolucijo.” Šele leta 1983, ob Kafkovi stoti obletnici, je nekemu založniku z zvijačo uspelo izdati njegove *Erzählungen* (Zgodbe). S tem se je znova odprla reža, skozi katero so se potem do leta 1989 izmuznile nadaljnje dejavnosti, povezane s Kafko.

Po letu 1989 so (bile) poti do Kafke seveda popolnoma proste. Iz prepovedanega avtorja je čez noč nastal velikan, ki so se mu v Pragi posvetili na skoraj hlapčevski način in ga komercialno izmolzli. Njegova svetovna slava ga je spremenila v malika kulturnega turizma. Pri Čehih samih se evforija šestdesetih let 20. stoletja ni več ponovila. Delno je razlog za to pretrgan sprejem njegovih del, ki smo jih lahko spremljali, pri čemer je bila diskontinuiteta včasih tega kriva, včasih pa tudi ne. Obetavno recepcijo je takoj na začetku za več let prekinila prva svetovna vojna. Niti v dvajsetih in tridesetih letih niti po izdaji treh romanov in najpomembnejših zgodb sicer odlična češka germanistika ni prepoznala Kafkove veličine. In – kar je s tem povezano – ni za znanost napravila ničesar koristnega v času, ko se je vse, kar je pomembnega Kafkovega in o Kafki, še nahajalo v Pragi (rokopisi, arhivski in družinski dokumenti, žive priče, celo prijatelji itn.). Ta obilni ulov je čakal na tuje, predvsem nemške raziskovalce, ki so potem od petdesetih let (žal ali na srečo) vse prenesli v varno zatočišče. Predvsem pa že v tridesetih letih niso izkoristili pomoči Maxa Broda, ki je takrat spremljal še skoraj celotni Kafkov fond v Pragi in je bil kadar koli pripravljen sodelovati s Čehi. Naslednjo oviro sta prinesla druga svetovna vojna in nacionalsocialistični antisemitizem. Krivdo za največjo izgubo – z izjemo kratkega časa v šestdesetih letih – nosi potem več kot štirideset let trajajoča komunistična politika prepovedi, ki je trajala od februarskega puča pa vse do osemdesetih let preteklega stoletja.

Vse omenjeno naj bi v grobih potezah razložilo, zakaj Kafkovo delo vse do danes ni tako trden del češke kulture, kot bi lahko bilo.

*Prevedla Alenka Morel*

*Vladimir P. Štefanec*



### Naš sodobnik Hinko Smrekar

Država, družba, kulturno občestvo se legitimirajo, izkazujejo, samodefinirajo, vedno znova na novo formirajo in utemeljujejo tudi tako, da se spominjajo, ali pa tudi ne, določenih dogodkov, pojavov, osebnosti iz svoje preteklosti. S tem vzpostavljajo, potrjujejo ali zanikajo kontinuiteto, izpostavljajo iz preteklosti tisto, kar se jim zdi vredno zaščititi pred neprizanesljivo erozijo pozabe.

Oktober je na primer minilo okroglih sedemdeset let od smrti likovnika Hinka Smrekarja. Različne obletnice so sicer precej stereotipni, a vendar dovolj dobri izgovori, da se na nekoga spomnimo, poudarimo njegove zasluge, premislimo o njegovem pomenu za sedanost, o njegovi morebitni trajni ali vnovični aktualnosti. Seveda ne premorem pregleda nad celotno domačo medijsko krajino, njeno bujno goličavo, zato gotovo tudi kaj spregledam, a oktobra – razen kake omembe v rubriki tipa *Na današnji dan* – nisem opazil nobenega znaka, da bi se komu zdelo potrebno spomniti se na delo in življenjsko držo omenjenega umetnika, ki je bil po mojem mnenju na svojem področju eden najkvalitetnejših in eden najbolj pronicljivih ustvarjalcev, ob tem pa zgledno svetovljanski (kar so mu v njegovem času nekateri kritiki sicer šteli v zlo) in eden redkih evropsko, svetovno primerljivih.

Smrekar je v našem okolju resda še vedno simbolno navzoč, njegovo ime še vedno nosi ena ljubljanskih osnovnih šol (tistih, poimenovanih po umetnikih, zaenkrat še niso preimenovali iz ideoloških razlogov) in tudi nagrada za najboljše domače ilustratorje se imenuje po njem, a to sta predvsem ostalini preteklosti, ki z današnjim duhom časa nista ravno trdno povezani. Zdi pa se mi, da ima Smrekarjev umetniški nagovor ravno temu času marsikaj sporočiti in da je zato Hinko, Henrik, Heinrich, Areh, Enrico, Don Henriquez ... Smrekar, Smerecara, Smeriger, Smeryger, Pizzicagnola ..., kot se je ob različnih priložnostih šegavo ali obešenjaško

podpisoval, še vedno nadvse aktualen ustvarjalec, tako rekoč naš sodobnik, ki ga ne kaže kar tako pozabiti.

Pred sedemdesetimi leti je Smrekar svoje življenje sklenil – oziroma bolje rečeno, sklenili so ga drugi – v zloglasni ljubljanski Gramozni jami, ki dandanes še najbolj zanima zbiralce kovinskih “surovin”. Tam so ga zaradi upornosti do italijanske okupacijske oblasti ustrelili po tem, ko so pri njem našli brošuro Osvobodilne fronte, a Italijane je umetnik nase opozoril že prej. Po okupaciji je namreč ustvarjal satire, karikature, pamflete na njihov račun, jih razstavljal tudi po ljubljanskih izložbah in jim, da bi jih naslovniki ja dobro razumeli, dodajal tudi italijanske prevode nespravljalivih besedil. Nekaj teh del so okupatorji zaplenili, avtorja pa, kot rečeno, naposled ustrelili. Starega devetinpetdeset let, bolehnega, zvestega samemu sebi.

Smrekarjev konec je pospešilo to, kar je bilo tudi njegova glavna kvaliteta. Bil je neizprosni likovni kronist in kritik svojega časa in to je bilo vseskozi nevhvaležno, pogosto pa tudi nevarno početje. Četudi je bilo tukajšnje okolje v njegovem času vpeto v različne širše geopolitične povezave, z vsemi danostmi, ki jih je to pomenilo, so tu očitno od nekdaj vladale zakonitosti, ki takšnim “izgubljenim eksistencam” (nekdanja tukajšnja oznaka za umetnike) niso bile niti malo naklonjene. Smrekarjev položaj je še oteževalo dejstvo, da je bil neizprosni tako do liberalcev kot do klerikalcev, da torej nanj niso mogli računati ne eni ne drugi, zato je “izvisel” ne glede na to, kateri so vladali. Podobnost z današnjimi tozadavnimi razmerami je seveda žalostno očitna.

Za Smrekarja bi lahko rekli, da je bil “ljudski umetnik” ali, boljše, “umetnik ljudstva” v najboljšem pomenu besede. Ne le, da je nekaj časa deloval v krogu Vesnanov, zavezanih zgledovanju po ljudskem izročilu, ampak sta bila tudi njegova poglavitna medija, risba in grafika, “demokratična”, primerna za množično distribucijo, široko dostopnost del. Četudi je Smrekar ustvarjal tudi v olju in si je želel priložnosti za slikanje fresk (prijavil se je na natečaj za poslikavo današnje vladne palače), verjetno ni naključje, da je postal in ostal predvsem risar in grafik. Zdi se, da sta bila ta dva načina likovnega izražanja preprosto najbolj njegova, da sta mu omogočila najneposrednejše izražanje narativnih vsebin, najbolj neposredno obravnavo tematik, ki se jih je lotil, najhitrejši odziv na pojave, ki so ga zbadli. Te je likovno večinoma obdelal na razumljiv način, a hkrati ohranjal visoko kultiviranost svojega izraza. Četudi je torej naslavljal široke množice in je pogosto obdelal splošno znane vsebine, je to počel na visoki ravni; različnim pojavom in aktualnostim ni le gibko nastavljal kritičnega, satiričnega ogledala, ampak je to počel prepričljivo kvalitetno

ter dovolj pronicljivo, da je bila njegova kritičnost pogosto presenetljivo konstruktivna.

O Smrekarju, "po božji milosti ekscentriku – klovnu slovenskega naroda" (kot se je poimenoval v lastnem življenjepisu za zemunsko bibliografsko revijo Naša Knjiga, 1931), veliko pove že njegova biografija. Živahno otroštvo na ljubljanskih ulicah, težke socialne razmere, "kapljice umetniške krvi", ki jih je prinesel na svet ter "so se z leti vse bolj in bolj množile" in mu "zastрупile celotni organizem, zagrenile vse življenje". Želel je sicer študirati pravo, a je dan pred prvim izpitom prodal in zapil vse pravne knjige in se temu študiju odrekel. Zaradi tega je za kolege umetnike postal in ostal "falirani jurist", še posebej ker se likovno ni sistematično in akademsko izobraževal.

V času Avstro-Ogrske je Smrekar smešil oblast, nemškutarje, širil panslovanske ideje (v tem kontekstu je posebnost njegov "slovanski tarok"), bil večkrat zaprt (tudi na ljubljanskem gradu), se potikal po taboriščih za politično sumljive, po mobilizaciji se je znašel tudi v umobolnici, lotila se ga je živčna bolezen ... Kot ustvarjalec je poskušal marsikje objavljati, sodeloval je pri mnogih humorističnih listih, poskusil izdajati celo lastnega. Ko doma ni in ni bilo pravega odziva in priznanja, je poskušal v tujini, a tudi tam ni šlo ... Četudi je ohranil svojo svobodomiselnost in mladostno neugnanost, je postajal zagrenjen, mrk, samotarski, izgubljal je voljo do razstavljanja, se preobražal v vse bolj donkihotski lik, njegov nos je na avtoportretih postajal vse daljši, prevevala so ga občutja, dobro znana tudi mnogim sodobnim slovenskim umetnikom ...

"Vsi, kar nas je *takih izgublencev*, se čutimo v prelepi domovini, kot bi bili izgnanci v Sibiriji," je zapisal na nekem mestu, v pismu dr. Dörnhöferju, dunajskemu podporniku in prijatelju naših impresionistov, pa med drugim: "Človek stoji tod kakor v močvirju: če skuša izvleči eno nogo, se z drugo samo še globlje pogrezne ... Z lobanjo, polno načrtov, da se je bati da počti, moram cepiti svoje moči, da ulovim grižljaj kruha ..." Znano?

Ogledovanje Smrekarjevih del ali njihovih reprodukcij je vedno znova bogato, navdihujoče doživetje, obenem pa tudi soočanje s tukajšnjo in širšo realnostjo, ki se očitno dobro upirata vsakršnim spremembam. Ogledovanje in prikimavanje njegovim stvaritvam zna biti zato za marsikoga dragocen dialog s sorodno dušo, eden tistih pogovorov prek desetletij, stoletij, ki nam dajejo vedeti, da nismo tako sami, kot se kdaj pa kdaj počutimo, da so našo pezo pred nami nosili že drugi, nam podobni.

Med Smrekarjevimi deli je nekaj čisto posebnih, takšnih, ki so izjemno pomensko močna, komunikativna, ali pa so v svojem času premikala meje posameznih medijev. Takšno je gotovo njegova "čisto preprosta in prosta



improvizacija” *Črnovojnik* (1919), s kratkimi besedili opremljena knjižica risb, ki ima posebno mesto v zgodovini tukajšnjega stripa. Res je, da ta njegov oris in popis dogodivščin nepravovernega mobiliziranca med prvo svetovno vojno ne ustreza povsem klasični ameriški definiciji stripa, zato tudi pri nas prvenstvo na tem področju uradno pripada Tržačanu Milku Bambiču, kljub temu pa ji je že zelo blizu in ga lahko mirno poimenujemo vsaj protostrip.

V njem umetnik že na naslovnici jasno pokaže, za kaj gre. Avtoportretni lik na njej je ovenčan z lovorjem neslavne slave, na glavi ima vojaško kapo, a nosi civilno obleko, je okravatan, prste pa stiska v figi, danes že malo pozabljeni, zelo jasni znak nasprotovanja, zavračanja, upornišva. Tudi začetna ilustracija je tako rekoč programska. Besede “nauk o pravici in resnici”, spremlja podoba, ki govori o tem, da se za to lepo zvenečo frazo pravzaprav skrivata brutalna moč in moč denarja. Preprost, a zato nič manj boleč uvid v realnost.

*Črnovojnik* se sicer začne precej sodobno; glede na to, da smo ravno v obdobju bučne promocije novega filma o superagentu Jamesu Bondu, človek težko spregleda pomenljivo sorodnost. Razvpiti fiktivni agent se po svetu ponosno podi z “dovoljenjem za ubijanje”, Smrekarjev avtobiografski soldat pa ni prav nič navdušen nad “obveznim dovoljenjem za ubijanje”, ki mu ga vsiljujejo ob vpoklicu.

Soldaška izkušnja se v tem protostripu pogosto preplete z razmišljanji o razlogih za vojaške spopade in o mehanizmih, ki jih poganjajo, pa o vlogi različnih družbenih slojev pri vsem skupaj. “Oblastniki so nam dajali malo, zahtevali neizmerno,” trpko ugotavlja in nadaljuje: “Vernim častilcem boga Kapitala so rastle blagajne, trebuh in prevzetnost ...”. V “žalostnem karnevalu svetovne vojne” se mu krha vera v vse po vrsti, porajajo se mu tudi dvomi v ljubezen, prijateljstvo, vsakršne medčloveške odnose, zaključno razmišljanje o naravi človeštva izzveni žalostno stvarno, realistično-pesimistično in zelo usklajeno s tem, kar bi na to temo lahko dodali tisti, ki živimo pozneje.

V Smrekarjevem opusu naletimo na še kar nekaj posebnosti, miniaturnih umetnic, namenjenih različnim rabam. Ena od njih je na primer informativno-duhoviti majhni knjižni katalog v obliki zloženke, za našega znamenitega in velezaslužnega založnika Schwentnerja, nespregledljive pa so Smrekarjeve razglednice, eden najbolj demokratičnih in najbolj praktičnih načinov za razširjanje umetniških vsebin. Na njih so natisnjena njegova različna dela, tudi takšna, ki niso bila ustvarjena posebej za ta namen, a najuspelejše se vseeno zdijo tiste, za katere so bile predloge narisane namensko. Med njimi je serija *Slovenske narodne pesmi*, ki jo

zaznamujejo veder ton ter drobne, površnemu očesu neopazne duhovitosti v risbi, besedi. Mednje sodijo detajli, kot je kozarček vina med krepeljci svetega duha, utelešenega v obliki goloba, podpisi kot Hinko (ne Vinko) Smrekar, diskretna, a vseeno razberljiva falično-vulvična ornamentika kot okvir ljubezenske pesmi, drobna, poživljajoča "obscenost" za razveseljevanje množic ter pošiljanje nedvoumnih sporočil naslovnikom teh razglednic. Ljudske pesmi, ki jih je za razglednice izbral in interpretiral umetnik, se ukvarjajo s preprostimi, prvinskimi tematikami, predvsem z minljivostjo, ki jo personificira koščena smrt, trpkosti bivanja pa avtor vitalistično postavlja nasproti vino in ljubezen, priročni odrešitvi, dostopni tako rekoč vsakemu ...

Iz Smrekarjevih del, zakoreninjenih v "narodnem blagu" sicer ne vejejo enoznačna sporočila. Po eni strani na njih gledamo preobražene domače krajine, ki ob sproščenem avtorskem navdihu postajajo nekakšne hibridne "Indije Koromandije", "Devete dežele", prizorišča hlastnega pitja, žrtja, ljubezni, erotike in eksotičnih razvad. Ta dela delujejo kot nekakšni sproščeni pobegi iz ujetosti v domačijsko ozkost, kot iskanje nečesa, kar odpira poti iz nje, omogoča, da jo doživljamo drugače, jo presežemo. Lep primer tega so prizori z romarji, "božjepotniki", ki so ob zapeljivi glasbi mitičnega Kurenta pozabili na pokoro, na namen svoje poti in se raje prepustili plesu, polnokrvnemu uživanju življenja.

A po drugi strani lahko iz nekaterih od teh del razberemo tudi nedvoumno občutje odtujenosti svoji deželi oziroma obratno. V tem smislu je dovolj zgovoren zamorjeni, zagrenjeni avtoportretni lik enega od vagabundov z akvarela *Potepuha* (1905), sedeč ob suhem rogovilastem deblu pred značilno idilično slovensko krajino.

Da pri Smrekarjevem "ljudskem opusu" nikakor ne gre za kakšno zatohlo domačijskost, nazorno kaže tudi z izbiro motivov. Cel kup se jih navezuje na različne temnejše pravljичne predloge, na čarovnice, mračno fantastiko ... Ljudske vraže in različne prikazni interpretira zdaj z domiselno ilustrativnostjo, drugič spet z romantično zanesenostjo ali v avtorsko preoblikovani boschevski, brueghelski, goyevski maniri.

A pogosto so njegove "fantazije" zelo realne, kar pokaže na primer kolorirana perorisba *Norost vlada svetu* (1926). Na njej vidimo priložnostne alegorije, personifikacije pogoltnosti, skopuštva, pobožnjakarstva, pedofilije, vmes zopet en klavni, z ironičnim lovorom nikoli doživetega priznanja ovešni avtoportretni lik, v ozadju pa opazimo maničnega škričca, ki divja naokrog z napisom *Time is money* – Čas je denar, še vedno vsenavzočo devizo zapovedane totalne učinkovitosti, absolutne izrabe svojega časa v pridobitniške namene ...

Ilustriral je Smrekar tako rekoč hiperproduktivno, saj se je s tovrstno ustvarjalnostjo v precejšnji meri preživljal. Če se sprehodite po ljubljanskem boljšaku, boste skoraj vsakič naleteli na kako knjigo ali knjižico z njegovimi ilustracijami, nabor njihovih tem kot tudi avtorjev pristop pa sta pri teh majhnih in večjih nalogah od primera do primera različna. Vidi se, da je umetnik včasih delal precej hitro, spet drugič se je poglobil, si vzel več časa. A rezultati so bili praviloma kvalitetni, zaznamovani s prepoznavno potezo, takšni, da besedilom pridajejo pomembno dodatno dimenzijo ali že kar enega od dveh polov (poleg besedilnega še vizualnega) določene knjižne stvaritve. Njegove risarske, grafične interpretacije so namreč pogosto tako sugestivne, da nas neizbežno potegnejo na svojo stran, pomembno, včasih kar odločilno določajo naše razumevanje, dožemanje celote. V tem smislu je dovolj omeniti Smrekarjevega *Martina Krpana* (1917), ki je pozneje sicer dobil dostojnega tekmeča v Kraljevi izvedbi, a je za mnoge generacije vseeno za vselej ostal sinonim za tega našega ponarodelega junaka.

Smrekarjeve karikature sodobnikov, posamične in skupinske, ter prikazi nekaterih dogodkov so dragocena družbena kronika njegovega časa in takratnih pojavov. Nekateri med njimi vsebujejo za naše okolje univerzalno razsežnost. S karikaturnim likom Cankarja kot dihurja pod hlevom s samozadostnimi in lepo rejenimi osli in pujsi bi se seveda zlahka poistovetil tudi marsikateri današnji umetnik. Tudi z ironično podobo "svetnikov", krvave solze točечеega Smrekarja in kiparja Dolinarja v tem smislu ne bi bilo težav.

Hkrati preproste, dovolj izčiščene in likovno dognane, zatorej zgledno učinkovite so podobe Riharda Jakopiča, "papeža" takratne domače umetnosti, ki "nadzoruje sončni zahod", pa Župančiča kot petelina, čebelarja Augusta Bukovca ... Še posebej sugestivna je karikatura umetnikovega že omenjenega sodruga in sorodne duše Cankarja kot mučenika, iz časa njegovega priprtja zaradi protiaavstrijskega predavanja (1913).

Posebna zgodba so mojstrski skupinski portreti pisateljev in likovnikov, na katere je bil nekoliko ponosen tudi avtor sam, hkrati pa so posebej dragoceni tudi z zgodovinskega stališča, saj precej nazorno razkrivajo posebnosti posameznih upodobljenecv, pa tudi njihov položaj v skupnosti kolegov ter razmerja, vladajoča v njej. Nekaj takšnih del je Smrekar izkoristil tudi za neprizanesljive komentarje takratne sodobnosti in eden od tovrstnih vrhuncev je stvaritev *Nemara bi pa takale slovenska umetniška razstava splošno ugajala?*, z na stene obešenimi slovenskimi likovniki, med katerimi je zopet tudi avtoportretni lik, le da je ta, za razliko od drugih, z obrazom obrnjen proti zidu, zvedavi publiki pa kaže svojo razgaljeno,

nasmejano rit (uporabiti besedo *zadnjica* bi bilo povsem skregano s Smrekarjevim duhom). Avtor s to karikaturu seveda priča o položaju likovnikov v svojem času, a verjetno se ne motim, da bi v današnji psihozi, nastali na podlagi kukavičjih jaje o tem, da predstavlja kultura za našo družbo prevelik strošek in da mnogo umetnikov ustvarja ljudstvu odtujena dela, v njej marsikdo prepoznal tudi odsev naše sodobnosti.

Kot spomin in opomin bi na nas morala delovati akvarelirana risba *Bazar v prid od kranjske dežele zapuščenim slovenskim igralcem* (1913). Podoba ohranja spomin na dva dogodka, na "dobrodelno loterijo", ki jo je za pomoči potrebne domače likovnike takrat organiziralo Splošno žensko društvo, in na dogajanje avgusta 1913, ko je klerikalna večina v kranjskem deželnem odboru postavila ljubljanski Mestni občini tako nesprejemljive pogoje za prepustitev Deželnega gledališča, da je to nehalo delovati. Kultura kot talec in žrtev politike torej in obubožani umetniki kot "postranska škoda". Znano?

Marsikdo bi z žalobnim nasmeškom prikimal tudi perorisbi s tušem *Premiranje* (nagrajevanje, op. p.) *na Kranjskem* (1914) z nagrajenim plemenskim bikom ob ponižnem klanjanju ljudstva in nemočnem ogorčenju, užaloščeni nejeveri alegorij, upodablajočih umetnosti, literature in znanosti. Res je sicer, da imamo danes na teh področjih kup nagrad, a bizarna logika nagrajevanja nedotakljivih "plemenjakov" se trdovratno ohranja.

Malo bolj jezno bi verjetno prikimali današnji pedagoški delavci, če bi si ogledali Smrekarjev protostrip *Usoda kranjskega učitelja v letu 1918*. Na njej vidimo zgodbo obubožanega, stradajočega učiteljstva, med drugim sličico z na smrt razžaljenim beračem, ker ga je učitelj ogovoril s tovarišem. Karikatura *Poplava – istočasno suša* (nastala pred letom 1930, v času gospodarske krize) pa bi znala dovolj učinkovito nagovoriti precej široke, tudi za umetnost manj dovzetne plasti našega prebivalstva. Marsikdo bi se namreč lahko identificiral z žrtvami resnične in simbolične poplave na njej. Po eni strani ljudje trpijo zaradi pri nas pogostih naravnih ujm, po drugi se utapljuje v množici papirjev z napisi: davki, dolгови, rubež, odvetnik, terjatev ...

Eden od vrhuncev Smrekarjeve ustvarjalnosti je gotovo obsežna serija lavriranih risb s tušem s skupnim naslovom *Zrcalo sveta* (večinoma 1933, nekaj pa pozneje). Z njo avtor razkriva svojo široko razgledanost, visoko kultiviranost, hkrati pa tudi pronicljivo dojetje aktualnega evropskega in svetovnega položaja. Prepričljivo slika temno vizijo, domala apokaliptično sliko sveta, jasno, neolepšano, a hkrati groteskno videnje takratne stvarnosti, ki jo bistveno določajo naduti, vase zaverovani Neroni. Obešenci, ki na eni od risb visijo s klinov v obliki znakov za paragraf, so

najbrž aluzija na nelegitimno “legalnost” takratne represije v evropskih diktaturah, na dejstvo, da se stvari sicer dogajajo v skladu z zakoni, a niso zato nič manj napačne, niti malo manj zločinske.

Umetnosti in književnosti (kulturi) je na teh podobah mesto odmerjeno v nekakšnem faustovskem kupleraju, delavci so degradirani v brezoblično reko “človeških virov”, pristranska sodna oblast je prijateljica močnih in dodatna tlačiteljica šibkih, sestradani strežejo prenažrtim, telesna moč (šport) povsem prevladuje nad duhovno kulturo, razraščajo se moralni razkroj, šarlatanstvo, malikovalstvo, v znanosti in umetnosti vlada zmeda kriterijev, tako in tako pa sta obe obsojeni na getoiziranost ... Uspevajo lažni, a priljubljeni preroki, ki igrajo na nagone in nizka čustva množic, prevladuje vsakršna pritlehnost ... Znano?

Posebno pozornost si zasluži delo z ogromnim vladarjem – robotom, ki ga upravlja kilavi možic, “rahitični finančnik”, skrit v njegovi glavi. Robot drži v eni roki egipčanski križ, obljubo večnega življenja, v drugi pa bič, v upodobitvi pa lahko vidimo nekakšno v negativno utopijo preoblečeno kritiko Smrekarjeve in ne samo njegove sodobnosti, z visokotehnološkim molohom in dehumanizirano družbo vdanih množic. S to stvaritvijo se naš umetnik uvršča v izbrano družčino tistih, ki so v svojem času zmogli videti globlje v ustroj in jedro družbe, tistih, ki so dobro vedeli, kaj se skriva za varljivim videzom in praznimi obljubami. Delo ima marsikaj skupnega s temnimi vizijami, kot so Langov *Metropolis*, Zamjatinov roman *Mi*, Huxleyjev *Krasni novi svet*, Orwellov *1984* ...

O ciklusu *Zrcalo sveta* bralci Sodobnosti sicer ne berete prvič. Leta 1933 je, v zapisu o razstavi v Jakopičevem paviljonu, o njem pisal umetnostni zgodovinar France Mesesnel, ki se mu je zapisalo, da je zasnova večine risb “svojevrstno zamotana in težko užitna”, videnje upodobljenega sveta pa enostransko, “brez poglobljanj v notranji mehanizem stvari in dogodkov” in zato le redkokdaj duhovito. Ob tem se lahko spomnimo, da se je Smrekar kljub vsemu imel predvsem za resnega umetnika, a nekaterih sodobnikov o tem očitno ni uspel prepričati in so od njega vedno znova pričakovali humornost. S tem mojim besedilom torej Sodobnost pogled na zadevo po osemdesetih letih “uravnoteža”, kar je seveda tudi povsem v skladu z zahtevami današnjih časov.

Hinko Smrekar si, po lastnih besedah, ni želel biti “reden, koristen, veleugleden in bogat član človeške družbe”. Namesto tega je preprosto počel, kar se mu je zdelo prav, deloval v skladu s svojo devizo “življenje za življenje”, združeval v svojih delih intelekt in čustvenost, smeje se govoril resnico, smešil “narodove svetinje”. “Trivialnost” in “obscenost” so mu očitali celo tisti, ki so mu bili načelno naklonjeni, kvaliteto njegovega

obsežnega opusa je priznaval le malokdo. Na to se je hočeš nočeš navadil, četudi je desetletje pred smrtjo zapisal: "... to, kar zadnje čase od leta do leta doživljam – ej, zdaj mi je pa težko ohraniti svoj humor."

Končno "nagrado" za svojo brezkompromisnost, za kritičnost do obstoječega in za iskanje boljšega sveta, za svoja dobronamerna umetniška in človeška prizadevanja je torej prejel v Gramozni jami pred sedemdesetimi leti. Ni si težko predstavljati, kakšno bi bilo njegovo videnje naše sodobnosti, kako bi komentiral naš svet "svobode – blaginje – varnosti" (groteskno alegorijo s takšnim ultraironičnim naslovom je ustvaril v zadnjem obdobju svojega življenja). A kot vsak spodoben umetnik bi nas gotovo kdaj tudi presenetil, nam pokazal kaj, česar nismo opazili, nas opozoril na kaj novega, nam kdaj pa kdaj ponudil humorno uteho ...

Naš sodobnik Hinko Smrekar.

*Matthijs van Boxsel*



## Enciklopedija neumnosti, 3

### 6. Cesarjeva nova oblačila

*Esse est non percipi*

*Nezavedanje o resničnosti je del njenega bistva.*

Alfred Sohn-Rehel: *Geistige und körperliche Arbeit* (1972)

Svet obstaja zaradi neumnosti, ki samoumevno deluje le tedaj, kadar je nihče ne opazi. Napačna presoja je skratka koristna. Obstoj sveta pomeni nevednost: *Esse est non percipi*.

Zaslepljenost je dvojna: ne gre toliko za to, da bi nam zakrivala oči pred resničnostjo; očitna resničnost obstaja zaradi zaslepljenosti, ki oblikuje resničnost, dokler tega nihče ne opazi.

Skratka, na svetu, ki ga imamo za nekaj samoumevnega, spregledamo slepoto in neumnost tega, da živimo na njem. Razkritje slepote pomeni razkritje neumnosti.

Demokracija se lahko obnese le tedaj, če smo slepi za njeno resničnost, torej za nasprotnoče si sile v njej. Nedojemanje prave narave demokracije je njen sestavni del. Kakor hitro se zavemo resničnega stanja, se naš svet podre. Zaslepljenost je torej neločljivo povezana z bistvom tega sveta. Nobena ustavna monarhija ne more obstajati brez zaslepljenosti. Politični red se oblikuje pod vplivom zunanjega videza.

***Kako je Till Eulenspiegel poslikal nemškega deželnega grofa Hesseja***

Deželni grof Hesseja je ukazal, da mora Till Eulenspiegel napolniti največjo dvorano njegovega gradu s slikami "velikašev in deželnih grofov

hessenske krvi ter njihovih gospa”. Nadalje mu je ukazal, naj naslika, kako so predniki deželnega grofa povezani z madžarskimi kralji in različnimi vladarji.

Till in njegovi veseljaki so se zabavali s tem, da so zapravljali predujem stotih goldinarjev, ki so ga dobili. Deželni grof je čez čas vprašal, kako napreduje delo. Till ga je posvaril, da “nihče, ki je bil rojen zunaj zakona, ne bo mogel videti njegove slike”, nato je odgrnil belo platno, ki je viselo na steni. S kratko belo palico je začel kazati pripadnike grofove družine vse do njegovih rimskih prednikov.

Deželni grof si je na tihem mislil, da je bržkone sin kake prostitutke, ker ne vidi drugega kot belo steno. Na glas pa je rekel: “Mojster, vaše delo nam zelo ugaja, vendar nismo sposobni dojeti njegovega globljega pomena.”

Grof je sklenil, da bo pripeljal vse svoje viteze in tako odkril, kateri je nezakonski, kajti v tem primeru bi njegov fevd pripadel njemu.

Njegova žena si je medtem v spremstvu osmih deklet in klovnese prišla ogledat umetnikovo delo. Nobena od njih ni nič videla, vendar so o tem vse molčale. Nazadnje je klovnese rekla: “Nobene slike ne vidim, pa če me bodo do konca življenja zmerjali, da sem nezakonska!” Na to je Till Eulenspiegel pomislil: “Kadar norci začno govoriti resnico, je skrajni čas, da izginem.”

Till ni hotel ogoljufati ljudi s slikanjem popolnoma izmišljenega rodovnika. Dela se je lotil bolj prebrisano. Preslepil jih je tako, da se je sprenevedal, da se skrivnost moči skriva za belim platnom, ki pa ni ničesar pokrivalo. Pravzaprav je govoril resnico: za zaveso odkrijemo, da je goljufija skrivni vir moči. To je treba prikrivati, če nočemo, da gre politični red rakom žvižgat. Bistven je videz! To je rodovnik moči, ali boljše njen nerodovnik. Resnica o moči se ne skriva za zaveso, temveč v njej. Bistvo ne obstaja zunaj platna, katerega smisel je le to, da je zavesa.

Platno na videz prikriva dejstvo, da ni kaj prikrivati. Za zaveso ni kaj videti, vendar moramo ta nič šele odkriti: za zaveso se skriva možnost slepote. Zavesa dopušča pretvarjanje, zato je ni mogoče nekaznovano odstraniti.

Till ne razkrije le tega, da ni česa videti. Grofovi podložniki za zaveso odkrijejo, da je skrivnost moči v njihovi očaranosti, začudenju nad božansko grofovo osebnostjo: *stupor mundi*. Skratka, državljani za zaveso srečajo le sebe. Toda razkritje, da so sami temelj moči, je usodno. (Primerjajte to s profesionalnim kolesarjem, ki doseže svojo skrajno mejo in se zgrudi. Zavest, da je bila zmagovalčeva medalja le izgovor za tekmo s samim seboj, bi bila uničujoča.)

Razkritje temelja kraljevske moči ne pomeni konca zaslepljenosti in nevednosti, temveč tudi reda, ki na njiju temelji. Neumnost že po naravi deluje le tedaj, kadar je nihče ne opazi. *Esse est non percipi*.



## *Dve cesarjevi telesi*

Cesar svojo privlačnost dolguje neumni šegi, simboličnemu obredu. To je izmišljena podlaga njegove oblasti. Če se hočemo iznebiti vladarja, moramo le odpraviti uveljavljeni red. Kakor hitro razkrinkamo mehanizem, na katerem sloni vpliv vladarjeve privlačnosti, izgubi moč. Spoznamo prazno, obredno naravo njegove vloge in njegovo plehkost. Največja kazen za kralja ni smrtna obsodba, temveč to, da ga podložniki obravnavajo kot sebi enakega.

Ne zahtevam, da ga strmoglavite ali poskrbite, da pade, temveč le to, da ga nehate podpirati. Potem boste videli, da se bo zrušil kot kolos brez podstavka in pokopala ga bo lastna teža.

Etienne de la Boétie je v svoji *Razpravi o prostovoljnem suženjstvu* (*Discours de la servitude volontaire*, okrog 1550) poudaril razliko med simbolno vlogo kralja in njegovo osebo in pri tem zanemaril nenavaden pojav. Simbolna vloga vladarjevo telo razdeli na vidno, minljivo telo in na drugo, neoprijemljivo. Oprijemljivo telo nenadoma postane nosilec vzvišenega telesa, toda če v vladarju dolgo gledamo vladarja, se njegove vsakdanje lastnosti snovno spremenijo in postanejo presenetljive, osupljive (Ernst Kantorowicz: *Kraljevi dve telesi*, Princeton, 1957).

Kraljevo telo ima zaradi ranljivosti posebno privlačnost ter deluje kot posrednik med človeškim in božanskim. Čim bolj se kralj na ulici vede kot človek, podvržen bedastim vsakdanjim čustvom, tem bolj postaja kraljevski. Norčevanje zato še zdaleč ne ogroža njegove moči, temveč jo krepi. Celo umor kralja ne pomeni konca njegovega mističnega telesa. Zakaj se pojavi to vzvišeno telo? Od kod ta očaranost?

## **Prostovoljno suženjstvo**

Tisti, ki vam vlada, ima le par oči, par rok, eno telo in nič takega, česar ne bi imel tudi najbolj navaden državljani iz neskončne množice v vašem mestu, razen predprave, ki ste mu jo dodelili, namreč da vas sme uničiti. Kje bi dobil dovolj oči, da bi vohunil za vami, če mu jih vi ne bi dali?

Etienne de la Boétie: *Razprava o prostovoljnem suženjstvu* (okrog 1550)

Če se želimo vladarja znebiti, preprosto ne smemo več ravnati z njim kot z vladarjem – “ne z dejanjem osvoboditve, temveč le z izražanjem volje po svobodi”. Kdor koli želi svobodo, jo lahko dobi; želja in izpolnitev sta eno. Vendar



si ljudje ne želijo svobode. Mislim, da za to ni drugega razloga, kot da bi jo lahko dobili, če bi jo želeli. Nekako tako, kot če ne bi želeli vzeti velike dobrine preprosto zato, ker bi prelahko prišli do nje.

Želimo si željo in ne njene izpolnitve. Izpolnitev ovira željo. Zato se kraljevi podaniki zapletejo v protislovje prostovoljnega suženjstva. Na enak način osvetlujemo odnos med vladarjem in demokracijo.

Vzvišeni kralj, čigar volja je zakon in ki zavira naše “brezobzirno prizadevanje za svobodo”, je zvijača, ki naj bi rešila demokracijo. V domišljijem liku kralja, ki preprečuje demokracijo, pozunanjimo nujni neuspeh tega režima. Kralj preprečuje demokracijo, kar je v bistvu nemogoče. Tako ohranjamo iluzijo, da bi bili brez te ovire popolnoma svobodni. Medtem opustimo vsako misel, da bi se kralja znebili, kajti to bi razkrilo, da je narodna enotnost izmišljena. Vladar jamči za demokracijo ravno zato, ker njegovega lika ni mogoče vključiti v družbeno življenje. Demokracija cveti le v nasprotju med množicami in enim samim človekom, ki poseblja neuresničljivost demokratičnega reda.

Kraljevo mistično telo ni otipljiv dokaz nesmrtnosti naroda, temveč temeljni neuspeh, značilen za demokracijo. Kraljevo očarljivo telo je “nekaj nič”, materializirana negativnost demokracije.

Prostovoljno suženjstvo je način reševanja želje. Nasprotno pa volja do moči usiha.

## **Zagovor**

*Skrivnost kraljeve palače je, da ni skrivnostna.*

Kot podložniki moramo biti podvrženi iluziji, da je vladar preprosto vladar. Zavest, da njegova moč sloni na slepem oboževanju, ne bi pomenila le konca njegove moči, temveč tudi ljudstva, ki mu vlada. Zato vladar uzakonja svojo moč tako, da se sklicuje na zunanjo avtoriteto in ne na demokracijo: na boga ali mitološko preteklost. Sčasoma mu vsi začno verjeti.

To ali to velja tudi v času, ko ideologij ni več?

Načelo, ki deluje v ustavnih monarhijah, čudovito ilustrira pravljica Hansa Christiana Andersena *Cesarjeva nova oblačila*. Nekega dne sta dva potepuha, ki sta se izdajala za tkalca, izjavila, da znata izdelovati tako tanko platno, da ga ne vidi nihče, ki ni primeren za svojo službo, pa tudi bedaki ne. Cesar je hotel vedeti, kateri od njegovih ministrov so neumni ali neprimerni za njihovo službo, zato si je naročil nova oblačila.



Šala je seveda v tem, da platno ni obstajalo in je bil cesar gol. Toda vsi, tudi cesar, so se vedli, kot da je popolnoma oblečen, kajti nihče ni hotel veljati za tepca.

To je logika ustavne monarhije. Temelji na prikrievanju neumnosti: vladar postane kraljevski zato, ker z njim tako ravnamo, in ne zato, ker je že po naravi tak. Ravno nasprotno, cesar je navaden smrtnik, ki velja za voditelja ljudstva zaradi ne pretirano plemenitih razlogov, kot sta rod in vzgoja.

Vendar se moramo vesti, kot da ima vladar plemenite lastnosti, zato smo slepi za njegovo resnično vlogo, ki je izključno formalna in namenjena ohranjanju uveljavljenega reda.

Sodeč po tej pravljici se cesar ni zanimal za politiko, vojsko, umetnost ali zabavo, temveč le za oblačila. To dokazuje, da je bil dober vladar. Zavedal se je, da njegova moč temelji na zunanjem videzu in ne na značajskih lastnostih.

Da bi ugotovil, ali to vedo tudi njegovi podložniki, jih je preskušal vsakokrat, ko se je prikazal v javnosti. Za službo so bili primerni le tisti, ki so se zmogli še naprej pretvarjati. Nasprotno pa dvorni norec ni razumel koristi spodobnega vedenja in se je v odzivu na vladarja pokazal takšnega, kakršen je bil v resnici.

To pravljico včasih zmotno uporabijo za ilustracijo prednosti nedolžnega otroka pred prevzetnim svetom odraslih. Le otroci, norci in pijanci so tako predrzni, da povedo "po pravici", nekako tako kot razsvetljeni bedaki med republikanskimi kritiki monarhističnega režima, ki se hočejo na vsak način držati gole resnice in se ne zmenijo za mehanizme politike moči, ki ji dolgujejo svoj položaj.

Republikanizem ogroža demokracijo, ker ne upošteva kralja. Demokracija brez kralja propade.

*(Tu bi lahko dodali razpravo o vlogi sodobne umetnosti pri preizkušanju sposobnosti videti nekaj, česar ni, ali vsaj sposobnosti sprenevedanja, da je nekaj mogoče videti – dveh sil, na katerih počiva civilizirani svet, namreč domišljije in spodobnosti. Kultura je posledica vrste bolj ali manj uspešnih poskusov, da bi bili spodobni. Tam, kjer občinstvo nima več dovolj moči, da bi hlinilo navdušenje nad razstavljenimi umetniškimi deli, je ogrožena tudi demokracija.)*

Tudi Till Eulenspiegel ni trdil, da oblast ne počiva na nič. Odločitev je prepustil občinstvu. Njegova bela rjuha je bila svarilo: pazite na jezik, kajti če ga boste preveč vrteli, bo javni red propadel. Till je s svojo zvijačo

preskušal sodišče. Potipal je domišljijo državljanov, njihovo sposobnost, da tam, kjer ni kaj videti, vseeno nekaj vidijo, in spodobnost, da priznajo svoje neznanje. Država temelji na državljanih, ki se vedejo, kot da ima uveljavljeni red zdrave temelje, čeprav v bistvu sloni na laži. Le bedaki so premalo spodobni, da bi se vedli kot bedaki.

### *Hipotetični norec*

Tkalca podrobno opisujeta nevidna oblačila, navajata barve in opisujeta vzorce. Področni minister podatke posreduje cesarju. Kaj kmalu vsi govorijo o sijajnih barvah in kakovosti tkanine, čeprav oblačil sploh ne vidijo: "Obleka je lahna kot pajčevina; človek, ki jo nosi, si zlahka predstavlja, da na sebi nima ničesar; to pa je tudi največja kakovost tega finega blaga."

Oblačila dejansko obstajajo le v besedah. Besede tkejo najfinejše blago. Pomembne so besede, ne dejstva. Govorice so nevidna tkanina, ki veže uveljavljeni red.

Če bodo dovolj dolgo hvalili cesarjeva oblačila, bodo nazadnje vsi verjeli, da obstajajo. Vloga vladarja v tej luči sledi logiki prerokbe, ki se izpolni sama od sebe.

Vendar je pravljica Hansa Christiana Andersena še bolj domiselna: nismo nori, prav dobro vemo, da je cesar gol. Vendar je gotovo kje kak norec, ki verjame, da so vladarji že po rodu kraljevski. In če nočemo postati žrtve vladarja in lahkovernih množic, se vseeno spleča hvaliti cesarjeva oblačila.

To je bistvo celotnega problema človekove neumnosti. Norec je vedno oni "Drugi". Na tihem preziramo hipotetičnega bedaka, ki je tako neumen, da verjame v cesarjeva oblačila. Vendar ravno ta neobstoječi bedak opredeljuje naša dejanja. Za vsak primer hvalimo cesarjeva nevidna oblačila in tako poskrbimo, da vsi postanemo norci, česar se tako bojimo.

To je protislovje neobstoječega bedaka, katerega navzočnost kljub temu občutimo. Pravi norec pa ni neobstoječi hipotetični bedak in tudi ne zaskrbljeni sopotnik, ki ima zagotovljen položaj v uveljavljenem redu; pravi norec je prosvetljeni državljan, ki noče verjeti v zgodbo o nevidnih oblačilih, odločen je, da se bo oklepал gole resnice in noče verjeti v moč neobstoječega bedaka. In prav ta razsvetljeni norec se pridruži vrstam republikanskih kritikov monarhije in navsezadnje prime za sekiro.

Tudi vladarjev propad se začne z govoricami. Gledalec ne reče: "Vidim, da je cesar gol," temveč: "Tisti otrok trdi, da na sebi nima ničesar." Med govoricami in močjo "Drugega" je tesna povezava. Tudi grofica Hessejeva

v Eulenspiegelovi zgodbi ni rekla, da ničesar ne vidi, temveč da drugi ne vidijo: "Ugaja mi prav tako kot mojemu gospodu, zato pa ne ugaja neumni ženski med nami, ki trdi, da ne vidi nobene slike, in prav tako pravijo moje spletične." Dodala je še, kako zelo se boji, da je vse skupaj podla potegavščina.

Jezik prispeva k iluzijam, vendar jih tudi prežene: tkanino razparajo govorice, in ne izkustvena resnica.

### ***Kdo ni vedel?***

Smešno je, da vsi, tudi cesar, vedo, da je gol. Nesrečni otrok, ki v javnosti izjavi, da cesar na sebi nima oblačil, razkrije dejstvo, ki je vsem jasno. Toda kako je mogoče, da ima razkritje nečesa tako očitnega tako katastrofalne posledice? Povzročilo je propad cesarja in tudi cesarstva. Če so vsi vedeli, kdo torej ni vedel?

Običajen odgovor je, da ni vedela država, ki jo poseblja cesar. Vladar v vlogi vladarja mora ostati gluha, slepa in nemi; vladar kot posameznik pa lahko misli, kar hoče. Kdor tega dvojega ne loči, je nor.

Vladar mora skrbeti za zunanji videz, zato veselo korači naprej gol. In državljani kot njegovi podaniki morajo igro sprejeti. Dokler se vsi vedejo, kot da je vladar oblečen, država obstaja. (Nasprotni primer je junak Klinger v televizijski nadaljevanki *MASH*: dokler nihče noče videti, v kaj se oblači, da bi ga vrgli iz vojske, disciplina ni ogrožena.)

### ***Neumnost v treh obdobjih***

*Homo pomo est.*  
(Človek je sadež.)  
P. C. Hooft

Po zaslugi Petra Sloterdijka in še zlasti Slavojja Žižka (*Ker ne vedo, kaj delajo*, London, 1991), neumno sprenevedavega modrijana, čigar čudaškim spisom veliko dolgujem, lahko natančno pojasnim tri obdobja v razvoju neumnosti.

Najprej imamo *klasično neumnost*, za katero je značilna načelna prostodušnost. Pri tem se navadno sklicujemo na svetopisemski stavek: "Oče, odpusti jim, saj ne vedo, kaj delajo (*Evangelij po Luku*, 23:34)." Norčeva predstava o resničnosti se ne ujema z dejstvi. Okrog hodi z glavo v oblakih, slep za resnični svet. Če pa odgrnemo pajčolan, mu lahko pokažemo golo resnico.

Nasprotno se na moderno neumnost nanaša tole pravilo: “Oče, ne vedo, kaj delajo, in to je dobro.” Pajčolan ne zakriva resničnega stanja; nasprotno, resničnost obstaja zaradi iluzij. Videz oblikuje našo resničnost, toda le dotlej, dokler iluzije nihče ne opazi. Razumevanje bi pomenilo konec neumnosti in razočaranja, pa tudi sveta, ki se vrtili okoli njiju. *Esse est non percipi* – biti pomeni biti neopažen.

To lahko ponazorimo z Raphaelovo *La Fornarina*. Na njej je ženska, ki si na prsi vleče prozoren pajčolan. Čemu? Običajen odgovor je: Njen trebuh je zaradi pajčolana še zapeljivejši. Če pa pogledamo pobliže, vidimo, da je pajčolan v barvi kože in zato počasi dojamemo strašno resnico. Pajčolan ne zakriva zapeljivega trebuha, kajti trebuh je pajčolan, ki pokriva črevesje. (To spominja na stavek, ki ga uporabljajo jezuiti, da bi zatrli grešne misli ob srečanju z lepo žensko ali moškim: Človek je usnjena torba, polna dreka.) Skratka, če veš preveč, tvegaš, da boš znorel.

Tudi ta oblika neumnosti je že zastarela. Obe definiciji sta nastali iz klasične ideje, da je norec zgrešil resničnost. Živimo v času postmoderne neumnosti (na kratko “po-mo”): “Oče, ne vedo, kaj delajo, vendar to vseeno počnejo.” Neumnost je očitno prišla iz mode. Postmodernist je prepameten, da bi se pustil pretentati lastni retoriki. Razsvetljen idiot je. Dobro se zaveda ločnice med zunanjim videzom in vsebino, toda še vedno prisega na masko. Postmodernista ne moremo več spraviti v zadrego z njegovo slepoto, s tistim, kar taji, da bi imel prav, kajti postmodernizem je to že upošteval.

Vzemimo za primer politiko. Politik odkrito zavaja množice; nihče mu ne verjame in on to ve, tudi mi vemo, da se tega zaveda, in tudi to on prav tako ve. Kje naj v vsej tej vsevednosti iščemo neumnost? Kdo ne ve, kadar vedo vsi?

Vse kaže, da smo stopili v postideološko obdobje, toda tak sklep bi bil prenagljen. Postmodernizem pušča osnovno raven neumnosti nedotaknjeno: neumnost deluje v resničnosti, v tistem, kar počnemo, ne v tistem, kar mislimo, da počnemo.

Dobro vemo, da vladarjeva moč temelji na določenih kupčijah, v praksi pa se vedemo, kot da bi bil kralj posebljenje ljudstva. V praksi smo norci. Neumnost ni v razmišljanju (tako neumni spet nismo); neumno je, da nekaj vsemu navkljub naredimo.

Skratka, ne smemo več iskati neumnosti na psihološki ravni; v njej ni nič osebnega ali spontanega, ravno nasprotno. Neumnost se uresniči v vsakdanji praksi, preži iz dejanj, in sicer v tolikšnem obsegu, da jo lahko prenesemo na stroje.

### *Stroj za slavo (brez državnega jamstva)*

Če hočemo razumeti delovanje stroja, ki pomaga ohraniti ustavno monarhijo, moramo preučiti stroj za slavo, opisan v *La machine à gloire* (1883) Villiersa de l'Isle Adama.

Izvemmo, da je inženir, baron Bathybius Bottom, "apostol koristnosti", izumil stroj, ki zmore organsko izdelovati slavo. Toda ali je res mogoče proizvajati slavo (intelektualni cilj) s strojem (fizikalno sredstvo)? Da bi rešil ta problem, je Bottom preučil plačane ploskače, skupino, ki jo najamejo, da gledališki igri s ploskanjem zagotovi uspeh.

Slava ima vedno ploskače, torej svojo senčno plat, udeležena je v prevari, mehanskih trikih in niču (kajti vse izvira iz niča).

Načelno je dovolj, da se en sam človek med občinstvom smeji, kajti takoj se mu pridružijo vsi.

In ker se neradi smejimo tjavdan ali se drugim pustimo zapeljati v smeh, smo pripravljeni reči, da je gledališka igra zabavna.

Ploskači so živ spomenik nesposobnosti množic, da bi ocenile vrednost tistega, kar slišijo: "Ploskači so za gledališko slavo tisto, kar so bile naricalke za žalujoče." V tako imenovanih primitivnih družbah so najeli ženske, da so v imenu sorodnikov jokale na pogrebih. Dediči so opravili svojo dolžnost prek drugih, medtem ko so se sami posvetili nujnejšim opravilom – deljenju zapuščine. Tu bi morali omeniti tudi vlogo zborov v grški tragediji. Gledalci so prišli v gledališče, obremenjeni s svojimi težavami, nesposobni sočutja do odrskih junakov. Namesto njih je zato sočutje kazal zbor.

Bottom si je zadal nalogo, da ploskače nadomesti s čim zanesljivejšim. Vprašanje je bilo, kako naj občinstvo pripravi k čustvovanju, da bi duh večine kot stroj prevzel grobo izražanje slave.

Stroj, ki ga je izumil Bottom, je pravzaprav dvorana. Vsaka igra, ki jo predstavijo v gledališču, pozlačeni amorčki in kariatide slavijo kot mojstrovino, iz njihovih ust pa se zlivajo smeh, hlipanje in zahteve po ponovitvah. Poleg tega so namestili cevi, napolnjene s smejalnim plinom in solzivcem, na balkonih kovinske pesti, da so budile občinstvo, in kapulce za metanje šopkov.

In potem je prišlo do osupljivega pojava, ki je upravičil uporabo stroja za ploskanje. Posamezniki se neradi norčujejo iz javnega mnenja. Vsi

so prepričani o resničnosti osnovnega pravila: "Človek je uspešen, torej mora biti kljub norcem in zavistnežem slavna in sposobna oseba. Za vsak primer raje stopimo na njegovo stran, že zato, da ne bomo videti bedasti." Ta prikriti razlog preveva vzdušje v dvorani.

Naj je gledalec še tako neprizadet, ga zlahka zapelje splošno navdušenje, tisto, kar se dogaja okoli njega. Taka je *la force des choses*. Kmalu tudi on začne glasno in nekritično ploskati. Kot vedno se strinja z večino. Ko bi mogel, bi iz strahu, da bo pritegnil pozornost, delal celo večji hrup kot stroj.

Slava zdaj dejansko vstopi v dvorano in goljufivi vtis Bottomovega stroja izgine, ker zbledi v žaru resnice. Ravnokar preučujejo možnost uporabe stroja v parlamentu.

### **Sodobni obred**

*Na kraljčin rojstvi dan vlada splošno veselje, ki ga ne deli nihče.*  
Simon Carmiggelt

Kaj je veličastnost? Po mnenju kritikov je to samo bahaško razkazovanje. Po mnenju monarhistov veličastnost najdeš povsod tam, kjer ljudje že ob omembi kraljeve hiše občutijo spoštovanje. Po mojem mnenju veličastnost vsebujejo simboli, ki so vsem jasni: državne himne, zastave, spominske plošče. Čim bolj raznoliki so odzivi, ki jih povzroči vladar, tem bolj veličasten je in tem večje spoštovanje uživa.

Za slavljenje ustavne monarhije imamo danes izpopolnjeno različico stroja za slavo. Za neumnost, neločljivo povezano z obredi, je pooblaščen televizijski obred. Neumna je v našem imenu; opravlja dolžnosti, ki povezujejo družbo.

Vsako leto izberejo drugo nizozemsko mesto, ki se mora pokloniti kraljici v imenu vsega ljudstva. Njen obredni obisk v tem mestu v živo prenašajo po televiziji. Načeloma pa bi lahko vsako leto zavrteli isti posnetek. Ker se zavedamo, da televizija prenaša obredni poklon ljudstva kraljici, lahko televizor brez slabe vesti ugasnemo. Televizija ni dovezetna za dokazovanje. Prihodnost ustavne monarhije je tako zagotovljena.

Ne razumite me napak: ne napadam monarhije ali demokracije, vsekakor pa ne kombinacije obeh vrst neumnosti, neločljivo povezanih v ustavni monarhiji. Prav tako ne zagovarjam nerazumnosti. Preprosto zaznavam potrebo po obrednem norenju, ki vsebuje neumnost, nujno potrebno za naš obstoj. Nikdar ne smemo pozabiti na domišljijski značaj sveta. Prava neumnost vlada tam, kjer so ljudje prepričani, da je vse samoumevno.



***Zaključna opomba: posneti smeh***

Slavoj Žižek v Villiersovi tradiciji razlaga vlogo vnaprej posnetega smeha na televiziji. Čemu služi ta smeh? Predvsem nam pove, kdaj pričakujejo, da se bomo smejali. Smeh je dolžnost. *Ride si sapis* – če si pameten, se smej. S smehom pokažeš sosedom, da si razumel šalo in si zaslužiš njihovo družbo. Smeh ustvarja vez med vsevedneži. Sprenevedamo se, da je tisto, kar gledamo, smešno, in to pretvarjanje povezuje družbo.

Vendar to ni vse, kajti največkrat se ne smejemo. Toda to ni nobena tragedija: vnaprej posneti smeh nas odreši celo dolžnosti, da bi se morali smejati. Smeji se namesto nas. Zato tudi tedaj, kadar s srcem nismo pri stvari in neumno strmimo v zaslon, po oddaji lahko rečemo, da smo se po zaslugi vnaprej posnetega smeha dobro zabavali. Medtem lahko razmišljamo o popolnoma drugih stvareh, dovolimo mislim, da odtavajo, se lotimo filozofskega skoka vstran, se uživimo v igralce, počnemo kar koli.

Axel, neki drugi junak Villiersa d'Isle Adama, ravna v skladu z geslom: "Življenje je nekaj, kar služabniki počno namesto nas." V skladu s tem mnenjem lahko rečemo: Namesto nas se smejijo, jočejo in sočustvujejo stroji. Ti izvajajo neumne obrede, ki držijo skupaj naš svet.

Mimogrede, pred nekaj leti so raziskali vedenje gledalcev med humoristično serijo, v kateri so vrteli vnaprej posnet smeh. Izkazalo se je, da so bili gledalci pozneje prepričani, da so se smejali kot nori, čeprav so posnetki občinstva dokazali ravno nasprotno.

Na svet, ki ga kažejo po televiziji, gledamo razsodno. Kot razsvetljeni norci se naslonimo nazaj in se sprostim. Svet je neumen namesto nas, zato smo v primerjavi z njim lahko videti modri. Neumno predstavo opazujemo s posmehljive razdalje.

Vseeno ta orjaška šala vpliva na naša dejanja in razmišljanje, tudi na prepričanje, da je svet neumen, mi pa smo razsvetljeni gledalci.

*Prevedla Dušanka Zabukovec*



*Matej Bogataj*

### **Jani Virk: *Kar je odnesla reka, kar je odnesel dim: zgodba iz srednjega veka.***

Ljubljana: Študentska založba (zbirka Zapisani v Ptuj), 2012.

Virk je poznavalec legende o svetem gralu in vitezu Parzivalu, to ga je študijsko okupiralo, tudi še na doktorski stopnji, tematiki se je polno posvečal, ob tem srednjeveškem pesništvu, zato ni čudno, da v svojo v Ptuj umeščeno zgodbo vplete legendo o posodi s Kristusovo krvjo, ki je hkrati simbolična pripoved o iskanju sebstva, o odkrivanju povezovalnega arhetipa, ki je Kristus, posoda s prestreženo krvjo ob križanju, zadevam ter zahtevam literature in mitologije namenjena materializacija, ki naj na simboličen način spregovarja po nespregovorljivem.

Viljem, angleški vitez in nekdanji templar, ki se je nakljal in naklatil po svetu in Sveti deželi, je v začetku 14. stoletja obtičal na Ptujskem polju, ko se je prebijal z ekipo Riharda Levjesrčnega in so se po praskah z lokalnimi plemiči nekateri iz spremstva znašli v ujetništvu. Z Viljemom so delali še posebej grdo, ker je bil trd in neizpros, neuklonljiv, pri življenju so ga pustili samo zato, ker so pričakovali, po analogiji z odkupom njegovega kralja iz ujetništva, blazne denarje. Teh pa od nikoder, in Viljem bi nedvomno prišel preč, če ga ne bi negovala Lepa, slovanska zeliščarica, ki tudi strelja z lokom in zdravi in vodi obrede, s katerimi se klanjajo starim, poganskim bogovom.

To je predzgodba. Viljema namreč najdemo v trenutku, ko dobi pri svojih grajskih gospodih dopust in se odpravi v počitniško kočo, kjer z Lepo nadoknadi vse, kar jima je bilo onemogočeno zaradi ločenega življenja. Zraven je poganski ritual valjanja žensk po semenih, po predhodnem mazanju z medom, prekoračenje Viljemovih zasledovalcev, ki posilita in zakoljeta eno od čuvark skrivnostnega in čudodelnega vrelca, ki ga ob svečenicah varujeta tudi starca; zasledovalci potem naprtijo Viljemu, da je katar, vendar ga fevdalni gospod zaradi ozdravitve, za katero je zaslužna Lepa, sumi malo manj in je pripravljen z obtožbami še malo počakati.

Viljem medtem prekine dopust in gre na viteški turnir, kjer naj bi nagoovoril Wolframa von Eschenbacha, naj pride na Ptuj, in še tam odpoje in odbrenka kakšno svojih slavnih, z Viljemom se zaradi omike in erudicije, ki jo drug pri drugem občudujeta, takoj stakneta, to je takšna prava zgodba o moškem prijateljstvu, ko se ga recimo brez besed nalivata in se jima zdi, da sta našla sorodno dušo. Potem si zjutraj trezna kažeta knjižnico z izbranimi naslovi (recimo spisi opatinje Hildegarde iz Bingna so zdaj že prepisani in promptno v njegovi, Viljemovi lasti) in spet isto, ko nanese beseda na pisanje pa sploh, oba pišeta – Viljem nekako skromno prizna, da piše o svojih preteklih dogodivščinah, da se mu zdi potrebno dati življenju pisano dopolnilo, da se mu zdi škoda, da bi šla izkušnja v nemar. Turnir, grajska požrtija, poganski obredi, čudna svetloba, ki ji ne najdejo imena, ob vrelcih s čarobno močjo, ostaline rimskih kipov in bogov, poroka pod ptujskim gradom, vse to sestavlja razmeroma razkošno kuliso, seveda časom primerno surovo, črne kurbe in prosjaki, rokohitrci, opice in ukročeni medvedi, vse je murnikovsko (*Lepi janičar*) ali finžgarjevsko (*Pod svobodnim soncem*) mamljivo in razmeroma prepričljivo ali vsaj ne v opreki z našimi predpostavkami o času.

Virk se loti teme, ki jo je načel že Dimitrij Rupel v *Levjem deležu*, namreč potovanja Riharda Levjesrčnega skozi naše kraje ob vrnitvi iz križarskih vojn, njegovega ujetništva in sploh; le da so bili v času takratne obdelave v igri apokrifi in najdeni rokopisi, danes, ko ni več prisile (samo) premisleka literature, je ta proza za stopnjo bolj tradicionalna, mestoma se neženirano popase po trivialnih klišejih in uporabi že nekoliko obrabljene okrasne pridevniške zveze (oči imajo globino neba, dekletu vsakič, ko vidi svojega ljubega prijahati na konju, "za hip zastane srce"). Če pogledamo Ruplovo besedilo o Rihardovem potovanju skozi deželo s konca osemdesetih, se vidijo zahteve obeh časov: Rupel se opira na zgodovinska dejstva, vendar njegovo prozo poganja skrivnostni najdeni rokopis, ki ni nič drugega kot lastnoročni Črtomirov opis dogodkov pred krstom pri Savici, ki ga potem žlahta iz Vrbe vdela v oltar in ga najde mladi Prešeren, ga upesni in mu da nekatere nove poudarke. Rupel torej 'napiše' prozno varianto našega mita, rokopis položi v preteklost in pokaže, kako zgodovina postaja poezija. Pri Virku pa imamo opraviti z avtobiografijo, zelo verjetno s končnimi spoznanji o gralu kot posodi sebstva, kot cilju duhovne poti, vendar se vse skupaj zvrne v nekaj premislekov o poganstvu, o čudežnih vrelcih starcev, o predkrščanskem izkoriščanju virov in namigov na svetlobo. Ko bi moral nastopiti rokopis, ta umanjka, zažgejo ga in avtorja ubijejo, da bi bila zadeva ja še bolj dokončna, preden pride to do bralca. Obe prozi, Ruplovo in Virkovo, poganja rokopis, le da je enkrat ta skoraj

banalno uprojenje osrednjega slovenskega mita o konvertitstvu, drugič pa je rokopis skrivnostno mesto, okoli katerega kroži pripoved, vendar je to mesto prazno, skrivnostno, brez kakšnega večjega naratološkega preobrata ali prirastka vedenja.

Virkovo zgodbo poganja skrivnost. Viljema vidimo, kako v Žički kartuziji kupuje drage pergamente in peresa, vidimo njegov strahospoštljiv odnos do pisave, ko ga ob popisovanju lastne preteklosti, v kateri hoče s peresom osmisliti početja z mečem, čisto zanese, vraževeren je, da se ja ne bi kdo dotaknil njegovega peresa ali meča, ker bi to nedvomno prineslo nesrečo in prekinilo božanski tok, pisateljski in mečevalni, občutek imamo, da gre za pisateljskega kolega iz časov, ko pisanje še ni bilo razumljeno kot kreativnost, temveč kot prevajanje božanskega, kot pisanje po nareku od zgoraj – ker znotraj še ni obstajalo. Zdi se, da je ravno knjiga o preteklih delih in nedelih tisti gral, ki bi in bo dal Viljemu polnost in zaokroženost, vendar se potem zadeva razplete drugače; ubijejo ga grajski hlapci in vojaki iz zasede, ko gre po zakopan zaklad, da bi izplačal Wolframa, ki s pesnikovanjem služi, grajskemu gospodu, neotesancu, pa je plačevanje skoraj odveč in se potem nastavi Viljem. Lepa gesta, vojak, ki je pripravljen dati lastne prihranke za kulturo, to je nekaj, kar danes močno pogrešamo, čeprav bi se verjetno zaokrožilo z manj žrtvami in bi ostalo pri hladnem doniranju.

Konec z zažigom hiške in rokopisov v njej, Viljemova smrt in izbris tujca iz zavesti domačinov na Ptujskem polju, je nekako pričakovan. Proti Viljemu od začetka tega romana oziroma povesti poteka spletko, na mestu poveljnika plemičeve vojske ga počasi zamenjuje bistveno bolj podel in ohol možak, ki zbira okoli sebe posiljevalce in klavce, ljudi, ki težko brzdajo svoje erotične apetite in spletkarijo, očitno se nekaj kuha tudi širše, neusmiljeno trebljenje katarov in kar je še teh herezij; po letih civilnega miru in ljubavne sreče se bojo zadeve obnile na slabše. Časi, ki prihajajo, niso obetavni, Viljem je star malo čez štirideset in ni čudno, da zapada v krizo srednjih let, da obupuje in se mu zdi prihodnost nezanesljiva, preteča ("Ne razume, kako je leta in leta lahko verjel, da se s tem ne mudi, da bo že prišel čas, da bo za to še dovolj časa. Zdaj ve, da časa ne bo dovolj, nikoli ga ne bo dovolj, izteka se in nekoč ga bo zanj nepreklicno zmanjkalo, tudi če o tem noče premišljevati, ga na to spominjajo sive niti na sencih in vedno redkejši lasje na vrhu glave. In vsak dan bolj tudi njegove oči, ne vidi več tako, kot je še nekaj let nazaj, svet postaja vedno bolj zamegljen, zabrisan in temen, zdaj mu je jasno, da bo svetlobe iz leta v leto, iz meseca v mesec, iz dneva v dan vedno manj in da je bo nekoč za njegove oči, tako kot časa, povsem zmanjkalo.")

Hrepenenje obeh možakov, Wolframovo po ženi in družini, ki ju zaradi službenega potovanja, pesnjenja na gradu v okolici Ptuja, že dolgo ni videl, Viljemovo po domačih krajih in drugi pokrajini, za katero se mu vedno bolj zdi, da je ne bo nikoli ugledal, oboje je prepoznavna lastnost Virkovega pisanja. Ob nedvomni pisateljski spretnosti – prehajanje skozi prizore in scenerije je gladko, na jezikovni in kompozicijski ravni okretno. Res pa je, da je temeljna skrivnost, torej Viljemovo pisanje, uničena, še preden bi se njena narava in vsebina razkrili bralcu; konec se zdi tako nekoliko prehitro, po nečem, kar bi bilo lahko uvod v pisateljev portret ali začetek metanoje, kesanja in preobrazbe, na hitro pride konec, ki se je napovedoval, vendar za vedno odplakne in upepeli tisto, okoli česar se je sukala pripoved. Zdi se, da je roman napisan nekoliko hitro, da je za nadaljnje razvijanje zgodbe ostalo premalo časa ali prostora. Kljub temu je Virkov roman nedvomno najboljšo delo iz zbirke Zapisani v Ptuj; ostali dosedanji naslovi kažejo, da je nasploh zasnovana priložnostno, da hoče iz Ptuja kot partnerskega mesta evropske prestolnice kulture narediti literarni motiv, vendar takšno pisanje po naročilu največkrat hitro pokaže svoje pomanjkljivosti in odsotnost notranje povezave s tematiko.

Barbara Jurša



### **Miklavž Komelj: *Roke v dežju.***

Ljubljana: LUD Literatura (zbirka Prišleki), 2011.

Poezija zbirke *Roke v dežju* (morda je zanimiv podatek, da je avtor lani izdal dve pesniški zbirki) prinaša močno teoretično podkrepljeno družbeno kritiko, ki ne deluje prav nič neumetniško. Ravno nasprotno, ob Komeljevem pisanju se je nemogoče izogniti občutku, da je dobra literatura nujno radikalna – da želi v družbi sprožati tektonske etično-politične premike. Komelj izpeljuje to nalogo ‘kulturnih delavcev’ (in vsi smo kulturni delavci; Komelj verjame v ‘umetnost za vse’) z izjemno zalogo ustvarjalne energije. Pri svojem umetniško-aktivističnem delovanju izhaja iz občudovanja vredne literarne in teoretske razgledanosti, predvsem pa iz brezkompromisnega in tankočutnega samoopazovanja ter pozornega beleženja podpovršinskih pritiskov anemične in toksične družbene vsakdanjosti. Njegova poezija nenehno komentira pogoje lastne produkcije in recepcije, komentar njene (ne)možnosti pa je komentar družbenega sveta – neprizanesljiva obsodba kapitalističnega družbenega sistema.

‘Svet’ znotraj in zunaj nas je sopostavljan z vsako našo odločitvijo – z našimi pristanki ali nepristanki. Komeljeva poezija se trdno opredeljuje za etično in politično odgovornost – za nujnost jasne opredelitve brez povratka. S svojo subtilnostjo želi brutalno „markirati / razliko od brutalnosti“ in biti drugačna od obstoječega. Pesnik-delavec se giblje po robu obstoječega, prebijajoč se do novih načinov mišljenja, izrekanja in bivanja, tako da je podoben vrvohodcu in „ledolomilcu“, k takšnemu prebujanju, ozaveščanju in preobražanju pa poziva tudi vsakogar izmed nas. Ne odvraca oči od nevdržnosti obstoječega in se prav zato ne ustavlja pri tem, kar je. Zanima ga „nečrta horizonta“, „utopos“, bivanje (že) „na strani / neobstoječega“. To so pesmi, pisane proti obupu, ki ga vzbujajo obstoječe – vzpostavljajo se z radikalnim upanjem. To, da sploh so – da si upajo upati –, je že izjemna bojna gesta. In vsak svoboden korak šteje, četudi obdan s tisočletji nesvobode („svoje trenutke“ je treba „misliti

v tisočletjih“, da nam „par mračnjaških desetletij“ ne vzame upanja). Komeljevo pisanje se zaveda, da je „pismo v daljavo“ – da je naslovnik neznan, oziroma da je njegov obstoj negotov. Ker piše „na vse ali nič“, ni v tej (lahki in težki, subtilni in brutalni) poeziji nič odvečnega. Vsaka črta in črka sta skrajno preiščeni in nabiti s pomenom – pravzaprav ne pomenom, temveč z njegovim nasprotjem, z odprtjem prostora za nove pomene in z odprtim prostorom, kjer ni še ničesar. Ustvarjata prostor – za „druge, druge stvari“. Antifašistični boj je boj proti mitologiziranju in muzealiziranju, proti okamnelosti naših gest, ki služijo opravičevanju neopravičljivega, zato skuša Komeljeva poezija pogledati izven privzgojenih okvirov in okovov izrabljenega jezika. Iz dvodimenzionalne realnosti determiniranosti in zaprtih možnosti nas vodi v „nedefinirano praznino“, kjer se srečujemo „ne v besedah, ne v mislih“, temveč v lastni neimenljivosti in neprisvojljivosti. V besedah Jeanette Winterson: ta oseba, ki je (oziroma si) ‘ti’, je „edini prostor, na katerem ne morejo graditi, kupovati ali bombardirati, ker ne obstaja nikjer, kjer bi ga lahko našli“. Ultimativna neimenljivost vsakega posameznika je nekaj, kar si delimo, in njeno prepoznanje je začetek prepoznanja naše povezanosti z drugimi, naše pripadnosti skupnosti in naše odgovornosti za vse planetarno. V neprevedljivosti (Komeljeve) poezije na obstoječe diskurze leži orožje, ki ni militaristično.

To so pesmi nekoga, ki ne zna več videti lastnega obraza, saj je spregledal, da je njegov obraz maska, ki ničesar ne skriva. Da je samemu sebi tuj ravno tako, kot so mu tuji drugi, in da med njim in drugimi ni razlike, na kateri bi lahko utemeljeval svoje pomanjkanje zanimanja zanje in postavljanje sebe na prvo mesto. To so pesmi spoznanja, da je tisto, kar resnično boli, naša lastna neobčutljivost za trpljenje drugega, ki je pravzaprav neobčutljivost družbenega sistema, v katerega smo vpeti. Da nikoli nismo en sam človek; da meje „ne morejo biti izgovor“; da je srce „v meni in zunaj mene“. Prav tako so to pesmi nekoga, ki svojo sodobnost opazuje z osvobojenega ozemlja ter jo občuti kot irealno. Njegov vztrajno potujeni pogled omogoča jasno prepoznanje norosti na izkoriščanju utemeljene (kapitalistične, zahodnocentrične, antropocentrične, androcentrične, heteroseksistične) kulture. Na videz statično, stabilno in monolitno dekonstruira v spremenljivo, fluidno in mnogotero. Negiranje vsakršne identitete izpelje v zavračanje zasebne lastnine: večjezičje, ki razglaša, da „besede ne morejo biti privatna lastnina“, zahteva, da so te besede tudi „izrečene v procesu / ukinjanja / privatne lastnine“. Prav tako se Komeljevo večjezičje upira nacionalizmom: njegova poezija, ki se druži s planetarnim glasom *Internationale* in ob slovenščini vpleta še druge jezike, ne more pripadati nobenemu narodu.

Za Julio Kristevo, eno od zagovornikov koncepta 'drugega v nas', je prav pesniški jezik ključ za potujevanje percepcije in mišljenja, ki v opomenjevalne strukture in subjektivno identiteto vnaša heterogeni prostor. Komelj pa zapiše: „Ne to, da si / vsi ljudje – to, da nisi / niti ti, niti ti, jih (ljudi) naseljuje v nezamenljivem prostoru / tebe, ki je z vsakim tvojim korakom drug / prostor.“

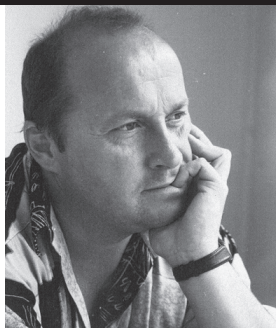
Ker se, kar koli se zgodi, zgodi „prvič / in zadnjič“, in ker neponovljivost pomeni drugost, ne moremo govoriti o neki „individualni“ ali tudi „kolektivni usodi“ in koherentnem 'jazu'. Subjekt je dekonstruiran v neskončno mrežo rizomskih razcepitvev („Da se razcepiš na nešteto živih / in mrtvih / in živih ...“). Spoznanje, da se človeški obrazi, „vtisnjeni v pozabo“, med sabo mešajo, lahko beremo tudi kot mistično izkušnjo izstopa iz sebe, ki se povezuje s sublimnim. Kako namreč reprezentirati nereprezentabilno, kako se oprijeti tistega, kar se ne da označiti in apropririrati? Kako prikazati prostor, ki je čisti potencial in iz katerega lahko izhaja osvobodilno delo? Na tem mestu velja dodati, da po Kristevi pesniški jezik pretvarja ekstazo vizionarske ali mistične izkušnje zunaj jezika v ekstatično izkušnjo znotraj jezika in s tem v izstop iz reprezentacije. Prav tako pa zahteva utopično mišljenje nenehno raziskovanje možnega in nereprezentabilnega. Za Komeljevo poezijo je bistven paradoks – paradoks poezije, ki v času, v katerem živimo, ne najde ustreznih besed. To je poezija, ki nas sprašuje, kako se danes boriti, kako danes pisati – „kdo še ima / roke?“ In kako je z umetnostjo po Auschwitzu? „Moja violina / je violina, / ki se je moj ded / po vrnitvi iz Dachaua // ni nikoli več / hotel dotakniti.“ A revolucionarna umetnost je danes, pa čeprav še tako nemogoča, polna praznih mest, zamolkov, treh pik in oklepajev, nujno potrebna. Komelj svojo poezijo vzporeja z uporniškimi delom partizanov – njegova poezija spominja na bojne šifre. *Roke in dež*, ki jih najdemo v naslovu zbirke, so v znamenju prihajajoče revolucije – pripravljajočega se viharja. Roke v dežju so roke delavcev, pesnikov, borcev. Roke so mnoge, kot je dež množica kapelj. V zbirki zaseda pomembno mesto tudi simbolika ognja, jutranje zarje in pomladi. Ogenj (srčna toplina, aktivistični zanos) se druži s hladnim jeklom (ostrino forme in učinkovitega aktivističnega delovanja). Nežnost mora postati čista moč, da bo revolucija lahko postala resničnost: „To nežno golo telo / je iz železa.“

Prepoznanje drugosti v nas, ki je temelj etične odprtosti do drugega, se pri Komelju ne konča z ljudmi: pesnikovo osvobodilno delo poteka tudi za golobe, mravlje in koralne grebene. In v tem vidim posebno radikalnost in družbeno pomembnost njegove poezije. Črvi pri Komelju niso reducirani na simbol za človeške delavske množice, pač pa so 'potlačeni



Zemlje' kot dejanski deževniki, na katere ljudje stopamo. Kot posebno daljnoviden se izkaže v pesmi, v kateri polemizira s somarksistom Brechtom. Ob Brechtovi trditvi, da se ob vseh razrednih krivicah ne spodobi (več) pisati o drevesih, se Komelj vpraša, kaj v takšnih časih pomeni biti drevo. Kako marginalizirano je v sistemu, ki izkorišča ljudi, šele drevo? To je vprašanje, ki bi moralo biti v času globalne okoljske krize vsekakor bolj očitno, kot je. Komeljeva ekocentrična drža prepozna žrtve kapitalističnih izkoriščanj tudi v nečloveškem svetu in tako opozarja na nevarnost, da Brechtov antropocentrizem ponavlja gesto kapitalističnih gospodarjev.

Komeljevo poezijo v zadnjem času odlikujeta vse večja prečiščenost ter preciznost misli in izraza. S pisanjem vrhunske (družbenoangažirane) poezije uspe Komelj literaturo prikazati kot žlahtno sredstvo etične in epistemološke osvoboditve. Tako nas spomni, da je 'literarna svoboda' čudovito politična in nujna, ker lahko da glas tistemu brez glasu – tistemu, kar skuša običajni, uradni jezik izključiti –, in ker ustvarja nove, alternativne, drugačne svetove. Sooča nas z lastno svobodo in odgovornostjo; z razcepi v nas samih, zaradi katerih nismo nikoli 'mi sami' in zaradi katerih smo zavezani 'usodi' vseh živih bitij. Upam, da se bodo *Roke v dežju* znašle še v marsikaterih rokah.



Milan Vincetič

### **Peter Semolič: *Noč sredi dneva.***

Ljubljana: Center za slovensko književnost (zbirka *Aleph*), 2012.

“Dvojna narava pesmi v prozi se kaže tudi v mnogih drugih razsežnostih, saj gre za obliko, ki imenitno kombinira navidezno nasprotujoče si lastnosti: liričnost in humor, dramatičnost zgoščenosti kratke zgodbe in meditativno zazrtost k poslednjim rečem,” je zapisal Boris A. Novak v pesmarici pesniških oblik *Oblike srca* (1997), medtem ko nas pesnik Peter Semolič, kot priobči Jure Jakob na zavihku pričujoče zbirke, “prepriča ravno (v) to, da so stvari v življenju, pred katerimi naj umetnost glavo raje malo povesi”.

Tako nam Semolič v bolj ali manj kratkih prozih, nabitih s sugestivno, mestoma tudi lirizirano govorico, naniza album osebnih refleksij, v katerih se večinoma potika po brezpotjih dnevov, ki ga “povabijo vase, kot bi bil dan ideologija in jaz že kako negotov pred svetom”, in postoji, ko “jo zaloti, ko čisti kopalnico, bosa, z zavihanimi hlačnicami, potomka že kakšnih knezov iz poljskih step”. Še več: predvsem mestne vedute Ljubljane ali Bruslja mu služijo kot kulisa za potovanje ali potapljanje vase, v “zrak, praznino, odsotnost – (v) dih večnosti sredi minljivih človeških reči”. Svet, ki se ga dotika, ga zmeraj popraska do krvi, ki se “niti približno ne ozira na spodobnost”, spodobnost, ki bi bila v teh pesmih še kako v napoto: v Semoličevih pokrajinah ni namreč ničesar nedotakljivega, pa naj gre za religijo (“Pulim si robidovje iz čela, trnovo krono ...”) ali za povsem vsakdanjo banalnost, v kateri “trava razdira asfalt, drevje zaseda predmestja, podivjane mačke in brezdomni psi, organizirani v volčje tolpe, brskajo po kontejnerjih”. Še več: vsaka navidezno ujeta banalija kaj kmalu (pri)dobi konotacije, ki še kako posegajo v območje občega. In se hkrati obrnejo navznoter, češ “to bi bilo lepo za spremembo: ne pisati, ampak biti pisan”.

Bolje rečeno: lirskemu subjektu, večinoma v vlogi bolj ali manj pasivnega (po)potnika/voajerja, se vedno znova dogaja, da je bolj popisan kot pišoči. Njegovi čuti se odzivajo dražljajem, kot da jih pivnajo, tlačijo

v medprostore (pod)zavednega ali se zoperstavlja s humornostjo, ironijo in pogosto tudi z (avto)destrukcijo “v nikoli vrnjenem času, zamrznjenem na fotografiji, posneti z roko prijatelja, ki to nikoli več ne bo”. Poleg, kot večkrat pristavi pesnik, krize srednjih let, se pojavi tesnoben občutek minljivosti, ki prinika tudi v obliki natrganega monologa (... zamašenih ušes, glave, misli in to že tretji dan; ... belo, belo ... vse belo ...; kaj počnem v tem za žile rezat dnevu ...), govorjenega “na mojem vrtu, kjer poganja samo še preprosta skladnja o vsakdanjih rečeh”. Prav zaradi melanholičnih občutij so njegovi zapisi kolorirani z “brezšivnim ujemanjem, ki se razpara po vseh šivih”; pričakovanje, ki se tu in tam vseeno pribleščika, sproti potone vase, v molk, ki je kljub navidezni brbljavosti, ki jo sicer narekuje prozna kreacija, najbolj zgovoren. Njegove pesmi torej pronicajo iz zavitega roga teme, v katerem “smo pet, deset, petnajst minut, pol ure plamteli v pričakovanju, potem (pa) so gasilci razglasili lažni alarm in nas zapustili – same in pogorele do tal”.

Deziluzija sveta je torej neizogibna, saj smo usodno predani “počasnemu ginotju”, zato ni naključje, da nam pesnik ne daje nobenega lažnega upanja, kvečjemu le občutek letargije, krivde in nemoči, čeprav “odgovor vztraja v belini računalniškega ekrana, v črnini noči, v neizrečenem, v neizrekljivem ...”. Bivanjska vprašanja, s katerimi se človeštvo napaja ali zastruplja od svojega (duhovnega) začetka, zato ostajajo izven dosega naših rok, (raz)uma ali celo svetobolja, ob katerega se pesnik hudomušno spotakne. Tudi skepsa, ki je prava žila dovodnica Semoličeve poetike, ni odrešujoča, saj “točka dokončne predaje, aleph, zlitje vseh treh oblik erotizma v eno ali kakor koli že to kdo imenuje”, ostaja nedosegljiva, zato pa še bolj intrigantsko vabljiva.

Prav zato tudi ne preseneča, da se ljubezen, tudi erotika, večinoma pojavlja kot *dèjà vu*, ki pa nikoli ne zaide v matrico fatalističnega odnosa, kvečjemu gre bolj za (intimna) sreč(ev)anja, ki so že na začetku namenjena (samo)pozabi kot “pečat vsaj v tistem hipu mišljene večne zaveze”. Ženske, ki prihajajo ali celo legajo na Semoličev divan poezije, so kvečjemu obiskovalke, nikoli pa prešuštnice v “noči, ki je velika (in) nikogaršnja last ni”, zato so trenutki z njimi spet (pre)polni dvoma, saj so “zatakneni za pas mojih strahov, negativnih izkušenj in mnogoterih zamišljenosti”. Ter strahov, s katerimi se je obzidal in zazidal v svoj slonokoščeni stolp samotnosti in hrepenenja, ki je zazijalo po odhodu/slovesu, pri katerem se zastavlja osnovna dilema, češ “kdo je koga zapustil, kdo je hotel koga zapustiti, kdo od naju je imel potrebo, da bi zapustil drugega”. Prav ta negotovost najeda vsakršen začeti odnos, zato “imajo tisti dnevi fluid čudnega okusa in sfere piskajo kot prenapeti živci” v hoji

za novim verzom, v katerem se pesnik tudi staplja z “žensko, ki stoji in kadi pod njegovim oknom, pomeša dim, kot se najina slina nikoli ne bo.”

Ob tem njegovi, nikoli posiljeni, a dovolj ekspresivni klici/kriki, češ “koga naj pokličem, če je slovenščina izgubila vokativ”, bolj gluho odzvanjajo čez planjave lastne samote kot čez škrbine hektičnega vsakdana, v katerem “človek, ki sanja metulja, ali je metulj, ki sanja človeka”, piše neodgovorjena pisma/izpovedi nenaslovljeni ženski.

V pesniški zbirki *Noč sredi dneva* Petra Semoliča – nominirani za letošnjo Veronikino nagrado –, se “navidezna zlitost verzov in realnosti lahko izkaže za globoko razpoko v realnosti sami” (Jure Jakob), razpoko, ki zija v vsakomur od nas in vodi tudi v “meditativno zazrtost k poslednjim rečem”, ki pa se ne razpirajo z imperativom tragosa, temveč milobne, žlahtno patinirane žalobnosti, s katero se je – vsaj zame – pričujoča pesniška zbirka trajno in opazno zapisala v sodobni slovenski pesniški kozmos.



*Lucija Stepančič*

**Amir Bor: *Rošada*.**

**Maribor: Študentska založba Litera, 2012.**

Razkritja so že davno tega postala velika tema (slovenske) literature. Se je to zgodilo nekako takrat, ko so postala glavna tema v medijih? Kot bi bilo treba v prav vsakem romanu, celo v prav vsaki zgodbi razkrinkati kakšno hinavsko faco, analizirati kakšen gnil odnos (še najrajši takšnega, ki najbolj skrbi za idilično fasado), odkopati kako družinsko skrivnost, po že tisočkrat crknjenih meščanskih vrednotah je bilo treba udrihati znova in znova, prav do onemoglosti. Slovenski avtorji s(m)o se tega lotili z največjim veseljem. Ne le z veseljem, tudi z vsemi razpoložljivimi krampi in lopatami, mogoče kdaj s skalpelom, vsekakor s pripravami, ki proti svetlobi grozeče bliskajo. Povsem drugače kot Amir Bor, ki se je k delu spravil z neznačilno lagodnostjo.

Tudi v *Rošadi* se medsebojni odnosi postavijo pod drobnogled: najprej gre tu za parček, ki nekako uspeva že štiri leta, pozneje še za nekaj dodatnih zapletov, ki jih fant in punca povzročita s tem, da se preselita na deželo k njenim staršem. Danijela in Miha si ne obetata dosti drugega kot dobrodošlo zmanjšanje (ukinitev) stroškov za stanovanje, fant pa naj bi imel v mirnem okolju dovolj časa in miru, da že enkrat dokonča doktorat (... postane docent ... in profesor ... zasluži ... se uveljavi ... ponudi svoji podjetni puncici, pogoltni na trende, življenje na nivoju). Da mu to ne bo zneslo tako lahko, si lahko mislimo, čeprav je vse skupaj, vsaj na videz, karseda daleč od sumljivega. Zapletlo se bo (saj gre predvsem z njene strani za račun brez krčmarja), a kje? Vse je kar sumljivo samoumevno. Za zdaj.

Z meščanskim svetohlinjenjem ni nobenih problemov več, starši so vsaj uvidevni (mama), če že ne kar nadstandardno prijateljski (oče). Sestra je obzirna in nemoteča, pozneje bi lahko postala idealna teta. Narava v Slovenskih goricah je prijazna in radodarna, vas pa tako lepa, da prepriča še Angleže, in to take s prav posebnim okusom. Kaj je torej narobe? Ne gre za velike grehe in zablode niti za kaj škandaloznega, in tudi v tem je

parček značilno novodoben. Kombinacija zasanjanega in zafilezofiranega pasivnega tipa ter jedke in prizemljene, učinkovite, celo grebatorske, karieristične ženske je hiper sodobna – že kar preveč.

Amir Bor nam dvom dozira po kapljicah, tako nežno, da vsakič razločno zaslišimo *plenk*, a vendar tudi s hudobno preciznostjo, ki v enem samem stavku s pomočjo najrahljšega namiga in najbolj pretanjenega detajla takoj da vedeti, v čem je stvar. Danijelina izumetničenost že ob prvem vtisu ne napoveduje nič dobrega: “Nosila je posrečeno svetlo zeleno baretko z umetno arabesko obrobo, s katero je očitno skušala poudariti dejstvo, da je mestni človek, ki odprtih rok sprejema vse, kar ima urbano ponuditi. Trajalo je le nekaj trenutkov, da je ugotovil, da je njeno pravo ozadje s kmetov.” Že po dveh straneh se njeno podtalno vampirstvo jasneje izrazi: “Potrebuje ga razdobljenega, nepovezanega, razpršenega. Takega, a izgubi svojo nit in se vrne nazaj v ta svet.” In celo: “Mihovo življenje brez nje bi bilo abstraktno kot sodobna umetnost. Barve brez oblik. Nikoli je ni marala, čeprav je vestno prisostvovala večini otvoritev razstav v mestu. Šlo je za stvar imidža in socialnih stikov. Rada je bila na tekočem s stvarmi.” Na drugi strani svoje komplikatorske, ne prav življenjske hibe pokaže fantova intelektualnost: abstraktnost brez pravega stika z lastnimi impulzi in energijami ga razumljivo vse manj veseli, v vsej resničnosti zagleda svoje zadušljivo vegetiranje v izoliranem akademskem svetu, ki se mu nenehno pritikajo umetni problemi, ki so sami sebi namen. Po vsej verjetnosti glavna avtorjeva tema niti ni neizbežen razhod parčka, ki tako ali tako ni bil za skupaj, ampak prej tesnoba mladega intelektualca, ki je na tem, da se zave omejenosti svojega dometa (čeprav je stopnjevanje tudi tokrat zelo rahlo in subtilno, komajda nakazano), ki se pred lastno sterilnostjo zateka v visoko leteče koncepte. Njegov milni mehurček se razpoči, ko (verjetno prvič v življenju) naleti na pristno radoživost, na neomejeno moč in šarm ljudi, ki živijo v skladu s samim sabo, pa naj bodo to preprosti kmetje, tako kot nesojeni tast, ali ekscentrični svetovljani, v katerih *flower power* še ni čisto izzvenel.

Ko se Danijela vrne s krajšega potovanja, najde svojega filozofa presrečnega, a ne za tipkovnico, temveč ob mešalcu betona in z lopato v roki: dovolj, da je ljubezni za vselej konec. Prava žrtev je v tej zgodbi Vanč, Danijelin oče, simpatična dobričina, ki je v življenju končno dočakal sorodno dušo, mladega človeka, s katerim se odlično ujame, uspešno sodeluje in ki bi mu z največjim veseljem prepustil z veliko ljubeznijo vzdrževano kmetijo. Njemu pripada konflikt, ki ima v smislu nenapisanih družbenih pravil pridih skorajda komične zadrege (ne spodobi se, da bi fant še naprej živel pri starših punce, ki ga je dala na čevelj), v resnici pa je tragičen: tega

človeka je bralcu preprosto žal. Danijelina vloga ni klasično negativna, daleč od tega, avtor se sploh ne ukvarja z moraliziranjem, vendar pa je njena življenjska drža ob vsej karseda pozitivni samopodobi globoko razdiralna. Skrita razdiralnost sredi vsesplošne dobronamernosti, to je tisto, kar se razkrinkava v *Rošadi*. Novodobne fraze, na katere je avtor očitno prav alergičen, so v kurzivi: na primer, kako “*biti prostovoljec postaja statusni simbol!*”, kako “*potrebna je ozaveščenost na vseh nivojih delovanja*” ter celo, kako si “*sodobne uspešne ženske najprej ustvarijo kariero in šele potem razmišljajo o družini*”. Vrhunec dogajanja v svojem nezgrešljivem slogu nepričakovano popestri Jurij Hudolin: pijanska razgrajaška scena, ki pa je vendarle simpatična in odštekana, se zdi rednim bralcem kar precej znana, tako iz Hudijevih knjig kot iz resničnih veseljačenj, zares, Jurij je v knjigo zašel kot prečudni svat, ki je po eni strani takšen, kot ga poznamo, in po drugi kar dvakratno literaren. Čeprav se mu na koncu “jagodno svita pred očmi”.

Kar je res, je res, *Rošado* bi se dalo napisati tudi bolj ambiciozno. Avtorjev fokus, ki se tako zelo oklepa svojega enega in edinega interesa, naraščajočih razpok v ljubezenskem odnosu, delu gotovo ni v prid. Še bolj moteče so obširne razlage družinske zgodovine, ki pripovedovanju jemljejo nekaj zamaha. Tudi aktualije so nekam preveč aktualne, v ničemer ne presenečajo. Vse pa odtehta nežnost, ki je nekako nismo vajeni, občutek mirne zasidranosti, ki je v zgodbi ogrožen, v pisanju samem pa prisoten še in še. Avtor premore redke smisel za idilo, za pretanjene humorne odtenke. Navsezadnje bi z vsiljevanjem ambicioznosti le ponavljali nemogočo zahtevo, ki jo protagonistu postavlja dekle, ta pa, kot posumimo že na začetku in se potrdi na koncu, nikakor ni prava.



*Matej Bogataj*

### Rockovnjači, pankerji, metalci

**Dorota Masłowska: *Pri nas je vse v redu*. Prevod Darja Dominkuš, režija Ivana Djilas. SNG Drama Ljubljana (Mala drama), 7. november 2012.**

Masłowsko bralci poznamo predvsem po romanu *Poljsko-ruska vojna pod belo-rdečo zastavo*, ki je bil doma uspešnica ter v slovenskem prevodu opažen zaradi kontroverznosti in provokacije takrat rosno mlade avtorice, še najstnice. Zato, ali pa po tem, jo je k pisanju drame povabil Thomas Ostermeier, kontroverzni in provokativni nemški režiser, ko je bil umetniški vodja gledališča in tamkaj udomačenega festivala. Dotokratna prozaistka je pred pisanjem poklicala prijatelja in ta ji je pojasnil, da je drama nekaj, kjer osebe govorijo stvari, ki jih ne mislijo čisto zares, in je bil to prevladujoči napotek za osvajanje novega segmenta literature, hitri kurz iz pisanja za teater. *Pri nas je vse v redu* je tako dramski prvenec po naročilu, ki je nastal na podlagi povabila, skopega in skoraj zavajajočega prijateljskega pojasnila in avtoričinega poguma, da zapluje v vode tuje literarne vrste.

*Pri nas je vse v redu* je na videz oziroma najprej veristično besedilo; Mala kovinska deklica z babico, ki se spominja druge vojne in začudenja ob bombardiranju Varšave, živi v bednem stanovanju, mama je ravno iz službe, čeprav hodi v službo, še preden gre spat in pride iz službe pozneje, kot mora spet nazaj, zraven pride na obisk še njena prijateljica: vse ženske gledajo televizijo in malo prebirajo revijo *Zate iz smetnjaka*, aprilska od prejšnjega leta. Kar poudarjajo in mi razumemo šele na koncu, je revija seveda *Ni zate*, nasveti pa primerni interventni kulinariki: kako kuhati s plesnivimi ostanki, kje nabaviti stvari s pretečenim rokom za pol cene, kolekcije konfekcije z mastnimi in potnimi madeži, ki nezgrešljivo pridejo med nošenjem, takšne preživetvene strategije. Že vidimo, da ni vse čisto realno. Potem pa pof; občutljiv režiser razlaga svojo vizijo filma, ki



ga sicer ni posnel, je pa zelo uspešen, igralec v filmu se v televizijskem intervjuju skoraj spoveduje o svojih črticah, črticah kokaina pred snemanji in po njih, med snemanji, televizijska voditeljica ga sprašuje bedarije in mu ne pusti do besede o kreativnosti, takšne stvari. Na koncu katastrofa, nemško bombardiranje Varšave in polomljeni in od telesa osvobojeni udi, komentar Moškega, da je celotna igra nastala v režiserjevi glavi, da je babica mrtva, one, ženske, pa pravzaprav fiktivne, možnost, ki jo je nemški napad na Poljsko pokopal še pred morebitno realizacijo.

Masłowska se torej opre na pripovedovalca, vse, kar gledamo, je fantazmagorija, vendar ne izključno fantastična, z močnimi elementi verizma; babe, ki se obsevajo s tevejem, preigravajo in preoblačijo reklame, to je igra, ki se sorodno domačemu ludizmu, samo s tridesetletnim zamikom, ukvarja z jezikovnimi klišeji in stilizacijo, z drobnimi zarečenostmi in obračanjem jezikovnih klišejev, prazno konverzacijo, tako da je skoraj na sledi ionescovskega gledališča absurda. Samo v izpeljavah včasih bolj duhovita, predvsem kadar prepoznavamo naš isti, evropskopridruženi tranzicijski vsakdan; brezzvezna in formalizirana televizija, obljube o lepšem in potrošništva polnem življenju, ki prikriva bedo vsakdanjo, nakupovalno nemoč in postopno trkanje revščine na vrata celo zaposlenih, ostali itak ne štejejo nič. Ker so iz igre, ne zapravljajo in so zapravljene možnosti.

Masłowska provocira, zato zaostreni poljsko-nemški odnosi; kaj je bombardiranje z bombami v primerjavi z bombardiranjem s popusti v Tescu, bi lahko parafrazirali Brechta, vmes so naravnost jarryjevski stavki, kako so bili nekdanj vsi na svetu Poljaki, potem so od Poljske odcepili štiri kontinente, Francijo, na koncu še Rusijo, to je skoraj dobeseden konec ubujevke politične avanture, kvečjemu radikaliziran. Če so Nemci za Masłowsko jodlarji, so Poljaki tisti, ki ne bi imeli ničesar in nikjer ne bi dobili dela, če ne bi bilo Nemcev in tujine. Tako nekako. Potem nekateri deli izpadejo podobno kot deli predstave *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*, kjer poskuša, sam prihajajoč iz narodnostno turbulentnega okolja, režiser Oliver Frlić sprovcirati pritlehne slovenske nacionalistične gone, se nam najebe, gledalcem, majke v srbsčini, in ko to ne zaleže, še v štajersčini. Precej neuspešno, mi se raje jebemo med sabo in samo kakšen Vladimir Gajšek ali podoben zaostalež pokaže pravi protičefurski bes, vsi ostali se raje nabiramo okoli blagovnih znamk ali imidža politikov, saj vsebine za njimi pogosto ni – kadar je, je pa nevarna.

Dramina ekipa, režiserka ob prevajalki in dramaturginji Darji Dominkuš, je pri uprizoritvi ostala na pol poti; najprej je potujevala z recitiranjem didaskalije, ob tem pa pustila skoraj nedotaknjene goste in ne vedno osmišljene, nepoantirane monologe Male kovinske dekllice, ki so izrazito

zastranitveni in kažejo kvečjemu alteregovsko avtoričino pozicijo; vnučka je v tem primeru vrstnica avtorice, rahlo destruktivna, na vse vrednote, recimo kruh in mir in podobno, ki jih prinaša babičina generacija, reagira z negacijo, z odjebavanjem. Alida Bevk je svoji vnučki oziroma Kovinski deklici dala nekaj skrivnostnosti, tudi pristno mladostno energijo, postpubertetniško divjost, čeprav se revolt in nemir kaže predvsem kot hiperaktivnost in neugnano bentenje, ob fizičnem obračunavanju s predmeti in divjanju s kolesom in porivanju babičinega vozička je to njeno siceršnje glavno izrazno sredstvo; že po kostumu, prispevku Jelene Prokovič, odstopa od verizma matere in sosede, pa tudi od kačje levitve babice, ki z vozička naenkrat vstane in se preseli v čas svoje mladosti, ki jo je prekinil začetek druge vojne; Silva Čušin jo odigra hladno, zadržano, le ob koncu se zmehča in dobi več nostalgичne sentimentalnosti, iz hladnosti se prelevi v tople barve pomladi pred začetkom vojne.

Vendar je celotna igra zrelativizirana z Dekličinim in babičinim in neobstojeom ostalih, če jih ni, ostane sicer nametano, vendar pretežno duhovito jezično tkivo, kar uprizoritev dobro izkoristi, vendar ne napne do konca. Konec s kataklizmo je v uprizoritvi upočasnjen in zresnjen, kot da ne bi bil samo produkt blodnih režiserjevih idej; mimogrede, vmes nam razloži scenarij za film *Konj, ki je jahal konja* in je potem v predstavi tudi predstavitev njegove protagonistke Monike, ki spregovori o nujnosti pripomočkov za ličenje in našteje arzenal kozmetike v njeni ženski torbici. Pripovedovalca, oba morebitna, deklica in Moški, sta tako enakovredna, in uprizoritev se ne opredeli do njune vloge, vsaj ne radikalno, zato nekateri prizori obvisijo v zraku, nejasni, štrleči, morda celo literarno bolj učinkoviti kot dramsko funkcionalni, bolj leporečni in prozaični kot dramsko napeti.

Drugi, tisti, ki parodirajo in travestirajo naš banavzasti vsakdan, bi lahko bili bolj v skladu z režiserjevimi butastimi scenariji in njihovo ironizacijo, zato izpadejo bolje, mestoma celo neverjetno zabavno. Predvsem mama, ki jo odigra Saša Pavček, in soseda Nina Valič, obe sta super duhovit par prodajalk, tega ostanka proletariata. Njuno čebljanje o nakupih, o službi in branje modnih nasvetov, Pavčkova z obvezno cigareto v ustih in s podočnjaki, Valičeva z močno poudarjeno postavo, je eden bolj premišljenih in duhovitih delov uprizoritve. Vmes je epizoda z Edyto, neozaveščeno bralko ženskih revij, ki večinoma sanjari, da bi delala dobra dela, v resnici pa je slej ko prej pasiven potrošnik; kot rahlo vzdraženo in pretežno narcistično jo zastavi Vanja Plut.

Med bolj duhovite dele predstave sodi še projekcija tistega, kar gledajo na teveju, mi pa vidimo projicirano na stene, imena modelov pohištva iz

Ikee, napisi, ki naj spodbudijo potrošnjo, pa ljudje v narodnih nošah in prispevek o Kitajcu, ki tlači maso okoli grozdne jagode in podobno, vse je delo videastke Vesne Krebs. Odigran je intervju z igralcem, ki ga voditeljica prekine vsakič, ko bi povedal kaj več, recimo o svoji narkofiliji; Aljaž Jovanović in Iva Babić sta zabavljača, samovšečna in zaigrana, s tem pa karikirata tisti pofl, ki nam ga ponujajo prek ekranov. Le da ju uprizoritev formalizira, že navzven sta dva perfektna profesionalca, ki pod bleščavo povrhnjico prikrivata praznost, televizijskega formata in lastnega življenja, praznost občil, ki so samo še kosi pohištva v spremenljivih barvah. To digitalizacijo in virtualnost režija še poudari s projekcijami, enkrat je to mreža, raster, zaradi katerega delujejo obrazi kot umetni, digitalizirani, drugič imamo fotošop popravke, ki govorijo o tem polikanem in ponarejenem svetu. Vrh tega predstavljata še za stopnjo bolj virtualna in v digitalni svet poseljena Monika Tine Vrbnjak in glas radijskega napovedovalca, prispeva ga Jure Longyka, vendar je v besedilu ta del skoraj tavnološki, samo z drugimi besedami pove tisto, o čemer tako ali tako govori celo besedilo. Zelo prepričljiv in docela neprepoznaven, odstopajoč od svojih poudarjeno moških vlog je Moški Matjaža Tribušona, na videz režiser fantast, v resnici pa mediokritetni psevdointelektualec s povsem neizdelanimi in od realnosti odmaknjenimi projekti, z nekakšnim apokaliptičnim in kot da futurističnim videzom svojih filmov, sicer pa blaziran, požensčen možak s posebno občutljivostjo do pravičnih in zapostavljenih istospolno usmerjenih, ki v njegovih filmih vedno izpadejo nerazumljeni poštenjakarji.

Zdi se, da je uprizoritev dobro napela vse, kar je komičnega, prenesla nekaj tega jezikovnega tudi na raven karikiranih junakinj v domačni svetlobi ekrana, vendar pa je drugič preveč verjela v direktno možnost angažmaja besedila. Postmodernizem komentira enkrat Mala kovinska deklica, in verjetno je ta iz uprizoritve izpadel delček dovolj samorefleksiven; Masłowska se dovolj dobro izmika končnemu horizontu razumevanja, vmes malo provocira in preizkuša stereotipe, vendar večje zaresnosti ali pretresenosti ali pa vzvišene in skoraj tragične upčasnitve, s katero se uprizoritev konča, njeno besedilo verjetno ne prenese.

**Vinko Möderndorfer: *Vaje za tesnobo*. Režija Jaka Andrej Vojevec. SSG Trst, 9. novembra 2012.**

Po številnih nominacijah na Tednu slovenske drame je Möderndorfer za *Vaje za tesnobo* prejel Grumovo nagrado. Gre za besedilo, ki je avtorsko

prepoznavno: ostro in brezkompromisno, surovo, v nekaterih izpeljavah nezgrešljivo drastično, angažirano. Kot zahteva čas. Žal.

Gre namreč za lepljenko socialnih prizorov, ki kažejo celoten družbeni razrez; mati, ki kleči pred kadrovikom, ker so zaradi čistilnega podjetja oziroma servisa in "večje naslonitve na notranje rezerve" – ta izraz uporabljajo tudi uprave časopisnih hiš, kadar se hočejo znebiti honorarcev in njihovo delo naprtiti že zaposlenim –, torej zaradi zahteve, da zaposleni sami počistijo svoje delovno okolje, odpustili snažilke, zdaj hodi prosjačit za delo, da bi lahko nahranila otroke. Neuspešno, kadroviku je to izredno zoprno, njeno moledovanje, klečanje, poljubljanje rok, klečepazenje, on se je predal zgodovinski nujnosti neoliberalizma, isti revolucionarni logiki, ki enako požre svoje otroke, kot jih je recimo oktobrska evforija in tisto po njej, zato ji službe ne da, ona pa se samoumori in s seboj čez porine še oba otroka; kadrovika potem vidimo kot uporabnika prostitucijskih storitev, ker ima težave z erekcijo, punce, preklete kurbe!, malo tudi mlati in se potem profesionalke pritožujejo, da bojo zaradi modric morale delati pod ceno, prekleta nevšečnost. Kurbi med trpnim predajanjem strankam razmišljata o lepšem življenju in Dekle, ena od dramskih oseb, ki jo najprej ugledamo na kmetiji, polni policistov in forenzikov (ker se je njen oče, potem ko je s klavsko pištolo za živino najprej pokončal krave in potem še sebe), se na koncu odpravi iz urbanega sveta, vrne se na kmetijo, s policajem iz začetka, tako da je v tej igri še nekaj upanja. Vse ostale zgodbe se razpletejo neugodno; mladi japi v zameno za kovček denarja pristane na predlog starejšega in brezskrupuloznega kolega, da se lahko popase na njegovi puncici, ona je, mimogrede, lastnica čistilnega servisa, ki je nadomestil čistilke; starejši in mlajši delavec, ki v hitrih bliskavih štancata avtomobilske dele, se razideta, ker stari ne more izpolnjevati norme, zato njegova hči razprodaja družinsko srebrnino, no, omare in prstane in tãko; mlajši ga izrine, dela sam in ostane brez dlani, ki mu jih mogočna preša stisne, kar je posledica očitno previsoko nastavljenih norm in garancij, ki se ne more izteči drugače kot v popolno izčrpanje delovne sile, v njeno pohabljenje. In tako naprej. *Vaje za tesnobo* so družbeni prerež, ki kaže, kako se denarci od delavcev zlivajo proti vodstvenim in lastniškim strukturam, pri čemer obtiči ravno na dnu, v sifonu in odtoku te obrnjene piramide, denar vleče tja, kjer ga je že veliko, in potem ti z dna, pa z denarjem, mislijo, da so na vrhu, da so bog in batina. In mogoče trenutno res tako zgleda, zaradi popačene perspektive.

*Vaje za tesnobo* so bistveno bolj moderno, bolj fragmentarano izpisano dramsko besedilo od ostalih Möderndorferjevih; prej tradicionalna pisava,

ki je pogosto členila dramo na prizore in dejanja, je dobila proizvodni multiplikaciji in hitrosti časa ustrezno formo, to je preplet na videz ločenih hitrih rezov, ki pa imajo notranjo povezavo, očitno šele na koncu. To je družba, v kateri je vse kupljivo, seks, podjetja, nekdanja skupna in zdaj kapitalno skoncentrirana v rokah posameznikov, ki jih molzejo in izčrpavajo, kupljiva sta telo in delo, pri čemer kupljivost ne pomeni, da bo delo tudi spodobno plačano. To je igra o tukaj in zdaj neoliberalne in polkolonialne periferije, konkretno te podalpske oskubljenе kure, in nekega tipičnega posttranzicijskega časa, ko so se razbile iluzije o tem, da družba napreduje na boljše: recimo iz socializma, ki je bil morda v teoriji in namenu čisto v redu, samo ljudje niso bili dovolj zreli zanj in za samoupravljalvske odgovornosti, v kapitalizmu, ki je morda teoretično čisto v redu, samo ljudje, predvsem pohlepni posamezniki s posebnimi potrebami, ki so ga zajahali, še niso čisto zreli zanj.

Režiser in scenograf Jaka Andrej Vojevec in ekipa se besedila lotijo z uprizoritvenim stilom, ki ga zaznamujeta distanca in ležernost; po uvodnem nagovoru o zagatah s parkiranjem v Trstu, privatizmu in petjem *Internazionale* smo priče prav korunovskemu medprostoru, vsi so ves čas na odru in vstopajo v hitre reze, markirajo proizvodni proces, vse pred nametanimi praktikabli in odsluženiimi odrskimi rekviziti. Takšen poudarek na znotrajgledališki realnosti prinese tudi nekaj učinkovitih momentov, popevanje replik v duhovito aranžiranih vokalnih izvedbah ali pa minimalistična glasbena spremljava uspešno razgibajo dogajanje in mu dajo bolj zavezujočo formo, ne ostanejo pa brez sporočila. Takšen pristop nedvomno poreže morebitno teznost in zmehča socialno puščico, ob tem pa pušča vse preveč prostora za manj artikulirano igro; ne vseh, so pa deli, ko so stvari preveč 'kot da', ohlapni, nakazani igralski vložki. Za razliko od podobnega pristopa v predstavi *Zlati zmaj* Rolanda Schimmlpfenninga, kjer so bili igralski vložki bolj poenoteni in čistejši, se tokrat prikrade nekaj kolomazaštva, vendar je pristop nedvomno inovativen in ga samo besedilo podpira. Eden temeljnih premikov je v koncu; če je v igri optimističen, ljubezen je zadnja iluzija, v katero je mogoče pobegniti iz okrutne in brezperspektivne realnosti, tokrat možnost umika v intimo odtegnejo. Standardna in utečena igralska ekipa, trdo jedro ansambla tržaškega gledališča, je tokrat obogatena in razširjena z mladima igralkama, Tjašo Hrovat in Tino Gunzek, ter Frankom Koroščem in zdi se, da bo uprizoritev dobila nove presvetlitve in poudarke, ko se bo uigrala in razigrala.

**Miha Nemeč in Nejc Valenti: *Rokovnjači. Narodna igra s petjem po motivih romana Rokovnjači Josipa Jurčiča in Janka Kersnika. PG Kranj in SNG Nova Gorica. 15. november v Novi Gorici.***

*Rokovnjači* so pravzaprav *rockovnjači*, rock opereta, in rock je prav takšne, ponarodele sorte; v uprizoritvi ima glasba skupine Niet od prvega nastopa berača Tomaža naprej pomembno vlogo; čevlja dva nad sramotnim odrom, kamor ga postavijo, je že predstavljenih skozi song, Niet so za potrebe igre – in svoje lastne – priredili tudi tri Villonove balade, ki so dovolj dobro vkomponirane v celoto. Manj pa v strukturo, saj predstava precej razpada; ne samo zaradi glasbenih ilustracij, večji problem te ohlapne dramatizacije in poodrenja romana o času pod Francozi in vaški plenilski gverili, ki jo zdaj poskušajo teoretsko povzdigniti v nekakšno ur-partizanstvo, je trk strukture, ki jo zahteva opereta oziroma 'narodna igra', s številnimi odrskimi domislicami, ki so pogosto samonamembne in sproti spirajo sipko celoto. *Rokovnjači* so več v enem; na eni strani imamo karikirane in dovolj štoraste, rokovnjaške koreografije, na drugi intenzivno masko, ki nastopajoče spreminja enkrat v masturbacijske zombije, drugič v po videzu skoraj dickensovski oziroma nižji faginovski proletariat, izdajalska oziroma kolaborantska, premožna stran pa so skoraj telebajski oziroma Cepetin in Cepeton iz Carrolllove *Alice*, vmes imamo pofrancozene harlekine in sploh komedijantske pojave iz popolnoma drugega štosu in malo tudi dolenjske rokovnjaške strice Tome iz Koče.

Eklekticizem uprizoritvenih slogov seveda sam po sebi ni problematičen, to je uveljavljena praksa, večja težava je njegova nebrzdana in mestoma premalo premišljena uporaba, ki potem marsikaj prikrije: predvsem osnovno zgodbo o rokovnjaškem vojvodi, ki se hoče maščevati svojemu zoprniku za vse izgubljeno, spopad med oktroirano oblastjo in obrobneži, ki ji vlivajo strah v kosti in se pri tem verjetno čisto dobro zabavajo, neko napetost med družbo in njenim obrobjem, izobčenci.

Po *Liferantih*, predstavi, ki jo podpisuje isti avtorski dvojec, tokrat v vlogi režiserja Miha Nemeč in v vlogi dramaturga Nejc Valenti, so kljub ponovitvi nekaterih potujitev, recimo obešanja tabel zaradi (ne) identifikacije vloge in nastopajočega, *Rokovnjači* korak nazaj; če je prej, v sporu med Kristanom in Milčinskim, prevladovala groteskna igra in iskanje preteklih smeri razvoja komercializacije gledališča, če je pasus o Mariji Nablocki in njenem prihodu iz Astrahana omogočal karikirano žlahtno šmiro in groteskno igro, je zdaj vsega formalnega veliko in preveč. Kar naenkrat je veliko in preveč uprizoritvenih slogov, ki zastranjujejo, karikature se bohotijo in so kot izseki čisto simpatične, a teže povezljive v celoto, ki tako ves čas razpada in se drobi.

## NAGRADA SLOVENSКИH DNEVOV KNJIGE za najboljšo kratko zgodbo 2013

Društvo slovenskih pisateljev in revija Sodobnost razpisujeta natečaj za nagrado Slovenskih dnevov knjige za najboljšo kratko zgodbo. Nagrada znaša 1000 evrov in bo podeljena ob izjemni pozornosti medijev v (morebitni) navzočnosti predsednika Republike Slovenije, ministra za kulturo in drugih uglednih gostov na slovesnem odprtju 17. Slovenskih dnevov knjige v Ljubljani. Nagrajeno zgodbo in šest nominiranih besedil bo objavila revija Sodobnost. Poslana besedila bo ocenjevala tričlanska žirija. Avtorji, ki želijo sodelovati, naj pošljejo **s šifro opremljena besedila v treh izvodih najpozneje do 10. marca 2013** na naslov: **Društvo slovenskih pisateljev (za nagrado SDK), Tomšičeva 12, 1000 Ljubljana**. Besedilu naj v posebni zaprti ovojnici (označeni z isto šifro) priložijo svoje podatke: ime in priimek, naslov, telefonsko številko, lahko tudi elektronski naslov. Zgodba ne sme biti daljša od ene avtorske pole (30.000 znakov s presledki). Vsak avtor sme sodelovati samo z enim besedilom.

## Nagrada za najboljši slovenski esej 2013

**Revija Sodobnost** razpisuje natečaj za najboljši slovenski esej leta 2013. Zmagovalec bo prejel nagrado v znesku **1000 evrov**; podeljena bo v navzočnosti najvišjih predstavnikov slovenske kulture in države na slavnostnem odprtju 18. Slovenskih dnevov knjige v Ljubljani. Do šest najboljših esejev (vključno z nagrajenim) bo objavljenih v reviji Sodobnost. Besedila, ki jih bo ocenjevala tričlanska žirija, je treba poslati v treh izvodih do **10. marca 2013** na naslov: **Sodobnost, Suhadolčanova 64, 1000 Ljubljana**. Besedila avtorjev, ki ne bodo upoštevali vseh pogojev, bodo izločena. Pogoji so: a) besedila je treba opremiti s šifro, b) v posebni ovojnici, označeni z isto šifro, je treba priložiti ime, priimek, naslov, telefonsko številko in morebitni elektronski naslov, c) esej naj bo splošne oz. literarne narave; strokovnih esejev z opombami žirija ne bo upoštevala, č) avtorji smejo sodelovati z največ tremi prispevki, ki morajo biti poslani ločeno, d) avtorji ne smejo biti člani uredniškega odbora Sodobnosti, e) eseji ne smejo biti krajši od 20.000 in ne daljši od 40.000 znakov s presledki. Nagrada vsebuje tudi honorar za objavo eseja. Za objavo predlagani eseji bodo honorirani.