



Sergej Verč (1948–2015)



Jože Horvat s Sergejem Verčem

Horvat: Ko na internetu pogledam vašo bibliografijo, berem najprej vrsto naslovov vaših del s področja gledališča (a le eno je izšlo v knjižni obliki – *Evangelij po Judi*), toda v nadaljevanju tudi naslove štirih romanov. Ste najprej avtor dramskih besedil, dramatik? Glede na študij na ljubljanskem AGRFT-ju bi dejal, da vas je gledališče najprej/najbolj pritegnilo. Kaj vas je torej najprej zamikalo, gledališka igra, pisanje dramskih besedil?

Verč: Sam se ne spominjam, a mama mi je pravila, da sem kot dete v stajici zelo energično trgal papir in pri tem neizmerno užival. Pozneje sva z bratom Vančkom pod maminim mentorstvom v ne več kot osem kvadratnih metrih veliki sobi uprizarjala ali, boljše rečeno, v nekakšni zgoščeni obliki improvizirala predstave, ki sva jih gledala v tržaškem Slovenskem gledališču. In še pozneje – mislim, da sem bil star kakih deset let – sva z mamom napisala opereto *Premiera v New Yorku* (jaz sem bolj pisal po maminem nareku) in jo v najini sobici z bratom tudi uprizorila. Spominjam se, da je brat odigral kakih šest vlog (kar naprej se je moral preoblačiti, saj je skakal iz ene vloge v drugo), jaz pa kot njegov dve leti starejši brat samo eno – ta glavno. Nova besedila sva prepevala po napevih, ki se jih je mama spominjala z obiskov predvojnih operetnih predstav. Imeli smo tudi svojo publiko (v tisto sobico se je natlačilo kakih deset gledalcev, v glavnem sošolk in sošolcev), pa tudi vstopnino smo pobirali ... mislim, da po sto lir. Tile začetki torej zgovorno pripovedujejo o tem, da sta bila v mojem življenju gledališče in pisarija vedno tesno povezana. Še posebej slednja, saj sva v poznejših letih z bratom izdajala v nekaj izvodih na pisalni stroj natipkano revijo *Novice* v mesecu (1960–1963), ko sem že obiskoval učiteljske pa mesečno ciklostilirano revijo *Mladinska tribuna* (1964). Ta je postala glasilo slovenskih srednješolcev v Trstu. Nekaj let pozneje smo ustanovili tudi Slovensko amatersko gledališče ali SAG (1971–1975), ki je v petih letih delovanja doseglo zavidljive uspehe, celo na državnem nivoju, saj smo s Fojevim *Burkaškim misterijem* zastopali slovensko gledališko ljubiteljstvo na festivalu jugoslovanskih ljubiteljskih gledališč v Trebinju v Črni gori. Žal se je zgodba s SAG-om končala dokaj

klavrnno. Za kaj je šlo? Po petih letih se nam je zahotelo domačega teksta, ki naj bi ironično, satirično, v nekakšnem pamfletističnem slogu (bili smo mladi in polni revolucionarnih izzivov!) ožigosal zamejsko politično življenje. Tako sva s kolegom napisala gledališko besedilo *Pappen story* ali *Zgodbo o papici*. V skupini pa smo imeli izdajalca, ki je izvod na ciklostilu pravkar razmnoženega besedila brž odnesel na politični forum, od katerega smo bili finančno in nasploh eksistenčno odvisni. Ker so v *Pappen story* nastopali tudi ne v najlepši luči prikazani politični veljaki s tega foruma, so nam čez noč ukinili vso finančno podporo. In SAG-a ni bilo več! A zgodba z gledališčem in pisarijo se je nadaljevala.

Horvat: Ker govoriva o gledališču, ne morem mimo vprašanja o slovenskem gledališču pri Slovencih v zamejstvu. Ker ga (npr. SSG-ju v Trstu) dobro poznate, me zanima, kako ga doživljate – in kako ga doživljajo Slovenci (lahko govorimo tudi o Italijanih?) v času vsesplošne krize? Lahko živi svoje dramatike?

Verč: Po eni strani sem vam za to vprašanje hvaležen, po drugi pa čutim do njega nekakšno mržnjo, boleč odpor, saj znova odpira nikoli do konca zaceljeno rano. Tržaški teater smo doživljali kot nekaj prvinsko izjemno svetlega in čistega. Vsaj za dve generaciji je bilo tako. Za tisto, ki se je kalila pri Slovenskem amaterskem gledališču (Milica Kravos, Ivan Verč, Boris Kobal in jaz sam) in za ono poznejšo, ki je obiskovala Gledališko šolo SSG in so jo vodili prof. Josip Tavčar, režiser Mario Uršič, dramska igralka Mira Sardoč in drugi, pa tudi sam sem pri njej sodeloval kot mentor za dramsko igro. Težko je to razložiti, a na SSG smo gledali kot na začaran grad, nekakšen naš gledališki Olimp, na katerem bivajo bogovi (igralci, režiserji, celó administracija s tehniko vred). Z nekaterimi igralci (z Miro Sardoč, Zlato Rodošek, Silvijem Kobalom, Stanetom Starešiničem, Adrijanom Rustjo in še kom) smo vzpostavili pristne človeške odnose in se družili tudi izven teatra. Pomagali so nam pri realizaciji naših ljubiteljskih predstav, še zlasti Mira Sardoč. Če kaj znam ali vem o slovenščini, tako govorjeni kot pisani, se moram zahvaliti predvsem dvema za jezik izjemno občutljivima človekoma: dramski igralki Miri Sardoč, ki je leta in leta trmasto vztrajala pri dobri, jasni in lepi izreki, ter mojemu profesorju slovenščine na učiteljskišči A. M. Slomšek v Trstu, prof. Janku Ježu, ki je sicer kar naprej spodbujal mojo nebrzdano fantazijo, da sem postal eden stalnih sodelavcev dijaške mesečne revije Literarne vaje, a hkrati z vso strogostjo pordečil moje literarne in druge prispevke (seveda tudi šolske naloge), saj sem v svoji ustvarjalni eruptivnosti pogosto pozabljal

na slog in slovnico. V zadnjih dveh desetletjih je rdeči tintnik nadomestil svinčnik, s katerim me moja življenjska sopotnica, dramska igralka Minu Kjuder, kot prva bralka mojih romanov prijazno in z vso potrebno občutljivostjo odlične poznavalke slovenskega jezika opozarja na slogovne in drugačne nerodnosti. Zelo sem ji hvaležen!

Vendar pa moj odnos do tržaškega gledališča ni bil zmeraj tako pozitivno naravnano. Res je sicer, da sem tako rekoč odraščal z njim. V otroških letih sva z bratom improvizirala vsebine gledaliških predstav, o katerih nam je pripovedovala mama Milena. Z bratom sva se celo šla nekakšno "top lestvico" najbolj priljubljenih tržaških gledaliških umetnikov. Moj idol je bil režiser Jože Babič, bratov pa scenograf Jože Cesar. Iz časopisov sva izrezovala njune fotografije (a tudi fotografije tržaških igralcev), jih lepila na omaro in tekmovala, kdo je nalepil večjo fotografijo. Za že omenjene Novice v mesecu sem pri dvanajstih letih pisal "gledališke kritike" ... Vse to (prvič) pripovedujem tudi zato, da bi sam razumel, od kod ta katulovski *amo et odi* slovenskega gledališča v Trstu. Ko je zvedave otroške oči zamenjal treznejši pogled, se moje osnovno čustvo do gledališča ni spremenilo, je pa odnos do njega postal bolj kritičen. Še posebej v letih Slovenskega amaterskega gledališča v Trstu, ko smo želeli biti nekakšna repertoarna alternativa edinemu teatru zamejskih Slovencev. Kar naprej smo se z direktcijo za nekaj pogajali: od zahteve, da teater svojim igralcem omogoči sodelovanje z nami do različnih pogledov glede našega sodelovanja s teatrom (večkrat so potrebovali statiste ali igralce z minimalnim tekstom). To navidezno sožitje je dokončno prekinila afera z že omenjenim inkriminiranim tekstom *Pappen story*. S SSG-jem sem pozneje sodeloval kot avtor svojih dramskih tekstov, včasih kot režiser (a bolj redko), nekaj časa pa kot njegov uslužbenec (urednik gledališkega lista in soumetniški vodja). Ravno to zadnje obdobje, ko sem s kolegoma Jamnikom in Kobalom sooblikoval umetniško podobo teatra, je bilo – vsaj zame – najbolj bridko. Odčaralo mi je ne samo iluzije o tem gledališču, ampak predvsem tisto prvinsko ljubezen, ki sem jo do SSG-ja gojil vse od otroških let. Zato se mi je to gledališče dokončno priskutilo. Odločitev za režisersko trojko, ki naj bi za eno mandatno obdobje umetniško vodila SSG, se je izkazala za povsem zgrešeno in jalovo. V tisti sicer prijateljski in kolegialni trojki sem se počutil osamljenega, še večjo osamljenost in odvečnost pa sem začutil pri vseh upravno-umetniških segmentih te ustanove, ki so se tudi javno, predvsem prek svojih sindikalnih predstavnikov, opredeljevali proti nam. Nekateri mediji, na katere smo najbolj računali, so nam odrekli sleherno podporo in nam zlonamerno nagajali, da sploh ne omenjam zasmehovanja zaradi naših drugačnih, bolj v tržaško stvarnost

usmerjenih pogledov o vlogi manjšinskega gledališča v Trstu. Tudi pomanjkanje pravega dialoga med upravitelji gledališča in nami je pripomoglo k odločitvi, da smo ob koncu prve sezone teater vsi trije zapustili. Glede zadnjega dela vašega vprašanja pa mislim, da Slovenci v Italiji zelo tradicionalno doživljajo to gledališče, tako kot vse, kar je zamejskega. Če naj parafraziram tisti slogan, ki pravi, da “kdor ne skače ni Slovenec”, nisi zamejski Slovenec, če ne prebiraš Primorskega dnevnika in nimaš abonmaja SSG. Slovenci v Trstu in Gorici, da sploh ne omenjam slovenske Benečije, so tradicionalno vezani na povedne in gledljive predstave, zavračajo pa eksperimente s klasičnimi teksti, ker jih ti dolgočasijo in jim običajno ne nudijo nobenega estetskega užitka. Res me zanima, kako bo novemu umetniškemu vodji SSG-ja uspelo prevzgojiti to občinstvo, ki je na tržaški teater vezano predvsem čustveno.

Kar zadeva italijansko občinstvo, ki obiskuje predstave SSG-ja, pa mislim, da je ta odstotek zelo skromen. Zato sploh ne vidim smisla in razloga, da se tako kratkovidno udinjamo politiki že davno preživele *fratellance*. Navsezadnje (davkoplačevalci) plačujemo kar nekaj ljudi, da prevajajo celotna besedila predstav in vse članke v gledaliških listih s kolofonom vred v italijanščino. Za ta denar bi raje angažirali nekaj novih igralških moči. Sicer pa – nam mar Italijani na svojih predstavah v gledališču Rossetti ali gledališču Miela ali kjer koli drugje izkazujejo podobno pozornost? Navsezadnje je enakopravnost tudi stvar sorazmerij, ne pa prevlade enega nad drugim. Sicer pa je naša zgodovinska usoda znana: smo hlapci, rojeni za hlapce ... Sprašujem se, kako naj v takem hlapčevskem in siceršnjem pobitem vzdušju, ko se na sejah upravnega sveta SSG-ja govori samo še italijansko, vznikne domača dramatika? Je samo naključje, da so zadnjo domačo noviteto (*Samomor kitov*) na velikem odru SSG-ja krstili pred devetnajstimi leti?

Horvat: Kaj lahko poveste o svojih prozih začetkih in vzrokih, da ste se kot gledališki ustvarjalec posvetili tudi romanu? Doslej so izšli štirje vaši romani, od katerih sta prva dva podnaslovljena kot kriminalna romana, predzadnji kot roman, zadnji, *Človek, ki je bral Disneyjeve stripe*, pa nima podnaslova. Toda glavni lik vseh knjig je komisar Benjamin Perko, tržaški Slovenec, ki vodi preiskave umorov, ki se zgodijo v Trstu oziroma v njegovi bližini, na Krasu. Tako najbrž ne glede na dejstvo, da niso vsi podnaslovljeni kot kriminalke, sodijo v ta žanr – kaj je za vas izzivalno/privlačno pri tej zvrsti romana? V čem je za avtorja čar kriminalke?

Verč: S pisanjem za gledališče sem odnehal tudi zato, ker v tej pisariji preprosto nisem več našel smisla. Odločitev je bila povsem zavestna,

v veliki meri pa sta ji botrovala vsaj dva umetniška vodja. Onemogočila sta mi, da bi svoje tekste sam režiral, moji estetski pogledi na teater ali režijski koncepti, če hočete, pa se niso nikoli povsem skladali s koncepti kolegov, ki so režirali moje izvirne tekste ali prevode. Žal. Če bi v meni živel samo avtor, mislim, da bi nesporazume med avtorjem in režiserjem hitreje poravnali. Ker pa sem po svoji duhovni naravnosti in izobrazbi tudi režiser, je drugi večkrat prevladal nad prvim. Dejstvo je, da se mi je v nekem trenutku življenja literatura, konkretnije roman, zdela bolj privlačna od pisanja čistih dialogov. Tudi iz povsem praktičnih razlogov. Pri pisanju za gledališče se moraš dogovarjati z vrsto ljudi, pri pisanju romana pa samo z enim človekom, z založnikom. Dialog z založnikom je produktivnejši od dialoga z umetniškim vodjem gledališča. Če je založniku roman všeč, ga bo uvrstil v svoj knjižni program, avtorju pa ne preostane drugega, kot da čaka na izid knjige. Pogovori z umetniškim vodjem, ki se mu včasih pridružijo še dramaturg, režiser in scenograf, pa so dolgotrajnejši in, tudi ko postaviš vse pike na i, še vedno ne veš, kakšna bo na koncu predstava. Iz te gledališke muke, polne negotovosti, me je rešila literatura. Ko sem leta 1991 objavil prvo kriminalko, *Rolandov steber*, je bilo to področje žanrsko še deviško. Šele pozneje so se kot gobe po dežju pojavljale raznovrstne kriminalke in detektivke slovenskih avtorjev. Vendar skoraj sramežljivo, bolj v bližini ironije ali komičnega, kot da bi čistost tega žanra, ki je bil v prejšnjem režimu zapostavljen, še vedno ne imela pravega mesta v literaturi. Zato so nekateri avtorji žanrsko opredeljene romane kamuflirali, kot bi hoteli prišepetati bralcu: "Kar beri mojo kriminalko, a pazi, da je ne boš jemal prerեսno!" Preprosteje povedano, kriminalko so bastardirali s komedijo, grotesko s kriminalko ipd. Meni pa je bilo od vsega začetka jasno, da je kriminalka žanr, ki tako v svoji zasnovi kot izpeljavi zahteva, da avtor vsaj v osnovnih izhodiščih upošteva že klasična Van Dinejeva pravila, po katerih mora bralec imeti enake možnosti za odkrivanje morilca, kot jih ima literarni detektiv. Se pravi nobenega sprenevedanja! Žlahtnost tega žanra in njegova železna pravila, ki omogočajo, da si še pred samim pisanjem zgradiš trdno osnovno zgradbo, v katero boš umeščal prostore svoje zgodbe, pa so bila tista – da tako rečem – ontološka izhodišča, zaradi katerih me je ta žanr navdušil. Dr. Matjaž Kmecl, ki je napisal zanimiv uvodnik v moj roman *Skrivnost turkizne meduze*, med drugim ugotavlja, da je literarni kritik Tzvetan Todorov "svojčas pisal o razliki med detektivskim in 'pravim' romanom in posebej poudaril, da mora biti vsak 'pravi' roman napisan po unikatnem in neponovljivem pravilu *sui generis* in bi veljal za slabega, če ne bi bil; kriminalni roman pa nasprotno – slab je, če se ne ravna po zelo trdnih in

domala predpisanih funkcionalnih shemah, kakršne so do dandanašnjih dni tudi že bolj ali manj jasno dognane in zapisane ...”. Naš ugledni literarni zgodovinar nadalje ugotavlja, da je v mojem romanu “nekaj, kar bi že omenjeni Todorov imel za 'pravi' unikatni roman ... gre predvsem za dodatno slikovito freskiranje tržaškega socialnega in kulturnega okolja in njegovo unikatnost”. Naj pri tem zapišem, da sem, ne da bi poznal Todorova, prav na teh izhodiščih “unikatnosti” gradil vse svoje romane, ne da bi pri tem pozabljal na Van Dinejeva pravila, med katerimi je tudi to, da naloga detektiva ni, da ljudi pripelje pred oltar, temveč pred sodnika.

Horvat: Zdi se, da so za pisanje dobre kriminalke ob pripovednih veščinah potrebna neka posebna znanja, ki jih siceršnje romanopisje ne zahteva v tolikšni meri. Mislim na znanja in poznavanja del, ki ga opravljajo posamezni člani preiskovalne ekipe. Je torej pred pisanjem kriminalke treba preštudirati strokovno literaturo tega področja, tj. kriminalistike?

Verč: Seveda je *research* kriminalistike in njenih preiskovalnih metod ne samo potreben, ampak nujen. Nepoznavanje te stroke bi pomenilo isto, kot če bi hotel opisati konja, pa ga v življenju, razen na sliki, še nikoli nisi videl. Po drugi strani je res, da se fantazijsko da marsikaj pričarati. Ameriški pisatelj Martin Cruz Smith ni bil nikoli v Rusiji, kaj šele v Moskvi, pa je dogajanje svojega znamenitega romana *Park Gorkega* postavil prav v znani moskovski park. Vendar se mi kljub temu zdi, da se pred dolgo avanturo pisanja kriminalke moraš najprej opremiti z vsem potrebnim znanjem. To pa zahteva nekaj časa, zlasti če želiš o stvareh pisati kar najbolj konkretno in ne na splošno. Spominjam se, da sem se pri romanu *Skrivnost turkizne meduze* kar nekaj časa ukvarjal s problemom sintetičnih kislin. Najprej sem izvedel, da z njimi avtokleparji odstranjujejo barve z avtomobilov. A to mi ni zadoščalo. Podatek je bil neuporaben. Šele ko sem ugotovil, da sintetične kisline uporabljajo ne samo v avtokleparskih delavnicah, ampak tudi v avtopralnicah kot topilo za smole in čistilne maže za motorje, sem lahko nadaljeval pisanje romana. Sicer pa so pristopi h kriminalki zelo različni. Georges Simenon, eden mojih najljubših avtorjev, se sploh ni ukvarjal s t. i. znanstvenimi dokazi, kot so lahko sledi, madeži in sploh vsa mikroskopija. Mojstrstvo njegovega pisanja je preiskovalčeva intuicija, ki v začetku preiskave samo opazuje in ovohava prostor, kjer je žrtev živela. Bistveno drugačen pristop k raziskovanju kriminalnega primera pa ima, denimo Patricia Cornwell, avtorica številnih kriminalnih romanov, prevedenih v kar šestintrideset jezikov, ki pa je, včasih nekoliko pretirano, prav obsedena z laboratorijskimi analizami in razčlenjevanjem izsledkov razteleshvanja

v secirnici. Osebnost se nagibam tako k eni kot drugi tehniki pisanja, obe pa zahtevata veliko predznanja. Sámó védenje o vsem tem pa prav nič ne pomaga, če tehnicističnih podatkov ne pregneteš s pripovedno veščino. Vendar, kot sem že prej omenil, brez sprenevedanja! Se pravi, vse se mora zdeti verjetno, dokazi morajo biti neizpodbitni, značaji resnični. Še tako nevešč bralec se takoj zave nerodnosti, na katero mogoče nisi niti pomislil.

Horvat: Nekje sem bral, da vam niso blizu dela Agathe Christie, raje imate romane Georgesga Simenona. Morda zato, ker vaši romani niso samo kriminalne zgodbe, temveč tudi družbenokritični prikaz današnje družbe, ki je korumpirana, iz česar izvirajo zločini in krivice? Kako ste prišli do ideje za *Rolandov steber* (ZTT, 1991); mislim na izbiro žanra pa tudi na samo snov, v ozadju (ali časovni globini) katere tli upor slovenskih domoljubov proti okupatorjem med drugo vojno. Ste morda naleteli na resnične protagoniste tega dogajanja, morda tudi na prototip komisarja Bena, ki preiskuje umor Sanje Haderlap?

Verč: Nad deli Agathe Christie se res nisem nikoli navduševal. Moti me njihov aristokratski značaj, nekakšna pocukranost in zlaganost tiste angleške *high society*, ki pa očitno ima prav zaradi tega posebnega vzdušja vse možnosti, da se v tistih razkošnih stanovanjih dogajajo zelo zapleteni zločini. Stvar okusa pač. Veliko bližji mi je "proletarski" značaj del Georgesga Simenona. Pri tem ne mislim samo na njegove romane s komisarjem Maigretom, ki so v večini primerov vezani na Pariz ali njegovo okolico, pač pa predvsem na številne druge romane, v katerih avtor očarljivo opisuje francosko podeželje in ljudi, ki tam živijo. Zato me zelo čudi, da je pri nas ta šarmantni romanopisec tako zapostavljen. Med petsto in več romani bi se že našlo nekaj takih, ki bi zanimali tudi slovenskega bralca. Osnovna ideja za *Rolandov steber* pa je nastala ob spoznanju, da je slovenska narodnostna skupnost v Italiji, kljub razlikam, ki jo predvsem v političnem pogledu zelo zaznamujejo, v bistvu monolitna in zaprta enota, katere prag tujec težko prestopi. V tem primeru so tujci tudi tržaški kriminalisti, ki preiskujejo smrt Sanje Haderlap, a ker se je primer zgodil znotraj slovenske manjšine, mu ne pridejo do dna. Naši, slovenski ljudje se pač neradi pogovarjajo s tujci... Ker pa bi novi šef tržaške policije, dr. Rea, rad čim prej razrešil primer, se spomni na nekega slovenskega kriminalista, ki slušbuje na jugu Italije, v Eboliju pri Salernu, in ga povabi v Trst, prepričan, da bo preiskovalec slovenskega rodu laže prišel na sled dekletovim morilcem. Tako se začinja prva zgodba s komisarjem Benjaminom Perkom, za prijatelje Benom. Glede zgodovinskega ozadja,

ki ga omenjate, pa naj priznam, da sem le-tega povsem naključno vgradil v zgodbo. Pri razreševanju primera smrti Sanje Haderlap sem pač potreboval neko točno zaznamovano preteklost. Mislim, da se romani pišejo tudi tako. Začneš pri neki osnovni ideji, ki je v primeru kriminalke truplo, kam te bo razvoj dogajanja pripeljal, pa je že stvar navdiha in pisateljske spretnosti. Spretnost pisateljevanja je najbrž tudi v tem, da ne pokažeš s prstom na protagoniste romana, češ, to je ta pa ta, ampak da resničnim modelom iz življenja dodaš ali odvzameš nekatere značajске značilnosti, ki jih v resničnem življenju (pre)izrazito opredeljujejo. V tem smislu se je rojeval tudi komisar Beno.

Horvat: In *Skrivnost turkizne meduze* (ZTT, 1998)? Pripoved o njej se v veliki meri ustavlja ob vprašanju moralno-etične praznine, lažnosti in sprevrženosti sodobne družbe (na primeru nekega intelektualnega krožka v Trstu). "Ta svet je živi pekel," pravi Marina Grlinger, žrtev tega krožka. V tem svetu se utaplja slovenska prisotnost v mestu... Je Trst v tem smislu za Slovence nevarno mesto? V primerjavi z drugimi romani je tu največ govora tudi o umetnostni dediščini Slovencev v tem mestu. Le po naključju?

Verč: Težko bi trdil, da je Trst za Slovence nevarno mesto... Res je, da je še pred časom to bil prostor za spopad vsaj dveh nacionalizmov in njegovih politično-strateških interesov, danes pa še to ni več. Trst postaja vse bolj multikulturno mesto, ki počasi, a vztrajno izpodriva tako Slovence kot Italijane. Najbrž ni golo naključje, da so slovensko Tržaško knjigarno odkupili prav Kitajci, ki so v tej bivši in edini slovenski knjigarni v mestu odprli trgovino. Sicer pa so že večji del Trsta, zlasti njegovo terezijansko četrt, pokupili prav Kitajci. Sledijo jim druge jezikovne skupnosti, od špansko govorečih priseljencev do Grkov, Bosancev in Srbov, ki se kot nacionalna identiteta vse bolj uveljavljajo ne samo v gospodarskem, pač pa tudi v družbeno-političnem smislu. Zato se Slovenci, ki jih je v samem mestnem središču bilo že tako malo, selijo na Kras ali okolico, v zadnjem času pa se jih vse več naseljuje tudi v Slovenijo. Nekaj podobnega se dogaja z italijanskimi someščani, le da jih je več kot nas in zato še vedno obvladujejo ključne položaje v mestu. Nekdaj razvpito geslo *Trst Tržačanom* desničarsko usmerjene stranke Lista za Trst, ki je nekaj let celo vodila občinsko upravo, je danes čisti anahronizem. Tržačanov je vse manj, Kitajcev pa vse več...

Sprašujete me o umetnostni dediščini Slovencev v Trstu. Ta je že zdaj komaj opazna. Čez nekaj let je skoraj ne bo več, saj bodo tujci pokupili

prav vse, kar se kupiti da, o slovenski prisotnosti v Trstu pa bodo govorili samo še grobovi ... V tem smislu se mi zdi, da je moj roman *Skrivnost turkizne meduze* zelo poveden. Tako Slovenci kot Italijani se niso nikoli kaj prida ukvarjali s prihodnostjo tega mesta, z njegovim razvojem. Stari rek, da se Tržačan pred problemi raje umakne v Barkovlje na kopanje, je še danes aktualen. Ti moji someščani, tako Slovenci kot Italijani, svoj eksistenčni svetilnik raje usmerjajo v preteklost, ki je manj boleča od negotove, kaotične sedanjosti. Na dejstvo, da je bila rajnka Avstrija pod vodstvom habsburške monarhije urejena država, prisegajo vsi, Slovenci in Italijani, saj je bil to čas, ko se je obojim godilo tako dobro, kot nikoli prej ne pozneje. Skoraj boleča navezanost na preteklost se v že omenjenem romanu kaže prav v oživitvi nekdanj slavnega Dunajskega krožka, ki pa v svoji tržaški različici postane združba nevarnih kvazi intelektualcev, ki razen sanjarjenja z odprtimi očmi ne zmorejo ničesar drugega ... pa se jim kljub temu zgodi truplo.

Horvat: Tradicionalni zločini se mešajo z delovanjem zakonitega poslovnega sveta, pravi polkovnik Rocco komisarju Benu, in še: "Slovenska mafija je dejavnejša, kot si mislite." Tako beremo v *Pogrebni maškaradi* (Cankarjeva založba, 2003). To zadnje je morda presenetljiva ugotovitev, toda je izrečena samo za fabulativne potrebe v romanu? Je od tod tudi motiv za njegovo pisanje?

Verč: Po razlagi SSKJ-ja je mafija res podtalno delujoča skupina ljudi, ki prikrito, ilegalno in nezakonito ustvarja dobiček in ščiti svoje privatne interese. Je pa zmotno misliti, da se mafijci kot nekakšne podgane skrivajo v podzemlju in le od časa do časa prilezejo iz svojih lukenj. Prav nasprotno. Tudi v Sloveniji sodobna mafija živi svobodno pod soncem in se razpreda po vseh vejah oblasti, še najbolj vztrajno pa v politiki, ki prinaša mastne zaslužke. V Sloveniji takim ljudem pravijo tajkuni. To pa je – vsaj po mojem – samo milejši izraz za mafijce v najbolj dobesednem pomenu besede. Afere v zvezi z zadevo Patria, Istrabenzom, pivovarno Laško itd. so tipično mafijske afere, recimo s kančkom slovenske posebnosti. Priznajmo si že enkrat: ko smo ustvarili novo državo, smo raznim lumpom omogočili, da so svoje lovke stegnili na vse strani in pod zaščito svoje stranke čez noč obogateli. Še zjutraj pa so se hvalili z junaštvom in kako so edini zaslužni za osamosvojitve Slovenije. Vse to me spominja na sicilijansko mafijo, ki naj bi Angloameričanom omogočila izkrcanje na italijansko obalo. Kako naj poštenjaki živijo v taki zmešani državi, ki ščiti svoje najbolj pokvarjene državljane in se do njih, ko že morajo v zapor,

obnaša kar se da pietetno? Pa še ena posebnost slovenske mafije, ki pa je vsebinsko podobna vsem drugim mafijam na svetu: ko začuti, da ji nekdo stopa na prste, ga kot mogočega terorista preprosto ovadi ameriški varnostnoobveščevalni službi CIA. Danes je to zelo aktualno in nič ni bolj učinkovitega kot to, da dotičnega človeka prikažeš kot veliko nevarnost. Ugotovitev, da je “slovenska mafija dejavnejša, kot si mislite” torej ni izrečena samo za fabulativne potrebe v romanu *Pogrebna maškarada*. Sicer pa – razen v zelo redkih izjemah (že omenjeni roman *Rolandov stember*) – takih potreb pri pisanju nimam. Nehumanosti sveta, kar kriminalka v svojem bistvu je, nočem začiniti z nekakšno aprioristično teznostjo, ker bi se v takem primeru počutil kot pijanec, ki se trdovratno drži plota.

Horvat: *Mož, ki je bral Disneyjeve stripe* (Modrijan, 2009) je najbolj “slovensko” delo, saj so njegovi protagonisti večidel Slovenci na Tržaškem, izvor hudodelstev pa je propad velikega slovenskega podjetja v Trstu. V ta propad je vpletena tudi politika iz Slovenije, poroča Benu akter iz Slovenije, Marjan. Zdi se, da se dogajalni tok od prvega romana do tega zadnjega vedno bolj napolnjuje s slovensko snovjo: je bilo to v načrtu – ali pa je to “izsililo” resnično življenje, ki je vedno bolj iz tira in ne prizanaša celim družinam ...?

Verč: Mislim, da sta dve vrsti pisateljev: tisti, ki pišejo o veselih, in tisti, ki pišejo o bolj žalostnih rečeh. Sam sodim med slednje. Če se torej dogajalni tok mojih romanov vedno bolj napolnjuje s slovensko snovjo, je to skoraj naravno. Življenje na robu slovenske arene življenja pisatelju omogoča, da bolj kritično opazuje ta mikrokozmos, ki se mu pravi tudi življenje ob – zdaj že bivši – meji. V času, ko nastaja ta intervju, nič ni več tako, kot je bilo: ne v bivšem zamejstvu niti v matični domovini. Kot da so se v času ne samo slovenske, ampak tudi manjšinske tranzicije reči povampirile in tako skazile, da skoraj ni vrnitve nazaj. Čeprav sem po naravi optimist, sem v tem pogledu zelo pesimistično razpoložen. V zadnjem času smo se Slovenci v Italiji oprijeli zadnje rešilne bilke, ki smo ji za vodilo postavili parolo, da skupaj zmoremo. Sprašujem se, kaj skupaj zmoremo? Eno Prešernovo proslavo na leto, potem pa spet vsak na svoj breg med vsakodnevne prepire? Če je življenje Slovencev v zamejstvu skoraj brezperspektivno, se to malodušje, ko prestopiš bivšo mejo, samo še stopnjuje. Tako imenovana zgodba o uspehu se je iztrošila kmalu po tistem, ko je Slovenija postala samostojna država. Po začetni evforiji je bila bolečina ljudi še večja. Po eni strani so tisti, ki so špekulirali s slovensko osamosvojitvijo, čez noč pretirano obogateli, po drugi pa so tisti,

ki so tudi prej živeli od poštenega dela, čez noč obubožali. Slovenske kriminalne združbe in posamezniki, ki so ves čas samo čakali na ugodno priložnost, so se kot miši začeli razmnoževati in oglodali državo skoraj do temeljev. Kako naj na taki duhovno in materialno vse bolj pusti in osiromašeni goličavi vzklijejo ideje, ki so botrovale ustanavljanju nove samostojne države? V tem smislu smo pisatelji kriminalk privilegirani, ker se nam kriminalni dogodki kar sami ponujajo.

Horvat: Zanimivo bi bilo med drugim analizirati posamezne slovenske like v teh besedilih. A v tem pogovoru se ustaviva pri komisarju Perku, Slovencu iz Trsta. Kakšen lik je to? V Trst ga iz Južne Italije, kjer je v službi, povabi tržaška kvestura, da bi raziskal umor Sanje Haderlap (v *Rolandovem stebru*), nima družine, na svojem področju je vrhunski strokovnjak, slovenstvo ga ne obremenjuje, a ga nikakor ne zanika, slovensko izročilo ga zanima, toda ni tradicionalen borec zanj. Se pravi, da ga ne idealizira, še manj zanika, a kakor da je v narodno obrambnem smislu indiferenten... Kako naj ga bralec razume?

Verč: Vem, da so nekateri bralci mojih romanov večkrat ugibali, kdo se skriva za podobo komisarja Perka. Mogoče sam avtor? Odgovor na to vprašanje zna biti vsaj tako zapleten, kot je zapleteno iskanje odgovora, ali se William Shakespeare lahko enači z avtorjem *Kralja Leara*, *Othella*, *Macbetha* in drugih velikih mojstrov in iz elizabetinske dobe. Večina bralcev se s to dilemo sploh ne ukvarja, kar je seveda dobro. Če roman bralca pritegne, se bo preprosto prepustil avtorjevi fantaziji in ga taka ali podobna vprašanja ne bodo vznemirjala. Drugače je z dolgočasnim romanom, ki mu ne vidiš konca, a kljub temu želiš priti do njega. V tem primeru je avtor odprta knjiga. Slabši je roman, večja so ugibanja o tem, koga je avtor skozi določene like hotel izpostaviti. Kar zadeva samega komisarja Bena, ne morem zanikati, da se pri oblikovanju njegovega lika nisem zgledoval tudi po sebi. Vendar pa to, da tako moj preiskovalec kot jaz rada pijeva grenčico Unicum in kadiva cigarete Diana, še ne pomeni, da je komisar Beno moj alter ego. Če bi to bil, bi preprosto pomenilo, da sem napisal slab roman. V nekem intervjuju je Georges Simenon priznal, da mu je slavni komisar Maigret podoben v eni sami potezi: oba kadita pipo! Benovo slovenstvo? V mojem prvem romanu *Rolandov steber* je ta nacionalna opredelitev res nekoliko preveč izpostavljena. Mogoče zato, ker sem s to oznako hotel opraviti enkrat za vselej. Benovo slovenstvo je nekako na robu, tako kot je na robu slovenstvo vseh tistih, ki so odšli na svojo samostojno pot. To pomeni, da za svojo poklicno kariero niso

dolžni nikomur, še najmanj slovenskim ustanovam v zamejstvu. Tako Benovo slovenstvo pridobi moč, saj lahko s pokončno držo raziskuje kriminalni dogodek, ki se je zgodil znotraj slovenske narodnostne skupnosti v Italiji. A ne samo to. Medtem ko Slovenci v Italiji že desetletja jočejo, kako jih italijanska država zapostavlja, je za komisarja Benamina Perka slovenstvo privilegij, ki mu omogoči, da se iz Južne Italije preseli v svoje rojstno mesto. V bistvu sem želel povedati, da moj komisar sintagmo “biti Slovenec” doživlja povsem normalno, prirodno, še zdaleč ne travmatično.

Horvat: O vašem načinu pisanja, tj. “gradnji” same pripovedi, Matjaž Kmecl v spremnem zapisu k *Turkizni meduzi* omenja kot specifikko “retardivno zastranjevanje, zaustavljajoče intelektualiziranje” – kot da bi s tem hoteli pisavo okrepiti z miselnimi spoznanji oziroma občutji sveta, ki jih v drugačnem izrazu srečamo tudi v *Evangeliju po Judi*. Saj so vsa ta dela napisana iz istega doživljanja resničnosti?

Verč: Prav gotovo. Svet, ki ga doživljam, me po svoje pogojuje, a hkrati opredeljuje kot človeka in pisatelja. Sicer pa mislim, da je doživljanje resničnosti – vsaj v umetnosti – premo sorazmerno z duhovnim in biološkim razvojem človeka. Ko sem tam pri osemnajstih, dvajsetih letih začel pisati, me je poganjala predvsem nebrzdana, eruptivna fantazija. Mislim, da je to v mladosti normalno. Pri mladem človeku je ena temeljnih resničnosti nekakšno svetobolje. Zato pa so literarni začetki pri mladih bolj usmerjeni v poezijo, ker se v njej človekov ego lahko kar najbolj sprosti. Med odraščanjem pa postopoma ugotavljaš, da svet ni črno-bel, pa tudi, da se po njem ne sprehajajo samo bele račke. Hočem povedati, da z življenjskimi izkušnjami rasteš in dograjuješ svoj značaj, ki se neizbežno kaže tudi v literaturi. Tisti ego, ki je v mladosti usmerjal vse tvoje početje (Hamletov sindrom mladostne neprilagojenosti, ko mora uravnati svet, ki je iz tira), se vse bolj umika zrelejšim in zato treznejšim pogledom na življenje. Med vzpenjanjem na vrh svoje miselne Kalvarije postopoma ločuješ zrnje od plev, bistveno od nebistvenega, smisel od nekakšnega umišljenega nesmisla. Tako se zgodi, da se ti med luščenjem kamenčkov iz tistega, ki se je nekoč zdel nepremostljiv zid, nenadoma prikaže skromna leha tvoje resničnosti. Žarišče tvojega pogleda na svet se v temeljih spremeni. V tej do kraja zoženi optiki te slovensko vprašanje ali vprašanje slovenstva ne zanima toliko kot rezultanta duhovnih vrednot velikanov naše literature, ampak bolj kot mikrokozmos lumparij, ki se po osamosvojitvi dogajajo v tej državi. Saj ni, da bi te Prešernov poziv k spravi ali Župančičevo prepričanje o poti, ki jo bomo našli, pustila hladnega, idejno ambivalentnega, značajsko zlomljenega. Prav nasprotno! Zdaj, v zrelih

letih, ko si dokončno nehal biti utopistični sanjač, se lahko samo sprašuješ, kako je to mogoče. Kako je mogoče, da smo tako zabredli in izdali može, ki so neizmerno verjeli v slovensko pokončnost?

Horvat: Kako načrtujete naprej, proti peti knjigi s komisarjem Benom Perkom? Prej omenjeni "pekel" se ne ohlaja, korupcija je vse hujša, zato marsikdo meni, da je kriminalka prava zvrst današnjega časa...?

Verč: Zdaj, ko to pišem, še ne vem, kakšna usoda čaka komisarja Bena Perka. Po eni strani se zavedam, da se je postaral, tako kot njegov avtor, zaradi česar ni več tako prožen, kot je bil nekoč. Po drugi strani pa se težko ločim od njega. Nekako mi noče iz glave... V moji pisateljski delavnici so tudi ideje in osnutki za romane brez komisarjeve prisotnosti. A bolj si dopovedujem, da ga v nekem nastajajočem romanu ne potrebujem, bolj se mi skozi zadnja vrata ves radoveden prištuli. Ne vem, kaj naj z njim storim. Mogoče me še vedno preveč navdihuje, da bi mu kar tako zaprl vrata. Literarni junaki so trdoživa bitja... Že večkrat omenjeni Simenon v svojih *Spominih* navaja, kako se je po tolikih in tolikih romanah s komisarjem Maigretom odločil, da ga dokončno upokoji, pa ni šlo. Literarni junak je preprosto hotel še naprej živeti v pisateljevi fantaziji. Po tem dogodku je Simenon napisal še kakih trideset romanov, v katerih je glavni protagonist prav komisar Maigret. S takimi in podobnimi pisateljskimi kriznimi problemi se je zelo intenzivno ukvarjal Luigi Pirandello (*Šest oseb išče avtorja*, *Nocoj bomo improvizirali*, *Velikani z gore* itd.) in svoja gledališka razmišljanja o videzu in resnici pripeljal do skrajnih logičnih posledic. Sprašujete me, ali je kriminalka prava zvrst za današnji čas. Ne vem. Navsezadnje ima tudi *Sveto pismo* kar nekaj poglavij, ki se od kriminalističnega žanra, kot ga razumemo danes, ločujejo le po pisateljskem pristopu (izgon iz Raja, Kajn in Abel itd.). Tudi v *Odiseji* so taki nastavki, ki jih lahko beremo kot napeti triler (zapeljevanje siren, Polifem, Odisejeva vrnitev na Itako itd.). Kaj pa je Dantejev *Pekel*, če ne ena sama srhljivost? Ali nekatere Shakespearove tragedije, ki so pravi zgled mojstrskega obvladanja kriminalistike (recimo *Macbeth* ali mišnica v *Hamletu*). V zgodovini svetovne literature zgoraj naštetih in drugi veliki avtorji niso računali samo na božjo iskrico, da bi iz nje vzplamtela umetnina, pač pa so bili tudi odlični obrtniki, ki so se zavedali, da brez dobre, napete, včasih srhljive, večkrat pa prav s kriminalistično tehniko pisanja začinjene zgodbe ne more biti dobre literature. Ta pa lahko nosi oznako odličnosti samo, če bralca ne dolgočasi. Žal pa danes ta karakteristika vse bolj izginja tako iz literature kot z gledaliških odrov.