

1-2

1-2

Letnik 83

januar-februar 2019

sodobnost

# so dob nost

Revija za književnost  
in kulturo

2019 | Revija za književnost in kulturo

**Uvodnik** *Geert Lovink*: Vgrajena potrtost **Mnenja, izkušnje, vizije**  
*Igor Divjak*: Prešernovi pankrti, *Andrej Tomažin*: Kermaunerjev metodološki preobrat v sedemdesetih letih  
**Pogovori s sodobniki** Jana Bauer z Renato Zamida **Sodobna slovenska poezija** *Aleš Berger*: Ducat pesmi, *Klarisa Jovanović*: Banket, *Aleš Šteger*: Proč od sebe, *Laura Repovš*: Prozorni plamen **Sodobna slovenska proza** *Helena Šuklje*: Zapestnica, *Sebastijan Pregelj*: V Elvisovi sobi **Tuja obzorja** *Pierre J. Mejlak*: Veleposlanica **Sodobni slovenski esej** *Vlado Žabot*: Pesniško prebiva človek na tem svetu, *Uroš Zupan*: Učitelja – posvečeni panteon literarnega okusa **Razmišljanja o(b) knjigah** *Breda Biščak*: Stekljeni drobci v očeh. O travmi in leposlovju in zgodovinopisju **Sprehodi po knjižnem trgu** Stanka Hrastelj: Prva dama (*Ana Geršak*), Eva Markun: Menažerija (*Alenka Urh*), Samo Rugelj: Resnica ima tvoje oči (*Matej Bogataj*), Kristian Koželj: Muzej zaključenih razmerij (*Martina Potisk*), Tina Kolenik: Koža kot kostum (*Maja Murnik*) **Mlada Sodobnost** Nika Kovač: Pogumne punce (*Ivana Zajc*), Blaž Vurnik, Zoran Smiljanič: Ivan Cankar: podobe iz življenja (*Milena Mileva Blažič*) **Gledališki dnevnik** *Matej Bogataj*: Ritem dela in Cankarjeve nove preobleke

ISSN 0038-0482

Letnik 83, številka 1–2, januar–februar 2019

*Glavna urednica:*

JANA BAUER

*Odgovorni urednik:*

EVALD FLISAR

*Pomočnica glavne urednice:*

Katja Klopčič Lavrenčič

*Člani uredniškega odbora:*

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

*Strokovna sodelavka:*

Katja Kac

*Lektorica:*

Katja Klopčič Lavrenčič

*Izdajatelj:*

Kulturno-umetniško društvo Sodobnost International

*Naslov uredništva:*

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

+ 386 (0) 1 437 21 01 (uredništvo)

041 913 214 (odgovorni urednik)

*Elektronski naslov:* [sodobnost@guest.arnes.si](mailto:sodobnost@guest.arnes.si)

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


# Kazalo

**Sodobnost 1–2**

januar–februar 2019

## Uvodnik

*Geert Lovink*: Vgrajena potrtost 3

## Mnenja, izkušnje, vizije

*Igor Divjak*: Prešernovi pankrti 18

*Andrej Tomažin*: Kermaunerjev  
metodološki preobrat v sedemdesetih letih 25

## Pogovori s sodobniki

Jana Bauer z Renato Zamida 41

## Sodobna slovenska poezija

*Aleš Berger*: Ducat pesmi 60

*Klarisa Jovanović*: Banket 72

*Aleš Šteger*: Proč od sebe 86

*Laura Repovš*: Prozorni plamen 92

## Sodobna slovenska proza

*Helena Šuklje*: Zapestnica 97

*Sebastijan Pregelj*: V Elvisovi sobi 105

## Tuja obzorja

*Pierre J. Mejlak*: Veleposlanica 112

**Sodobni slovenski esej**

- 124 *Vlado Žabot*: Pesniško prebiva človek na tem svetu  
139 *Uroš Zupan*: Učitelja – posvečeni panteon literarnega okusa

**Razmišljanja o(b) knjigah**

- 158 *Breda Biščak*: Stekleni drobci v očeh. O travmi v leposlovju in zgodovinopisju

**Sprehodi po knjižnem trgu**

- 170 *Stanka Hrastelj*: Prva dama (*Ana Geršak*)  
173 *Eva Markun*: Menažerija (*Alenka Urh*)  
177 *Samo Rugelj*: Resnica ima tvoje oči (*Matej Bogataj*)  
181 *Kristian Koželj*: Muzej zaključenih razmerij (*Martina Potisk*)  
185 *Tina Kolenik*: Koža kot kostum (*Maja Murnik*)

**Mlada Sodobnost**

- 190 *Nika Kovač*: Pogumne punce (*Ivana Zajc*)  
193 *Blaž Vurnik, Zoran Smiljanič*: Ivan Cankar: podobe iz življenja (*Milena Mileva Blažič*)

**Gledališki dnevnik**

- 198 *Matej Bogataj*: Ritem dela in Cankarjeve nove preobleke

## Uvodnik

**Geert Lovink**

# Vgrajena potrtnost



René Char: “Solze v samoti niso zaman.” – Darcie Wilder: “Sinoči sem sanjala o samoizboljševanju.” – Mark Fisher: “Osebnost je neosebna.” – Motivacijski govorec: “Podrsaj v levo in pojdi naprej.” – Napis na majici: “Lahka sem, a pretežka zate.” – Zedd, Maren Morris, Grey: “Počakaj me na pol poti. Samo malo me zanaša.” – Charles Bukowski: “Ko duh opeša, vznikne oblika.” – Pop ikona: “Vseeno mi je, navdušen sem.” – Kevin Kelly: “Odstotek potnikov, ki na šanghajskem hitrem vlaku strmi v svoje telefone: 100.” – Addie Wagenknecht: “Če se dovolj dolgo nihče ne zmeni zate, preveriš, kdaj je tvoje znance zadnjič kdo videl; mogoče je medtem kdo umrl.” – Kierkegaard: “Nimam občutka, da sem želel napisati, kar sem ravnokar napisal, a tudi izbrisati ne želim.” – Dalajlama: “Smisel življenja je iskanje sreče.”

Če morete, poskusite sanjati o aplikaciji za žalovanje. Mobilni telefon se je nevarno približal naši duševni podstati in nazadnje ju ni več mogoče ločiti. Ko bi moj telefon vsaj znal milo jokati. McLuhanov “človekov podaljšek” je prodril naravnost v izčrpani jaz. Družabni mediji in duševnost so se spojili in vsakdanje življenje spremenili v “družabno resničnost”, ki podobno kot umetna in virtualna resničnost prehiteva naše dojetanje

---

Tekst objavljamo z dovoljenjem nemške revije *Lettre Internationale*, v kateri je prvič izšel, in spletne mreže evropskih kulturnih revij *Eurozine*, katere člani smo. Stroške prevoda je pokrila Eurozinov Translation Pool, ki ga sofinancira program Creative Europe Evropske Unije.

sveta in njegovih prebivalcev. Družabna resničnost je telesni križanec med medijem, ki ga uporabnik drži v roki, in njegovim duševnim ustrojem. Gre za prodajno obliko družbenega položaja, ki ga ne moremo več skrčiti na interese države in podjetniških platform. Kot spletni subjekti smo vpleteni tudi mi, in to veliko preveč. Družbena resničnost deluje po načelu enakorodnosti (medsebojne povezanosti naprav). Vse se vrti okoli vas in vašega profila. Družbeni položaj opredeljujejo vsečki in sledilci. Toda kaj se zgodi, ko vas nič več ne more motivirati, ko spodletijo vse metode za samoizboljšanje in se začnete skrbno izogibati takih oblik duševnega razčlenjevanja? Vaš status je v primerjavi z drugimi nizek – in zato ste potrti.

Jaron Lanier se v *Desetih razlogih, zakaj morate nemudoma izbrisati svoj profil na družabnih omrežjih* sprašuje, zakaj se toliko slavnih tvitov ali čivkov konča z besedo “žalost”. Besedo povezuje z odsotnostjo resnične povezanosti. “Zakaj morajo ljudje kot cena za povezanost sprejeti, da z njimi nekdo manipulira?” Lanier trdi, da je potrtost odgovor na “nerazumna merila lepote, družbenega položaja ali ranljivosti na spletne trole”. Pri Googlu in Facebooku znajo izrabljati negativna čustva, kar pelje k novemu omrežnemu cilju: odkrivanju osebnostno usmerjenih poti, da bi v vas vzbudili slabo počutje. Ni ene same metode, ki bi vse onesrečila. Potrtost bo ukrojena prav po vaši meri. Lanier je opazil, da je zaradi nekaterih spletnih vzorcev nesrečen, kajti družabni mediji so ga postavili v podrejen položaj. “Strukturno je ponižujoče. Slabo se počutim, ker sem zasvojen in žrtev manipulacij ... Po seji je bila v meni neka čudna, nepoznana praznina. Negotovost, občutek, da mi je spodletelo, strah pred zavrnitvijo kar tako, iznenada.”

Lanier je odkril svojega “notranjega trola”, ki se je pojavil, kot pravi, s pomočjo tehnologije spodbujanja bedakov. “Prav nič mi ni všeč, kadar me ljudje sodijo površno ali kadar name vpliva kak neumen algoritem. Ni mi všeč, kadar program šteje, ali imam več ali manj prijateljev kot drugi.” Ne pusti se razvrščati in sklene: “Onesreči me to, da si ne morem izoblikovati prostora, v katerem bi se razvijal, ne da bi me kdo kar naprej ocenjeval.” Sorodno mnenje srečamo v *Radikalnih tehnologijah* Adama Greenfielda, ki je opazil, da “je čudno trditi, da kar koli tako obsežnega, kot je skupek tehnologij, lahko ima čustven pomen, toda za medomrežje stvari to velja. Iz njega se v valovih in rekah zlivata žalost in potrtost. Vse pretveze, na katerih počiva, imajo zaslombo v vedno bolj razdrobljeni pozornosti, pretiranem bremenu zavedanja in vrzelih, ki jih le stežka mašijo tipala, programski vmesniki in skriptni programski jeziki.” Življenje “uničujejo službe, ki ne dajejo zadovoljstva, prenatrpani urniki in dolge vožnje v službo,

intimnost, ki podlega izčrpanosti in preutrujenosti ter nesposobnost ali nepripravljenost na čustveno vpletenost.”

Žalost je seveda obstajala tudi pred pojavom družabnih omrežij. In potrtost lahko občutite tudi takrat, kadar je pametni telefon varno zunaj vašega dosega. Stopimo z determinističnega vrtiljaka, ki se vse prehitro vrti, izvijemo se iz kapitalistične odtujenosti in poraznega duševnega stanja, in že za svojo bedo krivimo Silicijevo dolino. Tudi tehnološka žalost je poseben slog, čeprav s čustvi nima nič skupnega. Žalost je nekaj resničnega, naj traja še tako kratek čas. Pride, kadar ne ločimo več med telefonom in družbo. Če ne moremo spreminjati profila, kot bi si želeli, ali smo prešibki, da bi aplikacijo izbrisali, smo obsojeni na vročično preverjanje posodobitev v kratkih premorih sredi prepolnega življenja. Aparat nas iz trenutnih okoliščin in realnega časa v delčku sekunde teleportira na neko drugo igrišče, prepolno kratkih poročil, ki jih moramo brž pregledati.

Vsepričujoči mediji si lastijo naš minuli čas, naše razdrobljeno življenje. Žalostni smo popolnoma po svoje. Ker ni več zatišja in mirnih trenutkov, se pojavijo utrujenost, izpraznjenost in izguba moči. Obsedeni postanemo od čakanja. Kako dolgo se naši najbližji že niso spomnili na nas? Vsaka aplikacija pikolovsko meri čas in nam to pove naravnost v obraz. Kronos povzroča bolečino. Naj nekaj objavim, da bom pritegnil pozornost in pokazal, da sem še živ? Nihče več me ne mara. Naključna sporočila se neusmiljeno kopičijo, ni jih mogoče ustaviti nisi si vzeti trenutka časa in o vsem skupaj razmisliti.

Delacroix je nekoč izjavil, da mora biti vsak dan opisan, sicer ne obstaja. To nalogo so včasih opravljali s pisanjem dnevnikov. V začetni kulturi blogov so poskušali obliko dnevnika prilagoditi spletu, toda tisti čas je že davno mimo. Za razliko od blogovskih zapisov iz spletne ere 2.0 so družabni mediji prekosili stopnjo povzetkov v dnevnikih v obupanem poskusu, da bi šli v korak s sistemom realnega časa. Zgodbe na Instagramu, na primer, obujajo nostalgijo po verigah odvijajočih se dogodkov, potem pa konec dneva izginejo kot iz maščevanja, kot satira na nekdanja izginula občutja. Shranjevanje bi bolečino ohranilo za vedno. Raje pozabimo nanjo in pojdimo naprej.

Ni težko primerjati neusmiljenega nihanja med telefonom in življenjem z opisom metamorfoze, ki jo ponujajo antropologi. Inicijacija in obred sta slovesna dogodka, ki zahtevata čas in ju spodbudijo obdobja prostovoljne samote. Neprekinjeni zdaj, značilen za vse, kar je “pametno”, se močno razlikuje od preizkušanja vzdržljivosti. Ko brskamo po posodobitvah, dohitavamo strojni čas, vsaj dokler se ne zgrudimo pod težo izčrpanosti zaradi

sodelovanja v tem procesu. V organskih življenjskih ciklih nastajajo kratki stiki in njihova hitrost narašča do trenutka, ko osebno življenje milijonov ljudi nazadnje dohiti kibernetika. *Despacito*, čas je, da upočasnimo ritem.

V spletnem okolju se žalost pojavi kot kratek trenutek neodločnosti, preblisk, ki ponudi možnost za razmislek. Pogosto uporabljena oznaka "žalost" je sredstvo, vabilo k vstopu v večno spremenljivo zmešnjavo, imenovano družabni mediji. Žalost je embalaža. Vse in vsak položaj posebej lahko opišemo kot "nekaj žalostnega". S pomočjo te blage oblike trpljenja vstopimo v otožnost tega, da živimo na zemlji. Kadar je nekaj žalostno, je vse naokoli sivo. Aparatu zaupate, ker mislite, da ga obvladujete. Iz ničle želite postati junak. Potem pa se vaš napihnjeni jaz sesuje in spodletelo samozaupanje spet postane očitno. Cena za samoobvladovanje v času takojšnje zadovoljitve je visoka. Hlepimo po tem, da bi se uprli nemirnemu zombiju v sebi, toda ne vemo, kako. Naš duševni oklep je tanek in razjeden od znotraj, sprejemljiv za "vedenjske spremembe". Žalost se pokaže v trenutku, ko nas spletni svet izčrpa. Po naslednji uporabi neke aplikacije, med katero se nam ni posrečilo dogovoriti za zmenek, kupiti vstopnic ali si na hitro ogledati videospotov, naše razpoloženje po koncu omame strmoglav, silovito smo potrti. Veselje nam vzame že to, da je svet tako zaposlen in zagledan vase. Po skoku v omrežje smo izmozgani, v družbi se počutimo nelagodno. Prst, s katerim pritiskamo na tipke, je utrujen, moramo nehati.

Žalost ponazarja naraščajočo vrzel med samopodobo, ki si jo oblikujemo z navideznim družbenim položajem, in dejanskim stanjem, negotovo resničnostjo. Začasni padec, ravnokar opisan pod šifro "žalost", najlažje razumem kot zrcalni pojav osebnega vmesnika, ki za nas ustvarja poveza-ve. Duševno stanje je tako prodorno, spajanje družabnih medijev z jazom tako popolno, da v kompleksu žalosti vidimo prikaz stopnje samoobrambe, v katero zdrsnemo in se nato iz nje spet rešimo. Odziv, imenovan žalost, potuje po pametnih telefonih, vsepovsod je. Žalostno je, kadar večina naših prijateljev ravna samodejno. Če zadržano rečemo, da številni prijatelji kažejo neznačajnost in pomanjkanje izkušenj, nismo povedali dovolj, kajti večina družabnih odnosov je tako ali tako umetno ustvarjenih. Kupovanje sledilcev je postalo sprejemljivejše, zato družabnega položaja ni več treba graditi od začetka, s spletnim garanjem.

Paziti moramo, da ločujemo žalost od "nepravilnosti", kot so samomor, depresivnost in izgorelost. Za vse in vsakogar lahko uporabimo besedo žalost, niso pa vsi depresivni. Podobno kot dolgčas tudi žalost ni zdravstveno stanje (čeprav nikoli ne smemo reči nikoli, kajti vse se lahko sprevrže v kaj takega). Naj je žalost še tako kratka in blaga, je običajno duševno stanje



milijonov ljudi na spletu. Njena prvotna silovitost se razprši, pronica navzven, postane splošno vzdušje, kronično stanje družabnega okolja. Tu in tam za kratek trenutek občutimo izgubo. Razvije se srdit bes. Ko že desetič preverimo, kaj je nekdo izjavil na Instagramu, smo zaradi družabne bolečine nesrečni in odložimo telefon. Ali boleham za navideznim vibracijskim sindromom? Ali ne bi bilo lepo, če ne bi bil na spletu? Zakaj je življenje tako tragično? Blokiral me je. Ponoči še enkrat preberete objave s komentarji. Se moramo spet umakniti, se sprijazniti z odtegnitvijo? Drugi bi nas morali ganiti, razvneti, vendar ne občutimo ničesar več. Srce je zaledenelo.

Ko vznemirjenje popusti, poiščemo daljavo, duševno odmaknjenost. Razvije se želja po "protiizkušnji", kot je to opisal Mark Greif. Popušcanje čustvovanja je bistveni del tistega, kar imenuje "anestezijska ideologija". Če je doživljanje "navada ustvarjanja ločenih trenutkov v grobem dogajanju, da bi jih potem shranili in o njih govorili", je želja po tem, da bi otopili doživljanje, nekakšen imunski odziv na "stimulacijo dodatne moderne novosti, popolno estetsko okolje".

Pretežno smo z očmi prilepljeni na zaslon, kot da bomo sicer kaj zamudili. Gloria Estefan je zapisala: "Žalostna resnica je, da priložnost ne potrka dvakrat." Potem vstanemo in odidemo proč od motilcev. Strah, da bi kaj zamudili, se maščuje, družabna baterija se izprazni in tedaj odložite telefon. V tem trenutku se pojavi žalost. Vsega je bilo preveč, vnos se je zdrobil v prah in za trenutek se ugasnete, zastropite z neodgovorjenimi sporočili. Greif trdi, "da je znamenje prehoda v protiizkušnjo znižan prag za preobilje dogodkov". Zanima nas dogodek na Facebooku, vendar se ga ne udeležimo. Opazujemo ljudi okoli sebe, vendar ne sodelujemo več v pogovoru: "Naravna bitja so, ki jih je modernost popolnoma osvojila. Žalostno pri tem je, da kljub vsemu želite živeti v njihovem svetu. Toda vse kaže, da se je svet spremenil in vas izgnal." Zapustite območje spleta, potrebujete počitek. To je obratni premik od nenehnega iskanja doživetij – do trenutka, ko se ozremo, pograbimo telefon, podrsamo po njem in odgovorimo s sporočilom. Bog ve, kaj bi brez aplikacij.

Audrey Wollen, teoretičarka in umetnica iz Los Angelesa, je žalost razglasila za feministično strategijo, obliko političnega zavzemanja "za to, da smo lahko tako prekleto nesrečni, kot želimo". V besedilu z naslovom *Teorija žalostnega dekleta* trdi, da nam ni treba zavreči bolečine v ime nu opolnomočenja. "Lahko jo uporabimo za gradivo, utež, zagozdo, da povzročimo zastoj vmesnika in spremenimo vzorce." Audrey Wollen trdi, da imajo politični protesti navadno moški predznak "kot nekaj zunanjega

in pogosto nasilnega, ulične demonstracije, upor, zavzetje prostora”. Taka opredelitev izključuje “celotno zgodovino deklet, ki so s svojo žalostjo in samouničenjem razbile sistem prevlade”. Feminizmu ni treba poudarjati, kako čudovito in zabavno je biti dekle. Neskončno pridiganje o opolnomočenju je lahko tudi tisto, kar Lauren Berlant imenuje “kruti optimizem”. Deljenje čustev na spletu ni oblika narcisoidnosti. Audrey Wollen zatrjuje: “Dekliška žalost ni pasivna, sebična ali plitva; to je dejanje osvobajanja, sistematično in poučno, način, kako ženske vnovič zahtevajo oblast nad svojim telesom, identiteto in življenjem.”

Audrey Wollen na žalost gleda skozi prizmo spola in njen vpliv poveže z ženskim odzivom ter žalost spremeni v politično orožje. In vendar je v določenem pogledu to orožje že izgubilo moč. Žalost je dandanes skrčena v kodo, kar jo spremeni v tehnološko občutenje. Družabni mediji konec koncev zlorablajo čustva, priznava Audrey Wollen, da bi dosegli “pozitivno” merljiv izid. “Žalost je postala dovtip,” je napisala. “Lahko čivknem, kako depresivna sem, namesto da bi napisala sonet v jambskih pentametrih. Na družabnih omrežjih zapravimo ogromno časa z razpredanjem o tem, da bi se radi ubili, toda kdaj ste zadnjič sedli s prijatelji in se razjokali? Še vedno pomagamo vzdrževati misel, da je sreča cilj in nekaj, za kar se moramo truditi, nekaj, kar si *prislužiš*, namesto da bi si jemali pogum z bedo.”

Poznamo čustva, sorodna žalosti, ki jih lahko preučimo. Obstajajo občutki ničvrednosti, neizpoljenosti, pomanjkanja veselja, strah pred vedno večjim dolgčasom, občutek nepomembnosti, navadno sovraštvo do samega sebe, ko se trudimo izkoptati iz zasvojenosti z mamili, padci samozavesti, čas, ko se zjutraj potuhnemo, trenutki, ko nas prevzmeta groza in odtujenost, ko nas preplavi hromeča bojazen, samopohabljanje, napadi panike in globoko malodušje, preden nas znova prevzame obup. Lahko se podamo na globoko čustveno območje ruske besede *toska*. Ali pa pomislimo na spletno žalost kot na del trenutka kozmične osamljenosti, kakor si jo je predstavljal Camus, potem ko je Bog ustvaril Zemljo. Želim si, da se taki pogovori nikdar ne bi končali. Toda kaj storiš, če te premaga nezmožnost odziva? Strtega srca izbrišeš sejo. Po novem nizu prisilnega “sodelovanja” s krutimi všečki, neumnimi komentarji, praznimi tekstnimi sporočili, nepovezanimi elektronskimi pismi in nesmiselnimi sebki ali selfiji se počutiš praznega in brezbriznega. Za trenutek omahuješ, rahlo nezadovoljen. Ostati želiš miren, vendar začneš izgubljeni ostrino, gnusijo se ti tvoji spomini na Facebooku. Ampak kakšno sporočilo je ravnokar prispelo? Čudno. So odgovorili?

Bojazen, ki je ne poskusimo odgnati, narašča, dokler ne pride do zloma. Toda za razliko od izgorelosti je žalost nepretrgano miselno stanje. Ko nastopi, začne vse drugo bledeti – in že spet padeš v zajčjo luknjo. Trajanja zdaj ni več mogoče prekiniti, zato ostanemo izločeni, razpršena skupina spletnih subjektov. Kaj se zgodi, ko se duša ujame v večno sedanost? Je to tisto, kar Franco Berardi imenuje “počasno brisanje prihodnosti? Mi, požrešne prikazni, listamo po zaslonu, drsamo, obračamo, poskušamo zapolniti eksistencialno praznino, kot poblazneli iščemo določujoče znamenje – in ga ne najdemo. Kadar telefon povzroča bolečino in z njim jočemo, je to tehnološka žalost. “Pogrešam tvoj glas. Pokliči, ne pošiljaj tekstovnega sporočila.”

### Primeri vgrajene potrtosti

Naš kult pretirane čustvenosti pride do izraza v določenih aplikacijah. To velja tako za uporabnike kot za izdelovalce. Najprej si oglejmo spletni video. Julie Alexander je dokumentirala izgorelost, napade panike in druge duševne motnje najpogostejših ustvarjalcev YouTubea. Ugotovila je, da je zaradi “nenehnih sprememb algoritmov na platformi, nezdrave obsedenosti s tem, da bi ostali v igri na hitro rastočem polju, ter zaradi pritiskov družabnih medijev skoraj nemogoče še naprej ustvarjati tako hitro, kot to zahtevata platforma in občinstvo.” “Samo to sem si od nekdaj želela. Zakaj sem tako nesrečna?” je nekoč vzkliknila 19-letna Elle Mills, ki objavlja na YouTubeu, kot odmev na živčni zlom Britney Spears pred televizijskim občinstvom. Njeno življenje se je tako naglo spremenilo, da se je nazadnje zlomila pred kamerami. Medtem ko imajo pri televizijskih šovih velike ekipe z uredniki in studii, vlogerji pogosto oddajajo iz svojih stanovanj, videe proizvajajo sami ali z majhnimi ekipami. In medtem ko televizijski gostitelji sprejemajo slavne goste in se posvečajo družbenim vprašanjem, slavni z YouTubea največkrat poročajo o svojih vzponih in padcih. Kot mi je pred kratkim pojasnil neki milenijec, so njegovi vrstniki vajeni odkrito govoriti o svojih duševnih stanjih. Ko ločnice med delom in življenjem izginejo, je bistvena vsebina le še subjektivnost. Izpovedi in mnenja v trenutku pridejo v javnost. Osebnosti niso več namenjene le dnevniku ali majhni skupini prijateljev, temveč jih delijo z javnostjo, z vsemi.

“Kadar kariera tolikšnega števila osebnosti iz videov zahteva, da razkrijejo svoje zasebno življenje, je skoraj nemogoče ohraniti ravnovesje med delom in življenjem,” je pripomnila Julie Alexander. Objavljanje vlogov

ni prostovoljna izbira. Če si samo za en dan privoščiš premor, tvoj "algoritemski položaj" nemudoma pade, kajti pomembni sta pogostnost in zavzetost. Pri tem gre za vnaprej programirane duševne zlome, izčrpanost, ki jo neposredno povzročijo programske nastavitve, zlome, ki jih vkodirajo razvijalci programja pod nadzorom nadrejenih inženirjev. "Sodelujočim na YouTubu nihče ne reče, naj se umirijo," sklene Julie Alexander. "Ravno nasprotno. Ljudje kar naprej zahtevajo več, posameznik pa lahko ponudi le omejeno količino."

Naslednji primer je Snapstreak, "ognjeni čustvenček emodži" najboljšega prijatelja ob njegovem imenu, ki kaže, da "sta vi in tista posebna oseba vsaj dva dni zapored v roku 24 ur zaznamovali druga drugo". Zaznamki veljajo za dokaz prijateljstva ali zavezanost nekemu človeku. Zato človeka popolnoma stre, če izgubi zaznamek, v katerega je vložil večmesečni trud. Kadar uporabniki več dni niso na spletu, jim aplikacija skoraj popolnoma uniči zbrani družbeni kapital. Režim Snapa sili najstnike, največjo skupino uporabnikov Snapchata, da aplikacijo uporabljajo prav vsak dan, zato se je praktično nemogoče umakniti s spleta. Medtem ko so odnosi med najstniki vedno bolj ali manj spremenljivi, prijateljstva pa mejna in vedno pod vprašajem, so čustva, ki jih vzbuja Snap, usklajena z naglo spreminjajočim se najstniškim telesom, zato je puberteta še silovitejša.

Dokazov, da je omrežna žalost zdaj vgrajena v sistem, je ogromno. "Družbeno resničnost" milijard WhatsAppovih brezplačnih sporočil preko pametnih telefonov vzemimo resno; ne pošiljajo jih kakšni delavci iz zakotnih mestec. Sive in modre kljukice ob vsakem sporočilu v aplikaciji so morda na videz nepomembne podrobnosti, toda ne smemo spregledati množičnega strahu, ki ga povzročajo. Ne gre za to, da se nihče ne zmeni za vas. Ne gre za to, da se sprenevedate, češ da niste prebrali prijateljevega sporočila. Nekateri so prepričani, da je ta možnost že vgrajena, dejansko pa dve sivi kljukici pomenita le to, da je bilo sporočilo odposlano in prejeto, ne pa tudi prebrano. Uporabnik si misli: "Moje sporočilo je bilo dostavljeno. Prebral sem ga 'v letalskem načinu'." Spletna stran pojasnjuje: "Ko je ta način vklopljen, uporabnik lahko odpre aplikacijo in prebere sporočilo, ne da bi na to opozoril pošiljatelj in dal povod za modre kljukice." Vaše modre kljukice me preganjajo še ponoči, ko ne morem spati. Tiste modre kljukice.

WhatsApp je v odgovor na naraščajočo stopnjo strahu priskrbel seznam razlogov, zakaj nekdo morda še ni prejel vašega sporočila. Morda je njegov telefon ugasnjen; morda spi, zlasti če živi v drugem časovnem pasu; morda ima težave s spletno povezavo; morda je videl obvestilo na zaslonu, vendar ni odprl aplikacije (to se pogosto dogaja, če prejemnik uporablja

iPhone); in najpomembnejše, mogoče vas je blokiral. Morda obstaja začasna nezmožnost komunikacije. Vztrajno odpirate aplikacijo v upanju, da boste našli kaj dobrega, čeprav veste, da ne boste našli ničesar. Še naprej ugibate in norite. "Hlepite po priznanju, ljubezni, spoštovanju, ki jih v resničnem svetu niste deležni, zato od virtualnega sveta pričakujete, da vas bo tam nekdo občudoval, cenil ali spoštoval, zaradi takih pričakovanj postanete prestrašeni in vznemirjeni, ker vse to doživite redko ali sploh nikoli." To je spletni obup, najhujša omama, ki si jo lahko predstavljate. "Laže je prenesti to, da ne veste, zakaj nekdo ni odgovoril, kot da se brez konca in kraja sprašujete, zakaj je nekdo prebral vaše sporočilo, vendar nanj ni hotel odgovoriti."

Čeprav veste, za kaj gre pri "sindromu dvojne kljukice", vseeno zbuja zavist, strah in sumničenje. Nevednost je morda blagodejna, toda če namenoma *ne* boste vedeli, ali je neka oseba videla ali prejela sporočilo, se bo vajin odnos izboljšal. Narava družabnih medijev, ki razkriva vse, povzroča razdore med zaljubljenici, ki raje ne bi vedeli vsega. Toda v informacijski dobi zaradi družbene prisile k sodelovanju v družabnih omrežjih nič ne kaže, da bo tako. Barvne funkcije sistema WhatsApp morda tudi opozorijo na usodne pomanjkljivosti v nastajajoči zvezi: nekateri se morda tako izognejo katastrofi. Lahko se odzovemo tako, da spremenimo nastavitve in onemogočimo barve, da se po tem, ko preberemo sporočilo, ne pokažejo modre kljukice, komunikacija pa se preseli na nejasno začrtano območje sivih kljukic. Ta možnost je za telebane. Mogoče se res ne spoznate na tehnološke lastnosti brezžičnega dostopa ali algoritmov, ni pa težko dojeti, kako na odnos vpliva sindrom dvojnega preverjanja. "Očitno si ga prebral; zakaj torej nisi odgovoril?"

Zadnji primer velja za aplikacije za zmenke, kot je Tinder. To naj bi bile aplikacije za krajšanje časa, resničnostne igre za preganjanje dolgčasa ali družabno e-trgovino, prodajanje svoje duše. Po dolgih urah drsanja po zaslonu vas na lepem zalije dopamin, ker vam nekdo vrne všeček. "Cilj te igre je, da vas nekdo pohvali. Včasih sploh ni potrebno nič drugega, kot da podrsate na desno, kar pomeni, da vam je nekaj všeč, in to dopolnite z majhno pohvalo na zaslonu. Radi bi takoj izkoristili vse možnosti in se šele nato odločili, kaj *v resnici* želite v nadaljevanju." Po drugi strani do "hromečega družabnega strahu" pride takrat, kadar se povežete z nekom, ki vas zanima, vendar se ne morete pripraviti do tega, da bi mu poslali sporočilo ali mu odgovorili, "ker, moj bog, na pamet so mi prihajali sami neumni odgovori ali vprašanja in pomislila bo, da sem bedak, in res sem bedak in ..."

Sherlyn iz Singapurja pripoveduje o svojih izkušnjah na morju osamljenih duš, imenovanem OKCupid: “Ne vem natanko, zakaj odpiram in zapiram to spletno stran. Vsakič znova hkrati občutim razočaranje in upanje. Z marsikom sem klepetala, nikoli pa nisem nikogar v resnici srečala. Zelo me skrbi, kako naj kar koli prenesem v resnični svet. Od kod ta bojazen? Se bojim, da bi bila zavržena ali da bi padla v past?” Sherlyn je nekoč začela klepetati z osebo, ki je trdila, da snema dokumentarne filme za človekoljubne organizacije. “Bil mi je všeč. Začela sva si pošiljati elektronska pisma in jaz sem mu poslala povezavo na moj akademski profil, da bi mu prišla naproti in bi lahko zastavljala bolj specifična in neposredna vprašanja o njegovem delu. Odgovoril je: ‘Tole je prej podobno razgovoru za službo kot srečanju na spletni strani OKCupid.’ Razumela sem in odgovorila: ‘Moje delo opredeljuje mojo politiko, zanimanja in poetiko in morda je edini način, na katerega lahko opredelim sebe. Slutim, da pričakuješ nekaj drugega glede na to, kje sva se srečala, zato predlagam, da se razideva. Hvala.’ Zelo hitro je odgovoril: ‘Nimam časa za politiko, pojdi krast čas komu drugemu, ti mrha in politična vlačuga.’”

## Za vas ni melanholije

Primerjajmo bežno žalost v tehnični obliki s pradavnim stanjem melanholije. Melanholična osebnost je na videz bolna. Ni sposobna ukrepati, umakne se pred svetom, razmišlja o smrti in minljivosti. Medtem ko nekateri to stanje tolmačijo kot depresijo ali dolgčas, drugi to “leno” pasivnost tolmačijo kot ustvarjalno strategijo, čakanje na navdih. Namesto da bi posegli po velikanski zakladnici literarnih virov, predlagam digitalno hermenevtiko, ki bo povzročila kratek stik v filologiji zaradi nenehne navzočnosti vsega digitalnega, kar nas obdaja.

Vzemimo za primer razmišljanja Susan Sontag o Walterju Benjaminu kot človeku, ki ga je prevevala globoka žalost, *un triste*. Benjamin je napisal: “Na svet sem prišel v znamenju Saturna – zvezde, ki se vrti najpočasneje, planeta ovinkov in zamud.” Primerjajte to globoko, neutolažljivo melanholijo z zbadanjem v odgovor na sebek ali *selfie* s prijateljem in s tem, kako neskončno nas to zbadanje jezi. Kako današnji Saturnovi otroci, otroci planeta, ki dela ovinke, gledajo na neznosno lahkost družabnosti, ki je razmišljanje preoblikovala v stanje redke izjemnosti?

Ni ravno sreča biti žalosten, *un bonheur d'être triste*. Pa tudi klasični nemški vrsti dolgočasje se ne priloga, občutku, da sovražite vse okoli sebe.

Melanholija, ki jo pogosto opisujejo kot “žalost brez razloga”, ima močne stranske eksistencialne sopomene. Z vsem spoštovanjem do Kierkegaarda, ki je melanholijo za vselej osvobodil zdravniškega sramotnega madeža, ko jo je opisal kot najglobljo podstat človeka v brezbožni družbi, njen problem ni navpičen, torej poglobljanje, temveč vodoraven. Demokrati-zacija žalosti se dogaja v njeni plitvi razprostranjenosti po našem planetu v tehnološko natančno dodeljenih homeopatskih dozah. Melanholijo so vse od antike opisovali bodisi kot nekaj naravnega, kot del človekovega zdravstvenega stanja, bodisi kot kronično bolezen, ki jo povzročata težko prebavljiva hrana in rdeče vino. Aristotel v delu *Problemata XXX.1* poveže stroj tekočin, suhega in mokrega, z visokimi in nizkimi telesnimi temperaturami. Naslednja plast je tehnični temperament. Melanholijo so dolga stoletja pojmovali kot otožno duševno stanje. Medtem ko stari opisi razlagajo, da otožnost izvira iz posebne mešanice črnega in rumenega žolča, krvi in sluzi, bi diagnozo lahko posodobili in ji dodali modri žolč, barvo naših saturnovskih aplikacij.

In vendar, če bi tekočine še vedno tekle, morda ne bi bile najprimernejše za razčlenjevanje naše družabno-tehnične usode. Mera za preračunavanje današnjih simptomov bi moral biti čas – ali “pozornost”, kot to imenujejo poznavalci. Medtem ko arhaičnemu melanholiku preteklost nikdar ne mine, je tehnološka otožnost ujeta v neprekinjeni tok. Gledamo le predse, stavimo na pospeševanje in nikdar ne objokujemo izgubljenega. Temeljno ugotavljanje istovetnosti je v naših rokah. Vse je vidno, na zaslonu, pred našimi nosovi. Če sedanje stanje primerjamo z bogatimi zgodovinski-mi viri o melanholiji, je razlika takoj očitna. Medtem ko je melanholijo v preteklosti zaznamovala ločenost od drugih, zmanjšano število stikov in razmišljanje o sebi, se današnja žalost, *tristesse*, odvija sredi živahne-ga družabnega (medijskega) dogajanja. Kot je rekla Sherry Turkle, smo osamljeni skupaj, kot del množice, in takšna osamljenost je še toliko bolj kruta, strašna in utrujajoča.

Danes imamo sisteme, ki neprenehoma motijo brezčasni vidik melanholije. Za razmišljanje ali *Weltschmerz* preprosto ni časa. Družbena resnič-nost nam ne dovoli umika. Celó v najgloblji samoti nas (na spletu) obkro-žajo drugi, ki klepetajo v neskončnost in zahtevajo našo pozornost. Toda motnje nas ne oddaljijo le od sveta: to je stari, toda še vedno prevladujoči način uokvirjanja usodne privlačnosti pametnih telefonov. Ne, motnje nas ne odtegnejo družbi, temveč nas z vlečejo nazaj vanjo. Družbena resnič-nost je čarobna sfera, v katero sodimo. Tam se zbirajo plemena in tam je treba biti, na vrhu sveta. Družabni odnosi v “resničnem življenju” niso več

najpomembnejši. Misel, da bi se spet vrnil v vaško miselnost tistega, kar se je nekdanj imenovalo “resnično življenje”, je res grozljiva.

### Danes sem tako žalostna

Strah zaradi družabnih medijev je našel svoj literarni izraz, čeprav ima nedvomno drugačno obliko kot obup v pismih, ki jih je Franz Kafka pisal Felice Bauer. Pripravljenost, da v javnosti razkrivamo svoje duševno zdravje, je v naši ekonomiji pozornosti zdaj primerna strategija.

Vsakdo, ki zna grozljivo življenje zapakirati v nekaj zabavnega, si lahko obeta vsaj finančno korist in slavo. Pomislite na ameriško pisateljico Melisso Broder, ki je leta 2012, po selitvi iz New Yorka v Los Angeles, na Twitterju objavila svojo zgodbo *Danes sem tako žalostna*. Njena “tviteratura” je imela koristi od avtoričine predhodne pesniške dejavnosti. Broderjeva je osvojila umetnost pisanja aforizmov kot redko kdo drug: čustva in skrbi se je naučila stisniti v tvite, dolge 280 znakov.

Broderjeva na čustven način piše o temah, kot so slaba samopodoba, botoks in zasvojenost. Je sodobna izvedenka za vse, kar je povezano z otopenostjo, žalostjo in nekoristnostjo. V istem popoldnevu je nora na sirove torte, kaže svoj pravi jaz kot spletna ekshibicionistka, javno je osamljena, klepeče in se nato zjoče, razpreda o tem, da njena pozornost traja le toliko kot pri zlati ribici, sovraži vse in si želi le “zajebati svoje življenje”. Spletna obsedenost je njena obsedenost s seboj. Med negovanjem bolnega moža in obveznimi srečanji z visoko družbo iz Santa Monice mora vedno še zapolniti “nenasitne duševne vrzeli”. Čim intenzivnejši so dogodki, tem bolj žalostni smo, ko minejo. V trenutku, ko odidemo, nas preplavi potreba po naslednjem doživljajskem višku. V modni reviji *Elle* so Broderjevo poimenovali “trenutna kraljica *angsta*, negotovosti, spolne obsedenosti in eksistencialne groze na Twitterju”. Drugi so jo opisali kot novo delavko v “prvoosebni industrijski kompleks”. Jaz bi rekel, da je idealni *Internetgesamtsubjekt*.

Lucy, glavna junakinja romana Melisse Broder *Ribi (The Pisces)* iz leta 2018, na pločniku v Venice Beachu doživi privid samomora in na lepem jo pograbi strah. “Vzela sem v roko telefon in pritisnila nekaj gumbov, da bi poklicala avto, ki bi me odpeljal domov. To pač dandanes počnemo. Od čustev smo presedlali k telefonom. Tako v 21. stoletju preprečiš svojo smrt.” Kot ni več mogoče ločiti telefona od življenja, tudi ne ločimo med resničnim in virtualnim, dejstvi in izmišljotinami, podatki in poezijo. V svetu



Melisse Broder je vse le del prostranega delirija, neizprosnega vrtničenja v globino. "V ljubezni sem iskala rešitev pred hlepenjem zavesti." Svoje "življenje, polno izmišljenih ljubezenskih zgodb", povzema pod tančico negotovosti. V njeni zbirki esejev z naslovom *Danes sem tako žalostna* najdemo besedila, kratka kot tviti ali sporočila SMS, in vsa se končajo z besedama "ljubezenska zgodba". "Oprosti, ker sem zaspala, medtem ko si me počasi lizal: ljubezenska zgodba." "Danes sem bila pet ur na tvoji Facebook strani: ljubezenska zgodba." "Zdaj niti ne masturbiram več ob pogledu nate, ker je preveč žalostno: ljubezenska zgodba." "Nočem s spleta in nočem se ozirati na potrebe drugih: ljubezenska zgodba." "Kadar pošiljam gole slike, bi v odgovor rada popoln opis, kako čudovite so: ljubezenska zgodba." "Preostanek življenja bova preživela v moji glavi: ljubezenska zgodba." "Ne grizi mi ščegetavčka, prosim: ljubezenska zgodba." "Povej mi, ali pošiljam preveč besedilnih sporočil: ljubezenska zgodba."

Neka druga epizoda iz *Danes sem tako žalostna* obravnava ne povsem izmišljeno ljubezensko zgodbo. Začelo se je z "neumnimi sporočili, pohvalami mojega pisanja in sliko, vrisano v mojo najljubšo slaščico. (...) Drezal je, pisal sporočila in občudoval vse moje spletne želje." Nekega popoldneva sta se lotila besedilne spolne igrice ali sekstanja, ki je imelo šest strani zapeljivega, nedvoumnega besedila: "On: Rad bi začutil, kako se drgneš ob mojega tiča. Jaz: Rada bi, da me ližeš po trebuhu, mucu in stegnih, dokler ne bom moledovala za več." Igrica je trajala celo leto, dokler se nazadnje nista dobila v nekem hotelu na Manhattnu. Sešla sta se večkrat, doživljala mavričen seks, nato sta se vrnila k besedilnim spolnim igricam, toda te je zdaj kazilo razmišljanje, kar ju je pognalo v še hujšo otožnost. Ugotovila sta, da ne bi mogla imeti normalnega odnosa, in se razšla. "Sklenila sem, da bom poskusila z monogamijo. To pomeni konec za naju in najin spolno besedilni način. Ko to pišem, sem zelo žalostna. Tako dobro nama je šlo. Dobra ljubezen. V kakšnem drugem življenju? :)" Po več mesecih agonije se je lotila pisanja te zgodbe. "Morda najbolj pogrešam to, da bi lahko zdrsnila v vesoljno prostranstvo in sanjarila, da seksam z njim. (...) Rada bi vprašala: Sem bila zate resnična? (...) Skupaj sva bila tako čarobna. Toda ali je čarobnost sploh resnična?" Zaključi takole: "Zmenki na spletu so žalostni. Če sam hodiš na počitnice ali poroke, je žalostno. Tudi poroka je žalostna, toda ljubezen, poželenje, slepa zaljubljenost – nekaj trenutkov nisem bila več tako žalostna."

Njeni tviti obsegajo celotno paletu, od ženske čutnosti do družabnega strahu: prezira sodobno življenje ("današnje prebujanje me je razočaralo", "kurčevo neznosen pritisk je že, da ostaneš živ"), sovraži sebe ("še sama se

ne bi pokavsala”), je samodestruktivna (“pozitivno čustvo te za vekomaj zajeba”, “nočem početi tistega, kar je dobro zame”), nikoli se ne spreneveda, da je življenje boljše, kot je v resnici (“nisem navlažena, hidrirana ali polna ljubezni do sebe”), postavlja zahteve (“ne verjamem, da dobimo tiča, kakršnega mislimo, da si zaslužimo”, “ne opisujte mi znanstvenih spoznanj o možganih, samo to mi povejte, kako naj se bolje počutim”). V *Danes sem tako žalostna* piše, da je otopela (“ne morem se odločiti, ali sem živa”, “moje najljubše mamilo je slaba samopodoba”), zasvojena s hipnimi spremembami (“v 10 minutah sem se zaljubila v 8 ljudi”), preživlja neizogibno (“horoskop: ne smeš mu napisati sporočila, ampak ga boš vseeno”), počuti se izpraznjeno (“komaj 5 minut sem budna, toda že to je preveč”), ocenjuje druge ljudi (“tvoja odločnost je videti lažna”), ima samomorilska nagnjenja (“rada bi darovala kri”), medčloveške odnose žene v skrajnost (“prava mora je, če si samo prijatelj”), odlično zna povzemati svoje kratke ljubezenske zveze (“ljubezen do tebe je bila bolezen”), pred svoje sledilce postavlja neskončen niz najšodobnejših zadreg (“naj jem, dremljem ali masturbiram: muzikal”).

Je otožnost Melisse Broder le literarni trik, ki umetni ljubezni daje pridih človeškosti? Status ljubezenskega odnosa s številnimi moškimi za Melisso Broder ni ne obupan ne osvobajajoč. S surovo iskrenostjo opisuje svoje številne ljubezenske odnose, ki nas spomnijo na Michela Houellebecqa. Melissino junakinjo lahko primerjamo z usodno žensko iz filma *Sue* Amosa Kolleka iz leta 1997, tragične newyorške zgodbe o ponižani tajnici, ki izgubi službo in stanovanje. Zdravniška metafora za “zasvojenost s spolnostjo” v tem filmu pooseblja finančni propad. Dvajset let pozneje v delu Melisse Broder ne najdemo niti sledu o žrtvah ali revščini. Življenjski slog, ki vključuje več ljubezenskih zvez, je medtem postal sestavni del življenjske negotovosti. Namesto empatije nas hladni obup vabi, naj si podrobneje ogledamo družbo, ki jo nenehno preveva strah. Melissa Broder bolj kot vse drugo pooseblja pogum brezupa Slavojja Žižka: “Ne pričakujte luči na koncu tunela; dejansko je le luč vlaka, ki vas bo vsak čas povozil.”

## Žalost zaradi pomanjkanja komunikacije

Smisel spletne žalosti, kot pravi Paul B. Preciado, je “ustvarjanje jalovega zadovoljstva”. Bi morali imeti svoje mnenje o žalosti, ki jo spodbuja splet? Kako naj se lotimo te teme, ne da bi zviška gledali na milijone spletnih uporabnikov, se zatekali k primerjavam s hitro hrano ali pokroviteljsko gledali

na ljudi kot na krhka bitja, ki jih je treba osvoboditi in poskrbeti zanje? Silvio Lorusso, italijanski teoretik načrtovanja, pravi: "Če načrtovanje postane le odsev zbirokratiziranosti, skrite v izčrpavajočem čustvenem delu na spletu, ločenem od tipkovnice, bi moralo zavračanje dela, njegove telesne in spoznavne plati iti z roko v roki z zavračanje obveznega navdušenja in dobrega razpoloženja, ki ju tako delo zahteva. Zato je moj poziv žalosti v resnici prošnja za čustveno protikulturo, kolektivni odziv na izginotje materialnih okoliščin s pomočjo umetne notranje motivacije. Tovariši sleparji, nehajte se smehljati in združite se." Preden spet pozovemo k premagovanju "zahodnjaške melanholije", je nujno treba preučiti in razčleniti njene mehanizme. Pri načrtovanju mora biti naš cilj, da poudarimo "proces, v katerem se načrtovalec osredotoči na posledice trenutnega položaja, namesto da bi se posvečal vzrokom določenega problema".

Žalosti ne premagamo s srečo, temveč – kot trdi medijski teoretik Andrew Culp – s sovraštvom do tega sveta. Žalost se razvije takrat, kadar se počasno "postajanje" spremeni v očitno laž. Trpimo – in nobena oblika nesmiselnosti nam ne more omogočiti rešitve. Javni dostop do različice dadaizma za 21. stoletje je blokiran. Odsotnost nadrealizma boli. Kakšne bi lahko bile naše družabne fantazije? So pravniške domislice, kot so ustvarjalna skupnost in zadruga, vse, kar nam pade na pamet? Očitno smo se ujeli v past ljubeznivosti, drsimo po površju, nasmetenem z vtisi in obvestili. Namišljena skupnost je na čakanju. Še huje, ta plehkost je brezšivna, ne opozarja na nevarnosti in sprevrčanja, ki jih prinaša. In zato smo potrti. Je možnost, da gre za izmišljotino, postala tehnološko neizvedljiva?

Namesto da bi ustvarjalno pozunanjili svoje notranje brodolome, potrebo po nenavadnosti projiciramo na počlovečene robote. Vse digitalno ni ne novo ne staro, a se bo, če uporabim Culpove besede, sprevrglo v katastrofo, kakor hitro bodo gladko dostopne usluge tragično propadle. Soočeni z omejenimi možnostmi posameznega področja se ne moremo poistovetiti s tragično podobo skupnosti, imenovane družabni mediji. Ne moremo nazaj k mysticizmu, pa tudi k pozitivizmu ne. Naivnega komuniciranja ni več – in zato jočemo.

*Prevedla Dušanka Zabukovec*

## Mnenja, izkušnje, vizije



Igor Divjak

### Prešernovi pankrti

Ob prebiranju antologije *125 pesmi* iz knjižice udarijo nekonformističnost, subverzivnost in eksperimentalnost, ki še danes učinkujejo neverjetno sveže. To *Antologijo Tribuninega pesništva 1965–1970* sta uredila Miha Avanzo in Franci Zagoričnik, izšla pa je leta 1974. V roke mi je prišla v času, ko sem se intenzivneje ukvarjal s tremi pesniki iz obdobja neoavantgarde, z Andrejem Brvarjem, Ivom Svetino in Miho Avanzom. Marsikatera pesem iz antologije sicer nima dosti skupnega s poznejšimi deli objavljenih avtorjev, izmed katerih so nekateri postali živeči klasiki in so se uvrstili v šolska berila, vendar pa kaže na silovito potrebo po spremembi ustaljenega obrazca pesnjenja in uveljavitvi nove paradigme, pa čeprav se zato poezija pogosto dogaja zgolj kot provokativna igra. Kot primer naj navedem pesem Milana Jesiha *Že ob pol sedmih*: “že ob pol sedmih / prišel sem domov / ko se je pričelo večeriti / in rekel mami / Mama glej kako so veliki oblaki / nad jezerom nocoj / in kako beli / in kako grejo hitro / Ljubi bog ve da te nisem tako vzgajala / že ob pol sedmih pijan / že ob pol sedmih”. V antologiji poleg Jesiha, Avanza, Zagoričnika, Brvarja in Svetine najdemo še Milana Deklevo, Majdo Kne, Vladimirja Gajška, Matjaža Kocbeka, Vojina Kovača - Chubbyja, Andreja Medveda, Iztoka Geistra Plamna, Marka Pogačnika, Denisa Poniža, Tomaža Šalamuna, Vena Tauferja, Ifigenijo Zagoričnik in druge tvorce avantgardne umetnosti tistega časa, ki si je zadal nalogo prekiniti s tradicijo in izboriti nov prostor ustvarjalne svobode.

Franci Zagoričnik je v uvodu v antologijo spregovoril o dveh večjih napadih na poezijo, za katerima je stala tedaj vladajoča komunistična partija. Prvi napad je bil javno obračunavanje z *Dumo 1964* Tomaža Šalamuna iz neobjavljenega izvoda Perspektiv, drugi pa afera proti pesmi *Sveta družina* Vladimirja Gajška, ki je bila objavljena v Tribuni in sta jo urednika vključila tudi v antologijo. Še ena taka konfrontacija starejše garniture z mlado, ki je Zagoričnik ni omenil, je bil članek *Demokracija da – razkroj ne!*, objavljen 8. 11. 1968 v časopisu *Delo*, v katerem so nekateri vodilni starejši kulturniki mladim očitali “negacijo vseh etičnih, estetičnih in tudi socialističnih norm”. V članku so posebej izpostavili Dimitrija Rupla kot glavnega urednika *Tribune* ter pesnika Vojina Kovača - Chubbyja in Iva Svetino. Franci Zagoričnik je ob tem ugotavljal, da so napadi na pesništvo, kljub temu da niso prijetni, “izredno učinkovito zdravilo tako za pesništvo kakor tudi za samega napadalca”. V nadaljevanju je nato razmišljal o tem, da se poezije in literature nikakor ne sme podrediti neki vnaprej določeni predstavi. Glede na takratni konflikt med Tribuninimi ustvarjalci in uradno zapovedano partijsko doktrino, mu je šlo v nos predvsem podrejanje poezije resnici in namenu socialistične revolucije in narodnoosvobodilnega boja. Zagoričnik zavrača kakršno koli določeno sodbo o nalogi in pomenu poezije: “Če smo se že tako spozabili, potem si ne moremo privoščiti toliko udobja, da bi po branju pesmi oziroma po njenem nebranju še vedeli, kaj je poezija. Ker to namreč noče biti takšna stvar, kot si jo lahko zamislimo.”

To puščanje popolne odprtosti sporočilnosti poezije, razprtost za skrivnostno svobodno pesniško bit, je postalo zaščitni znak generacije, ki se je oblikovala ob študentskih protestih konec šestdesetih let. Na Zagoričnikovo razmišljanje iz uvodnika v antologijo *125 pesmi* spominja na primer zapis Iva Svetine iz leta 1982 *Poezija da, odgovornost ne!*, s katerim se je simbolno tudi v naslovu vrnil k takratni konfrontaciji generacij. Svobodo poezije je Ivo Svetina ponazoril s primero. Na perzijski šoli za poučevanje poezije je učitelj mlademu Hafizu, bodočemu velikemu pesniku, dal nalogo, da napiše spis o odgovornosti poezije. Toda naslednji dan, ko bi učenec moral izročiti nalogo, je učitelju rekel: “Nič nisem napisal. Kar koli bi napisal o odgovornosti poezije, bi bilo neodgovorno.”

Takšni apodiktični pesniški sodbi seveda ne gre oporekati, dejansko je vsak racionalen poskus utemeljevanja pomena in naloge poezije obsojen na neuspeh. Vseeno pa se ob branju knjige *125 pesmi* ne da čisto spregledati neke ideološke usmerjenosti, namreč ravno ideologije nasprotovanja vsaki vsiljeni ideologiji. Čisto konkretno: v pesmi *Slovenska apokalipsa* Iva Svetine z aluzijo na jezdece apokalipse je očitno nasprotovanje vsiljeni

resnici partizanstva: "hej brigade hitite / smrti vse pokosite / žensko mi ulovite / potem naju sama pustite / p. s. / svoboda narodu". Tudi Gajškova *Sveta družina* z odrešenikom, ki se hoče odpraviti na parado, je očitna provokacija partijske pravovernosti: "dobro odvrne človek in se čudi kako da ga / niso spoznali / kako da so pozabili obličje odrešenika / kaj sem že hotel rad bi šel na parado reče / pusti nore junake pri miru pravi marija / in poljublja svetega duha". Podobno v pesmi *Odkupnina* Andreja Medveda, ki se glasi "nič smo kar iščemo je vse", brez težav prepoznamo parodijo na znane verzje *Internacionale* "bili smo nič, bodimo vse". Odpor proti diktaturi enoznačne partijske miselnosti seveda ni edina resnica teh pesmi, toda vsaj delno se njihov pomen zelo jasno usmeri vanj. Teže razložljive pa so nekatere pesmi, v katerih smer odpora ni več jasna in jezikovna igra začne spodjedati tudi lastne ideološke temelje, na primer v verzih iz pesmi Francija Zagoričnika *Vsetič*: "vse vse ves tič / kič vsekič / bič vsebič / nič vsenič / vsetič".

Treba je dodati, da je bil odpor neoavantgarde ideološko levičarski, njihova kritika je bila predvsem kritika zlagane morale vladajoče rdeče buržoazije. Toda ko so starejši mladim očitali nespoštovanje tradicije, so mladi to vzeli povsem resno. Ivo Svetina je svojo generacijo označil za generacijo "Prešernovih pankrtov", in ko so se starejši zgražali, da je to, kar pišejo mladi, navadna straniščna poezija, je Andrej Brvar načrtoval, da bi pesniško zbirko natisnil na straniščni papir. Tehnopoetsko je pri poeziji, ki je razkrajala tako imenovano prešernovsko strukturo, o čemer je pisal Dušan Pirjevec, pri pesnikih, ki niso več hoteli biti "edini izvoljeni organ nebeške poezije in rajske lepote", največjo škodo utrpela metafora. Neoavantgardisti so zavrnil tako klasične metafore kot modernistične absolutne metafore, ki so pesniško besedilo podrejale diktaturi fantazije, ni jih zanimalo priklicavanje metafizike, ampak predvsem konkreten kontekst, v katerem so pesmi delovale in ga oblikovale. Vendar pa se neoavantgarda ni oblikovala le prek negacije tradicionalnih pesniških postopkov, iznašla je nove ustvarjalne možnosti, ki so jih avtorji s prehodom v poznejšo, postmodernistično fazo še izpopolnili. Andrej Brvar je tako ustvaril vrsto pesmi, zgrajenih po metonimičnem principu, ki nakazujejo možnost, da bi se lahko oblikovale v zgodbo. Te njegove pesmi je navadno spodbudila slika, vzeta iz realnega in objektivnega sveta; na začetku jih je izdeloval kot avantgardistične *ready made*, pozneje vse bolj kot dovršene pesmi v prozi. Ivo Svetina je razvil mojstrski postopek nizanja jezikovnih emblemov, prek katerih stvari sevajo v svoji čutnosti in ki spominja na islamsko slikarstvo arabesk, v katerem se domišljija spaja z resničnostjo,

organsko z anorganskim in razumsko z zaumnim. Miha Avanzo je, podobno kot mladi Brvar, izdeloval *ready-made* pesmi, le da so bile te precej bolj minimalistične. Podobno kot so likovni umetniki predmete, ki so jih našli v resničnem svetu, v *ready-made* umetninah te postavljali v nov kontekst, je pesnik fraze, stavke in fragmente, ki jih je našel v vsakdanjem govoru, premeščal v nove jezikovne kontekste. V Avanzovih najnovejših pesmih pa se močno izraža njegov smisel za nakazovanje pomenov, ki se skrivajo med vrsticami, s čimer se njegova poetika bliža japonski estetiki.

Čeprav ob prebiranju knjižice *125 pesmi* takoj opazimo, da mladostne stvaritve objavljenih avtorjev niso tako dobre kot njihova poznejša dela, je očitno, da so potrebovali prostor za eksperimentiranje, da so lahko našli in razvili svojo poetiko in da se je izoblikovala nova paradigma. Konfrontacija s starejšimi je bila tudi politično utemeljena, zahteve po demokratizaciji družbe, ki jih je spodbujala tudi umetnost, pa so se opajale iz podobnih zahtev študentskih gibanj drugod po svetu. Revolucionarno vrenje je obetalo možnost oblikovanja drugačnega sveta tako na vzhodu kot na zahodu.

Sam sem bil študent precej pozneje, v devetdesetih letih, in če zdaj pogledam na tisti čas, moram reči, da je bil v primerjavi z dogajanjem konec šestdesetih let, kolikor ga poznamo iz pripovedovanj in virov, precej bolj konformističen. Po spremembi političnega sistema v Sloveniji se je morda celo za trenutek zazdelo, da zdaj ni treba ničesar več spreminjati, da se ni treba za nič več boriti, in tudi umetnostna besedila, ki so se objavljala v študentskem časopisu *Tribuna*, niso vsebovala takega subverzivnega naboja kot tista, napisana več kot petindvajset let pred tem. Avantgardistična drža je takrat veljala za nekaj preživetega. Izročilo tako zgodovinske avantgarde kot neoavantgarde smo sicer cenili, toda če bi takrat kdo pisal s takim subverzivnim nabojem, bi ga imeli za smešnega in patetičnega. V devetdesetih letih je sicer nastalo veliko odličnih literarnih besedil in tudi v *Tribuni* je bilo objavljenega dosti zanimivega, a bolj kot uporništvu in iskanje novega za vsako ceno sta to obdobje zaznamovala konstruktivni eklekticizem in oblikovanje zelo raznolikih individualnih poetik. Obenem pa tudi zaradi vojne na območju nekdanje Jugoslavije tezi o koncu zgodovine in literaturi kot jezikovni igri nista delovali več prepričljivo, prav tako pa je prevladovala zadržanost do literature kot nekega vzvišenega prostora umetniškega izražanja. Namesto tega so ustvarjalce vse bolj zanimali različni registri pogovornega jezika in raziskovanje identitete v urbanem prostoru.

Pred koncem drugega desetletja novega tisočletja je situacija spet precej drugačna. Potem ko se je zdelo, da so avantgardni postopki varno pospravljene v literarnozgodovinske učbenike, zdaj že dobro desetletje opazujemo

nastajanje literature, ki resničnosti ne zalezuje in je ne raziskuje, temveč hoče biti intervencija v prostor, njeni vodilni predstavniki pa zavzemajo podobno nekonformistično držo, kot jo odkrivamo pri mladih ustvarjalcih knjižice *125 pesmi*. Glavne značilnosti novih poetičnih praks je Tibor Hrs Pandur skušal strniti v eseju *Brutalni realizem ali renesansa erotične levice nove slovenske scene*, objavljenem na portalu LUD Literatura 6. 2. 2014, ki po udarnem slogu in zanosu zavzema formo manifesta.

Že sama odločitev za tako obliko pisanja je nekaj, kar bi si bilo sredi devetdesetih let nemogoče zamisliti, če zaradi drugega ne že zaradi tesnobe vplivanja, ker bi človek takoj pomislil, da so podobno brezkompromisnost nove poetike najavljali že okoli leta 1920 in vnovič okoli leta 1970 in da torej takšna udarnost ne prinaša nič novega. Toda takratno zavračanje vsakega bolj bombastičnega nastopa je bilo pogojeno tudi s konkretnimi zgodovinskimi okoliščinami, ne le s teorijo o koncu velikih zgodb in njihovem poznavanju iz šolskih učbenikov, saj so v neposredni sosesčini padale granate in bombe, do vojne pa niso privedli le nacionalizmi, ampak tudi trk različnih ideologij – od socializma do religioznih konfliktov in v naših krajih vzhajajočega neoliberalizma. Nekako avtomatično smo bili zadržani do vsega pretiranega in silovitega.

Gledano retrospektivno je šlo morda tudi za predsodek devetdesetih let, ko je literatura, ki ni hotela imeti ničesar skupnega s politiko, le od daleč opazovala, kako ob divji privatizaciji počasi izginja socialna država, posledice česar so v vse bolj brutalnih razsežnostih opazne predvsem v zadnjem desetletju. Kljub drugačnim obetom mnogih so ob nastopu demokracije največjo škodo utrpele prav pridobitve in zahteve tistega aktivističnega duha, ki je zaznamoval revolucionarno leto 1968 in ki smo ga pospravili na knjižne police. Ob popolni izločitvi civilne iniciative in kulturne sfere iz javnega odločanja se zato danes zahteve po generiranju novih družbenih kontekstov in intervenciji umetnosti v javni prostor ne zdijo več anahronistične. V tem pogledu je popolnoma logično tudi Pandurjevo povezovanje pojma brutalnega realizma s pojmom erotične levice. "Večina brutalnih realistov zaradi iskrenosti njih dinamita pripada erotični levici, kjer je zaznavna večja preokupacija z neposrednim posredovanjem skrajno intimne realnosti. Je družbena kritika preko razkritja spolnega veselja pisočega. Je subverzivna v najintimnejšem, je kolektivna, ko je najbolj individualna."

Vsako posploševanje je seveda nujno krivično; dejansko so poetike avtorjev in avtoric, ki jih beremo zadnje desetletje, zelo heterogene in jim je težko poiskati skupni imenovalac, toda v nečem so sorodne pesmim,



objavljenim v antologiji Tribuninih pesnikov in pesnic med letoma 1965 in 1970 – v tem, da nikakor ne pristajajo na dano resničnost: “Mimesis zavesti v trenutku pisanja, ne mimesis stvari: mimesis percepcije,” kot značilnost in zahtevo umetnosti nove generacije izpostavlja Pandur. Tudi ta generacija, podobno kot tista Tribunina, vehementno zavrača poetiko prejšnje. Pogosto ji pretirano karikirano in krivično očita malomeščansko melanholijo in težnjo po mitologiziranju pridobitev nacionalne države, kar, sem prepričan, nikoli niti približno ni bilo ustvarjalno gonilo starejših ustvarjalcev. Toda, roko na srce, kljub upravičenemu boju proti partijski diktaturi je bilo v karikiranju partizanstva in njegovih pridobitev pogosto krivično tudi neoavantgardno gibanje s konca šestdesetih let. A morda tudi tokrat ne gre toliko za utemeljenost spopada različnih generacij in estetik kot preprosto za nujnost, da se vzpostavi nova paradigma. Muanis Sinanović je tako v intervjuju za spletni portal Poiesis, objavljenem 6. 3. 2016, izjavil: “Gre za vzpostavljanje novih paradigem, ki so v medijski reprezentaciji zelo zapostavljene. To je generacijska linija, do katere čutim pripadnost. Ne gre nam za nekakšno ‘ubijanje svojih očetov’, ker v tem prostoru preprosto nimamo tovrstnih očetov.”

V literarnozgodovinskem ušesu ob Sinanovičevi izjavi takoj zazveni sintagma Iva Svetine “Prešernovi pankrti”. Seveda pri nastopu zdajšnjih mladih pesnikov ne gre za akt ponovitve zahtev mladih ustvarjalcev izpred petdesetih let, duhovnozgodovinske in estetske okoliščine so se spremenile. Nasprotnik je zdaj drug, toda dejstvo je, da se je znova pojavila potreba po intervenciji v sistem, kar se odraža tudi v umetniški formi. Umetnost spet postaja politična oziroma je politična v tem, da zahteva osvoboditev od politične represije, ki se zdaj kaže kot represija kapitala. Podobno, kot so bili nekoč brezoblični obrazi partijskih funkcionarjev, je danes tudi obraz kapitala brezobličen. Za tak poseg v sistem pa mora biti umetnost včasih tudi nesramna, brezkompromisna in tvegana. Miklavž Komelj nekje navaja, da je Tomaž Šalamun kot ključna kriterija pri pisanju poezije poudaril nevarnost in tveganje: “Kdor ne stopi v prazno, je sovražnik ljudstva,” je zapisal Šalamun.

Številne pesmi v zadnjem desetletju so tvegale in prav nič še ni jasno, kaj od objavljenega bo ostalo v literarnozgodovinskih učbenikih, kakšno mesto bo literarna zgodovina dodelila Muanisu Sinanoviču, Tiborju Hrsu Pandurju, Katji Perat, Karlu Hmeljaku, Urošu Prahu, Blažu Iršiču, Denisu Škofiču, Tonji Jelen, Janu Krmelju in drugim. Prav tako ni jasno, kakšna oznaka bo pripadla poeziji tega časa: brutalni realizem je le ena izmed možnosti, tu in tam je zaslediti tudi pojme, kot so poetika ekscesa,

metamodernizem ... Vsekakor pa poezija zadnjega desetletja dokazuje, da uporni, avantgardni duh, zelo podoben tistemu iz knjižice *125 pesmi* še ni zamrl. Pesniki in pesnice tudi danes tvegajo, ne borijo se le za spremembo estetike, temveč tudi za spremembo vsakdanjega življenja.

## Mnenja, izkušnje, vizije

### Andrej Tomažin Kermaunerjev metodološki preobrat v sedemdesetih letih



Foto: Matjaž Bajželj

Taras Kermauner je interpretacije in kritike slovenskih literarnih del objavljajal vse od leta 1946, po lastnih besedah pa je svojo interpretacijsko metodo izdeloval "že od svoje prve knjige, ko [je] v nekaj neobjavljenih knjigah začel z analizami Torkarjeve, Zupanove, Miheličeve dramatike," in v kateri je kombiniral "dva filozofska pristopa: Heideggrovega in Sartrovega". Refleksija lastnega početja ga je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja pripeljala do vzpostavitve linearnega zgodovinskega razvoja, ki je viden v sukcesivnem nizanju različnih metod ("daljica", "premica", "micelij", "pentlja", "rozeta"), za katere je izredno pomembno razmerje med makrostrukturami in megastrukturo, ki jo je pozneje definiral kot "temeljno in splošno strukturo slovenske zavesti" (glej Kermauner 1971). Po raziskavah Mihaele Jeriček (glej Jeriček, 2000) prihaja do razvoja posameznih metod v razmaku približno petih let. Metoda "daljice" grobo rečeno obstaja med letoma 1965 in 1970, a že knjiga *Struktura in zgodovina* (1969) eksplicitno napoveduje naslednje obdobje, saj se v njej Kermauner že sprašuje o sartrizmu in strukturalizmu ter kako lahko znanstvenik pride do "objektivne" eksistencialne strukture posameznega literarnega dela in kakšne so možnosti prelivanja posameznih struktur med seboj. Natančnejše prehod med strukturami opiše v knjigi *Strukture v poeziji* (1971), kjer

posamezne strukture umesti znotraj enotne megastrukture. Naslednja metodološka faza (faza "premice") se pojavi med letoma 1970 in 1975, ko Kermauner odkrije ujemanje določenih literarnih del s predhodnimi, temu pa sledi faza "micelija" (od 1975 do 1980), ko ob preučevanju starejše dramatike odkrije, da je vse povezano z vsem – da ni zaprtih struktur. Pozneje vpelje še modela "pentlje" in "rozete". V avtodestruktivizmu humanizma se humanistična eksistenca izniči (model "premice"), nato pa se v modelu "pentlje" transformira v funkcijo. V modelu pentlje so vse držne funkci(onal)ne; vse so prazne, racionalno manipulabilne. V resničnosti "rozete" pa izpod vlog zasije božje. V pričujočem tekstu bom v grobem analiziral premik med drugo in tretjo fazo ("premica" in "micelij"), ki v grobem odgovarjata prehodu od strukturalizma v poststrukturalizem.

V knjigah *Trojni ples smrti ali samorazdejanje humanizma v povojni slovenski dramatiki* (1968) in *Od eksistence do vloge* (1971) se avtor ukvarja s tretjo makrostrukturno povojne slovenske drame, tj. z avtodestruktivizmom. Fragmentiranost zadnje se pozneje kaže tudi v knjigi *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki* (1975), kjer pretežno raziskuje Zupanovo dramatiko, obenem pa vanjo vključi za našo raziskavo pertinentna razmišljanja v poglavjih *Nekatera metodološka in tematska vprašanja* ter *Vprašanje zgodovine in njene inteligibilnosti*. Z vprašanji o lastnem položaju raziskovalca tako nadaljuje svoj razmislek iz knjige *Struktura in zgodovina* (1969). S knjigo *Radikalnost in zavrtost – slovenski kulturni arhetip: prispevek k teoriji slovenske dramatike in kulture – analiza igrokazov Josipa Stritarja* (1975) se spusti v vprašanja vrednotenja starejše slovenske dramatike in vprašanja ideologije, "s katero je hotela dramatika konstruirati (moralni, politični, filozofski, socialni, ekonomski) slovenski svet, v njenem duhu razreševati dana nasprotja in navzkrižja" (Kermauner 1975: 34). Knjiga *Od igre do telesa* (1976) se ukvarja s povezavo med ideologijami in literarnimi formami. *Dialektika ideje: od skrivnosti do jezika* (1978) formalni izraz raziskave še bolj fragmentira, saj zapiše: "[Z]daj nekatere svoje kritične tekste izraziteje esejiziram in jim dajem osebno pričevanjsko noto" (Kermauner 1978b: 23). To še jasneje izrazi v naslednji knjigi *Besede in dogodek: študije o slovenski tragediji in groteski*, ko zapiše, da "nobenemu vkopanemu stališču ni posebej zvest" (glej Kermauner 1978). Poleg del o dramatiki je za razumevanje njegovega metodološkega preobrata pomembna tudi knjiga o *Martinu Kačurju* Ivana Cankarja z naslovom *Mesec dni z Ivanom Cankarjem, Martinom Kačurjem in Tarasom Kermaunerjem* (1976), kjer se Kermauner ob pregledu interpretacij Cankarjevega *Martina Kačurja* pretežno ukvarja z lastno pozicijo raziskovalca in vprašanjem ideologije. Kot zapiše

France Bernik ob kratki oceni knjige *Besede in dogodek*: “Njegovo razmerje do literarne umetnosti je utemeljeno v sodobni filozofiji: v strukturalizmu, poststrukturalizmu, semiologiji. Ne moremo zanikati resnice, da je tako branje literature lahko plodno, saj neredko razkriva v besedni umetnini tiste njene plasti, do katerih tradicionalne pa tudi najnovejše metode ne sežejo” (Bernik v Lah 1979: 100). Marko Juvan v knjigi *Intertekstualnost* zapiše, da je Kermauner od leta 1968 naprej “esejistično razpravljaj o pisavi, razloki, igri označevalcev, parodiji, destrukciji in dekonstrukciji” (Juvan 2000: 218) in da teh “poststrukturalističnih pojmov ni obravnaval strogo filozofsko, ampak jih je tolmačil kot izraze sodobnega časa” (ibid). Konča, da je do “poststrukturalističnega pojmovnika, s katerim je odločilno pomagal uveljaviti oba nova (literarno)estetska tokova, [...] vseskozi obdržal kritično razdaljo, saj se je raje držal eksistencialistično-personalističnih, delno tudi heglovski-marksističnih podlag perspektivovstva” (ibid: 219). Z Juvanom se gre strinjati o esejistični naravi Kermaunerjevega prevzema poststrukturalistične teorije, nedvomno pa bo pričujoči tekst pokazal, da pri soočenju s poststrukturalizmom Kermauner vendarle ni ostajal na trdnih okopih poprejšnjih metodološko-teoretskih faz, s katerih bi le nedojemljivo zrl na novotarije, temveč je skupaj s prevzemom določenih formalnih in vsebinskih tendenc poststrukturalistične filozofije pravzaprav vzpostavil metodološki preobrat znotraj lastnega raziskovalnega opusa, ki je vse bolj težil k avtobiografizaciji, fragmentaciji in se je odvrnil od diskurzivne koherence ter na podlagi (sprejetega tako kritično negativno kot pozitivno) poststrukturalističnega teoretskega aparata stopil v naslednjo metodološko fazo, ki jo Jeriček umešča v fazo “pentlje”. Kermaunerjev literarnoteoretski, literarnozgodovinski, teoretski in umetniški opus zaznamujejo prelomnice, metodološki preobrati in retrogradna dopolnjevanja, zavračanja ter naključna sovpadanja, zaradi tega pa ga je nemogoče povsem natančno določiti, kaj šele shematizirati, saj ob vzpostavitvi novega načina teoretskega upovedovanja prihaja do kombiniranja s starejšimi metodološkimi substrati: nekatere silnice vodijo neposredno v prihodnost, spet druge pa ostajajo globoko zakopane v (osebno in družbeno) preteklost.

## I

Kermauner v *Besedah in dogodku* zapiše, da ga je “za obeh pariških bivanj, 1976. in 1977. leta, [...] živo drastil spomin, kako čudežen je bil [...] filozofski napredek v sezoni 1957/58, ki [jo] je célo, kot štipendist francoske

vlade, prebil na Sorboni. Svet se [mu] je tedaj razprl v še neznanih miselnih in kulturnih razsežnostih. Tako učinkovito [ga] je pripravil, da [je] izoblikovan in podkovan komaj pričakal konec *Revije 57* in rojstvo *Perspektiv*, se pravi veličastne dogodke ob njih; brez pariškega bivanja bi [njegov] zgodovina potekala drugače” (Kermauner 1978: 27). Inkretov zapis o Kermaunerjevi knjigi *Mesec dni z Ivanom Cankarjem, Martinom Kačurjem in Tarasom Kermaunerjem ali o različnih dobrodejnih, še bolj pa o neblagih plateh slovenstva, o naši spodbudni tragikomediji*, izdani leta 1976, v *Novih spominih na branje*, da “intenzivna težnja k ‘literarnosti’ priča po vsem videzu tudi o povsem določenih premikih v Kermaunerjevem pisanju sploh, o novem, docela svojskem ‘obratu’, ki ni več, kot tolikokrat doslej v piščevi biografiji, zgolj spekulativne ali ideološke narave, ampak pomenljiv na nedvomno globlji, radikalnejši način” (Inkret 1980: 343), je eden od številnih indicov o Kermaunerjevem metodološkem preobratu v sredini sedemdesetih, s katerim se je oddaljil od prejšnje faze, v kateri je bil po lastnih besedah “med letoma 1967 in 1973 bojevit pristaš radikalnega imanentizma (strukturalizma), antieshatologizma, laicizma, funkcionalizma” (Kermauner 1982b: 205). Tedanja usmeritev, ki jo je mogoče umestiti med sartrovski marksizem in strukturni marksizem althusserjevske šole, je poleg nekaterih člankov najjasneje izražena v knjigah *Struktura in zgodovina* (1969), *Dileme sodobnega slovenskega pesništva* (Kermauner 1971: 7–96) in *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik* (Kermauner 1975: 151–248). Zadnja po Inkretu “ohranja ob dramatik isto literarno zgodovinsko sistematizacijo, kot so jo konstruirale že avtorjeve raziskave sodobne slovenske poezije” (Inkret 1980: 88), ob tem pa “Kermaunerjevo branje in razumevanje literarnih besedil izhaja tako že v svojem temelju iz redukcije, [...] ne gre mu, skratka, za dramatik kot specifično obliko artikulacije, marveč za resnico (pomen) njenega eksistencialnega in zgodovinskega položaja,” (ibid) s čimer je mogoče “ozadensko strukturo prosto pretvarjati med različnimi književnimi zvrstmi” (ibid).

“Težnjo k literarnosti”, ki jo omenja Inkret, je mogoče razumeti v okviru zgodovinskega procesa literarizacije filozofskega oziroma teoretskega diskurza, kakor tudi teoretizacije literarnega diskurza, ki mu Vanesa Matajc v članku *Interakcije literature in teorije od romantike do moderne* sledi od romantike naprej, saj “[r]omantika z opisanimi sistemi mišljenja, ki poudarjajo vrednost subjektivnosti – od Kantovega estetskega izkustva do Fichtejevega sistema vedoslovja –, velja za moderno obdobje v tem smislu, da s subjektivizacijo mišljenja prenaša poudarek na subjekt, na subjektivno samodojemanje in zaznavo časa” (Matajc 2006: 125). Do tega pride, ker

se znotraj filozofije Kanta in predvsem Fichteja samogotovost subjekta "sčasoma ne more več 'zatrđiti' v semantično enovalentni spoznavni pojem" (ibid: 124), marveč "se lahko obrne [le še] h giblјivosti simbolnega" (Vattimo 1997: 31), torej v "estetsko-sugestivno artikulacijo estetskega doživljaja, ki jo Kant imenuje 'naznačenje', Fichte pa opiše kot identifikacijo forme in vsebine 'prvega stavka'" (Matajc 2006: 124). Do specifičnega načina teoretizacije literature v okviru razmisleka o Kermaunerju je po Juvan u prišlo prav ob koncu "šestdesetih let 20. stoletja" (Juvan 2017: 42), do tega pa ne bi prišlo brez njej sodobne teorije, kjer je denimo Barthes s "teorijo teksta kot odprte, medbesedilne in hibridne strukture poudaril nezaključenost proizvajanja pomenov, transgresivno gibanje pisanja čez meje besedil, zvrsti, diskurzov ali disciplin" (ibid). Spoznavna teorija je v 20. stoletju pod vprašaj postavila binarno opozicijo med dejstvi in fikcijo, do podobnega stališča, kjer jezik nima neposrednega dostopa do spoznanja realnosti, pa so po drugi poti prišle tudi "strukturalistične in poststrukturalistične teorije jezika. [...] Referenca, referenčnost oziroma sploh vsake pretenzije po nanašanju jezika na svet so se v perspektivi teh smeri zazdele iluzorne" (Koron 2011: 40). Najučinkoviteje so binarno opozicijo problematizirale "modernistične in postmodernistične literarne prakse, [...] a tudi drugi pripovedni žanri in dela inovatorjev, ki so skoraj do neprepoznavnosti razgradili, variirali in kompozicijsko obogatili kanonični goethejevski in rousseaujevski model avtobiografije" (ibid: 41). Kermauner se tovrstnim literarnim praksam najjasneje sopostavlja ravno v svojih 'leposlovnih tekstih', tu mislim predvsem na knjigi *Staja pod Poncami*<sup>1</sup> (1979) in *Zdrobljena zrcala* (1981), deloma tudi *Lastne podobe, obremenjene z zanosnim samoobtoževanjem* (1979), kjer je prvi v vzajemni bibliografsko-kataložni bazi podatkov COBIB označen kot dokumentarna literatura, drugi kot roman (tretji kot esej), čeprav *Staje pod Poncami* in *Zdrobljenih zrcal* tako v vsebinskem kot formalnem smislu ni mogoče jasno razločiti. Strinjali bi se lahko, da tudi v teh delih – bistveno bolj kot denimo pri Kermaunerjevih portretih sodobnikov – prihaja do odrekanja "linearnosti zapleta, običajni teleološkosti in zgodbeni koherenci" (Koron 2011: 42), tovrstnim formalnim načinom upovedovanja pa se mestoma približa tudi v literarnozgodovinskem in literarnoteoretskem pisanju, ko ubesedi lastno strategijo pisanja:

<sup>1</sup> Uvodna notica gre takole: "Knjiga je del načrta, imenovanega *Micelij*; ne njen prvi, ne zadnji del. Zgodbe in srečanja, mreža zavozlana, natrgana, spomini zamišljeni, izmišljeni, sanjski, portreti pretirani, ljubezenski, zabrisani, beg tja čez, zraven, drugam, ven, onkraj, tokraj ..." (Kermauner 1979: 5.)

Zaženem se divje, osredotočeno, načelno; polagoma se utrujam; začnjam se ponavljati; čedalje bolj se zatikam pri malovažnih podrobnostih; se v njih, razumljivo, izgubljam; nesorazmerja v obravnavi rastejo; portretiranec se izkrivlja v spačka, ne prepozna se več; nato se mi tlaka, v katero se mi je vera razcefrala, upre, saj uvidevam, da me vsak nadaljnji stavek zanese dlje od skladne celote, h kateri sem v zasnovi težil, da me bliža grotesknim packam konveksnega zrcaljenja, in nazadnje ugotovim, da sem že vse, kar imam za bistveno, povedal; sredi stavka odrežem. Bojim se, a ne smem tajiti: opisani nepriporočljivi model je matrica večine mojih daljših spisov in, kar je še huje, nekako skrivnostno ustreza ne le mojemu sprevrženemu značaju, ampak tudi slavnemu razsulu modernega sveta. Zato mi nezavedni notranji čut, temu sem se vse življenje brezprizivno, suženjsko, zavedno pokoraval, ne dopusti, da bi se nasekano elefantiazni obliki in naravi svojih spisov odpo-vedal; da bi jih začel, vsaj naknadno, ob predelavi, obvladano zaokrožati; da bi jih vrnil pod okrilje vélikega 17. stoletja.<sup>2</sup> Po lastni volji ostajam mutant.

Kermauner 1978: 26–27.

A fragmentiranost literarnoteoretskega diskurza in manko teleološkosti pri Kermaunerju vendarle nista navzoča skozi ves čas, temveč kvantitativno (in tudi kvalitativno, kolikor tega ne razumemo v smislu sodbe) nihata, se dvigata in se spuščata – glede na različne dejavnike. Analiza tekstov iz različnih obdobj nakazuje, da ravno v sredini sedemdesetih let pride do njihovega največjega razcveta, ta kulminira v obeh romanesknih izdajah iz leta 1979 in 1981, nato pa se kljub podobnemu formalnemu izrazu (poudarek na avtobiografskosti, fragmentiranosti, zgoščenosti, denimo pri kratitščini itn.) zaveže drugačnim metodološkim strategijam, ki jih na tem mestu ni mogoče natančneje opredeljevati.

Kermaunerjevo tendenco, ki znanost o literaturi (glej Macherey 1980 in Althusser 1980) z avtobiografskim pisanjem približuje literarnemu diskurzu, je nedvomno mogoče razumeti v luči izpričanih zgodovinskih epistemoloških prelomov. Natančneje gre pri tem za radikalizacijo modernosti kot izkaza hipermodernosti, s čimer se je Kermauner tedaj izpričano ukvarjal (glej vsaj Kermauner 1975 in Kermauner 1978). V svojem samorazlagalnem delu popisuje tako osebne kot družbene vzroke za lasten metodološki razvoj. Ustavlja se predvsem pri prehodih in vidnih spremembah lastnega sloga pisanja, poudarkov pri vsebini, a tudi pri sami

<sup>2</sup> Omenjeno 17. stoletje tu najbrž služi le kot predhodnik 18. stoletja – časa Kanta, Fichteja itn., ko po raziskavah Vanese Matajc pride do prvih krhanj subjektivnosti, z njo pa tudi do temeljev prakse literarizacije teoretskega diskurza.



izbiri del, ki je bila pred tem mestoma poljubna, z začetkom sedemdesetih pa se vse bolj uveljavlja totalizacijska praksa projekta RSD (rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike). S knjigo *Radikalnost in zavrtost – slovenski kulturni arhetip: prispevek k teoriji slovenske dramatike in kulture – analiza igrokazov Josipa Stritarja* (1975) odpre vprašanja vrednotenja starejše slovenske dramatike in vprašanja ideologije, “s katero je hotela dramatika konstruirati (moralni, politični, filozofski, socialni, ekonomski) slovenski svet, v njenem duhu razreševati dana nasprotja in navzkrižja” (Kermauner 1975: 34). V njej tudi izpiše osrednji valorizacijski projekt RSD, ki se v tem času nakazuje zgolj v obrisih, ko zapiše, da si je za “naslednje desetletje ali dve [...] naredil trden načrt: prebrati, prekomentirati vse ali večino stare slovenske literarne produkcije. A ne bom bral zato, da bi zanikal, dokazoval, kako so stara dela zastarela, naivna, slaba, ampak narobe: v njih se bom trudil odkriti čimveč takšnih elementov, ki so moderni” (Kermauner 1975: 25).

## II

V članku *Kaj je s slovensko literaturo danes ali vprašanje postmodernizma* (1982) zapiše, da se je mogoče po izčrpanju radikalnega modernizma odločiti za pot, ki zanika umetnost, tj.

skeptično priznati, da je z umetnostjo konec in da jo začenja nadomeščati mišljenje. To smer je naprej nakazal Pirjevec, ki je iskal obnovo smisla biti pri predsokratskem mišljenju, a pri tem ni upošteval njegove magičnosti. (Heraklitove izreke so nekoč plesali in peli, ne le – kot danes – mislili.) Pirjevčevo stališče je naletelo na viharen odpor, predvsem zaradi tega, ker ni bilo ustrezno razumljeno; nasprotniki ga niti niso hoteli razumeti, izrabili so priložnost, da bi spet pognali v tek ploščo o Ahačevem nihilizmu. Njihove pripombe pa so utihnile, ko je Pirjevčevo zamisel radikalizirala grupa okrog Problemov-Razprav in zamenjala umetnost s teorijo (teoretično prakso). Znameniti Močnikov spis iz leta 1975 je tovrsten konec umetnosti ali tradicionalne literature jasno utemeljil.

Kermauner 1982: 486.

Vzporedno s Kermaunerjevo spremembo metodoloških izhodišč je v širšem slovenskem kulturnem miljeju prihajalo do temeljnih sprememb osnovnih družbenokulturnih konstelacij. Kermaunerjevo vztrajanje pri lastni logiki pisanja teoretskih tekstov je mogoče razpreti tudi ob sočasnih

pojavih znotraj slovenske revijalne produkcije, ki so tesno povezani in vsaj od leta 1968 naprej nakazujejo na nujnost razcepitve teorije/filozofije in literature, ki je svoj vrh dosegla v osemdesetih letih, ob čemer Andraž Jež za revijo *Problemi* pripomni, da je lahko odmik (literarne) generacije osemdesetih let razumeti kot odmik od "teoretske baze revije, k temu pa je v nemajhni meri prispevalo napeto razmerje med filozofsko koncepcijo *Problemov* in literarno avtonomijo, ki so si je v literarnih izdajah revije vse bolj jasno želeli pisci" (Jež 2012: 328). Omenjeno napeto razmerje ni le inherentno nekemu družbenemu neskladju znotraj literarnega polja v danem času, temveč je utemeljeno v širšem protislovju, ki se v reviji *Problemi* jasno izkazuje vsaj od konca šestdesetih let naprej in ima svoj vzrok do določene mere v ambivalentnih relacijah oblasti in družbenih skupin ter v spontanem razreševanju antinomičnih pozicij, v katere so bili glavni akterji revijalnega dogajanja zaradi tega prisiljeni, obenem pa tudi samo literarno in kulturno polje s svojim strukturnim delovanjem oblikuje mehanizme cenzure in vanje vključuje raznolike agense. Besedilo *Nekaj pripomb o sedanjih razmerjih razrednega boja na področju književne produkcije in njenih ideologij*, ki ga omenja Kermauner, je pravzaprav nepodpisani tekst, ki so ga pripisovali Močniku, v resnici pa gre za skupni tekst trojice avtorjev (Rastko Močnik, Slavoj Žižek, Braco Rotar), ki so se tedaj zavzemali proti avtorstvu kot buržoazni ustanovi in so pozneje eno od števil *Problemov-Razprav* natisnili v celoti brez podpisov. Nikola Dedić v članku *Poststrukturalizem kot teoretični kontekst postavantgardne umetnosti v Sloveniji* to razpravo (in tudi revijo *Problemi-Razprave* tistega časa) razume kot ključno, "saj je v njej mogoče prepoznati vse nadaljnje težnje slovenskega poststrukturalizma glede problemov umetnosti, teorije umetnosti in estetike" (Dedić 2008: 397). S tem je prišlo do kritike "tradicionalnih meščanskih razlag 'visoke', 'lepe' umetnosti, ki vodijo v sistematično depolitizacijo umetnosti in estetike; tradicionalnih marksističnih tez o umetnosti kot mehničnem posnemanju družbene stvarnosti in strukturalistične teorije jezika, ki operira z univerzalnim pojmom strukture, ta pa je pravzaprav nekakšna abstraktna, idealistična kategorija, ki zanemarja zgodovinsko stvarnost določene družbe" (ibid: 397), zagon okrog revije pa je vzpostavil "semiologijo in poststrukturalistično teorijo umetnosti kot jezika; althusserjevsko, postmarksistično drugačno razlago tradicionalne estetike in lakanovsko psihoanalizo kot materialistično teorijo kulture in kritiko ideologije, ki nato ni razvila kake posebne umetnosti ali estetske teorije, temveč je raje imela vlogo teoretskega konteksta, <ozračja> za retroavantgardne strategije eksjugoslovanske umetnosti poznega socializma in

postsocializma” (ibid: 398). Tu je šlo ravno za tista nasprotja, o katerih govori Juvan, ko opisuje trenja med literarnimi nazori “sodelavcev *Perspektiv* oziroma poznejše *Nove revije* (‘heideggerjanci’) na eni strani in, na drugi strani, stališči o (slovenski) literaturi pri semiotičnih teoretikih (‘markso-lakanovcih’) iz kroga revije *Problemi*” (Juvan 2017: 20).

Nič čudnega ni torej, da o strukturalistični fazi Kermaunerjevega opusa Rastko Močnik že v tekstu o Franu Levstiku z naslovom *Pesmi 1854* v reviji *Problemi* s konca leta 1968 zapiše, da je Kermauner sicer “prvi uvedel pojem strukture” (Močnik 1968: 213), vendar pri svoji metodi ‘inteligibiliziranja zgodovine literature’, kjer reducira umetnine na njihove eksistencialne strukture in potem iz zaporedja in prepletanja različnih struktur konstruira zgodovino literature, “pozablja, da je tudi sam le ena ‘zgodovinska stopnja’, da je njegov temeljni pojem ‘eksistencialne strukture’ nastal in da je celotna njegova koncepcija omejena in zgodovinska na isti način, kot so to literarne umetnine. [...] Nikjer pa Taras Kermauner ne govori o zgodovinski omejenosti take zgodovine, o načelni relativnosti celotne svoje vizije kot take” (ibid: 213). Kritiki se pridruži tudi Marjan Rožanc, ko v tekstu *Travma Tarasa Kermaunerja* zapiše, da se v tekstih “Taras Kermauner [...] vedno znova izmuzne. [...] Taras Kermauner je v zgodovini subjektivitete vsi subjekti, vse zgodovinske pesniške strukture in vsi pesniki” (Rožanc 1969: 370). Nadaljuje, da “stoji nad zgodovino, nedefiniran in neoprijemljiv, vzvišen nad vsako ideologijo ali religijo. Izkaže pa se nam tudi, da prav v tej njegovi vzvišenosti in neoprijemljivosti tiči tista praznosta, ki jo čutimo v njegovih spisih, se pravi odsotnost njegove osebne zgodovinske konfrontacije z zgodovinsko determiniranimi ljudmi, odsotnost tistega edinega in polnega človeškega razmerja” (ibid: 381). Pozicija, v katero Kermaunerja Rožanc postavlja ob koncu šestdesetih let in kjer se zdi, da “kljub vesoljnemu prostranstvu nima nobene svoje, kaj šele svobodne poti” (ibid: 371), se že v knjigi *Dileme sodobnega slovenskega pesništva* (1971) Kermaunerju kaže kot nesprejemljiva, saj tej nasproti postavi vprašanje: “[P]oseduje tekst tako imenovano zadnje označeno ali ne [...], so možne decentrirane strukture, tiste, v katerih se središče prenaša oziroma je nedoločljivo?” (Kermauner 1971: 21). Ne gre v tem primeru za “tip, ki temeljno razbija naš logocentrični metodizem, temeljna načela večtisočletne svetovne zgodovine, brez katerih si dozdej nismo mogli zamisliti sveta: razbija in odpravlja pojem enotnosti, skladnosti, celote, zakona, identitete, harmonije, zadnjega označujočega, reda, načel? [...] Se nam more posrečiti izdelava takšne kombinatorike, ki bi s svojo notranjo dialektičnostjo zakon prelisičila, a pri tem ne bi padla v shicofreno zmedo,

v naključnostno otipavanje in vadlanje?” (ibid: 22). Kermauner odgovor vidi v tem, da beremo “tekst kot zaprto/odprto strukturo, kateri določa zaprtost zakon te strukture, fiksnost, stabilnost, jasnost, identičnost, so-razmernost njenih notranjih odnosov, odnosov med spet fiksnimi, stabilnimi itn. elementi, odprtost pa igra teh odnosov, dinamizem, zamenljivost, plasticiteta, fluktuabilnost elementov, ki jim – kot posameznim znakom in celokupnemu znakovnemu sistemu – vsako novo, različno (pluralno) branje daje novo vsebino, odkriva nove pomene njihovih odnosov, nove odnose med njihovimi mesti” (ibid: 23).

### III

Samorazlaganje znanstvenosti lastne metode se med letoma 1969 in 1975, natančneje med knjigama *Struktura in zgodovina* ter *Radikalnost in zavrtost*, v luči metodoloških sprememb kratkomalo obrne. Ob koncu šestdesetih Kermauner zapiše, da obstajata

dva mogoča pristopa k literaturi. Prv[i] ideološk[i] in drug[i] znanstven[i] ... Prvega prakticiramo takrat, ko se borimo v kulturnem, socialnem, političnem, idejnem boju z estetsko-idejnimi nasprotniki, s pristaši drugega sloga in drugih nazorov. Izhajamo iz določenih vrednostnih stališč. [...] Vse drugačen je znanstveni pristop. Vzel bom za primer lastno delo. Trudim se, da bi z analizo prišel do tako imenovanih eksistencialnih struktur določenega literarnega dela ali stopnje, se pravi do racionalnega modela, ki na enkrat, zakonit način neogibno povezuje in v natančnem razmerju ohranja vrsto eksistencialnih kategorij. Predpostavljam, da ima vsako literarno delo eksistencialno strukturo, ki je ne moremo reducirati na nobeno drugo, saj je sama sestavljena, prvič, iz nereduktibilnih elementov, drugič pa je sama kot struktura nezamenljiva. Ta eksistencialna struktura seveda ni dejanska faktičnost tega literarnega dela, temveč idealni, na racionalni način dobljeni model, ki tvori kristalizacijo racionalnega jedra literature; jasno je, da temelji iskanje eksistencialne strukture na predpostavki, da ima literarno delo racionalno strukturo, se pravi da je sestavljeno na način, ki ga je mogoče prevesti v racionalen model.

Kermauner 1969: 8–9.

V sredini sedemdesetih let pa v knjigi *Radikalnost in zavrtost* že zapiše: “Eksaktni znanosti se odpovedujem, ideologijam se ne pridružujem oziroma točneje: zanima me analiza ideologij (in v tem pomenu je moje

početje zelo blizu marksizmu kot analitiki ideologij, projektivnih zavesti)” (Kermauner 1975: 198). Pozneje zapiše: “[N]isem radikalen znanstvenik niti radikalen ideolog, ampak nadaljujem slovensko mešanico obojega, ki skuša v laičnem krogu nadomeščati krščanstvo” (ibid: 201). Lastno pozicioniranje praks znanosti ob koncu šestdesetih je pri Kermaunerju mogoče povezati z Machereyevimi teksti, a je ta povezava mestoma spekulativna, predvsem pa ambivalentna.<sup>3</sup> Pierre Macherey spada med marksistične teoretike literature, ki so zavrnilo Lukacseve teorije literature kot odraza in na sledi Althusserjevi maksimi iz teksta *O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije* (glej Althusser 1980), kjer govori o nujnosti znanstvene obravnave umetnosti, trdi, da literarna znanost in njen objekt, literarni tekst, stojita vsaksebi, saj znanost ni le podvojitve objekta, temveč prej vzpostavitev objekta kot teoretskega objekta iz zunanje perspektive. Prav tako je z Machereyem moč povezati Kermaunerjevo koncepcijo odprte/zaprte strukture, ki v sebi razkriva neposredno odziv na temeljna vprašanja strukturalizma in poststrukturalizma. Po koncu strukturalistične faze pride pri Kermaunerju do podobnega (predvsem pojasnjevanja lastnih metodoloških predpostavk te faze) prevpraševanja strukturalizma kot pri Machereyu, ki zapiše, da se strukturalistična teoretska praksa vrta predvsem okrog dešifriranja ‘enigme teksta’, ki ga je mogoče prevesti v koherentno obliko (glej Macherey 1980). Tako kot za Kermaunerja med letoma 1968 in 1973 gre pri Machereyevi kritiki za to, da je funkcija strukturalistične kritike izločitev prenesene informacije, kjer je mogoče iz notranjosti izvleči resnico teksta in prikazati to resnico kot brezčasno kombinatoriko nespremenljivih semiotičnih oblik. Po Machereyu gre pri strukturalizmu za predrugačeno obliko empiricizma – priličenje vednosti danemu objektu.

Na drugi strani pa je poststrukturalistični pomen kot diakritični, izmikajoči se in odsotni center diskurza – spomnimo se le na mantra o drsečih označevalcih – tako pri Kermaunerju kot pri Machereyu drugačen problem, saj sta do ideje enega samega pomena znotraj literarnega teksta kritična kot kateri koli mislec dekonstrukcije. Po Machereyu poststrukturalistična analiza literarnega teksta, opirajoč se na neskončno odprtost pomena, na nedoločeno mnogoterost teksta, zamenja pisanje z branjem in zavrne vsakršen spomin produkcije. S tem postane tekst dosežek bralca – ali kakor zapiše Kermauner: “[B]ravec (ki je postal ta hip seveda pisec – proizvajavec: proizvajavec sveta in njegovega pomena) razteguje, razširja, bogati,

<sup>3</sup>Odlomek Machereyevnega teksta *Za teorijo literarne produkcije* je bil preveden že v majski številki revije *Problemi* (št. 77) leta 1969.

množi [...], intenzivno vleče vase subjektive (sámo)pomene, jih uspešno dela vprašljive, jih zvija, razlamlja” (Kermauner 1971: 16). A to branje po Machereyu ni skladno z resničnimi kompleksnostmi teksta, ki izhajajo iz literature kot determinirane ideološke produkcije v determinirani zgodovinski matriki. Zapiše: “Ne smemo zaiti v ideologijo ‘odprte’ umetnine s pretvezo, da v umetnini identificiramo njeno teoretsko nedovršenost: po tej ideologiji namreč umetnina tako umetelno razvršča svoje člene, da sama konstituirá načelo, v skladu s katerim se neomejeno variira. Tedaj umetnina sicer ne bi imela več samo enega smisla, temveč več smislov: toda ta možna in neomejena mnogoterost, ki je lastnost ali učinek in ki jo dopolni šele bralec, nima nič skupnega z realno kompleksnostjo, ki je nujno končna in ki je struktura knjige” (Macherey 1980: 216). Za Machereya je delo končno, ker je nedokončano – pri tem gre za paradoks, ki izvira iz ideološkega porekla teksta in načina ideološke produkcije. Literarni teksti so notranje disonantni, a ne kot funkcija njihove recepcije (torej bralca), temveč zaradi svojskega odnosa s svojim ideološkim poreklom. S tem postanejo odsotne stvari, o katerih se ne sme ali ne more govoriti, tiste, ki postanejo vidne le kot skrajni robovi ideološkega diskurza. Kermauner (posredno) replicira: “[V]idim veliko možnost marksistične filozofije kot tiste, ki na eni strani subjekt ter njegovo subjektiviteto tematizira, priostruje do zadnje izbrušenosti, jo kaže kot temeljno svetovno silo ekspanzivne, vse požirajoče, vse postavljajoče – producirajoče in trošče človeške – volje, na drugi pa je hkrati že imanentna kritika ne le značaja te volje, [...] temveč njene narave, njenega temelja” (Kermauner 1971: 17).

Zapisano da slutiti, da je bil Kermaunerjev strukturalizem kot faza med letoma 1968 in 1973 svojevrstna metodološka zbrkljanka teoretskih nastavkov<sup>4</sup> strukturalizma, marksizma, mestoma tudi že poststrukturalizma, ki jo je Kermauner pozneje v knjigi *Besede in dogodek* razumel kot del ‘druge metodološke stopnje’<sup>5</sup>, v kateri poskuša “vsako od obravnavanih dram [...] vključiti v razčlenjeno celoto slovenske dramatike. [...] Geografska metoda

<sup>4</sup>Velik vpliv je verjetno imela knjiga Luciena Sebagá *Marxisme et structuralisme* (1964), o kateri Kermauner piše v *Besedah in dogodku* (glej Kermauner 1978: 28).

<sup>5</sup>‘Prva metodološka faza’ v grobem predstavlja Kermaunerjevo videnje imanentne kritike, kjer je “sleherno globlje, osebnejše, obveznejše ali kakor koli kritično zavzemanje stališča do nekega teksta in izrekanje sodbe o njem mogoče šele po tem, ko obravnavani tekst pozorno razgrnemo pred bravca” (Kermauner 1978: 23), ‘tretja metodološka faza’ pa se kaže kot sočasno raziskovanje *nouveaux philosophes* in poststrukturalizma, predvsem torej kot povratak k filozofiji, saj ga je “podrobno preučevanje te filozofije [...] prepričalo, da se filozofija zmagoslavno vrača na svoje skoraj že izgubljeno mesto kot zvezda vodnica osebne in družbenega ravnanja” (ibid: 28).

mi je botrovala pri delu od moje prve knjige naprej, od *Trojnega plesa smrti*, 1968. Šele zadnja leta sem jo opustil. Izčrpal sem jo. Izčrpala se je. Stroka mi ne buri več domišljije” (Kermauner 1978: 25). In nekoliko pozneje: “[S]trukturalizem moji romantični, neurejeni, zoperznanstveni, ljubiteljski, nematematični, razmetani naravi sploh ne ustreza” (ibid: 28).

Kar je Kermauner na začetku sedemdesetih še previdno tipal, je po letu 1976, natančneje po dveh bivanjih v Parizu v letih 1976 in 1977, ki jih omenja v *Besedah in dogodku* (1978), začel za kratek čas neposredno vpeljevati v lastno literarnoteoretsko prakso. Kratko fazo približevanja poststrukturalističnim teoretičnim tendencam je tako mogoče umestiti na konec sedemdesetih let, ko je poststrukturalistične teoretike Kermauner preučeval vzporedno z opusom *nouveaux philosophes*, predvsem Glucksmanna, Jambeta, Lardreauja in Lévyja, pri katerih se je naslanjal predvsem na njihove analize religije, mita in arhaičnega. Pri Glucksmannu gre za knjigi *La cuisiniere et le mangeur d'hommes* (1975) in *Les maitres penseurs* (1977), pri Jambetu in Lardreauju za *L'Ange* (1976), pri Lévyju za *La Barbarie à visage humain* (1977). Medijsko podprti novi francoski filozofi so se obrnili proti preostalim francoskim filozofskim strujam, tako proti marksizmu kot tudi proti poststrukturalizmu. Z *nouveaux philosophes*, ki so skorajda v celoti nekoč pripadali progresivistični levici, nato pa so z objavami Solženicina obrnili osti proti marksizmu, je v francoskem kulturnem miljeju prišlo do vzpona neohumanizma in enoznačne kritike ‘morilskega’ komunizma ter do zavrnitve dogodkov leta 1968 kot odraza levičarske avtoritarnosti in revolucionarnega nasilja. Poststrukturalistične filozofije so označili za sotrudnike sovjetskega terorja in množičnih pobojev. Na njihove izjave se je prvi odzval Gilles Deleuze, ko je zapisal, da mu je bilo ob zagovoru disidentov in Solženicinovega *Arhipelaga Gulag* slabo zaradi načina, kako so *nouveaux philosophes* poskušali ustvariti “življenjepise mučnikov, pitajoč se na truplih in z obtoževanjem prebivalcev Gulaga, da niso prej razumeli, kaj se tam godi” (Deleuze 1977). Deleuzovi kritiki trivializacije in egoistične odklonitve duha radikalne filozofije so se kmalu pridružili še nekateri poststrukturalistični filozofi, Jean-François Lyotard, Dominique Lecourt in Guy Hocquenghem.

Ravno nekatere od teh je v istem času kot *nouveaux philosophes* bral tudi Kermauner. V knjigi *Besede in dogodek* eksplicitno navede tedanje vzore, Gillesa Deleuza, Michela Serresa, Jeana Baudrillarda, Félixu Guattarija in Jean-Françoisa Lyotarda (glej Kermauner 1978: 28–48). Natančnejša primerjalna analiza z vsakim od posameznih avtorjev – saj poststrukturalizem nikakor ni bil enotno gibanje – bi pokazala neposredne vzporednice

med avtorji, a že kratka analiza eseja *Besede in dogodek* nakaže, da se mešajo vplivi tako poststrukturalistične misli kot vse večjega vpliva *nouveaux philosophes* z obravnavami mitskega, arhaičnega, religioznega. Za prvo je mogoče nekaj sledi izpisati iz teksta *Trnova krona (ne)premagancev, (ne)zmagovalcev*, kjer ob vprašanju domačega in tujega razmišlja znotraj deleuzovskega vokabularija. Zapiše, da se je doktor Herzl, eden od likov iz Mrakove drame *Blagor premagancev*, ki je izšla leta 1976 v Sodobnosti, "srečal z nečim, kar ni udomačeno znotraj horizonta imanence, razumljivega, gladkega, službenega" (Kermauner 1978: 171). Spet dalje se ukvarja z vprašanjem hipermodernosti in pospeševanja. Neverjetno podobna se zdi Kermaunerjeva formulacija, da je treba "čakati in samemu trendu pomagati, da tok zgodovine priteče do samoizbrisa" (Kermauner 1978: 160), tezi Deleuza in Guattarija, da "mogoče tokovi niso deteritorializirani dovolj, niso dovolj dekodirani, tako s pozicije teorije kot prakse močno shizofrenega karakterja. Ne umakniti se iz procesa, temveč iti dalje, 'pospešiti proces', kot je zapisal Nietzsche" (Deleuze in Guattari 1983: 260). V tekstu obstaja določena napetost, ki pa jo v uvodu Kermauner sam preobrne, ko zapiše, da mu je mitsko v eseju tedaj "pomenilo manj kot danes. Nadaljnji podrobnejši študij mita in arhaičnih družb (Dumezil, Graves, Meadova itn.) m[u] je premaknil predstave, ki so tu še nekam deleuzovske in lyotarjevske, se pravi hipijejske in baročne" (Kermauner 1978: 41).

Kermauner o metodoloških preobratih na koncu sedemdesetih let pozneje zapiše, da ga je tedaj "pograbil nasproten tok in [se je] napotil iskat rešitev v arhetradicijo, čim bliže izviru vseh virov, pri katerem [se je] nadejal najti ne le ugodnejši odgovor, ampak tudi – le pozabljeni – ustvarjalni *perpetuum mobile*. Posebej od leta 1973, ko [je] odkril Jungovega učenca Neumanna in ko se je študiju arhaičnega predala [njegova] žena, [ga] je hitro neslo v to smer: v raziskavo mita" (Kermauner 1982: 487). Zanimanje za poststrukturalizem je sovpadalo z zanimanjem za *nouveaux philosophes*, a se je že v začetku osemdesetih od prvega tudi odvrnil, obenem pa povečal zanimanje za tragično in mitsko – deloma bi lahko v luči tega lahko videli tudi njegov prehod k institucionalni religiji in vnovično predrugačenje njegove metodološke pozicije.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> V pričujočem tekstu nedvomno še zdaleč niso izčrpane vse možne perspektive, s katerimi je mogoče pogledati na Kermaunerjev metodološki preobrat v sedemdesetih letih. Naj tu omenim le vprašanje sočasnosti slovenskih literarnih struj (reizem, ludizem) in predrugačevanja Kermaunerjeve metodologije v luči njenih sprememb, ki so bile in (morebiti) še bodo obravnavane.



## Viri in literatura

- Althusser, Louis, 1980: O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije. V: *Ideologija in estetski učinek* (ur. Zoja Močnik - Skušek). Ljubljana: Cankarjeva založba. 322–327.
- Dedić, Nikola, 2008: Poststrukturalizem kot teoretični kontekst post-avantgardne umetnosti v Sloveniji. *Sodobnost* 3/72. 394–402.
- Deleuze, Gilles, 1977: A propos des nouveaux philosophes et d'une problème plus general. *Minuit*, 24 May 1977, št. 24.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1983: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Inkret, Andrej, 1980: *Novi spomini na branje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jeriček, Mihaela, 2000: Modeli interpretacije pri Tarasu Kermaunerju. *Slavistična revija* 48/1. 55–72.
- Jež, Andraž, 2012: Globalizacija in amerikanizacija književnosti ter njuni odmevi na Slovenskem. *Primerjalna književnost* 35/3. 317–333.
- Juvan, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: Založba ZRC.
- –, 2017: *Hibridni žanri*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Kermauner, Taras, 1968: *Trojni ples smrti ali samorazdejanje humanizma v povojni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- –, 1969: *Struktura in zgodovina*. Maribor: Obzorja.
- –, 1971: *Dileme sodobnega slovenskega pesništva*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- –, 1971b: *Od eksistence do vloge*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- –, 1975: *Radikalnost in zavrtost – slovenski kulturni arhetip: prispevek k teoriji slovenske dramatike in kulture – analiza igrokazov Josipa Stritarja*. Ljubljana: DZS.
- –, 1975b: *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- –, 1976: *Mesec dni z Ivanom Cankarjem, Martinom Kačurjem in Tarasom Kermaunerjem*. Ljubljana: samozaložba.
- –, 1976b: *Od igre do telesa*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- –, 1978: *Besede in dogodek: Študije o slovenski tragediji in groteski*. Ljubljana: Slovenska matica.
- –, 1978b: *Dialektika ideje: od skrivnosti do jezika*. Maribor: Obzorja.
- –, 1979: *Staja pod Poncami*. Ljubljana: DZS.
- –, 1982: Kaj je s slovensko literaturo danes ali vprašanje postmodernizma. *Sodobnost* 5. 479–492.

- –, 1982b: Metodološki uvod v knjigo Cankarjeva dramatika. *Sodobnost* 1,2,3/30. 61–78; 195–211; 300–317.
- Koron, Alenka, 2011: Fikcija, fakti in resnica v avtobiografiji. V: *Avtobiografski diskurz* (ur. Alenka Koron, Andrej Leben). Ljubljana: Založba ZRC. 35–50.
- Lah, Andrijan, 1979: Kermaunerjeve knjige o slovenski dramatiki. *Jezik in slovstvo* 25/3. 97–100.
- Macherey, Pierre, 1980: Nekaj temeljnih konceptov. V: *Ideologija in estetski učinek* (ur. Zoja Močnik - Skušek). Ljubljana: Cankarjeva založba. 143–236.
- Matajc, Vanesa, 2006: Interakcija literature in teorije: od romantike do moderne. *Primerjalna književnost: Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije*. 123–130.
- Močnik, Rastko, 1968: Pesmi 1854. *Problemi* 69–70. 211–245.
- Rožanc, Marjan, 1969: Travma Tarasa Kermaunerja. *Problemi* 7/77. 369–374.
- Vattimo, Gianni, 1997: *Konec moderne*. Ljubljana: LUD Literatura.

## Pogovori s sodobniki

### Jana Bauer z Renato Zamida



**Bauer:** Javna agencija za knjigo (JAK) je v desetletju svojega obstoja uspešno prebrodila bolj ali manj krizna obdobja, dobila nov veter v jadra s približevanjem Slovenije kot častne gostje na knjižnih sejmih v Frankfurtu in Bologni in, upamo, nove ideje z novim vodstvom, ki mu problematika knjige nikakor ni tuja. Prvo leto na čelu relativno mlade javne institucije je za vami. Je to barko mogoče krmariti mirno mimo vseh čeri? Ko si med kladivom ministrstev za kulturo in finance ter nakovalom ustvarjalcev, založnikov in knjigarjarjev, je najbrž treba pokazati določeno mero odločnosti.

**Zamida:** Ustanovitev JAK pred desetimi leti je bila ena boljših potez tedanje kulturne politike, to sem poudarila že večkrat. Podobna telesa za področje knjige ima veliko drugih evropskih držav, kjer ta ne obstajajo, pa nam agencijo zavidajo. V Makedoniji in na Hrvaškem recimo, kjer intenzivno razmišljajo o ustanovitvi podobnega telesa na državni ravni, velja JAK za zgled racionalne rešitve upravljanja področja knjige, ne le glede sestave in delovanja, tudi glede fleksibilnosti, ki jo taka institucija lahko pokaže glede na spremembe in izzive trga knjige, ki smo jim priča. Veliko nam podobnih institucij v tujini skrbi predvsem za mednarodno pozicioniranje svoje nacionalne literature in za spodbude na tem področju (finančne podpore za prevode ipd.) in v državah, kjer take institucije nimajo, se zlasti v tem segmentu kaže zaostanek. Seveda pa je ključno, da

*Foto: Mateja Jordovič Potočnik*

ima taka institucija nesporno podporo in priznanje avtonomnega statusa strokovne institucije za svoje področje s strani kulturne politike – in ravnó tukaj pri nas občasno šepa. Źelela bi si, da bi ministrstva za kulturo, za finance, za izobraževanje aktivno stopala v dialog z nami, smo konec koncev edino strokovno telo za področje knjige pri nas, in torej veliko več kot birokratski aparat za razdeljevanje denarja, namenjenega področju knjige. Izkazalo se je na primer, da ministrstvo za finance glede obsega založniške dejavnosti še zmeraj operira z več kot 10 let starimi podatki, čeprav se je panoga v tem času občutno skrčila. V zadnjih mesecih je recimo aktualno vprašanje obdavčitve knjig, ker se je to novi vladi zapisalo v koalicijsko pogodbo. Niso nas povprašali, ali imamo kakšne analize,

izračune in kaj mi kot strokovno telo menimo o tej temi, pa najsi gre za izenačitev obdavčitve e-knjig s tiskanimi, kar je najbolj aktualna in z novo evropsko direktivo rešljiva zadeva (nekatero vlade, nazadnje avstrijska, so direktivo že uresničile), ali za splošno nižanje davčne stopnje za knjigo, kar je veliko bolj zagatno vprašanje. JAK na primer tudi ni vključena v dialog glede financiranja knjižnic (sredstva knjižnic za nakup knjižnega gradiva so se v zadnjih letih zmanjšala za 30 %), nimamo zastopnika v Nacionalnem svetu za knjižničarstvo, ki deluje znotraj Ministrstva za kulturo RS, imamo pa po drugi strani predstavnico knjižnic v Svetu JAK. Na našem trgu so knjižnice in njihovi nakupi gradiva neločljivo povezani z vitalnostjo panoge kot take, poleg tega knjižnice kot javne ustanove kandidirajo na naših razpisih s področja bralne kulture, pa tudi knjižnično nadomestilo, ki ga v celoti izvaja JAK, je povezano s tem. Ali če se spomnimo spomladi leta 2018 spremenjenega načina izplačevanja subvencij, kjer je prav tako umanjalo razumevanje tega, kakšno nevarnost za založnike in producente velikih literarnih prireditev pomeni zalaganje sredstev iz lastnih virov, preden se ta povrnejo v obliki podpore. Če odločevalec ne ve, kako dolgo založnik čaka na prvi denar od prodaje novoizdane knjige, če ne ve, da do prvega priliva mine več mesecev, potem se tudi ne zaveda, kaj vse sproži s takimi spremembami. A zato je tu JAK; da pove, pojasni in da se poskusijo skupaj poiskati rešitve. Ravno v tem primeru nam je to tudi zadovoljivo uspelo. Zelo res je torej, ko pravite, da se večkrat znajdemo med dvema ognjema. Naša odgovornost je namreč zakonita, namenska in smotrna raba javnih sredstev na eni strani, a na drugi strani zelo dobro razumemo zagate panoge in producentov, konec koncev iz panoge tudi sama izhajam, več kot deset let sem bila na drugi strani. Zato tudi vem, da marsikateri nesporazum izhaja iz nerazumevanja delovanja sistema. Večina naših pogodbениkov se ne zaveda, da ima JAK v Ministrstvu za kulturo RS nadzorni organ, in pri črpanju proračunskih sredstev ima JAK enak status kot kateri koli drugi javni zavod, skratka, sredstva črpamo po zahtevkih, enako kot jih od nas črpajo pogodbeniki, in v nobenem trenutku ne razpolagamo z javnim denarjem, ki bi na našem računu kar ležal in bi ga po nemarnem zadrževali, namesto izplačali upravičencem. To so stvari, ki jih je treba na enostaven in transparenten način razložiti, in izkušnja mojega prvega leta na čelu agencije je vsekakor taka, da če vodimo odprt dialog glede sistemskih vprašanj in težav, ki se pojavljajo, ter se zavedamo tudi omejitev in pogojev, ki jim mora slediti JAK, vse deluje veliko bolje; slišimo se, razumemo in tako sproti izognemo potencialnim konfliktom. Sama JAK razumem kot servis, kar kot javna služba tudi je. Uporabniki

tega servisa, ki ga nudimo, morajo razumeti postopke in videti prednosti v tem, da tak servis imajo, potem je vse lažje, potem smo skupaj močnejši, glasnejši in le tako kulturno politiko tudi soustvarjamo, ne pa da se ji lahko le čudimo. JAK je močna in vidna le toliko, kolikor so močni in vidni vsi člani knjižne verige.

**Bauer:** Javna agencija za knjigo za svoj program prejme približno 5 milijonov evrov na leto, vendar po odbitku sredstev za knjižnično nadomestilo, že začrtane programske in projektne razpise, stroške dela in štipendije najbrž ostane zelo malo denarja, s katerim lahko aktivno razpolagate. Kolikšen je delež teh nerazporejenih sredstev in na katera področja jih nameravate usmerjati? Se nam obetajo tudi eksperimentalni razpisi?

**Zamida:** Sredstva agencije so do leta 2012 znašala dobrih 7 milijonov evrov na leto. V času najhujše krize, ko se je agencijo po štirih letih delovanja celo ukinjalo, so ta sredstva padla na slabih 5 milijonov in odtlej stagnirajo pri tej številki. Gre za izgubo 30 % proračuna, in to se seveda pozna – pozna se založnikom in pozna se vsem drugim članom v knjižni verigi, avtorjem, prevajalcem itd. Subvencije so nižje in manj jih je. Če je bilo za sofinanciranje izdaje knjig slovenskih avtorjev leta 2009 namenjenih 2,25 milijona evrov, je bilo leta 2018 za isti namen na voljo 1,9 milijona, za celotno področje založništva pa je, kar se subvencij tiče, denarja skoraj za polovico manj. JAK je tedaj, leta 2012, tudi kot edina med vsemi agencijami odpuščala; izgubili smo dve delovni mesti, ki nam ju odtlej ni uspelo nadomestiti. Naloge in obveznosti zaposlenih pa se vseskozi večajo, od leta 2017 JAK na primer v celoti izvaja knjižnično nadomestilo, to je ogromno administrativno breme. Iz naslova javne službe imamo kritih 6 zaposlitev, sem ne sodi administrator oziroma poslovni sekretar, to zaposlitev krijemo iz lastnih sredstev. Če torej od sredstev, dodeljenih JAK z vsakoletno odločbo o financiranju, izvzamemo vse načrtovane transferje (torej razpisna sredstva, ki jih podelimo naprej), stroške dela, redne investicijske stroške ter splošne stroške delovanja, ostanejo tako imenovani programsko-materialni stroški, s katerimi krijemo vse ostalo (od računalniškega vzdrževanja do računovodstva, ki je zunanje, podobno kot pravno svetovanje, in vseh aktivnosti, ki jih izvaja JAK kot producent, večinoma na mednarodnem področju – nacionalne stojnice ipd). Celotni znesek za ta sklop znaša približno 280.000 evrov in tudi s tem ne razpolagamo popolnoma prosto, ker je, kot rečeno, veliko fiksnih stroškov, ki jih ne moremo kar eliminirati (vsako leto smo dolžni

na primer plačati tako revizijo računskih izkazov kot posebno notranjo revizijo). Skratka, to niso sredstva, ki bi bila kakor koli nerazporejena. Če hočemo kar koli izvajati dodatno, moramo za to zagotoviti dodatna sredstva. Če za prihodnje leto, na primer, načrtujemo novo raziskavo bralnih in nakupovalnih navad, Knjiga in bralci, jo bomo plačali iz te proračunske postavke in na ta račun česa drugega v 2019 ne bomo delali – ali pa bi morali za to pridobiti sredstva drugje. Kot agencija pa smo pri pridobivanju sredstev omejeni – malo je storitev, ki bi jih potencialno lahko prodajali na trgu, tako nam, enako kot našim producentom, ostane le še prijavljanje na evropske razpise. Pri čemer se trudimo biti čim bolj uspešni. Iz naslova kohezijskih sredstev izvajamo projekt iz evropskega socialnega sklada že četrto (in zadnje) leto. To je Vključujemo in aktiviramo!, ki je v času krize predstavljal celo nekakšen socialni korektiv za avtorje in ilustratorje – vključenih jih je bilo več kot 300 in 80 % sredstev je bilo izplačanih prav njim, v obliki honorarjev za opravljena usposabljanja in mentorstva. Zdaj na neposredno potrditev s strani Službe vlade RS za kohezijo čakata projekta iz evropskega sklada za regionalni razvoj, eden od njiju je prav Frankfurt, pri čemer so sredstva namenjena razvoju modela in opolnomočenju producentov za trajno uveljavljanje slovenske literature v tujini. Kandidiram celo na razpisu Ustvarjalne Evrope in s tem neposredno konkuriramo producentom, ki jih financiramo na lastnih razpisih! A če hočemo aktivno soustvarjati na področju za in zaradi katerega obstajamo, so to edine možnosti. Pri čemer se moramo zavedati, da gre tukaj za dodatna sredstva, za izvajanje dodatnih aktivnosti. Ta sredstva nikakor ne morejo nadomestiti osnovnih, integralnih sredstev, ki jih dobivamo iz državnega proračuna za izvajanje javne službe. In to je nevarnost, ki se pojavlja – bolj kot si uspešen pri pridobivanju sredstev zunaj, večja je možnost, da te doma odrežejo, po principu, ti se pa sami znajdejo, zakaj bi morali dobivati še iz proračuna kaj več, kot je nujno potrebno. Tako razmišljanje je napačno. Osnova, temelj mora obstajati, na tem lahko gradiš in se razvijaš. Tisti, ki uspešno pridobiva dodatna sredstva, mora biti nagrajen, ne pa kaznovan – češ, bomo pa zdaj dali raje komu, ki nima nič drugega. Ja zakaj bi se pa potem kdor koli trudil s pridobivanjem dodatnih sredstev? In enako velja za nas, za agencijo – tudi mi si želimo biti v tem primeru nagrajeni.

**Bauer:** Če primerjamo razpise Evropske komisije, namenjene projektom literarnega prevajanja, z razpisi JAK za področje knjige, se zdi, da evropski zahtevajo od prijavitelja ob kvalitetnem programu še podrobno razdelan promocijski načrt, medtem ko JAK večjo težo namenja produkciji sami.

Kakšen je vaš pogled na evropsko iskanje inovativnih pristopov k pridobivanju večjega občinstva ter posledično k večanju prodaje knjig, boljši prepoznavnosti avtorjev in njihovih del? Je tudi na področju slovenskih razpisov pričakovati kak dodaten korak glede promocije?

**Zamida:** EU razpis za literarno prevajanje omogoča prijave iz več kot 30 držav, po drugi strani ima omejen nabor ocenjevalcev. Tudi sama sem med njimi, zato lahko iz prve roke povem, da je na podlagi besedil oddanih prijav pogosto težje ovrednotiti literarno kakovost prijavljenih del kot vse ostalo v prijavnici, kar pa ne pomeni, da na literarni kakovosti ni poudarka – trivia, trilerji, ZF (razen klasikov žanra) niso med podprtimi. Hkrati je prav EU v svojih razpisih lansirala in utrdila pojem razvijanje občinstva (*audience development*), ki je postal merilo vsega – in ničesar. Promocija je postala označevalec, na katerega se lepi marsikaj, tudi veliko nemerljivega in neizvedljivega, to ve vsak, ki se na razpise prijavlja. Tega se zavedajo tudi pri Evropski komisiji oziroma agenciji EACEA, ki izvaja razpise Ustvarjalne Evrope, in verjetno ste sami opazili, da so se smernice in napotki glede tega termina v zadnjem času spremenili. Seveda je velik poudarek na promociji, saj gre zmeraj za medevropsko povezovanje in “spoznavanje drugega” kot skupni imenovalac podprtih projektov, če lahko tako rečem, po drugi strani pa tudi za obvezno promocijo EU in njenih programov podpor. Pri naših razpisih je pomembna tudi produkcija, torej doseganje založniških standardov, to pa zato, ker žal še zdaleč ni samoumevno, da jih vsi založniki dosegajo. Sploh v zadnjem času s krizo založništva ti standardi celo znova padajo, kar se tiče uredniškega dela, lekture, korekture, oblikovanja ... Zdi se mi prav, da smo pozorni tudi na to. Seveda imamo tudi mi v razpisih JAK razdelek, ki se mu reče promocija in distribucija ali dostopnost in dobavljivost, če želite. Strinjam se, da imamo med podprtimi založbami tudi nekaj takih, pri katerih se zdi, da ta kriterij spregledajo in se jim ne zdi pomembno, da bi bile prisotne vsaj s spletno prodajo ali da bi si vidnost zagotavljale na drugačne, inovativne načine. Ena sprememba, ki jo naslednje obdobje prinaša, je zagotovo ta, da bodo strokovne komisije glede na novo zastavljene kriterije lahko dodatno nagrajevale tiste, ki bodo po eni strani izkazovali profesionalno strukturo in po drugi vlagali v promocijo. Ki se bodo resnično trudili za to, da njihove knjige pridejo do bralcev in kupcev. Prepričana sem, da so slednji premalo(krat) nagovorjeni. Kupci knjig različnih žanrov so zelo različne ciljne skupine, ni jih lahko detektirati in privabiti. Pri nekaterih, pa naj delajo še tako čudovite in kakovostne naslove, je premalo marketinškega



znanja, morda tudi premalo motivacije za vlaganje v promocijo, brez tega pa lahko "izgubljenega bralca" iščemo še zelo dolgo ...

**Bauer:** Na evropskem prevodnem razpisu se število podprtih knjig na prijavitelja ustavi pri 10 ne glede na velikost založbe ali državo, v kateri prijavitelj deluje. Bi takšen model lahko obveljal tudi pri nas? Tako bi lahko podprli več založb.

**Zamida:** Vzporednic med razpisom EACEA za prevode in nacionalnimi razpisi (torej tudi našim) ne gre vleči preveč površno niti na silo. Razpisi v okviru programa Ustvarjalna Evropa, med katere spada tudi omenjeni, so v svojem bistvu, kot že rečeno, namenjeni "medsebojnemu evropskemu razumevanju" in temu po vseh parametrih podrejeni. S tem seveda ni nič narobe, a to prinaša tudi nekaj izključujočih dejavnikov, ki bi domačemu trgu prinesli nemalo osiromašenja, če bi se recimo JAK preveč naslonila na podobne kriterije. Poleg tega morajo biti ukrepi komplementarni. Omenjeni razpis je za večino založnikov v članicah EU (dobrodošel) dopolnilni ukrep, zasnovan pa je po načelu uravnilovke, ker mora zajeti množico poslovnih subjektov v vseh državah, ki so upravičenke razpisa. Prevodni razpis EU na primer izključuje vse vrste humanistike, biografije ipd., skratka vse, kar ni leposlovje. Nadalje podpira zgolj prevode iz tujih jezikov (ali v tuje jezike), ne namenja torej podpore izvorni ustvarjalnosti. Prijavitelje tudi nemalokrat omejuje – pač glede na cilje, ki jih v določenem obdobju zasleduje – z izbiro jezikov, prevodnih smeri, celo z izbiro naslovov (če pomislimo na dodatno dodelitev točk paketom, ki vključujejo romane, nagrajene z nagrado Evropske unije za književnost – EUPL). Seveda ima tudi neprecenljivo dodano vrednost, spodbuja namreč potovanje oziroma prevajanje manj razširjenih književnosti, ki nastajajo v manj razširjenih jezikih EU (med katere po njihovem kriteriju sodijo vsi razen angleščine, nemščine, francoščine in španščine), rezultat tega je zagotovo večja pluralnost prevodov, ki jo imamo na knjižnih trgih v Evropi ...

Druga plat medalje pa je vrednost teh evropskih prevodnih razpisov. Ta že precej let stagnira pri dveh milijonih evrov sredstev. Če pomislimo, koliko držav je vključenih, koliko je potencialnih prijaviteljev, je to zelo malo. Temu primerna je tudi selekcija, prav tako je pomenljiv pogled na vsakokratni spisek prejemnikov sredstev, torej distribucija denarja, saj nekatere države po zastopanosti močno izstopajo (države jugovzhodne Evrope in Italija, na primer), nekaterih pa na spisku sploh ni najti (Nemčija, skandinavske države, Francija). To je očiten indikator tržno delujočih in

nedelujočih založniških trgov v Evropi, kajne? Najbolj zaželeni jeziki za prevode so tisti, ki imajo že v osnovi dobro delujoč trg, in tam so prevodi v bistveno manjši meri odvisni od kakršne koli prevodne subvencije, ali povedano drugače, bistveno manj je možnosti, da neki prevod izide le zato, ker je založba zanj dobila denar. To je, spet, dobro in slabo hkrati. Pomislimo, koliko sodobne baltske književnosti bi izšlo v slovenščini brez podpore tem prevodom? Ali slovenske v makedonščini? In po drugi strani – koliko prevodov teh književnosti izhaja v francoščini? Gre za ciljne ukrepe kulturnih politik – ki jih potrebujemo tako na ravni EU kot na ravni posameznih držav. In za dokaz, da vsega ne smemo prepustiti zgolj trgu. JAK je vključena v mednarodno mrežo ENLIT, ki povezuje nacionalne institucije v Evropi, ki finančno podpirajo prevode, in analiza, ki smo jo opravili leta 2018, kaže, da seštevek teh nacionalnih subvencij prevodov močno presega 2 milijona evrov in da vsaka država posamično za prevode svoje nacionalne literature nominalno prispeva bistveno več, kot znaša njen delež v okviru tega prevodnega razpisa EU. Ukrepe je torej treba gledati presečno, eni pokrivajo ene prioritete in cilje in drugi druge, le komplementarno pa dosegajo rezultate, ki si jih vsaj približno vsi želimo – pestrost knjižnih trgov in razširjenost naših nacionalnih literatur čez meje, v global. Sicer bi pristali na anglosaški statistiki, kjer prevodi vseh jezikov sveta v angleščino dosegajo slabih 5 % trga knjig v angleščini.

Če se zdaj vrnem k izhodiščnemu vprašanju – če bi JAK še bolj omejevala založniške razpise, bi po mojem mnenju nevarno posegala na področje uredniških politik, glede na obseg trga pa z bolj rigorozno kapico prav tako nevarno omejevala obstoj in razvoj ključnih založniških subjektov. Sama sem sicer zagovornica politike *arm's length* tudi na našem področju, želela bi si celo več svobode za subjekte in manj nadzora (ali če hočete, več zaupanja) s strani države. A je vprašanje, ali smo že tako daleč – tako na strani razdeljevalcev javnih sredstev kot na strani izvajalcev. Če primerjalno pogledamo sistem javnega financiranja knjige na primer v Avstriji ali na Nizozemskem, pa imajo natanko to – profesionalni (na podlagi organiziranosti, izkušenj in dela) subjekti, ki potrjeno izvajajo nacionalno pomembne programe (bodisi gre za izdajanje knjig, za razvoj bralne kulture, usposabljanja itd.), prejmejo znesek na letni ravni in z njim popolnoma prosto razpolagajo – svobodno se odločajo, ali bodo za dodeljeni javni denar izdali 10 knjig in izvedli mednarodni festival, ali bodo izdali 40 knjig in nič drugega, ali pa izvajajo usposabljanja, svetovanja ipd. Na koncu gre za zaupanje. Naš sistem pa je diametralno nasproten. Ta sumničavost glede namenske rabe javnega denarja je prav tako dejavnik, ki nas omejuje v razvoju in razmišljanju.

**Bauer:** Če ostaneva še za trenutek pri evropskih podporah, kjer smo slovenski prijavitelji precej uspešni – v bližnji prihodnosti JAK pripravlja razpis, ki bo slovenskim založnikom kril stroške priprave vlog za evropske razpise. To bo gotovo odlična priložnost za manjše založnike, saj vemo, da je priprava kvalitetne vloge tudi časovno precej zahtevna.

**Zamida:** Tega se zavedamo tudi sami, zato je to eden od ukrepov, ki jih načrtujemo znotraj kohezijskega projekta *Slovenija, častna gostja na sejmu v Frankfurtu – model za trajno uveljavljanje slovenske literature v tujini*. Kohezijski projekt čaka na podpis pogodbe s SVRK in s tem na začetek črpanja sredstev; upam, da se bo to zgodilo še v prvi polovici leta. Priprava vloge je zahtevna za vse, za male in manj male, pri vedno večji konkurenci pa je ravno kakovostna dokumentacija ključna prednost. Podoben ukrep – podpora za pripravo razpisne dokumentacije – sem opazila pri nekaterih čezmejnih razpisih in zdel se mi je odlična dopolnitev podpor, ki jih je mogoče črpati za dofinanciranje lastnega deleža pri evropskih projektih (ta je večinoma 50-odstoten), kar omogoča poziv Ministrstva za kulturo RS, od lani pa še bolj velikodušno tudi Ministrstvo za javno upravo RS (tudi v okviru kohezije). Naš razpis za nepovratna sredstva pri pripravi prijavnih dokumentacij bo sicer poleg razpisov Ustvarjalne Evrope vključeval tudi razpise Interreg in razpise Evropa za državljane, saj želimo pokriti čim širši spekter mednarodnih razpisov, na katere se prijavljajo producenti s področja knjige.

**Bauer:** Zdi se, da vam je s svojo korektnostjo, delavnostjo in odprtostjo v kratkem času uspelo vzpostaviti dober odnos z založniki, kar je nedvomno pomembno, morda najpomembnejše za prihodnost agencije. V slovenskem založništvu še nismo presegli načela, da naj bo vsak svoje sreče kovač. Bi lahko agencija spodbudila založnike, da se med sabo povežejo?

**Zamida:** Več sodelovanja med založniki, pa tudi med stanovskimi društvi, več skupnih akcij, ki bi rezultirale v večji vidnosti vseh deležnikov, oboje je moja velika želja. Najprej pa bi rada vse spodbudila k temu, da delijo podatke. Mi strašno težko delamo kakršne koli analize panoge, pri nas je statistike o založništvu približno toliko kot o zdravniških napakah, saj niti lestvice najbolj prodajanih knjig nimamo več. Žal je tako, da če gre panogi slabo, zmeraj vsak misli najprej nase in na lastno preživetje. Pogosto so na nasprotnih bregovih avtorji in prevajalci, pa mali in večji založniki, pa subvencionirani in tisti, ki niso, pa ta in oni literarni krog. Zdi se, da na

koncu umanjka ključno – misel na bralce in kupce knjig, ki zaradi tega izgublajo, mi pa njih. Pa lahko stvari delujejo tudi drugače. Pred nekaj leti sem še kot članica upravnega odbora Slovenskega knjižnega sejma predlagala, da se humanističnim založbam omogoči skupna četrt na sejmu, da se povežejo tudi v smislu logistike, blagajne, prodajalca. Neda Pagon se je prva navdušila nad idejo in pritegnila druge. To zdaj odlično deluje, vsem štirim založbam v neformalni kooperativi THD (Teorija, humanistika, družboslovje) se je prodaja povečala, zadovoljne so, vidnejše so.

**Bauer:** Se nameravate v prihodnosti lotiti še drugih finančno zahtevnih projektov, na primer vzpostavitve neodvisne knjigotrške mreže? Če bi takšna mreža ostala pod vodstvom JAK, bi z leti in z ustreznim poslovnim modelom morda celo prinesla nova finančna sredstva za podporo knjigi. Bi Ministrstvo za kulturo lahko prepoznalo mrežo knjigarn kot strateško potrebno in dolgoročno koristno investicijo ter ji zagotovilo, denimo, 2,5 milijona sredstev za zagon?

**Zamida:** JAK lahko neodvisno knjigarniško mrežo na več načinov spodbuja, v minulem letu smo sprožali skupne razmisleke in iskali vzore tudi v tujini, mislim pa, da model, po katerem bi jo mi ustanovili in vodili, ne bi bil pravi, če odmislimo že golo dejstvo, da za kaj takega nimamo ne kadrovske ne finančne kapacitete; to bi moral biti kvečjemu širši kulturnopolitični projekt. Kaj takega bi bil tudi sestop v neke druge, že davno minule čase državnega protekcionalizma. Vsi se zavedamo majhnosti našega trga, (ne)obsega ekonomije in hkrati pomena knjižne kulture za Slovenijo, a mislim, da je nekatere vidike panoge nujno prepustiti panogi sami in njenim podjetniškim iniciativam in prijemom. Želela bi si več agilnosti in idej s strani panoge same, temu je potem veliko lažje stopiti nasproti s finančnimi spodbudami in ustreznimi ukrepi, a ne na način, da mi kot državna institucija prevzamemo vse nase. Seveda bi bilo zelo vsečno ves rizik in finančno breme prevaliti na neko državno vodeno mrežo, a verjamem, da se številni založniki in knjigotržci strinjajo, da bi to vodilo v nevarno nadaljnjo korozijo celotne knjižne verige, v neko globoko anomalijo, teh pa imamo na našem knjižnem trgu že dovolj. Manko neodvisnih knjigarn in trajno usihanje knjigarniških mrež sta globalni problem, to ni slovenski unikum. Poglejte, kaj se je v zadnjih desetih letih zgodilo v Združenem kraljestvu – poleg izginotja mrež, kot so Borders, Dillons, Ottakars, se je zaprlo okoli 1000 neodvisnih knjigarn, s čimer so pristali na zgodovinskem minimumu knjigarn leta 2016, ko jih je bilo le še 860. Na

območju, kjer živi 66 milijonov ljudi! In za velik napredek in konec agonije štejejo dosežek, da se je leta 2018 odprlo 15 novih neodvisnih knjigarn. Pa nam niti ni treba pogledovati proti Otoku, poglejte, kaj se je zgodilo na Hrvaškem – propad celotne knjigarniške mreže. In vstajenje iz pepela. Pa za to ni bilo potrebnih 2,5 milijona državnih sredstev, temveč so za program “podjetništvo v kulturi”, ki je spodbujal tudi nove knjigarne, leta 2017 namenili (le) dodatnih 280.000 evrov. Pri nas bi lahko pomembno vlogo odigrale nekatere občine, vsaj kar se tiče dodelitve prostorov in začetnega kapitala. Z zanimanjem spremljam, ali bo to realiziral novoizvoljeni mariborski župan, saj v Mariboru tovrstni pogovori potekajo na pobudo lokalnih založnikov. Pristopili bi lahko tudi nekateri drugi župani z območij, kjer so izrazite sive lise neobstoja knjigarn, če pomislim na Prekmurje ali Koroško, recimo. Tudi mi bi z veseljem razpis, po katerem trenutno knjigarnam dodeljujemo sredstva za organizacijo dogodkov, transformirali ob usklajeni in smotrni pobudi s strani knjigotržcev in/ali založnikov. Zagotovo imamo vsaj nekaj agilnih založb ali drugih akterjev, ki bi imeli interes za povezovanje v neodvisno mrežo (ali več mrež), in povezovanja na osnovi skupnih interesov bi morala imeti prednost pred omejenostjo na lastne vrtičke. Tudi kakšna dodatna sredstva bi se zagotovo našla, če bi obstajal konsenz znotraj panoge za širše sistemske premike pri subvencijah. Tako se na primer sprašujem, ali je v današnjih časih še smotrno namenjati več kot pol milijona subvencij za (papirnat) izide vseh revij, ki jih JAK podpira, ali pa je to neki preživet anahronizem? Ker se potrebe celotnega sektorja kulture večajo in jim potencialni dvig javnih sredstev težko sledi (tudi dolgoročno), je pač treba razmišljati o redistribuciji obstoječih sredstev v skladu z aktualnimi trendi in razmerami, in morda bi lahko ta segment nekoliko omejili, a kot rečeno, tukaj bi bil potreben neki širši konsenz celotne panoge, skupni razmislek.

**Bauer:** Težko bi se strinjala, da je podpora revijam v papirnati obliki “preživet anahronizem”. Sodobnost je članica evropske mreže Eurozine ([www.eurozine.com](http://www.eurozine.com)), ki vključuje 90 “papirnatih” literarnih in kulturnih revij in vse so tako ali drugače finančno podprte, celo v precej večjih državah, kot je Slovenija. Poleg teh izhaja še lepo število drugih revij, ki niso članice Eurozina (med njimi, recimo, slovenska Literatura). Ali torej obstaja nevarnost, da bo prav JAK (zaradi prerazporeditve sredstev, kot pravite) dosegla nekaj, kar ni uspelo niti nekdanji komunistični oblasti: ukinitvev osrednje in najstarejše revije Sodobnost (ustanovljene leta 1933 in tako četrte najstarejše v Evropi)? In podobno ukinitvev Literature,

Dialogov, Razpotij, če omenim samo najpomembnejše? Že zdaj ni mogoče skoraj nikjer objaviti poglobljenih kritik knjig in gledaliških predstav, ker se je prostor za to v medijih skrčil na minimum, če ni kar izginil. Kako bi se to (po vašem mnenju) skladalo z zahtevo po intenzivnejši promociji subvencioniranih knjig, z eksistenčnimi problemi kritikov in drugih pre-kernih sodelavcev, ki so vendarle sestavni del literature? Se vam ne zdi, da bi preselitev vseh literarnih revij na splet, kjer bi morebitni bralci naleteli nanje bolj po naključju kot načrtno (naročniki papirnatih izdaj namreč plačujejo naročnino in zato revije berejo), literarno kulturo porinilo še dlje na obrobje? Morda JAK podpira preveč periodičnih publikacij in bi morala narediti selekcijo na podlagi kakovosti, dolgoletne tradicije in pomena za narodni prostor, ne pa obravnavati vseh kot "segment", v katerem so vse revije enako pomembne. Splošna in premalo definirana grožnja vsem vnaša strah med ustvarjalce, tako med avtorje kot med kritike, pa tudi med bralce, ki jim literatura še kaj pomeni. Lahko podrobneje definirate, zakaj se vam podpora revijam v papirnati obliki zdi "preživet anahronizem"?

**Zamida:** Treba je biti odprt za različne smeri razmišljanja za iskanje potencialnih rešitev. Ne gre za grožnjo niti za ambicijo po ukinjanju tovrstne podpore. Literarne revije so bile in ostajajo pomembne, tudi ne gre za to, da bi bilo treba vse preseliti na splet (za spletne vsebine medijev ima ministrstvo za kulturo t. i. medijski razpis, JAK pa razpis za podporo literarni ustvarjalnosti v spletnih medijih in nekatere revije (Literatura, Outsider) imajo ob tiskani izdaji spletne portale, kjer vsebine niso identične vsebinam v revijah, so nadgradnja in s tem pridobivajo nove bralce, nekatere odlične spletne platforme (Air Beletrina, Koridor) pa so samostojne in nimajo tiskane izdaje), strokovne in znanstvene revije so sofinancirane v okviru Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS (ARRS), tudi univerze imajo svoje periodične publikacije. Med revijami obstajajo velike razlike: ene imajo omembe vredno število naročnikov, a se pritožujejo, da naročniki ne plačujejo naročnine, zato pa da potrebujejo višje subvencije, Razpotja so bila denimo od nastanka do lanskega leta, ko so uvedla naročnino, brezplačnik, spet kakšna druga revija nima naročnikov, je pa dobro zastopana v knjižnicah. Nekaterih revij v knjižnicah sploh ne najdemo – dodajam, da so knjižnice samostojne pri naročanju gradiva, se pa velikokrat sklicujejo na želje svojih članov. Gre za natanko to, kar lahko preberete – če obstajajo drugačne potrebe, in to na podlagi pobud iz panoge, je morda smotrno del sredstev preusmeriti. JAK na letni ravni v okviru projektnega razpisa podpira 12 revij s 190.000 evri in v okviru

programskega še 11 revij s 415.000 evri, rezultati so javno objavljeni. Če dodamo še podporo spletnim medijem, je to več kot 630.000 evrov za sofinanciranje revij, torej prek 600.000 evrov za revije v tiskani obliki vsako leto; sem ni vključena Bukla, ki jo podpiramo na področju bralne kulture, saj je njena funkcija nekoliko drugačna kot pri klasičnih revijah, in to je še 36.000 evrov na leto. Verjetno je tudi res, kar pravite – da enostavno podpiramo preveč periodičnih publikacij. Pred nami je leto, ki je lahko namenjeno prav takim skupnim premislekom, saj se letos iztekajo štiriletni in dvoletni razpisi. Osnovna razdelitev razpisnih sredstev po področjih je praktično enaka kot pred desetimi leti oziroma na tem področju identična, kot je bila pred tem dolga leta na Ministrstvu za kulturo RS. So pa v vseh teh letih nastajale nove revije, kakšna je tudi ugasnila, in zavedamo se, da tovrstne revije brez sofinanciranja ne morejo preživeti na trgu, vendar je poudarek na “sofinanciranju”, torej je treba vložiti trud tudi v promocijo, distribucijo in podobno. Argumenti ostajajo enaki, časi pa so se drastično spremenili, vsaj s slednjim se verjetno vsi strinjamo?

**Bauer:** Samo Rugelj v zadnji številki Sodobnosti govori tudi o tem, da je sedanje stanje celotne slovenske knjigotrške mreže izredno nenaklonjeno klasičnemu leposlovju. Kako zagotoviti leposlovju (vanj sodi veliko na programskih in projektnih razpisih podprtih knjig) večjo prepoznavnost? Ali so plasmaji podprtih knjig ter njihova promocija in optimizacija prodaje za vas v večini primerov zadovoljivi?

**Zamida:** Vsaka knjigarna bi morala stremeti k temu, da svoj knjižni asortiment uspešno prodaja, in zato ga mora najprej uspešno prezentirati obiskovalcem knjigarne, to ni nobena atomska znanost. Če knjigarna ne izpostavi knjižnih naslovov oziroma novitet, ki so v danem trenutku najbolj medijsko odmevni in/ali najbolj izposojani v knjižnicah, ki so, skratka, mobilizirali kritično maso potencialnih kupcev ali se nakazuje, da jo bodo, potem je v logiki delovanja take knjigarne (ali mreže) nekaj hudo narobe. Drug vidik je promocija in dostopnost knjig, ki jih je podprla JAK, ter izpostavljenost teh naslovov. *A priori* trditi, da se ti naslovi krešejo s tržno logiko, ki ji seveda do neke mere knjigarne morajo slediti, ni mogoče, saj v tem naboru, že če se ozremo v leto 2018, obstaja kar nekaj takih, ki so izpolnjevale zgoraj naštetih razlogov in ki k izpostavljenosti kličejo. Vzvoda, s katerim bi JAK prisilila knjigarne k izpostavljanju prav subvencioniranih naslovov – pa mislim, da ne gre le za klasično leposlovje, ampak pogosto tudi za kakšne humanistične naslove, tudi stripe –, doslej nismo uveljavljali

in na podlagi nizkih podpor knjigarnam bi to tudi težko uveljavljali. Kot že rečeno, v novem programskem obdobju nameravamo vidiku promocije, dostopnosti in prodajnih poti do teh knjig posvetiti več pozornosti (in veljave) pri dodeljevanju sredstev. Sicer bi na tem mestu lahko odprla tudi vprašanje plasmaja podprtih knjig v splošnih knjižnicah, vprašanje odkupa podprtih knjig s strani knjižnic; tega je vedno manj na račun odkupa največjih knjižnih uspešnic in trivialnega leposlovja z izgovorom, da odgovarjajo na povpraševanje uporabnikov ...

**Bauer:** Veliko se govori o iskanju izgubljenega kupca. Nekaj uspešnih kampanj za prodajo knjig vendarle imamo, mednje sodita novembrski knjižni sejem in aprilaska Noč knjige. Pa vendar, potreba po trajnejši promocijski kampanji v podporo nakupovanju knjig je več kot očitna. Junija 2018 ste na JAK objavili razpis za sofinanciranje komunikacijskih akcij za spodbujanje branja in nakupovanja knjig. Kakšna bi po vašem mnenju morala biti takšna kampanja, da bi prinesla vidnejše rezultate?

**Zamida:** Celostno promocijsko kampanjo za knjigo je vredno peljati kontinuirano, in to na več ravneh. Glede na to, da je bilo v panogi veliko komentarjev in idej glede take kampanje, se mi je zdelo smiselno v obliki razpisa škarje in platno ponuditi akterjem na knjižnem polju. Izkupiček sta bili dve podprti kampanji od treh prijavljenih, pri čemer nobene kampanje ni prijavil konzorcij prijaviteljev ali kakšno stanovsko društvo s področja knjige, kar je bilo zame razočaranje. Mislila sem, da bo tak projekt pritegnil snovalce projektov, kot so Noč knjige ali Noč knjigarn, morda Gospodarsko zbornico Slovenije ... 30.000 evrov ni tako malo sredstev, ob pametni kreativni in *media-mixu* se da s tem denarjem ustvariti solidno kampanjo, pozivali smo tudi k sodelovanju s kreativnimi agencijami. Kot rečeno, smo torej za leto 2018 podprli dve kampanji, ena je že v celoti za nami, to je Mesec nacionalnega branja, ki je imel več pobudnikov in sodelujočih, nosilec kampanje je bilo društvo Bralna značka Slovenije, zasnova je bila medresorska in je na posvečeni spletni strani združevala napovednike množice bralskih dogodkov. Druga kampanja še poteka in se navezuje na projekt 50 knjig, ki so nas napisale. Gre za model, ki ni unikum, kampanje o knjigah, ki so krojile nacionalne identitete, so imeli že v Franciji, Nemčiji in nekaterih drugih državah, kjer jim je tudi uspelo mobilizirati – zmeraj ob medijski podpori vplivnih, nacionalnih medijev – velike množice bralcev, pa tudi nebralcev verjetno, da so glasovali za najvplivnejše knjige v zgodovini svoje nacije. S tega stališča kampanja veliko obeta, k njej je



s koprodukcijo televizijskih oddaj pristopila nacionalna televizija, projekt pa je nastal pod avtorstvom Valentine in Luka Novaka. Kot rečeno, je to projekt, ki še poteka, oddaje so ravno dobro prišle v programsko shemo, in zelo me zanima, v kolikšni meri mu bo uspelo mobilizirati Slovence k razmisleku o knjigah. Nasploh se mi zdi, da so knjige potisnjene iz javnega življenja, iz vsakodnevnih medijev ipd., in ob vsej prostočasni konkurenci, ki jo imajo, doživljata branje in kupovanje knjig upad, in to povsod. Zato je toliko bolj pomembno permanentno poudarjati prednosti in pomen branja – za razvoj kognitivnih sposobnosti, besednega zaklada, globokega učenja ... in kupovanja knjig, vrednosti tega, da imamo doma knjižnico. S tako omejenimi sredstvi, kot jih imamo na voljo za redno delovanje, težko zagotovimo ustrezen letni proračun za vidno in učinkovito kampanjo, menim pa, tudi po lanski izkušnji z razpisom, da bi bilo vendarle bolje, da tako kampanjo zasnuje in izvaja JAK. Letos bomo po petih letih znova izvajali raziskavo Knjiga in bralec, tudi to bo priložnost za lansiranje promocijske kampanje na podlagi svežih rezultatov.

**Bauer:** Se bo agencija v prihodnje zavzemala za izboljšanje položaja avtorjev, za ukinitvev dajatev, ki jim honorarje praktično prepolvijo?

**Zamida:** Davčne dajatve so stvar davčne politike, koliko vpliva imamo na Ministrstvo za finance RS, pa smo vsi v kulturi že večkrat skusili. Za izboljšanje položaja avtorjev se moramo zavzemati skupaj, tudi avtorsko stanovsko društvo, pa društvo književnih prevajalcev ..., marsikaj pozitivnega je že postorila Asociacija. Veliko ustvarjalcev na področju knjige je samozaposlenih, ne le avtorjev, s.p.-jevstvo je postalo norma, množica prijav za status, ki prinaša plačilo prispevkov s strani države in deluje kot socialni korektiv, se veča, pri čemer se samozaposleni na koncu še samoomejujejo glede prilivov, da bi ustrezali predpisanemu cenzusu. Spremljamo vse napovedane premike na tem področju, ustavno sodišče je na primer pred kratkim presodilo, da mora država samozaposlenim obračunavati realni, ne fiktivni dohodek, kar vpliva na obračun akontacije dohodnine. JAK se zavzema za optimalen, pozitiven razvoj panoge in vseh ustvarjalcev v njej, seveda tudi avtorjev. Zato tudi predpisujemo najnižji avtorski honorar, ko gre za subvencionirane knjige, to je realno nekaj, kar je v naši moči.

**Bauer:** *Slovenija – častna gostja v Frankfurtu* je zahteven projekt in hkrati priložnost, ki jo je treba dobro izkoristiti, saj se ne bo kmalu ponovila.

Mednarodno delovanje je vaše področje. Preučili ste zgodovino častnih gostij, pasti, v katere lahko zaidemo. Smo za leto 2018 dosegli zastavljene cilje?

**Zamida:** Kot sem že večkrat poudarila, gre za največji izvozni projekt za slovensko literaturo in kulturo, kar smo jih kdaj imeli. In dobnesedno za enkratno priložnost. Hkrati sama nanj ne gledam le kot na nekajdnevni ali nekajmesečni sklop dogodkov, temveč ga vidim kot priložnost za to, da nadoknadimo zamujeno, da začnemo zapolnjevati vrzeli. Pri tem mislim na dejstvo, da pri nas nikoli nismo aktivno tržili nacionalne literature, da lahko na prste ene roke preštejemo založbe, ki se z izvozom prevodnih pravic sploh ukvarjajo, da ne poznamo institucije literarnega agenta, da pred JAK ni obstajala nobena institucija, ne javna ne nevladna, ki bi imela na tem področju jasno izraženo nacionalno povezovalno agendo ali vizijo. Pa tudi na dejstvo, da se zavest o pomenu avtorske in posebej prevodne pravice pri naših avtorjih šele uveljavlja. Kot večkrat poudarim, brez konstantne ponudbe ni povpraševanja, tudi zato slovenska literatura v tem trenutku na tujih trgih ne kotira kot blagovna znamka, če lahko tako rečem, literarni skavti nas praktično ne spremljajo in tudi tuji uredniki redko sproti pogledujejo, kaj je novega in vrednega prevoda. Zato je dobra in aktivna promocija toliko pomembnejša. Sama bom uspeh projekta merila tudi po tem, kako se bomo skozenj razvili doma. Upam pa, da bo zaradi obeh fokusov, bolonjskega in frankfurtskega, ta dejavnost domačih založb postala tudi ekonomsko bolj upravičena, kot je bila v preteklosti. Prvi rezultati, ki so plod dela zadnjih dveh do treh let, se že kažejo in v tem smislu smo več kot dosegli zastavljene cilje tudi za leto 2018. Imeli smo rekordno število prijav tujih urednikov in založnikov na naš *fellowship* v Sloveniji (70), imeli smo nekaj odmevnih strokovnih dogodkov mreženja v tujini, spodbudili smo nastanek dvosmerne prevajalske nagrade med nemščino in slovenščino, imamo viden prirast prevodov v nemščino, imamo nacionalno stojnico na še več tujih knjižnih sejnih, ki nam je vsem v ponos, in končno smo presekali s prakso, da se ji slovenski založniki izogibajo (in se ji umikajo po možnosti v drugo halo) – zdaj na njej najemajo mize in so tam v času sejma “doma”, tisti z lastnimi stojnicami pa se ji lokacijsko približujejo.

Frankfurtski knjižni sejem kot globalno najpomembnejši tovrstni dogodek naziv častnih gostij podeljuje že skoraj pol stoletja, gre za pomemben in medijsko odmeven segment sejma, ki se je v tem času tudi zelo razvijal, profiliral. Sejem zadnja leta državam nudi veliko profesionalne podpore, svetovanja in podobno, tako da je možnost, da bi bil kak nastop res polom,

manjša, kot je bila v preteklosti, ko je bilo vse prepuščeno državam gostjam samim. Seveda so tu tudi vsakokratne objektivne okoliščine; če panogi globalno ne gre najbolje, se to odraža v manjšem interesu pri raziskovanju novih trgov (tudi kar se prevodnih pravic tiče). Tako tudi mi pri pripravah ne moremo mimo dejstva, da gre trenutno slabo prav nemškim založbam, veliko slabše kot še pred petimi leti. Zato moramo recimo v te odnose vlagati več truda in denarja.

**Bauer:** Pred nami so še štiri intenzivna leta do Frankfurta. Se v letih 2019 in 2020 s tega področja pripravlja kak nov razpis tudi za založnike? Morda za literarne agente? Kakšno je razmerje med predvideno porabo sredstev za založništvo in za druge resorje?

**Zamida:** Že zgoraj omenjam črpanje kohezijskega denarja za projekt iz sklada za regionalni razvoj. V okviru tega so načrtovani tudi razpisi za producente na področju knjige – tako za posameznike kot založbe –, tudi z mislijo na literarne agente. V tem času bomo tudi iz rednih razpisnih sredstev agencije na projektnih in programskih razpisih nekaj denarja namenili z mislijo na Bologno in Frankfurt, tudi za kakšne izvirne knjižne projekte, če se bo izkazala podhranjenost v redno sofinanciranih programih na tem področju. Če govoriva o razmerjih na splošno, bo večina denarja za vsebine ostala na resorju kulture in znotraj tega knjige; ocenjujem, da okoli 80 odstotkov.

**Bauer:** Je produkcija kakovostnih domačih knjig, ki so zanimive tudi za tuje trge, dovolj visoka? Ste razmišljali o tem, da bi pri naslednjih razpisih podpri izvirnih slovenskih del namenili višji odstotek razpoložljivih sredstev?

**Zamida:** Izvirna dela imajo že zdaj višji znesek subvencije na knjigo, tudi pribitek na uredniško delo, ki je zagotovo zahtevnejše kot v primeru prevodnih del, kjer je glavno delo že opravil tuji urednik. Prav tako je napačen vtis, da je z javnim denarjem podprtih bistveno več prevodnih kot izvirnih del. Produkcija domačih knjig je pri nas visoka, pozitivno je, da se razvijajo tudi žanri, risoroman, slikanice brez besed, kriminalke. Slednje glede na izkušnje žal vseeno nimajo veliko prevodnega potenciala, vsaj zaenkrat. Žanr kriminalke se je s skandinavskim trendom začel razvijati po vsej Evropi, prevajajo pa se večinoma in že tradicionalno anglosaški in nordijski avtorji. Naš največji izvozni potencial, kar se leposlovja za odrasle tiče, je

še zmeraj to, čemur pravimo kakovostna literatura. Torej knjige z literarno vrednostjo, ki odražajo lokalni kolorit, ki pripovedujejo o nas. Cenjena in opažena je poezija, čeprav je v tujini velikokrat omejena na nišne založbe. Potem so tukaj slikanice, a manj tiste, ki so nam tradicionalno in sentimentalno blizu, bolj se iščejo ilustratorsko in oblikovalsko, tudi tipografsko sodobni izdelki, s po možnosti pripovedovano zgodbo. Čudovita poezija za otroke, ki je imamo v izobilju, bo težje našla pot na tuje trge, če sodim po tem, kar nam pripovedujejo založniki, tudi tisti, ki so obiskali Slovenijo v naši organizaciji in se seznanjali s tekočo produkcijo. Prevajati moramo naše klasike in moderne klasike, to je za neki referenčni okvir nujno – po klasikih nacionalne literature se lahko primerno vrednotijo tudi njena sodobna dela. Potem sta tukaj humanistika, filozofija. Ko tako naštevam ... imamo kaj ponuditi, a dobrega ni nikoli dovolj, povprečnega pa je zmeraj preveč.

**Bauer:** Kakšno pot bomo ubrali kot častna gostja na knjižnem sejmu v Bologni čez dobri dve leti? Se obrisi koncepta že izrisujejo? Bomo postregli s kakšnim inovativnim pristopom k promociji mladinske literature?

**Zamida:** Izkoristili bomo nastopa v dveh konsekutivnih letih, torej Bologna in Frankfurt, to je nujno že zaradi finančne učinkovitosti, prav tako bo to prineslo več vidnosti in prisotnosti. V Bologni je močno v ospredju vizualna komponenta, velik poudarek je na ilustratorjih, to potrjuje že dejstvo, da je ilustratorska razstava edini v pogodbi s sejmom obvezni element častnega nastopa neke države. K sreči naši ilustratorji v Bologni dobro kotirajo, zadnje čase se redno uvrščajo v izbor za kurirano razstavo, lani Andreja Peklar, letos Ana Zavavlav, nekaj let pred tem Peter Škerl, pred desetletjem in več Alenka Sottler, Polona Lovšin ..., zato menim, da bo tudi naša osrednja slovenska razstava 2021 zelo odmevna. Na sejem v Bologno z vsega sveta pridejo vsi, ki v svetu otroškega in mladinskega založništva nekaj veljajo, zato nameravamo pripraviti tudi strokovni program in program mreženja – tega smo spodbudili že letos, v okviru mreže Traduki in skupaj s Švico, ki je častna gostja 2019, pripravljamo poslovno srečanje med založniki. Sicer pa je v našem konceptu tudi sodelovanje z mestom, torej prisotnost v Bologni sami, ne le na sejmu, ki je namenjen izključno strokovni javnosti. To zelo živahno, univerzitetno mesto ponuja številne privlačne prostore – notranje in zunanje. Ima najstarejšo kinoteko v Italiji, otroško gledališče, številne čudovite atrijske in pasažne, kjer so mogoče prostorske intervencije, sodelovati je možno z vrtci in šolami. Nekatere

države tega potenciala sploh ne izkoristijo; Kitajska, na primer, je imela lani le dodatno razstavo v mestni hiši. To se je vsem zdelo škoda. Poleg tega nam je Italija blizu, je naša sosedica, drug drugega zanimamo, vključili bomo lahko tudi številne zamejske ustvarjalce, tako ilustratorje kot avtorje. Upam, da se bo skupaj s producenti, ki bodo sodelovali, oblikovalo veliko privlačnega in inovativnega, tako na ravni predstavitvenih materialov (kjer je čas, da postanemo bolj interaktivni, da tudi na stojnici prikažemo več videomaterialov recimo, *book trailerjev*, ki jih delajo naši založniki, ustvarjanje ilustratorjev, 3D-mapiranje, da tiskane materiale povežemo s spletnimi ...) kot na ravni dogajanja. Letos bo ključno leto priprav. Obseg programa bo seveda odvisen od sredstev, ki bodo na voljo. Trenutno nimamo nobenih zagotovil, da bo ministrstvo proračunu JAK primaknilo za to potrebna dodatna sredstva, so pa projektu naklonjeni in ostajam optimistična.

**Bauer:** Kateri so po vašem mnenju najpomembnejši elementi za uspešen prodor slovenskih avtorjev na tuje trge?

**Zamida:** Potrpljenje – to je izrazito tek na dolge proge, aktivno in intenzivno trženje prevodnih pravic v sodelovanju založb, agentov, avtorjev in JAK, s tem povezana dolgoročna vizija na nacionalni ravni, kar se tiče izpostavljenosti na različnih tujih trgih, in – nikakor na zadnjem mestu – dobri nastopi avtorjev na odrih v tujini, taki, ki se vtisnejo v spomin.

**Bauer:** Kakšna bo po vašem mnenju usoda slovenske knjige v naslednjem desetletju?

**Zamida:** Slovensko knjigo bomo brali in kupovali tudi v prihodnje, in to na papirju in v drugih oblikah. Avtorice in avtorji bodo pisali, ker to počnejo iz notranjih vzgibov, iz nuje po pisanju – tako nastajajo dobre zgodbe. Te pa zmeraj prepričajo. Kam se bo nagnila panoga, ki skrbi za to, da knjiga v obliki, kot jo poznamo, in po standardih, kot jih pričakujemo, doseže bralca, v profesionalizacijo ali amaterizacijo, pa bo odvisno od vseh nas. Knjiga ni luksuz, je ključna komponenta delujoče družbe.

**Sodobna  
slovenska  
poezija**



**Aleš Berger**

Ducat pesmi

\* \* \*

Razgledana knjigarka pravi, javno, da je tistih par vrstic, ki sem jih napisal, pesem.

Vrli urednik ugotovi prav enako, v neki radijski oddaji.

Potem jih celó objavi, tistih par vrstic, na programu Ars, kot lirični utrinek.

Meni pa je bilo le všeč, da sem vsak stavek začel v novi vrstici.

Da se je tako poganjala, ustavljala misel, poganjal, ustavljal spomin.

Da sta se razvnela in potem hitro umirila.

Da sta iz magme senzacij nastala, recimo, neki red in zgoščenost.

Kataloška pesem, pravi Marko.

Pesem omara s po nekaj predali, je mogoče rekla Majda.

Pesem tipke Enter, dodajam.

\* \* \*

Ko nismo vedeli, kaj je na oni strani lune.  
Ko ni nihče pretekel sto metrov v manj kot desetih sekundah.  
Ko so bili Dahomej, Burma, Cejlon.

Ko je Roman Lešek s palico preskočil štiri metre.  
Ko je bila Sirimavo Bandaranaike.  
Ko smo rekli astronavt in ne vesoljec.

Ko je strmoglavil Dag Hammarskjöld.  
Ko smo jokali zaradi Lajke.  
Ko sta igrala Fridrik Olaffson in Pal Benko.

\* \* \*

Včasih je bila cvetličarna, danes je hostel.  
Včasih je bil vinotoč, danes tam prodajajo čevlje.  
Včasih je bila Emona, zdaj je že spet nova trgovina s tekstilom.

Kjer so svoj čas na metre prodajali sukno, je zdaj kebab.  
Kjer je bila svoj čas mlekarna, zdaj razvažajo pice.  
Kjer je bil mesar, je ambasada.

Kjer so bili kostanji, je asfalt.  
Kjer je bilo balinišče, so parkirni prostori.  
Kjer je bila gostilna, je optika.

Kjer je bila policija, je še zdaj policija.



\* \* \*

Ne maram tistih, ki ne vključijo smernika, ko zavijajo.  
Ne prenesem tistih, ki mi pobliskavajo od zadaj.  
Za hip zasovražim tiste, ki mi vozijo v škarje.  
Preziram tiste, ki zdravi parkirajo na prostoru za invalide.

Smilijo se mi tisti z zatemnjenimi šipami.  
Ne zavidam tistim, ki me prehitevajo po desni.  
Smejim se tistim, ki mi kažejo sredinec.  
Še povoham ne tistih, ki do konca pritisnejo na plin.

\* \* \*

V koliko cerkvah si bil kot turist? V koliko krajih?  
Koliko krstov si videl v njih? Pogrebov? Porok?  
Na koliko zvonikov si stopil? V koliko kript?

Na koliko mejnih prehodih si čakal? Kje najdlje? Koliko ur?  
Koliko deviz si največ pretihotapil? Kdaj in kje so te dobili?  
(O, to dobro pomniš!)

V koliko hotelskih sobah si spal? S kom? S kom ne?  
V koliko tujih posteljah? S koliko znankami? Tujkami?

\* \* \*

Samo enkrat sem spal z žensko, ki ji poprej nisem vedel imena.  
Samo enkrat sem spal z žensko, katere pisave nisem poznal.  
Samo enkrat sem spal z žensko, ki sem ji bil natvezil, da sem Čeh.

Samo z eno žensko sem spal, ki še ni videla snega.  
Samo z eno žensko sem spal, ki je pisala drame.  
Samo pri eni ženski sem spal, ki me je bila pretentala, da ni lezbijka.

\* \* \*

Nisva bila v Marseillu.  
Nisva bila v operi.  
Nisva obkrožila istega kandidata.  
Vseeno sva skupaj.

Nisem skuhal golaža.  
Nisi prebrala tiste knjige.  
Spet nisem prepoznal tistega drevesa.  
Spet nisi prišla pravočasno.

Nisva vpisana v isti javni knjižnici.  
Nisva bila nad 2000 metrov.  
A če napišem, kaj sva skupaj naredila,  
bi zmanjkalo prostora.

\* \* \*

J. reče, ko se srečava pred banko, da “se je odločil”.  
P. pove, ko stopa v avto na parkirišču, da bo “najbrž z drugo”.  
V. mi predstavi, ko trčimo ob šanku, “svojo tanovo”.

Ko ga pokličem po telefonu, ženski glas odgovori, da “ne živi več tukaj”.  
Ko ji naročim, naj pozdravi moža, se grenko veselo nasmeje.  
Ko jo po dolgem času vidim, ima drug priimek.

Na vse to se spomnim, ko grem s tistega sodišča.

\* \* \*

Korlu so ukradli avtomobil, ne meni.  
Mojčin sin se drogira, ne moj.  
Soseda so pretepli sinoči, ne mene.  
Pri Gorjančevih so vlomili, ne pri meni.  
Z Gašperjem šef grdo ravna, ne z mano.

Miha je umrl za rakom na pljučih, ne jaz.

\* \* \*

Ni na vikendu, ampak na kemoterapiji.

Ni v toplicah, ampak v depresiji.

Ni pri vnukih, ampak pri zdravilcu.

Ni Pod lipo, ampak pod rušo.

\* \* \*

Ni te v spominu pesnikov.  
Ni te v klevetah prozaistov.  
Ni te v anekdotah režiserjev.

Ne nastopaš na strankarskih proslavah.  
Ne odpiraš razstav, ne odkrivaš spomenikov.  
Ne kandidiraš, ne v centru ne na podeželju.

Ni te za družabnim omizjem.  
Ni te na dolgi plovbi v dvoje.  
Ni te v zaupnostih, dovtipih.

Kot da te nikoli ni bilo, tako si, stari nekdanji prijatelj.



\* \* \*

Zagnati proč, česar nikoli nisi imel.  
Predvideti jamske slikarije (v Lascauxu).  
Spati z žensko, ki je po tebi ovdovela.

Prebrati avtobiografijo nerojenega.  
Prevesti razbit klinopis.  
Pobožati srnjačka, ki ga bo uplenil tvoj vnuk.

Slišati navdih v gluhi skladateljevi glavi.  
Pisati v jeziku, ki je izumrl.  
Najti gobo, ki ne bo zrasla.

## Sodobna slovenska poezija



Foto: Urška Lukovič

**Klarisa Jovanović**

### Banket

#### **Kairo I**

Terasa mošeje je obdana s kamnito  
ograjjo. Ograja je rjavo rumena,  
namesto oken line. Skozi eno od njih  
vidim deklico. Na sosednji terasi.  
Pod milim nebom se sprehaja. Njeni koraki  
so neslišni, duši jih preproga s cvetličnim  
vzorcem. Tudi njena obleka ima cvetlični  
vzorec. Deklica se tu in tam uleže na tla  
in takrat jo komajda ločim od preproge.  
Zato pa ves čas slišim, kako veni cvetje  
pod njenimi ozkimi boki, slišim  
dekličin molk, slišim kovinski zvok  
njenih drobnih prstov, slišim cvileče ihtenje  
njenega drobnega srca, na katero dežuje  
vsa surovost tega sveta.

## Kairo II

Deček sedi na dvorišču mošeje.  
Po turško, z golimi nogami.  
Knjiga, ki jo drži na kolenih,  
je pretežka zanj.  
Njemu nasproti sedi učitelj:  
koža iz pergamenta,  
glas iz granita.  
Deček ponavlja za njim,  
sprva lahkotno, nato pa vse  
teže: besede, goste in lepljive  
kot dateljni, mu nočejo več z  
jezika. Sončni žarek prebode  
njegova stopala. Tišina leže  
nanj in ga zasuje z vso svojo težo.

## Sokrat

O, prekleta modrost Helenov.  
Prekleta besedovanje brez konca  
in kraja. In spraševanje. In cefranje  
vsega in vsakogar. Ja, ravno to si  
počel. In ko si človeka razcefral,  
si ga znova, košček za koščkom,  
sestavil, marljivo sestavil, in potem  
spet vse znova, brez konca in kraja.  
Medtem si se muzal in hihital  
v brado, češ, kdo mi pa kaj more,  
čeprav bi bil moral vedeti, da beseda  
prej in bolje zadene od bodala.  
In ravno ona te je pokopala.  
Ravno ona ti je dala piti strup.  
In od tedaj se za vsako besedo  
skriva strup in človek ne ve več,  
kako bi ji ubežal. Kako bi  
mu ubežal.

## Erinije

Dajmo, dekleta, namažimo  
se spredaj in zadaj, da bo  
bolje drselo, da bo bolje šlo.  
In kakšno kačo v nadržja,  
če že ne moremo pod njeno kožo.  
In kakšen kamen v usta,  
če že ne moremo na njem sedeti.  
In bič v roke, če že ne moremo  
na njem leteti. In hop čez  
njihove hrbte. Švist po njih.  
Na poskok.  
Na odriv.  
Bile smo nič.  
Bodimo vse.

## Agamemnon

Si zares mislil, da boš z vodo  
v kopeli s sebe spral kri in gnoj  
in garje? Da bo vse tako, kot je  
bilo prej? Da te žlica čaka tam,  
kjer ti je padla iz roke? In čevelj  
tam, kjer ti je padel z noge?  
Si zares mislil, da se odtlej  
nihče ni dotaknil kljuge na vratih?  
Da se odtlej nihče ni otrl v tvojo  
brisačo? Da lastovke še vedno  
gnezdijo nad tvojim oknom?  
Da na vrtu še vedno cveti  
jasmin? Ti, ki si pregazil toliko  
tujih postelj, poteptal toliko  
tujih vrtov. Požgal toliko tujih  
dvorišč.

## Kairo IV

Ob večerih je nebo vijoličasto.  
Felahi poniknejo v svoje kolibe.  
Tu in tam iz njih prhne otroški  
vrisk.

Na reki pa se zibljejo ladje,  
okrašene z lučkami, ki utripajo  
kot kresnice.

Na ladjah se gostijo faraoni.  
Mastijo se z racami in ribami  
in nalivajo z vinom  
in polivajo z dišavami.

In se veselijo svoje lepote:  
bujnih črnih las,  
gladke svilene kože,  
sneženo belih oblčil.

## Skadar

Nekoč, sredi poletja, sem  
se znašla v Skadru: sonce je  
žgalo, znoj mi je curkoma  
tekkel po hrbtu. Bil je sejem.  
Debele, črne muhe so se pasle  
po mladem siru v čebru,  
branjevka jih je zaman podila  
stran, čez čas je omagala in  
se vdala v usodo, tako kot moj  
stari oče, ki se je nekoč, sredi poletja,  
potikal po tem mestu: ušiv in  
garjav, v gumijastih opankah,  
in tiščal pod pazduho kos kruha  
in v notranjem žepu suknjiča  
kos smrdljivega sira, vdan v usodo  
preganjanih.



## Solun

Ko sem prvič prišla v Solun,  
je mesto dišalo po rožni vodi,  
iz cerkev so doneli sočni moški  
glasovi, ulični prodajalci so na  
ves glas hvalili svoje blago.

Bilo je tako svetlo, da sem  
od bolečine pripirala oči.  
Obljuba ljubezni je vzhajala  
kot kruh.

V kavarnicah so posedali  
moški z zloščeni čevlji  
in trezno, zelo trezno  
govorili o domovini.

O novi in o starih, izgubljenih.

Ko sem drugič prišla v Solun,  
je bila samo svetloba še vedno  
tako ostra, da sem od bolečine  
pripirala oči.

In nisem zmogla treznih besed  
o novi in ne o starih, izgubljenih  
domovinah.

Moški so nosili umazane, pošvedrane  
čevlje.

## Visoka pesem

Nekoč bom napisala visoko  
pesem. Obšla bom puščavo  
in datljevce in zanemarila  
bom vse tiste puščavske živali,  
ki se pasejo med nevestinimi dojkami,  
in vse tiste mladeniče, ki skačejo  
kot kozlički. In ves nakit in dišave  
in lilije in robide. Ohranila bom samo  
cedrov les in slonovo kost in  
alabaster za trdnjavo, ki bo branila  
ljubezen pred naraslimi vodami  
uničenja.

## Šahrijar

O tebi skorajda ni besede.  
Vsi govorijo samo o Šeherezadi:  
celo slaščičarne, nočni klubi,  
frizerski in masažni saloni  
se imenujejo po njej, ki je bila  
blaga in lepa in pametna.  
In ravno prav zgovorna, da  
je nisi pokončal. Baje je medtem  
s tabo celo zanosila. Medtem ali  
med *tistim* – kot se vzame.  
Po tebi, ki si pognal vso tisto  
grozljivo, maščevalno mašinerijo,  
pa se ne imenuje niti zanikrna  
kavarna v predmestju. Tebe  
odkrije tu in tam samo kak knjižni  
molj. Ne, ne podcenjujem tvojega  
besa, in vendar, vidiš, ni se splačalo.  
Pozaba je kljub vsemu najhujša  
kazen.

## Pergament

Če samo pomislim, kako  
so možje sopli, ko so odirali  
jagnjeta in kozličke in teleta.  
Kako so jim debele znojne srage  
meglile vid in so se  
neštetokrat porezali, čeprav so  
bili njihovi prsti iz usnja.  
Če samo pomislim,  
kako so se dušili v smradu  
živih kož, ki se še niso  
ustrojile. Kako so jim lile  
solze iz oči, kako jih je  
peklo v grlu in s kakšnim  
olajšanjem so strmeli v  
kožo, potem ko se je omehčala  
in zgladila in se, še vedno živa  
in trepetajoča, predala  
sladostrastnemu pohodu pisala,  
ki je vanjo dolblo svoje sledi.  
Če samo pomislim.

## Večerja na travi

Sedeli smo na travi in  
nosili v usta, z golimi rokami:  
pečeno jagnjetino, mladi sir,  
mlado čebulo, pečeno papriko  
in lomili, z golimi rokami,  
kruh, doma pečen,  
z debelo skorjo.  
Toda vino ni hotelo po grlu.  
V ozadju prizora je bila  
cerkev, majhna cerkev z  
majhno kupolo.  
Na moji levi je sedela  
stara mati, gledala nas je  
in ni jedla in na vsem  
lepem je globoko vzdihnila.  
Oče jo je dvignil v naročje:  
majhno, drobno, krhko  
lutko s poškrbljenim krilom,  
kajti stara mati se je praznje  
oblekla za zadnjo večerjo.

## Panonija

Robovi se raztapljajo  
in veter se poganja z dolgimi  
zamahi ptice roparice proti  
gozdnim zaplatam.

Ko se s perutjo dotakne tal,  
vzvalovi davno morje  
pod peščenimi zameti.

Drobne školjke hitijo v  
zavetrje med čeri,  
zaletavajo se druga v drugo  
in panično iščejo svoj  
pozabljeni par.

Klokot in bobnenje  
plime in oseke in nato  
spet dolgo spanje brez  
sanj.

## Moja mati pa kar stoji

Moja mati pa kar stoji in gleda  
in njene oči so vse večje.  
Moj Bog, toliko vsega se je  
nabralo v njih,  
toliko vsega. Zdi se mi,  
da bo udarilo čez rob,  
da bo kriknilo. In vendar: ne.  
Moja mati si vztrajno nadeva  
železne obroče kot tisti  
Železni Henrik v pravljici, ki  
sem jo tako rada brala, ko  
sem bila še deklica. Ki sem jo  
brala, ko je nekoč prišla  
k nam na obisk stara mati  
in sta z mamo skupaj kuhali  
slivovo marmelado.  
Stara mati se je spekla in  
kriknila in ravno tedaj je  
Henriku od bolečine počilo srce:  
vse tri obroče je razneslo  
in meni je v nos udaril rezek,  
kovinski vonj po rji.

## Sodobna slovenska poezija



Foto: Bernhard Aichner

Aleš Šteger

Proč od sebe

### Proč od sebe

Prihajam, da grem,  
In stopam, kot da ne,  
In grem, da spet krenem,  
Korak za korakom,  
Proč od sebe, proč od sebe.

Poznaš ti odgovor,  
Kaj je biti, kaj gre v izgubo,  
Ko se prostor prevede v jezik  
Preko telesa, najdražji,  
In telo v izginotje?

Moj ljubi, odhajam  
In hodim in še zmeraj sem  
Upanje, da me nekega dne  
Zdrobe podplati velikanov,  
Da padem neslišno v neslišno

Proč od sebe, proč od sebe.



## Življenja pesnikov

Stari pesnik gleda nazaj na svoje življenje,  
Reče, edino neizogibno je bilo opredeliti se  
V političnem smislu do revolucije.

Nek drugi dan nek drugi pesnik reče  
Čutil sem historično nujnost napisati,  
Reče, bilo je, kot bi pisalo mene.

Spet nek drugi pesnik molče tehta.  
Kar koli sem rekel, reče, kar koli sem napisal,  
Je bila napaka in molk edini pravi dom.

Ne govorite neumnosti, reče pesnik ponoči,  
Smo funkcija presežnega in neskončnega  
In kot taki nič boljši od hrčkov v kolesu jezika.

Jaz pa sem se trudil po najboljših močeh,  
Reče pesnik, na robu norosti, tipajoč v praznini,  
Ne vede kam, ne zakaj, zmeraj znova, zmeraj znova.

Malo razuma ne škodi in malo humorja prav tako ne,  
Mu ugovarja pesnik, pomesti z vso to metafizično navlako,  
Zagristi in se umazati z mojo dobo, je bilo moje poslanstvo.

Mladi pesnik gleda krčevito naprej na vse želje.  
Stari pesnik gleda vzvišeno nazaj na vse napisano.  
Pesnik srednje generacije piše, ne gleda.

## Vijak

Dragi moj oče, saj veš, da vem,  
Kar ve moj mali sin, da nič ne ostane,  
Nobena beseda, nobeno telo.

V tvojem živi spomin na truplo tvojega očeta,  
Ki ni mogel pozabiti mladostnega prizora črvov,  
Ki so gomazeli iz lobanje njegovega očeta.

Jaz gledam tebe, glava v povezah, na bolniški postelji,  
In vem, moj dragi oče, da je zaman, vse zaman,  
Nič ne ostane, ne beseda ne telo.

Koža zgnije, organi se utekočinijo,  
Tkivo in mišice gredo v kompost  
In kmalu so kosti le prah.

Ti si sin mojega spomina, oče, jaz sem zadnja priča  
Tvojega očeta, moj sin je porok tvojega razpada,  
Ki bo trajal, dokler bo živel človek, ki ga pomni.

Tako odhajajo v nič telesa in besede.  
Ves trud zaman. Ničévo. In groteskno vse  
Naprezanje, da bi trajali za hipec dlje.

Včeraj so te operirali, skrili mrtev vijak  
V tvojo polomljeno čeljust, črvička iz titana,  
Ki bo nekoč kot edini preživeli pričal

O izginulem sinu in izginulem rodu  
In o kraju izginulem, kjer so nekoč se, dragi oče,  
Srečevale pozabljene besede in telesa v pogubi.

## Bazen

Sinjemodra maternica,  
Napolnjena z oblaki in sledmi letal.

Plivkajoča obljuba, da se vsi vrnemo  
V porodno vodo, pa čeprav klorirano.

Vse sprejemem. Vsemu se odpovem.  
V vse se potopim, oblečen zgolj v mokro brado.

V tebi lebdim kot smet, kot mrtvi žužek,  
Kot bencinski madež, kot leni spermij

In sanjam o vsem salu, ki pravkar sanja  
V eni od tvojih ponovitev iste sanje o meni.

Opazovan z neba si ena od nešteti solz,  
Naslíkanih na masko umorjenega demona.

## Gora

Ta gora ima in nima imena.  
Ime ima, ki se vztrajno izmika.

Ne ime, le nema guba  
Še ene vsakdanje izgube.

Zaman nagovarjaš poseko smrek,  
Zaman črne trebuhe oblakov.

Ime gore se vztrajno izmika,  
Te, brez namena, brez vzroka,

Uči iskati, klicati, kričati,  
Obupati, se z obupom igrati.

Gora gora gora pred mano.  
Grušč grušč grušč navznoter.

Navznoter, kjer je veliko razbitih senc,  
Veliko grušča, a nobenih dreves.

Iz grušča raste tiha skala.  
Iz tihe skale trdna gora.

Ta gora ima in nima imena.  
Ime ima, ki se vztrajno izmika.

Gora gora gora v meni.  
Grušč grušč grušč vsepovsod.

**Pol**

Kaj je pol ure,  
Če gre vse na pol.  
Jabolko, življenje  
In le tebi vidna pot.

Pol ptička prileti  
In pol spomina  
Vznikne in splahni  
In mame in očeta pol.

Naučil sem se  
Izgubljeni in v izgubi  
Z besedo slepo  
Priklicati izgubljeno.

Več ne zmore pesem.  
Pasti, kjer vznika moč,  
Ki s časom celi lastno rano.  
Jo poznaš, ljubezen?

**Sodobna  
slovenska  
poezija**



**Laura Repovš**

Prozorni plamen

**Prozorni plamen**

Ne najdem se. Ne znam več jezika  
stvari, predmetov. Kako naj rečem "soba",  
če v njej nekdo, že dolgo mrtev, biva,  
ker ne mara črnega traku in groba?

Kako se reče "stol", ki še zdaj diha  
tvoje lepe gibe in kjer zrak žari  
ves zlat in v njem zdaj prede tišina,  
ki jo je pustil tvoj glas? Čeprav ni

nikogar več, je vse še tu. Ampak  
nobena stvar se ne obrne, ko jo  
pokličem po imenu. Vsakič mi roka

zdrsne skozi, kot da sem jaz duh.  
Kot da sem jaz prozorni plamen vsega,  
česar ni več tu, pa je, pa je, pa je ...

## Nada pride nazaj

Nada ni bila preveč rada mrtva.  
Vztrajno je njena lepa slika padala,  
doklèr se ni snel črni trak z okvirja,  
nemirno je drsala po sobah,

z zavezo do navad, do ritma. Dolgo  
je še bledela senca, vsa srebrna  
od skrbi, da nas pušča še bolj same.  
Zdaj se je, čutim, spet vrnila: s krhko

postavo bdi nad ... Kot bi bil za mame  
klic otroka najmočnejši urok.  
Da svojo hčer pospremi iz telesa,

kot jo je nekdej spremila v telo.  
Vidim, kako gori zrak od prisotnosti.  
Le o čem govorita dolge ure?

## Alenka gre na morje

Ko se pozdraviš in boš spet hodila,  
odločeno razlagaš, greš na morje.  
Da naj grem zraven. Z zavozlanim glasom  
obljubim, da te bom zares peljala.

Z roko sežeš čez ograjo postelje  
in dolgo brodiš z njo po morju zraka.  
Skoz okno mi pokažeš oblak: ribo,  
ki plava nad Tržaško. Če jo vidim,

in z morsko modrim prstom na nebo  
narišeš točno tisto prvo ribo,  
ki si mi jo narisala v otroštvu.

Potem zaspíš, vsak dan za malo dlje.  
Domov se vračam v sivo-zelen vonj,  
ki uhaja vsak dan malo dlje s hodnika.

Kadar si budna, te je včasih strah  
velikega zrcala, ki te srka

iz telesa. Mirim te, da ne skrbi.  
Vesolje je kristalno: hladno, a

neznansko lepo. Sveže kakor morje,

ki ga imaš rada. Jaz te s čolnom peljem.



## Val Atlantika

Samó otočje, ki se tiho dviga  
nad gladino, izdaja skrit obstoj  
v vodo potopljenega telesa:  
tvoj otok zre v globoki lok ozvezdij

s pobočjem dojke, kjer se lomi plima.  
Žarel je svež večer v ožilju mesta.  
Ločila sva se na križišču, ko  
je zautripalo iz dna skrivnosti.

Obstala sva, kot bi bila nevidna,  
in ko si me takrat prijel za roke,  
je udaril val silnega Atlantika,

vse moje kamenje je vase vzela  
voda, temna, šepetajoča voda,  
in med vrvečimi lučmi sem rekla:

*Tvoja,  
tvoja ...*

## Vse bo nekoč spomin

Vse bo nekoč spomin. Vse zagori  
v času. Ko zrak zamigota, snamemo  
zaveso, ki jo tke prozorni plamen  
na kraju izginotja. Kar ostane  
v njej, je vse, k čemur se lahko vračamo.

A spominjanje briše. Vsakič ko  
prikličeš vse nazaj, razpneš tkanino,  
ki se tanjša in para na robovih.  
Najljubše slike, ki jih najbolj rabim.

Ko je nekoč doma skoz steklo vrat  
v razpadlo hišo padel pas svetlobe  
na prah v zraku, ki je poplesaval.

Ko si me med vrvečimi lučmi  
večernega mesta prijel za roke.

Zadnji dotik nekoga, ko odhaja ...

**Sodobna  
slovenska  
proza**

**Helena Šuklje**  
Zapestnica



Milenca se je smehljala in se vrtela v rožnatem krilu. Tanko blago jo je božalo po topli koži in mehak, slankast zrak, gost od zgodnjega večera, jo je podpiral, ko se je z dolgo paličico nagibala daleč čez kamniti pomol. Rahlo je dišalo po algah in morskem rastlinju, gladina je bila mirna in prosojna, zahajajoče sonce je razprostiralo rubinasto vlečko, kot bi bila odsev obleke, ki jo je dobila od tete Silve za večerno slovesnost. Levo zapestje ji je nekoliko preohlapno oklepal srebrn obroček s petimi koralami, vdelanimi v male rozete. Skozi prozorno vodo so se svetili beli kamni, nekateri so bili večji in ploščati, na robovih zelenkasto obraščeni. Tu in tam se je rdeče posvetilo, kot bi pod trdo gmoto živo migotalo ali bi nemirni prsti prebirali stišane usedline. S privzdignjene terase počitniške hiše je slišala ženske glasove, sapa je prinesla lenoben dim cigarete, dedi je čakal pod murvo, da se ritual priprav na večerni dogodek konča.

Teta Silva in njena sestra, Milenina babica, sta bili spet pozni. Pomerjanje, preoblačenje, česanje, vse je zahtevalo čas. Teta je prinesla svoje stvari v dveh velikih kovčkih iz rdečega usnja in manjši torbi z ogledalcem. S seboj je imela platnen senčnik, ki ga poleg slamnika s širokimi krajci ni nosila samo, kadar so šli na kopanje ali s čolnom v sosednji zaliv, ampak tudi na sprehodih ob obali in po starih korčulskih ulicah. Vse njene stvari so imele poseben, drugačen in neobičajen vonj, ki je napolnil vsak prostor, v katerega je vstopila. Jutranje halje so bile udobne in mehke, dopoldanske tunike

so krasili rožasti vzorci, široke hlače je nosila s tankimi bluzami. Večerne obleke pa so bile nekaj čisto posebnega, skrivale so vse mogoče zvižaje, ki ji je Milenca radovedno odkrivala. Gladka linija dolge dekoltirane toalete ni bila prekinjena s pasom, ampak se je elastičen trak s sponko skrival na notranji strani, krilo je imelo na spodnjem robu v podlogi male uteži, ki so ohranjale brezhibno črto, v višini prsi pa so bile pod blagom vatirane stožčaste ploščice, ki so podpirale linijo in zakrivale bradavičke. Milenco je kot svetloba nočne metulje mamil zaobljeni zvok pod tetinimi prsti, ko je iz žametne šatulje izbirala pravi par uhanov k barvi obleke. Gledala jo je, kako si je drobne pege na rokah drgnila z limono, da so pobledele, in tudi sama se je mazala z lupino, da bi jo posnemala. Opazovala jo je, kako s toaletne mizice jemlje majhne čopiče za veke, kako vrti spiralaste krtačke s črnilom za trepalnice, kako oprashi puhasto gobico v pudrnici in čez ustnice potegne črtalo s poševno konico. Včasih je na skrivaj pomerjala njene zapestnice. Ta z rdečimi kamenčki v srebrnem obročku ji je bila še posebej všeč. Na njej je bilo nekaj skrivnostnega, daljnega, dražljivo zastrtega, bila je kot nit, ki bi jo lahko pripeljala v neznane prostore. Privlačilo in hkrati plašilo jo je tetino zadržano, največkrat celo nedostopno vedenje. Včasih jo je slišala iz kopalnice, kako glasno in s poudarki govori v nemščini, kot bi nastopala v gledališču.

S suho trstiko je bezala v vodo. S pomola je hotela doseči najbližji ploščat kamen, da bi pokukala podenj, ali vsaj morskno vetrnico, da bi podrezala med njene škrlatne tipalke, ki so utripale, valovale in se odpirale kot rdeče rože v šopkih, o katerih je bežno slišala govoriti sestri pri jutranjih kavah. Kurt Heller je bilo ime, ki ga je večkrat ujela, Heller, Heller ... Je bil Kurt Heller tisti, ki se je odpravljal v Argentino? Sestri sta bili včasih tako zatopljeni v pogovor, da je nista opazili, teta Silva ji je kazala hrbet in babica je bila na pol obrnjena k njej ... Ernst in Heller sta bila sošolca na *Kunstgewerbeschule*. Ko sem pospravljala Ernstove stvari, sem našla pismo, je rekla teta Silva. Vedno bi morali biti pripravljeni, da nas jutri morda ne bo več, da jutri ne bomo več stopili v svoje čevlje, si zavezali kravate, vrgli čez rame površnika in si nadeli klobuka. In da bodo za nami ostali predmeti in napol prebrane zgodbe, zabeležke v koledarju, ki ga še nismo zavrgli ali smo ga lahkomišelnostno shranili iz sentimentalne nagnjenosti do nekega časa, minulega časa. Ernst se je še z nekom iz galerije peljal na avkcijsko cenitev v Zürich. Mudilo se je, šla sta ponoči, v snegu. Ograja mostu je bila že dolgo poškodovana, saj veš, kako so popravljali škodo, najprej funkcionalne dele, če si se lahko peljal, je bilo v redu. Po vojni se še veliko let nikomur ni zdelo, da bi nezavarovani most predstavljal kakšno pretirano nevarnost.

Še danes ne vem, ali je kdo potrdil pristnost tistega Rembrandta. Ampak našla sem zaznamek v Ernstovem starem notesniku, drug zaznamek, iz leta 47. 13. januar, Heller, uprava. Lahko si misliš ... Šel je tja in nekaj povedal. Pa saj takrat ti Heller še ni ..., je rekla babica, a že naslednji hip ujela Milenčin pogled, utihnila, obstala s skodelico na pol poti do ustnic in polglasno, kot bi želela pokriti izrečeno, rekla, *Das Kind ist da. Das Kind, das Kind*, o kako je sovražila to besedo, kako je bila jezna, da sta izrabljali jezik, ki ga ni razumela, kar kipela je od razdraženosti, kot bi jo v nabrekle blazinice prstov zbadale ostre bodice morskih ježkov. Dedi je ni nikoli tako klical, dedi ni imel skrivnosti, od katerih bi jo odvrčal, on ji ni branil in odtegoval vedenja, vsaj njej se je zdelo, da ne. Skupaj sta hodila pregledovat vrše barbe Anteja, beli in rdeči plovci so ju vodili na pravi kraj, razložil ji je, kako je treba zmočiti plavutke, da stopalo laže zdrsne v odprtino, pokazal ji je, kako moraš pljuniti v masko, da se steklo ne zarosi, ko se s toplega obrežja spustiš v hladno vodo. Milenca je z bosimi nogami stala na pregretem kamenju in se trudila, da bi s prstom čim bolj enakomerno razmazala slino po notranjem steklu maske. Vroče sonce jo je z dolgim jezikom lizalo po golem hrbtu, debela masa dihalke ji je polnila usta in nohti so se ji lomili na trdi gumi, ko jo je skušala čim bolj tesno namestiti na obraz. Zagrizla je z zobmi v žilavo plastiko in pihnila v dihalco, da je cev zavibrirala z nizkim, troblastim zvokom. Skrivaj je pogledala proti teti, ki je z babico sedela v senci stare oljke, pokrita s širokim slamnikom in rdečim senčnikom v roki. Zelo vzravnana, zelo visoka, z usločenimi obrvmi nad jasnimi, prosojnimi očmi je zrla nekam v daljavo, kot da ne opazi ne Milence, ne dedija, ne nikogar drugega. Z dolgim vratom, dvignjeno glavo in zelenkastimi očmi je delovala odmaknjeno, čeprav ne neprijazno. Tudi babica je bila visoka in svetla, njena ramena so bila široka kot pri plavalki, prsi pa precej velike in čvrste z blede rjavim kolobarčkom okrog rožnatih kroglic; Milenca jih je večkrat videla med preoblačenjem. Tudi sama je imela dva svetla krogca s kratkim krilcem.

Hodila je gor in dol po pomolu, lahen večerni veter se je sukalo skozi njeno krilo in prameni, ki ji jih je uvila babica, so se ji stresali čez obraz. Še vedno je čakala, še vedno je bila sama. Sklonila se je k lesenemu privezu za čoln, pod katerim je bilo še nekaj od sonca pobeljenih polžjih hišic in morskih ušes, ki sta jih z dedijem nabrala dopoldan. Školjke so bile čudovito barvaste, a s smešno obliko skoraj neprijetno podobne pravim ušesom. Pridržala je biserovinasto sredico z nizom luknjic proti zahajajočemu soncu, da se je svetloba v mavrični pahljači razklenila skozi odprtine in jo zaslepila, kot tetini uhani, ki so poblisnili čez prosojno gladino. Vodo je imela rada, a se je

je nekoliko tudi bala. Na poti s trajektom je videla, kako je majhen bel avto zdrsnil z obale mimo kovinskega mostovža, videla je ljudi, ki so se naenkrat zgrnili z vseh strani, slišala je plosk pljusk votle pločevine, ki je treščila ob zelenkasto črno zrcalo in se ujela v tesno špranjo med visoki ladijski trup in zloščene kamne pomola. Rekli so, da avto potone kot kamen, rekli so, da voda prodre vanj in da zaradi velike sile ni mogoče odpreti vrat, rekli so, da so bili v njem ljudje, ki niso mogli splavati ven. Od takrat se je bala visokih ladijskih trupov, mrzlih senc, ki jih mečejo podse, neme gmote, ki se dviga tik nad zgubljenim telesom, bala se je celo prevelike bližine lesenih bark in olivno popleskanega trebuha čolna barbe Anteja. A dedi jo je vseeno učil plavati pod Antejevo barko, učil jo je zajeti zrak, se potopiti daleč proti dnu, proti ploščatim kamnom in skalnatim razpokam, učil jo je držati oči odprte, čeprav je skelelo in so bile podobe zelenkasto zabrisane, da se je morala privaditi na migotanje, na ribje poglede in steklaste odseve. Med prameni svetlobe je razločila njegov obraz pod veliko okroglo masko, obrobjeno z modro gumo, kako kaže na srebrnkast oblak ribic, ki se svetijo z ene strani in se vse hkrati zasukajo, če zamahneš proti njim, da v hipu spremenijo lesk, kot bi obrnil žaluzije in bi se zmračilo. Spodaj v temini so se v šopih kot velikanske krizanteme stegovala proti njej rdeče tipalke, ji mahale in jo vabile v objem. Dedi je beli lasje so valovili okrog njegove velike prijazne glave, nekaj je zamahoval, kot bi ji dopovedoval, naj se jim ne približuje, naj se jih ne dotika, naj se dvigne, naj mu da roko, naj ne strmi vanje tako dolgo. A Milenci so se zdele prijazne in lepe, utripale so z rdečo, meseno sredico, gledala jih je kot uročena, bile so prav take barve, kot kamenčki na zapestnici, ki jo je dobila od tete Silve.

Zdaj, v blagem večeru, s trdne obale, jih je spet hotela doseči. Bleščeča gladina se je razprostirala daleč proti obzorju. Srebrna zapestnica ji je drsela po roki in pomol je bil kot prostran oder, na katerem se je vrtela. Tako je nastopala teta Silva, si je predstavljala. Tiho zrcalo je vsake toliko vznemirila nagajiva jata ribic, ki se je v spotegnjenem loku pognala čez ožino, in tu in tam se je v daljavi dvignil nizek val, kot bi ga urezala jata delfinov. Tako pade zastor in se dvigne, zableščijo se luči in v svetlobo pljuskne aplavz, naplavi šopke in z njimi sporočila in majhna darila. Z dolgo paličico je brodira sem in tja po vodi, vseč ji je bilo, da je s konico delala pike na gladini, kot bi se morja prav na rahlo dotikala z obrusom stekleničke, s katerim jo je nadišavila teta Silva. Spotegnjeni oblaki so žareli daleč na nebu. Nad obzorjem so vzletali in se spuščali galebi s široko razširjenimi krili ... *L'air du temps*, je rekla teta Silva in nekoliko pomolčala, besede so vzvalovile po zraku, kot bi potegnila z lahno svileno rutico Milenci okrog

glave, da se ji je majčkeno zvrtele in so se tla zmeščala. Teta je stresla stekleničko parfuma, da je omočila obrus in se dotaknila tanke kože za Milenčinim levim in desnim ušesom, na levi in desni strani senc in na levi in desni roki v pregibu, tako ... Tukaj je koža najtanjša, kri utripa tik pod površino, dišava se najlepše razpre. Začimbe, rože ... zapri oči ... Milenci je za zaprtimi vekami zažarel šopek vrtnic, povezan s srebrnim trakom ... ne, ne s trakom, s srebrnim obročkom z rdečimi koralami v malih rozetah. Teta se je sklonila Milenci tik k obrazu, da jo je zajela kremna toplota kože ... Gledala jo je, malo nečakinjo, dama, ki je bila vajena poklonov in dvorjenj in šopkov rož, ki so prihajali po predstavah ... Milenca bo zrasla v mlado dekle, kdove, ali bo kaj nastalo iz tega obraza, temperament se je kazal, celo postava je bila obetavna. Želela si je, da bi minil ta dolgi, preiskujoči pogled, težko je bilo gledati velike prosojne oči tako blizu, tako dolgo, tako molče, zazdelo se ji je, da pod hladno zelenino spreminjastih irisov gori vroče in rdeče, kot bi globoko spodaj utripale skrivnosti, uganke in druga življenja. Tisto, kar se razkriva samo v dolgih, zaupnih pogovorih med sestrama, tisto, kar je v drobcih kdaj pa kdaj ujela, če sta pozabili, da je med njima, ali kadar sta izrekli opazko ali droben stavek, ki se ji je nezavedno usedel v spomin in se nepričakovano povezal z naslednjim v košček slike. Kurt Heller je bilo ime, ki se je vedno znova vračalo, Kurt Heller je bil torej tisti, ki se je odpravljal v Argentino, osemindesetega je Dunaj postajal pretesen, negotov, prenevaren, lahko bi padel tudi v vzhodni blok. Hellerja so nadzorovali, mu prisluškovali, začeli so zasledovati vse, s katerimi je imel stik, tudi njo, tudi teto. Nikoli ji ni telefoniral, spravljal je bogastvo v Argentino, menda se je učil špansko. Je bil stric Ernst res na tisti upravi? Je bilo zaradi šopkov, ki so tako vztrajno prihajali? O, tudi Milenca bo nekoč dobivala šopke ... Plesala bo in potovala od teatra do teatra, iz enega mesta v drugo in na vse konce sveta, morda celo v Argentino. Zdaj se je spomnila vzorca in inicialk, inicialk S. H. na skrbno poškrabljenem prtu v predalu velike komode pri teti Silvi. S. H.? Kot bi teta že privolila v njegovo ime, kot bi bila že njegova Silva Heller.

Milenca je skakljala sem in tja po pomolu. Zaziban večer je brezskrbno trosil iskre čez slezasto nebo. Vadila je male plesne korake, se priklonila na levo, se zavrtela na desno, zapestnica se je svetila, njen Heller se je svetil. Skozi lesketave odseve in priprte trepalnice je prihajala podoba s pšeničnimi lasmi, z bleščečo gladko kožo, da jo je ščemelo od iskrenja in je nagnila glavo vznak. Svetloba se je razlivala po vratu in rdeče tipalke vetrnic so jo gladile po trebuhu. Drsel je sem in tja po vodi, s suho trstiko se je nežno dotikala gladine, kot se je Heller morda dotikal tetine

kože in se bo nje dotaknil tisti, ki pride ... Levo, desno, malo više, levo, desno, malo nižje, da se bodo vsenaokrog oblikovali sosredni krogi, se množili v desetine manjših, se v lahнем valovanju prepletali, se dvigali in spuščali, postajali večji in višji, se dvignili visoko čez obzorje, da se bo nebo prekucnilo in ji vzelo ravnotežje. Osupla je zajela sapo in se z razširjenimi rokami oprijela izmikajočega zraka, gostega joda, belega pršca, nakodrane gladine in velikega mokrega telesa, ki je nenadoma zraslo kvišku in ji surovo pljusnilo v obraz. Mehurčkaste kroglice so poletele navpik in se bliskovito oddaljevale od tonečega telesa. Drsel je s spiralastim tokom navzdol in dolgo krilo je valovilo kot spreminjast zvon, ki podse lovi neznane podobe in v vse ožjih vrtincih suka biserovinasto kožo. Tu in tam so se začeli obračati ploščati kamni in srebrna sled je lesketaje rasla vse više. Stegnila je desnico k zapestnici, hotela jo je ubraniti, zaščititi, zavarovati, hotela je obdržati tetino skrivnost, a leva roka se ji je zataknila v zanko obleke in ni je mogla takoj osvoboditi. Stiskala je ustnice, se obračala in zamahovala, a zapestnica ji je zdrsnila z roke in hitro tonila proti dnu. Pognala se je navzdol proti malemu obročku, zdaj se je ujel na veliki skali, nekoliko je zanihal in zdrsnil v razpoko, med šope oranžastih tipalk, med drobne kamenčke. Stegovala se je proti valujočim vetrnicam, odmikala jih je, iskala obroček, grebla je po dnu, a bolj kot se je trudila, da bi ga dosegla, bolj so se kamenčki sesipali in zapestnica se je izmaknila še nekoliko nižje. Vrtelo se ji je in obhajala jo je slabost, v grlu je čutila grenko slano, pekočo tekočino, v ušesih pa vse večji pritisk. Voda je bila kot ogromno živo telo, ki se je odzivalo na vsak gib, na vsak odziv, na vsak obrat in sunek s povračilnim sunkom v nasprotni smeri. Voda jo je zgrabila za vrat, voda se je hotela zavrteti z njo po prostranem odru, voda je terjala ta ples zase. Ozrla se je za zračnimi mehurčki, ki so se vrtinčili vsenaokrog, z zadnjimi močmi se je oprijela roba skale in segla pod kamen. Zatipala je trdo kovino in drobne korale, stisnila jih je v pest, spodvila noge podse in se sunkovito odrinila navzgor, proti svetlobi, proti zraku, proti steklasti sinjini, ki je blede utripala in se prelivala v mavričnem žarenju. A nekaj jo je potegnilo nazaj, roka se je zagozdila, dlan se je zataknila v razpoko. Poskušala se je iztrgati kamnitemu primežu, brcala in suvala je z nogami proti dnu, z rokami nekam naprej, se poganjala z močnimi zamahi, ki so se zaustavljali in kolebali, kot bi vlekla trak ali dolgo vlečko, da se je vdajala, a jo vsakič znova potegnili nazaj. Voda jo je tiščala kot utež in napredovala vanjo s temno silo.

V ušesih ji je naraščalo zlovešče sikanje. Zagnala bi se kvišku, buhnila iz sebe star zrak in splavala nad gladino, da bi dosegla tisto drugo, lahko,



svetlo, predihano in preprično, kar bi potešilo ponorelo srce, ki je tolklo v prstne blazinice in butalo v nemirne slike pod očmi. Splavala bi ven, na plan, k svojemu plesalcu, h gladki koži in pšeničnim lasem v večernem vetru. A bila je ujeta v drugem, mokrem, mrzlem, brezkončno valujočem telesu. Začela je drseti čez nekakšen rob, v drhtenje preobčutljivih živčnih vlaken in zasukanih zaznav. Z bleščečimi pljuski svetlobe so prihajale nepovezane podobe in prebliski, ki jih je hlastajoč zajemala in odpravila in potiskala s čvrstimi plavalnimi gibi, ... samo navzgor, samo proti svetlobi, samo proti pšeničnim lasem in valovanju zraka. Zrak, ki bi ga zajela s celim telesom, zrak, ki bi ga iztrgala nebu za polno naročje, zrak, ki bi ga odgriznila z ostrimi belimi zobmi, tisto nevidno, kar bi si odrezala kot delfin z rezilom plavuti, da bi se zililo v pekoča pljuča in pogasilo ogenj. Zadrževala je dih na skrajnem robu svojih zmognosti, ribe so migotale in svetloba je drgetala v sladki, zlovešči zamaknjenosti. Odnášal jo je tok rahlega spanca, naraščal je in upadal, le še megleno se je zavedala. Heller je zapenjal srebrni obroček teti Silvi okrog zapestja. In voda jo je zopet zgrabila, jo zavrtela, ji polnila usta in ji vijugavo, zvijačno pronicala v pljuča, prav do malih trahej in alveolarnih mehurčkov. Šumot je strahovito naraščal v bučanje in tlačil trepetave bobniče, naprezala se je in se zaganjala proti le še nejasni svetlobi nekje zgoraj. Grabila jo je panika in strah, dihala bi, grizla, jedla svežo sapo, zrak in prostor, ki bi se nenadoma odprl nad njo. Ni videla, ampak je čutila, slišala, okušala ... vodo, v katero je s takim navdušenjem skakala s pomola, vodo, čez dan tako veselo in svetlo, ki je bila zdaj njena sovražnica in ona je bila njen plen, nezaten in minljiv pod neizmerno gmoto. Tonila je sama vase, polzela po nečem gladkem in hladnem, v morsko medlobo, v počasno valovanje, v pokrajino, ki je zapirala oči. Telo je postajalo lahko in ušesa ji je napolnilo mehko trkljanje zaobljenih kamenčkov, kot bi poslušala stresanje dragocenih uhanov in zapestnic iz žametne šatulje tete Silve. Ozirala se je za izgubljenimi barvami, prisluškovala je udušenim šumom, obrnjena na hrbet je tiho lebdela pri morskem dnu, daleč pod blede gladino, ki so jo oblegale spotegnjene sence in slutnja vzhajajočega meseca. Še je čutila svoje mehko telo, brezšumno drsenje tkanine in mrzlih ribjih kož in nečesa, kar so bili morda pšenični lasje v mesečini ali pa samo barve in podobe, ki jih ni več znala poimenovati. Nekje spodaj, kot bi bilo zelo daleč, je slutila rdeče korale, srebrn obroček s kamenčki, ki ji ga je zaupala teta Silva. Tu je vladala globoka tišina, kot granitna čistina, kot puščava s svojim plenom, z ranljivim, izčrpanim telesom, ujetim v brezbrizno plitvino. Razvlečena misel, scefrana na skrajnih robovih zabrisanih besed, se je razpuščala v daljavo kot spanec.

Drsela je skozi steklen vrč, dedi se ji je smehljaj na drugi strani, stiskal sok iz čvrstih sadežev in dolival mrzlo vodo. Milček, še malo sladkorja, vsaj dvanajst kock na liter, limonada mora biti sladka, kdo bo pa pil to kislo vodo! Milenca je previdno jemala bele kocke iz velike modre škatle in opazovala, kako se na poti proti dnu lahko dotikajo in vijugajo med lističi mete in melise. Kristalna zrnca so se v krogih sukala, se s škrtanjem drobila in stišano sesipala pod dolgo žlico. Dedijevi beli lasje so valovili okrog njegove velike, prijazne glave, nekaj je zamahoval, ji ponujal roko ali morda kazal morske vetrnice, ki so utripale in valovile in skrivale kamenčke na zapestnici tete Silve. Iz rumene mivke je začel vleči debel bet ugreznjene amfore, povsem prekrite z drobnimi školjkami. V roki mu je poblisnilo nekaj dolgega, kot jekleno rezilo in se zažrlo v prelivajoče se proge in apnenčaste usedline. Zaškrtalo je, zapraskalo in na dolgo rdeče zavalovilo. Obšla jo je slabost, slankast okus se je pomešal z rjastim, železnim, kovinskim, nekaj se je trgalo in lomilo in skozi brlečo zavest ji je šinila rezka bolečina.

Nenadoma jo je nekaj zgrabilo od zadaj, jo močno stisnilo, priželo k sebi in povleklo skozi tok. Ves život ji je oblila svetloba in jo dvigala kvišku. Z rokami se je stegovala daleč naprej, voda se je vrtinčila in odtekala, vse je drselo in se umikalo z rok, z vratu in s trupa, tonilo in uhajalo dol, dol, vse nižje in vse dlje. Poletela je v zrak, v svetlo vijoličasti svod, navpik, v svilnato prostost, dokler se ni dotaknila neba in strmoglavila v telo, ki je s silno, tujo težo nemo obležalo. Nekdo se je sklanjal nadnjo, tik k obrazu, prav do ustnic. Za prsnico je kljuvalo in stiskalo, nekaj ji je ritmično, v kratkih sunkih pritiskalo na trup. Zdaj je kašljala in bljuvala slano, v prsnem košu je dvakrat počilo, kot bi zlomil suho vejo. Zrak, ves svež in čist je stekel vanjo, hlastno, enkrat in še enkrat je vdihnila, še in še je dihala in čez čas so obrisi postav dobili znane poteze. Nad kratkimi, belimi brki, ki so jo mehko zbadali pod spodnjo ustnico in pod nosom, so vzniknile zaskrbljene, prestrašeno upajoče oči in razmršeni beli lasje:

“Milček, Milček moj ...”

Segla je proti roki, segla je proti ostremu belemu traku, proti debeli tkanini, v katero je silila krvava mokrota, iskala je svojo dlan, drobno zapestje, srebrni obroček z rdečimi koralami, a zapestnice ni bilo več. Daleč nad morjem se je žarenje dotaknilo črte obzorja. Nagnila je glavo in se prav rahlo nasmehnila. Zdaj so se tudi sivkaste oči zjasnile in se zmehčale v nasmeh.

**Sodobna  
slovenska  
proza**

**Sebastijan Pregelj**

**V Elvisovi sobi**

*(Odlomek iz romana)*



V soboto popoldan pridejo na obisk Martin, teta Taja in stric Gorazd. Stric razlaga očetu, da je po novem v delovni skupini, ki raziskuje elektromagnetne valove in razvija antene za potrebe vojske. Zaupni podatki, dvigne kazalec desne roke. Oče se smeje, da mu potem ne manjka denarja. Kjer se dela za vojsko, je denar! No, ja, stric zmiguje z glavo, nekaj več je pa res. Ampak nič takšnega, da ne boš mislil! Ne govori, oče ne odneha. Nič čudnega, da si kupil barvni televizor! Barvni televizor sem kupil zaradi olimpijskih iger, reče stric. To bo spektakel brez primere. Kar bomo gledali tokrat, se ne bo več ponovilo. Sarajevo, z njim pa Jugoslavija, bo od osmega do devetnajstega februarja center sveta. Boš videl! Bom videl, se oče smeje še naprej. Smeje se zato, ker ni ljubitelj športa, stric pa prav nasprotno, pri njem se vse vrtilo okrog športa in tekem. Oče ne hodi na tekme. Rad ima alpsko smučanje in smučarske skoke, vendar tekme spremlja doma iz fotelja. In midva z mamo z njim. Sarajevo, je glasen stric, bo predstava brez primere! Vem, česa smo zmožni v tej državi! Vem, kaj vse lahko dosežemo! V Sarajevu se bo pisala zgodovina. Zato ti priporočam, da kupiš barvni televizor. Privošči svoji družini, da doživi zgodovinske trenutke v barvah! Saj imaš rad smučanje, rad imaš smučarske skoke! Nehaj, oče odmahne z roko, medtem ko ga jaz opazujem, ali bo popustil. Lahko bi se zgodilo, da bi na stričevo prigovarjanje popustil. Stric navadno ne odneha, dokler ne doseže svojega. V tem primeru bi oče rekel: Prav, dobro, Gorazd, pa

me pelji k tistemu tvojemu Rozmanu. Potem bi v ponedeljek šel na banko, dvignil devize in se v torek popoldan skupaj s stricem odpeljal k *tistemu njegovemu Rozmanu*, od koder bi se vrnila z veliko kartonasto škatlo, na kateri bi bil odtisnjen znak ITT, Philips, Sharp ali Sony. Mama bi verjetno rekla, da si tega ne moremo privoščiti, vseeno pa bi zvečer vsi skupaj sedeli pred aparatom, strmeli v ekran in bili glasni, da je to nekaj čisto drugega. Kot bi bili v kinu, če ne še boljše. Ampak oče ne popusti. Škoda.

Mama in teta še nekaj časa gledata glasna moža. Mama verjetno upa, da oče ne bo popustil, po drugi strani pa sem prepričan, da bi tudi sama z veseljem gledala filme in nadaljevanke v barvah. Ko stric Gorazd vendar odneha, se začneta mama in teta pogovarjati druge reči. Slišim, ko mama reče, da se boji samo enega: starosti. Pogledam jo. Moja mama je mlada. In lepa. Ne vem, o čem govori. Ne razumem, ko nadaljuje: Ne znam si predstavljati ... Ampak česa? se teta nasmehne. Si ne znaš predstavljati, da bi imela gube? Si ne znaš predstavljati, da bi imela na rokah starostne pege? Ne to, odkima mama. Ne znam si predstavljati, da bi imela pred seboj samo še nekaj let, pa še tega ne bi vedela, koliko. Nehaj, no, jo teta rahlo objame. Saj sva vendar mladi. Kaj bi te skrbela starost! Kje je še to! Si znaš predstavljati, kakšna boš čez deset let? Teta ne čaka in odgovori kar sama: Povem ti, da boš ista. In čez dvajset let? Še vedno boš lepa, mogoče s kakšno gubo okrog oči in mogoče si boš morala barvati lase. In čez trideset let? Takrat boš lepa, ampak z gubami in zagotovo si boš barvala lase. Samo do takrat je še daleč! Saj jih imaš šele nekaj čez trideset, ti pa o starosti! Jaz se starosti ne bojim, odkima in za hip stisne ustnice. Bojim se, da se sploh ne bi postarala. Bojim se, da sploh ne bi osivela, se zgubala in poredila. Bojim se, da ne bi dočakala, ker bi se prej kaj zgodilo. Saj veš, koliko boleznij je. Veš, koliko nesreč se zgodi vsak dan. Soseba Manca, ki dela v Kliničnem centru, mi pove. Groza. Rak dojke, rak rodil, kožni rak. Tega se bojim, reče teta. Ampak o tem ne premišlujem. Nikoli.

Z Martinom se spogledava, skomigneva in odideva v mojo sobo. Martin mi nekaj časa pripoveduje, kako je pri tabornikih, potem mi reče, da mi bo nekaj zaupal, a moram obljubiti, da ne bom nikomur izdal. Prav, mu prikimam. Častna? Častna. Dobro, si oblizne ustnice, povem ti. Punco imam, izstrelji. Tabornica je, tako kot jaz. Aha, ga presenečeno gledam. Prej sem mislil, da bo kakšna zares velika skrivnost. Zdaj sem kar malo razočaran, vseeno pa tega ne pokažem. Kako ji je ime? vprašam. Eva, pove Martin. Ampak da me ne boš zdaj zajebaval. Veš, da te ne bom, se nasmehnem in s pogledom ošinem polico, na kateri stojijo Superman, Darth Vader in Skywalker. Neumno bi bilo, če bi bratrancu, ki ima punco,

predlagal, da bi se igrala s plastičnimi figurami. Namesto tega mu rečem, naj mi pove še kaj o tabornikih. Martin prikima in začne govoriti.

Vsako sredo ob petih imamo taborniški sestanek. V glavnem se učimo, na primer, kako se orientirati v naravi brez kompasa. Orientiraš se lahko po soncu, mi razlaga. Orientiraš se lahko z ročno uro, pa s pomočjo palice in sence, po mahu na drevesih in letnicah na štorih, celo s pomočjo rož, glede na poraslost skal in ponoči po zvezdah. To je seveda samo nekaj načinov, reče. Poleg tega se učimo delati različne vozle, iz šotorskega krila znam narediti pelerino, iz več šotorskih kril šotor in tako naprej. Vsakih štirinajst dni gremo na izlet, ne glede na vreme. Nekaj dežnih kapljic ali snežink tabornika ne ustavi! Prejšnjo soboto smo bili na Grmadi, pred tem na Krimu. Čez štirinajst dni gremo na Slivnico. In kaj počnete na izletih? me zanima. Preizkusimo, kar smo se pred tem naučili. V soboto smo delali pelerino in šotor. Potem smo zakurili ogenj in pekli hrenovke. Super je bilo. Ris, naš vodnik, nam je obljubil, da bomo enkrat naredili čisto pravi splav in se z njim spustili po reki. Si predstavljaš?!

Navadno gre na izlet vsak vod po svoje, ampak za na Slivnico nam je Ris obljubil, da bo vprašal Sovo, ali gremo skupaj. Kdo je Sova? vprašam. Sova je vodnica Lisic. In kdo so Lisice? vprašam. Eva je Lisica! mi pomežikne Martin. Razumeš? Vsak vod ima ime. Mi smo Jeleni. Spomnim se Martinovega lovskega noža in zelene srajce z našitki. Imajo tudi punce nože? vprašam. Seveda, mi Martin prikima. Kako pa naj bi preživele v divjini? Naj čakajo fante?! Tudi punce imajo nože, tudi one morajo znati iz šotorskega krila narediti pelerino in šotor, tudi one se morajo znati orientirati.

Poslušaj to, mi reče Martin nekoliko pozneje. Poleti gremo za deset dni na tabor. V Bohinj. Zagotovo grem, Eva pa tudi. Bosta skupaj v šotoru? se nasmehnem. Si nor?! Martin poskoči. V šotorih smo po dva iz voda. Fantje skupaj, punce skupaj. Ampak tam bo dovolj priložnosti, saj veš, čez dan pomoč v kuhinji, pomivanje posode v potoku, zvečer ob tabornem ognju. S seboj bom vzel kitaro. To je puncam všeč. Igraš kitaro? sem presenečen. Nekaj malega, prikima Martin. Do poletja je dovolj časa, da se naučim akorde vseh taborniških pesmi in še kakšnih drugih. Naprej si lahko predstavljaš, a ne? Najprej bomo peli taborniške, potem še kakšne druge. Najprej bomo ob ognju vsi, potem nas bo čedalje manj. Ampak tisti, ki igra kitaro, ostane do konca, a ne?

Zanima me, kaj misli, da bosta počela z Evo, ko bosta sama, a ne vprašam. Martin bi mi rekel, da sem neumen. Kar slišim ga reči: Saj veš, kaj delajo fantje in punce. Ali ne veš?

Mislim si, da bom tudi sam tabornik. Samo v naš razred morajo priti. Verjetno bodo prišli ob začetku novega šolskega leta. Dogovorili se bodo z razredničarko in nam predstavili, kaj počnejo. Tisti, ki bo želel, se jim bo lahko pridružil. Zagotovo bom dvignil roko, da sem zraven. Oče in mama pa tudi ne bosta imela nič proti. Le zakaj bi imela? Oba pravita, da bi moral biti več na svežem zraku. Oba pravita, da bi morali več hoditi v naravo. Kdo je več v naravi in na svežem zraku, če ne ravno taborniki?

\*\*\*

Medalja! Imamo medaljo! kriči oče. Najmanj bronasto! Bravo, Jure! Bravo! Z mammo gledava malo očeta in malo ekran, na katerem se odvijajo odločilne minute veleslalomske tekme na štirinajstih zimskih olimpijskih igrah v Sarajevu. Očeta takšnega še nisem videl. V obraz je zaripel, kot bi se mu v glavo stekla vsa kri. Kriči in skače po dnevni sobi in malo mu je mar za sosede. Sam na sosede ne bi niti pomislil, če me ne bi oče vsakokrat, ko imam glasbo preglasno, opomnil, da v bloku ne živimo sami. Zdaj skače in kriči kot pobesnel, pa čeprav mu šport, kot pravi sam, ne pride do živega. Ampak priznam, tudi mene prevzema neopisljivo veselje zdaj, ko vse kaže, da ima Jugoslavijo medaljo.

Prvi tek smo gledali v šoli. V dvorani, kjer so nam na prvi šolski dan predvajali film o rdečem balonu, so učitelji na najvišje stojalo postavili največji televizor. Kolikor nas je šlo v dvorano, nas je tam gledalo tekmo, za katero so učitelji ocenili, da je zgodovinska. Bojan Križaj ima dobre možnosti za osvojitve medalje. Tisti, za katere je v dvorani zmanjkalo prostora, so tekmo spremljali v veliki telovadnici.

Učitelji so nam pred začetkom zabičali, naj bomo tiho in pri miru. Nobenega divjanja! Če boste divjali, bomo televizor ugasnili in nadaljevali pouk. Sprva smo bili živahni, malo zato, ker je nepričakovano odpadla ura, mogoče celo dve, malo pa zato, ker bomo skupaj gledali tekmo, na kateri lahko jugoslovanski smučar osvoji medaljo. Ko pa je v dvorano vstopila ravnateljica, smo vsi potihnili. Sedeli smo pri miru in tudi med oglasi strmeli v ekran.

Vsi smo čakali nastop Bojana Križaja. Predstavljal sem si, da bo tako kot v filmih. Še leta pozneje se bomo spomnili čarobnih trenutkov in jih doživljali spet in spet. Takrat bomo drug drugemu opisovali najmanjše podrobnosti, vsak bo vedel vse, med seboj bomo kar tekmovali, kdo lahko Križajevo vožnjo opiše natančneje in bolj živo.

Nazadnje nam v spominu ni ostala vožnja Bojana Križaja, ampak Jureta Franka. Jure je bil po prvem teku na četrtem mestu, in to je obetalo veliko.

Bojan je bil dvanajsti in kazalo je slabo, čeprav so učitelji govorili, da se lahko še vse spremeni.

Kljub temu da smo se po koncu prvega teka vrnili v razrede, je bilo pouka za tisti dan konec. Še pred kosilom smo skoraj vsi odhiteli domov. Bil je torek, ko bi nas morala večina ostati v popoldanskem varstvu, ampak to ni bil navaden torek. Po četrti šolski uri smo odhiteli domov, da bi s starši gledali, kako bo Jugoslavija osvojila olimpijsko medaljo.

Zdaj sedim v dnevni sobi ob mami in gledam malo očeta in malo v ekran. Medtem ko je bil na progi Jure Franko, je komentator v glavnem molčal. Šele ob vmesnem času je povedal, da je precej hitrejši od Borisa Strela. V ozadju se je slišalo navijače. Tudi ko je pripeljal v cilj, komentator ni povedal kaj več kot to, da je Jure v seštevku precej hitrejši od Borisa. Kaj pa bo to pomenilo na koncu, je komentator povedal s suhim glasom, bodo odgovorili nastopi Franza Gruberja, Andreasa Wenzla ...

Zdaj oče skače in kriči. Medaljo imamo! Medaljo! Ko se po progi požene Max Julen, prvouvrščeni tekmovalec prvega teka, oče utihne. Mama zadržuje dih in stiska pesti, medtem ko sam molče strmim v ekran. Gledam sekunde in desetinke. Upam, da mu ne uspe. Švicarji imajo dovolj zlatih medalj, mi nimamo še nobene. Ampak nazadnje je Švicar prvi, naš Jure pa drugi. Medaljo imamo! oče ne neha kričati. Zdaj kričim tudi jaz: Medalja!

\*\*\*

V petek popoldan smo pri Elvisu. Stric Fikret nas je povabil na torto ob koncu šolskega leta. Alija ni doma. Stric reče, da ga v glavnem nikoli ni doma. V glavnem ne hodi več z nami, razen kadar gremo za več dni k sorodnikom v Bosno. Svojo družbo ima. Ptički zapuščajo gnezda, se nasmehne oče in stric mu prikima. Ali je dober fant, reče mama. Vas vsaj ne skrbi, kje je in kaj počne. Danes je z mladimi težko. Težko je vedno vse vedeti in biti pameten, me ošine s pogledom, kot bi mi hotela kaj povedati. V naših časih je bilo drugače, se obrne k teti. Naši starši so imeli z nami manj skrbi. Ampak Ali je dober fant, ponovi. Stric ji prikima, potem pogleda teto in vpraša, ali bo dala na mizo torto.

Medtem ko jemo, mama reče, da je vesela in ponosna na oba. Končala sta sedmi razred, iztegne roko in me poboža po glavi, kot bi bil star pet let. Še osmi, potem pa naprej, se nasmehne. Že veš, kam boš šel? pogleda Elvisa. Elvis skomigne in ne odgovori. Jaz mu ves čas govorim, naj gre na elektro, se oglasi stric. Kdor konča elektro, bo vedno imel službo. Tako je bilo v mojih časih, tako je zdaj in tako bo tudi v prihodnje. Zato mu govorim, da je eno, kar človeka veseli, drugo pa, kar mu daje kruh. In nočem, se

nasmehne, da bi nazadnje vozil taksi kot tata. Fant je za kaj takšnega prepameten. No, saj je še čas, se mama nasmehne in pogleda mene. Naš tudi še ne ve. Elektro, ponovi stric.

Ko so krožniki prazni, Elvis reče, da greva v sobo. Defne vzemita s seboj, reče teta. Rada je z vama. Prav, prikima Elvis in pohiti po hodniku. V sobi se vrže na posteljo in vpraša, kaj bi počel. Ne vem, skomignem in sedem na stol ob mizi. Z Elvisom se v šoli skoraj ne druživa in tudi iz šole v glavnem ne hodiva več skupaj. Vsak ima svojo družbo. Ampak stric Fikret misli, da sva najboljša prijatelja, in Elvis noče, da bi mislil drugače. Doma včasih reče, da greva skupaj ven, včasih reče, da je bil pri meni. Če reče, da bova skupaj, stric ne sprašuje naprej. In če se vrne pozno, navadno tudi nič ne vpraša. Mene to ne moti.

Ta hip mi je žal, ker ni Alija. Pred časom mi je Elvis povedal, da se družijo s fanti, ki se dobivajo v Leninovem parku. V glavnem se pogovarjajo, včasih pa jim da Musa, najstarejši med njimi, kakšno nalogo. Največkrat je to branje besedil. Musa prinese fotokopije, jim jih razdeli in naroči, naj jih do prihodnjic natančno preberejo. Musa jih uči abadžad, to je arabska pisava, pojasni Elvis. Uči jih arabskih besed. Naučil jih bo arabščine. Elvis govori o Musi več kot o Aliju. Meni se to, kar počnejo, ne zdi preveč zabavno. Podobno je šoli.

Defne me vpraša, ali imam punco. Presenečeno jo pogledam in odkimam. Kdo ti je rekel? pogledam Elvisa. Jaz nisem nič rekel, Elvis dvigne roke. Mogoče pa si, vztrajam. Nisem, se brani Elvis. Potem pa nisi, skomignem. Nekaj trenutkov vsi trije molčimo, potem bruhnemo v smeh. Zdaj pogovor naenkrat steče. Pogovarjamo se kot nekoč. Elvis pripoveduje o zadnjih tekmah Bundeslige. Naštevata strelce in zadetke, napoveduje rezultate prihajajočih tekem in večkrat izpostavi vratarja Tonija Schumacherja. Toni je nepremagljiv. Tudi če obramba ne opravi svojega dela, je tu Toni!

Nogomet me ne zanima, ampak Elvisa rad poslušam. Poleg tega od njega izvem ravno toliko, kolikor moram vedeti, da ni vse novo, ko sošolci govorijo o nogometu.

Elvis pravi, da si bo naredil frizuro, kot jo ima Toni. Zgoraj bodo lasje krajši, zadaj daljši. Iz žepa izvleče pomečkano sličico nogometaša in mi jo poda: Vidiš? Točno takšno. Tata te bo ubil, reče Defne. Še kaj! je glasen Elvis. Pridi s takšno frizuro, pa boš videl, kaj se bo zgodilo, Defne ne odneha. Zgrabil te bo in odpeljal k svojemu frizerju. Stric Mihajlo te bo postrigel na lonec ali na balin, potem boš pa imel! se muza Defne. Poleg tega so tvoji lasje ravni. Toni ima skodrane. Kako misliš, da ti bo frizer naredil takšno frizuro? Si boš dal narediti trajno?! Joj, kako si trapasta,



Elvis odmahne z roko. Pojma nimaš! Ne o nogometu ne o frizurah! A ja?! se Defne postavi predenj. Bi te rada videla s to tvojo frizuro! Če greš zdaj, ti dam denar za frizerja. Prav, Elvis iztegne roko proti sestri, da bi se rokovala, a jo Defne zadnji trenutek umakne. Neumen si, se namršči in stopi korak nazaj. Ti pa še bolj!

Kaj pa ti misliš? se Defne obrne k meni. O čem? jo pogledam. No, o tej trapasti frizuri, reče. Ni trapasta, se oglasi Elvis, a mu Defne ne odgovori, pač pa me gleda in čaka odgovor. Nič si ne mislim, skomignem. Starejši fantje imajo takšne frizure, rečem. Tudi odrasli moški imajo takšne frizure, doda Elvis. Prav, Defne dvigne roke. Naredi na svoji glavi, kar hočeš. Ti bi bil pa lahko toliko pameten, da bi mu kaj rekel, me grdo pogleda. Ampak, zajeccljam. Nič ampak! je Defne stroga. Tebe bi mogoče poslušal.

Molče jo gledam. Defne ima lep obraz. Spomnim se, kako sem jo včasih skrivoma pogledoval čez mizo. Kadar sta se najina pogleda ujela, sem zardel. Defne mi je še vedno všeč.

## Tuja obzorja



**Pierre J. Mejlak** (1982) je eden osrednjih malteških pisateljev. Najprej je izdal dve knjigi za najstnike (1999 in 2002), nato pa se je proslavil kot odličen pisec kratkih zgodb. Že prva zbirka, *Qed Nistenniek Niezla max-Xita* (Čakam, da padeš z dežjem, 2009), je naletela na odličen kritiški in bralski sprejem. Za drugo, *Kar noč dopušča* (Dak li l-Lejl lhallik Tghid, 2011), iz katere je tu izbrana kratka zgodba, pa je poleg nacionalne nagrade za odraslo leposlovje prejel nagrado Evropske unije za književnost 2014; prevedena je v 12 jezikov, tik pred izidom je slovenski prevod. Mejlak je petkratni prejemnik malteške nacionalne književne nagrade. Leta 2009 je zmagal na evropskem natečaju *Morje besed* za najboljšo kratko zgodbo. Po njegovem romanu *Rih Isfel* (Južni veter), doslej edinem, so posneli nadaljevanko. Med letoma 1999 in 2005 je deloval kot novinar, BBC-jev dopisnik, časopisni kolumnist ter radijski producent, prejel je malteško nagrado za novinarstvo. Od leta 2004 živi v Bruslju.

**Pierre J. Mejlak**

## Veleposlanica

Pogreb ni bil ravno ogromen, vseeno pa dovoljšen, da je vso državo pahnil v velikansko politično krizo z nepredvidljivim dogodkom bombardiranja cerkve. Poleg predsednika republike in predsednika vlade je bil tam navzoč ves kabinet in na desetine poslancev. In ves diplomatski zbor.

Veleposlanico so imeli zelo radi, ker med vzpenjanjem po posameznih prečkah diplomatske lestve nikoli ni izgubila svojega naravnega družabnega čuta. Vedno je imela na zalogi kakšno štorijo – tudi če si nanjo kje naletel mimogrede, ti je povedala kakšno kratko. Po ugledni karieri, sestavljeni iz selitev z enega veleposlaništva na drugega, ji zgodb kajpada ni primanjkovalo.

V nasprotju z veleposlaničinim pripovedniškim darom je bila pogrebna pridiga privlačna kot ura, ki tiktaka sredi noči brez spanca. Mar niso mogli najti koga z malenkost boljšimi govorniškimi veščinami? Sam bi zagotovo našel kaj primernejšega, kar bi lahko povedal o tako čudoviti osebi. Zaslужila si je kaj boljšega. V nekem trenutku me je imelo, da bi se povzpел na prižnico in vzel zadevo v svoje roke. Namesto tega sem

se zmuznil ven na portik, na cigareto. Čez nekaj dimov se mi je pridružil Randolph. Zdaj je pri *Timesu*, ampak kot se na pogrebih dogaja, je najin pogovor hitro preskočil na pokojnico.

“Ni je več med nami,” je zdrdral, s popolnoma enakim glasom kot župnik. “Si jo dolgo poznal?”

“Kar nekaj let,” sem odgovoril in mu podal vžigalnik.

“Jaz sem jo zelo dobro poznal,” je rekel. “Večkrat sem jo intervjuval. Zanimiva ženska je bila. Res škoda, da je umrla tako mlada. Rak pa to. Kar ne morejo najti zdravila.”

Ni je več med nami. Zanimiva. Tako mlada umrla. Rak. Zdravilo. Mogoče pa bi raje ostal notri, kjer bi vsaj lahko zamižal in zadremal.

Nisem mu hotel povedati, kako sem veleposlanico spoznal. Z Randolphom sva bila sošolca na fakulteti, nikoli pa zaupnika. Pa tudi če bi bila, je bila moja zgodba z veleposlanico veliko preveč osebna, da bi jo lahko povedal na pogrebu. Čutil sem njene oči na sebi – to se mi dogaja na pogrebih. Ko mi je na primer umrla babica, nisem mogel gledati proti krsti. Prepričan sem bil, da ji je na lepem znano vse, kar se je zgodilo, ko je bila še živa. Tudi če pri čem ni bila navzoča. Videla je vse primere, ko sem se ji zlagal, ko sem ji iz denarnice ukradel kaj denarja, ali še huje, ko sem na njeni veliki postelji masturbiral. Med pogrebom sem videl, kako se njene oči zadirajo vame, mi dajejo vedeti, da zdaj ve, da nisem tak angelček, za kakršnega naj bi veljal. Enako je veljalo za veleposlanico. Ne, seveda nisem imel namena povedati svoje zgodbe. Naj Randolph sklepa, da jo je poznal bolje od mene. Je sploh bistveno? Naj si misli, da je na njej pustil poseben pečat s tistimi svojimi intervjuji. Bedak.

Ko sem veleposlanico spoznal, sem bil star sedemindvajset let – najboljše obdobje mojega življenja, brez dvoma. En dan sem spal z enim dekletom, naslednji z drugim, v žepu denar, brez slehernih pričakovanj. In če je prvih nekaj mesecev z dekletom najboljši del razmerja, verjemite, da je vmesnih deset let še boljših. Celo takrat me je včasih že prešinilo, da se imam odlično. Tako da si lahko predstavljate, kako ljub mi je ta spomin zdaj, mnogo let pozneje.

Zgodila se je marca, tale moja zgodba. Dnevi so se že daljšali, vendar je bilo še vedno mrzlo, zato mi ni bilo do tega, da bi zapuščal dobro ogrevano veleposlaništvo, ki je v vsakem vogalu imelo kamin. Skoraj vsi so že odšli, meni pa se ni mudilo nazaj v prazno hotelsko sobo. Ne vem, kako je tistega večera pogovor nanesel na seks. Lahko da zaradi moje poezije, ki je bila takrat z njim nasičena. Spomnim se, da sem v njeno pisarno prišel podpisat

nekaj izvodov svoje knjige in da je omenila pesem o Chopinu. Napisal sem jo na varšavskem letališču, o moškem in ženski, ki se srečata pri enem od izhodov, se med peturno zamudo spoznata in nazadnje zakleneta v moško stranišče. Povedala mi je, da se je ta najbolj dotaknila, da jo zgodbe o seksu med ljudmi, ki se ravnokar spoznajo, navdušujejo.

Ko me je pozdravila pri vratih, sem imel občutek, da me njene oči izzivajo, po tistih nekaj besedah o "Chopinu", pa se je zdelo, da so se povečale, in najin dolgi pogovor se je začel. Bila sva kot dobra prijateljca, ki drug pred drugim nimata skrivnosti, hkrati pa kot par, ki je šel prvič skupaj ven na večerjo in ima veliko snovi za pogovor. Minila je ura fascinantnih štorij o njenih intimnih razmerjih. Nato je omenila princa.

"Zato sem spala s princem Charlesom," je rekla. "Ne zato, ker bi bil nevemkako čeden ali bolj čeden od moškega, s katerim sem takrat hodila. Ampak bil je pač princ, čez nekaj tednov naj bi se poročil s princeso Diano. Ni se mi zdelo, da počnem kaj narobe. Seks z njim pa je bil kot kak – ne vem – dogodek zgodovinskih razsežnosti."

Zdelo se je, da sluti, da bom izstrelil še eno vprašanje, zato je pohitela, ustnice so se ji risale v nasmeh, ki ji ga ni uspelo zakriti.

"Sicer pa vas komaj poznam. Zakaj vam to sploh razlagam? Znate doseči, kar želite, kajne?"

Spomnila me je na mojega slovenskega prijatelja, ki je znal žensko osvojiti kjer koli, četudi na zabavi z možem. Ženske je znal potegniti v pogovore, ki jih potem kar niso hotele končati. Čeprav ni bil enciklopedija na dveh nogah, je bil zelo drugačen od tistih, ki veliko vejo o malo stvareh ali ničesar o nobeni.

O številnih stvareh je vedel veliko. Kdove koliko preprirov je povzročil, koliko parov je večer končalo tako, da so vpili drug na drugega in na poti domov v avtu grebli po starih ranah. On pa je medtem v svoje mreže že zapletal drugo žensko.

Moj slovenski prijatelj me je naučil veliko, se mi je zdelo. Na primer, da umetnosti zapeljevanja ne moreš vaditi zgolj na ženskah, ki so ti všeč. *Au contraire*, začeti moraš z ženskami, ki ti niso pretirano všeč. To te postavi v vlogo sodnika s piščalko. Tekmo lahko prekineš kadar koli hočeš, v bistvu ti je vseeno, kdo zmaga, in ženske nič ne gane bolj kot moški, ki ga nič ne gane. Sčasoma napreduješ in se priučiš večjega truda, spopadeš se z ženskami, ki so ti dejansko všeč. In šele ko obvladaš vse veščine, se podaš za tistimi, ki te spravljajo ob pamet.

Priznati moram, da je bila v svoji najboljši izvedbi tisti večer veleposlanica. Včasih pomislim, da bi se želel vrniti in vse skupaj podoživeti brez

sleherne spremembe. Ali pa le z drobcenimi. Tam sem se znašel z veleposlanico. Spoznal sem jo bil pred pičlimi petimi urami. Nekaj tednov poprej me je njeno veleposlaništvo zaprosilo, naj pridem prebrat nekaj pesmi iz svoje zadnje zbirke – prevedene v več jezikov, deležne naklonjenosti, ki je presenetila celo mene. In zdelo se je, da so pesmi vseč tudi veleposlanici, dovolj, da so mi prinesle povabilo na naslednji literarni večer na veleposlaništvu.

Preden sem prišel, sem o njej vedel zelo malo – samo to, da je uspešna, da si je skozi dolgo diplomatsko kariero prislužila veliko spoštovanje. Brž ko sem jo zagledal, sem bil fasciniran. Nekatere ženske z leti pridobijo določeno očarljivost, očarljivost, ki je kot mlade niso nujno premogle. Opaziš jo v njihovih očeh – v pogledu, ki razkriva nekaj trpljenja, kanček razočaranja, precej strasti. Predvsem pa te oči izdajajo možnost preglavic.

Veleposlanica je bila še vedno lepa ženska. Visoka. Vitka. Ravni lasje prijetnega rjavega odtenka, tu in tam kak svetel, siv pramen. Segajoči do ramen, do vrhnjih gumbov plašča z velikimi pikami, ki si ga človek zamišlja na petletnem dekletcu. Podolgovat bled obraz in nos, ki vabi k poljubu. Polne, okrogle ustnice, ki se stanjšajo, če se nasmehne, in razkrijejo bele zobe, lica zardijo, oči zasijejo.

Všeč so mi ženske, ki jim pri sedeminštiridesetih, petdesetih uspeva ohranjati tako dobro formo, zato sem stopil k njej in jo, ko sva se rokovala, poljubil na obe lici. Dosegla me je bežna sapica njenega parfuma – dovoljšna, da me je prepričala o njeni snažnosti, prefinjenosti, lepoti in dobrem okusu. Ni uporabljala veliko ličil. Najbrž zelo malo, mogoče toliko, da je zakrila nekaj tankih gubic okrog oči, ki so bile barve mokrega listja. Težko se je pogovarjati s tako žensko, ne da bi ji gledal v oči. Vendar je tudi gledati vanje težko, kajti precej tvegaš, da ne boš mogel slediti temu, kar govori. Takšne so bile oči, ki so se mi zazdele zapeljive, ko me je pozdravila na vratih. Če si se zatopil samo vanje, si si jih lahko brez težav zamislil na ženski katere koli starosti.

Teorije mojega slovenskega prijatelja so pokrivale tudi izzivalne oči. Prišel je do zaključka, da oči, kakršne so veleposlaničine, v nasprotju s splošnim prepričanjem ne razkrivajo nujno, da je ženska v nekem trenutku razpoložena za seks. Pri takem pogledu utegne iti zgolj za življenjsko navado, pri kateri je ta mičnost postala sestavni del naravne, vsakodnevne pojavnosti. Zato moraš pri takih ženskah paziti, kajti ni nujno, da se zares počutijo pohotno, me je opozoril prijatelj, lahko si nakoplješ težave.

\*

Veleposlaničino vprašanje, ali sem dobil, kar sem želel, se je zdelo skorajda retorično, zato nanj nisem odgovoril. Raje sem skupaj spravil nasmešek, kot bi ji priznaval obstoj daru, ki ga je razkrila, ne da bi ji pokazal, kako zelo se ga v resnici zavedam.

“Veste, stvari, ki se dogajajo v filmih, se dogajajo tudi v resničnem življenju. Kdo bi si mislil, da bom tisto noč spala s princem? Stara sem bila ... koliko sem že bila stara? Gotovo petindvajset. Kar dolgo je že tega.”

Ravno je prišla v Pariz kot druga sekretarka. Že po nekaj mesecih je bila prepričana, da je diplomacija njeno življenjsko poslanstvo. Všeč ji je bilo vse, kar je bilo povezano s svetom veleposlaništev: protokol za vsako malenkost, ki se dogaja, občutek, da v tujini zastopaš svojo državo, pa pomoč in varstvo, ki ju ponujaš sodržavljanom v stiski, vpliv na odnose med državo gostiteljico in svojo lastno. In tako naprej. Od samega začetka ji je bil pri srcu blišč: uradne večerje, zabave, razstave, gledališče, nova poznanstva, elegantna oblačila – vse leto nabit urnik. Predvsem pa možnost, da živiš v tujini, se učiš jezika in se zliješ s kulturo tiste države. Življenje, v katerem srečuješ ljudi, ki lahko spremenijo tvojega, ga preusmerijo.

Tistega večera leta 1981 je petindvajsetletna z mnogimi drugimi stala v predverju Elizejske palače. Vse se je svetlikalo, v talnih ploščicah je odsevala luč kristalnih lestencev, visečih z visokega stropa. V notranjosti so bili veleposlaniki in veleposlanice ter njihovi zakonci na sprejemu pri predsedniku Mitterrandu, novopečenem zmagovalcu volitev izpred nekaj tednov. Kar slutil si lahko glasbo violin in harf, trkanje kozarcev, ropot gostov med vsakim pokom steklenice dom perignona. Tisti, ki so tičali v avli, pa niso bili deležni ničesar, niti kozarca pastisa. Njihova edina naloga je bila počakati, da veleposlaniki in veleposlanice odidejo s sprejema, nato pa jih pospremiti čez dvorišče Elizejske palače v njihove avtomobile. To je vse. Raje bi bila notri z gosti, še bolj pa ji je bilo zoprno, da je njen veleposlanik – ki bi že zaradi lepšega lahko uporabil spremljevalko, saj je bil še vedno pošteno zaklozetiran – kljub vsemu šel sam, njo pa pustil čakati spodaj.

In tako je stala tam s sekretarjem z madžarskega veleposlaništva, ki ga je pred kakšnim mesecem spoznala na konferenci o tržnih naložbah. Oba sta opazila, da veliko gostov hodi samozavestno noter in da nihče ne preverja, kdo od njih je v resnici povabljen. Zdelo se je, da ti, če ti uspe priti do vrat, ki iz predverja vodijo do glavnega krila palače, preprosto odprejo.

Recimo temu mladostna lahkomiselnost ali pa okrivimo naelektrenost pariškega poletnega večera – ali sklepajmo, da sta računala na to, da ju bodo pri vratih pač poslali nazaj. Kakor koli že, dognala sta načrt in se,

s pokončno držo in vzvišenim izrazom na obrazu, podala proti vratom. Ko sta bila od cilja oddaljena kak meter in pol, sta vojaka, oblečena kot tisti majceni ženini na poročnih tortah, vrata odprla nastežaj. Nasmejana sta vstopila.

“Dobrodošla v Elizeju,” je rekel Madžar s francoskim naglasom, ves vzhičen. “Najboljši pobeg iz zapora je skozi glavni vhod!”

Povzpela sta se po osrednjem stopnišču, obkrožena z zgodnjimi slikami Alexandra Cabanela, in ko sta dosegla zgornje nadstropje, s skupino drugih gostov, ki so prav tako prihajali, so se jima odprla še ena vrata, znova roke v belih rokavicah in enaka zloščena uglajenost. Znašla sta se v glavni dvorani, okrašeni z umetelnimi rdečimi preprogami, žametnimi zavesami, stropnimi poslikavami, slikami na stenah in prižganimi svečami vsenaokrog. Zdaj je glasba orkestra zvenela veliko prijetneje, prepoznala sta znano Debussyjevo melodijo, ki se je domala organsko stapljala s trkanjem kozarcev in kramljanjem gostov.

Komaj sta vstopila, že sta zagledala Mitterranda, kako se rokuje z leve, desne in sredine. Kako zadovoljen je bil videti, kako mu je godilo, da je prav njemu socialiste spet uspelo pripeljati v Elizejsko palačo. Poleg njega je stala Margaret Thatcher v modri obleki do kolen, s kozarcem šampanjca v roki, za katerega pa ni kazala posebnega zanimanja. Zdaj sta svoj kozarec držala tudi že vsiljivca, stopala sta naprej in se naposled ustalila na majhni površini v kotu. Madžarski sekretar ji je prišepnil nekaj o moškem tik pred njima, ki se je spogledoval s svetlolasko.

“Vodja španske opozicije, Felipe González. Pripisujejo mu veliko možnosti za zmago na naslednjih volitvah,” jo je seznanil, zdaj s praznim kozarcem šampanjca, domneval je pač, da ji to, saj je mlajša od njega, ni znano.

Videla sta tudi novoizvoljenega italijanskega premierja Giovannija Spadolinija, nekaj metrov naprej. V polomljeni angleščini se je pogovarjal s skupino štirih gostov, po vsej verjetnosti s kitajskega veleposlaništva.

“Res je bilo neverjetno,” je preudarjala veleposlanica. “Mislim, tam sem bila, mlada druga sekretarka, obdana z vodilnimi politiki Evrope. V nekem trenutku sem se dobesedno zaletela v Gastona Thorna – tedaj predsednika Evropske komisije. Tako živo se spominjam, kako se je obrnil in se opravičil! Si predstavljate? Ampak nisem bila najbolj sproščena, ves čas sem oprezala za svojim veleposlanikom, ki ga ni bilo na spregled. Moj madžarski pajdaš pa je bil hladnokrven, uspelo mu je pomiriti tudi moje skrbi – rekel mi je, da se bosta najina veleposlanika, če naju vidita, verjetno zakrohotala in nazdravila varovanju v Elizeju.”

Ostala sta v dvorani, jemala kozarce s pladnjev, ki so krožili po prostoru v rokah natakarejev – kot beračev, ki se sukajo v kvadratu, polnem turistov. Ko je Madžar diskretno prispel do glavne bifejske mize, se je pomaknil proti razkošnim sladicam, medtem ko se je sama zadržala in skušala uganiti, katera izmed številnih poslastic je gosja pašteta. Takrat pa je zaslutila, da se ji nekdo približuje.

“Na vašem mestu ne bi preskočil ostrig. Skoraj tako okusne so kot tiste, ki se jih dobi v Whitstablju.”

Obrnila se je in se znašla iz oči v oči s princem Charlesom v beli obleki z rdečim metuljčkom. S prstom je kazal na skledo, v kateri je prekipevalo velikih ostrig, potopljenih v limonin sok. Zadnji človek, ki bi ga pričakovala, za trenutek je ostala brez besed. Namesto da bi zrl vanjo v pričakovanju odgovora, je princ strmel v stekleno ploščo, na kateri je stal ogromen stožec sira z živooranžno skorjo, že napol pojedena. “O, *boulette d’Avesnes!*” je rekel z glasom, ki je izražal začudenje. “Morate ga pokusiti.”

“Bom,” je naposled izdabila nadvse sramežljivo.

“Utelešenje francoskih sirov!” je nadaljeval princ. “Močnejši je in pikantnejši od velike večine drugih. Pa veste, kako se Francozi sklicujejo na *boulette d’Avesnes?*” je vprašal in vzel nož, da bi odrezal še eno rezino.

Kajpada ni vedela.

“*Le suppositoire du diable!*” V tistem si je nekaj sira vrgel v usta in prasn timer v smeh. “Mimogrede, jaz sem Charles,” je rekel, potem ko je pogoltnil. “Me veseli.” Iztegnil je roko.

“Elena,” je rekla, ko mu je podala svojo.

“Luštno ime. Pristaja vam.”

“Hvala,” je rekla nekoliko v zadregi, pa tudi prestrašena zavoljo vprašanja, ki je vedela, da bo sledilo.

“Zastopate pa katero državo ...?”

“V bistvu ne bi smela biti tu. Na veleposlaništvu sem samo druga sekretarka. Ampak videla sem, da vsi hodijo noter, pa sem še sama poskusila.”

Princ se je zasmejal, a se je hitro zbral in začela sta pogovor o njeni državi, o tem, kakšno je življenje v Parizu in ali bi želela tukaj tudi ostati. Ko se je obrnila, da bi preverila, ali je njen madžarski kolega odšel, ga ni videla nikjer. Morda je trčil ob svojega veleposlanika, ki ga je nemara presenetil z odklonilno držo in ga poslal nazaj dol. Komaj ji je uspelo pomisliti na to, kje bi utegnil biti njen veleposlanik, kajti Charles se je narahlo dotaknil njenega komolca, in kot bi ji bral misli, povedal: “Ne skrbite. Če srečava vašega šefa, Elena, mu bova rekla, da ste z menoj. Naj vas zdaj seznanim s svojim starim prijateljem Helmutom.”



In sta se podala proti nemškemu kanclerju, ki se je pretvarjal, da si s suk-njiča stresa drobtinice, nepripravljen priznati celo sebi, da gre za prhljaj.

“Lahko si predstavljate, kako sem se počutila v tisti dvorani,” je rekla. “Kot v sanjah. Predstavil me je toliko ljudem. Celu samemu Mitterrandu. Spomnim se, da je Charles z njim govoril o Michelu Platiniju, ki je bil ta-krat še mlad, obetaven nogometaš. Z njegovim moštvom so bili francoski prvaki – nekim moštvom v zelenih dresih. Ravno so zmagali, spomnim se, da so njihovi navijači mahali z zelenimi zastavami. Prepričani so bili, da bo ta Platini Franciji pomagal osvojiti naslednji svetovni pokal, ki pa ga je, če se ne motim, potem osvojila Italija.”

Ja, res so tisto leto zmagali Italijani, kmalu zatem pa se je Platini pridru-žil nekemu italijanskemu klubu.

Zgodba, ki mi jo je tisti večer pripovedovala Elena, je bila malodane ne-verjetna – in osupljiva. Svojo državo sem zapustil pri devetnajstih v iskanju vznemirljivejšega življenja, dejstvu, da sem poslušal take zgodbe, pa gre pripisati, da se dotlej nisem nikjer ustalil. Še bolj omamna od same zgodbe pa je bila veleposlanica.

Težko rečem, ali naju je omamljalo vino, ki sva ga pila, ali poezija – to-da veleposlanica mi je tam pripovedovala svojo zgodbo, kot da sem njen največji zaupnik. V nekem trenutku, ko sem spustil pogled, sem opazil, da se je skoraj povsem osvobodila enega od čevljev. Ošinil sem njene gole nožne prste in posumil, da ne nosi hlačnih nogavic. Njena koža je bila koža komaj kaj več kot dvajsetletnice, nobenih modrih žil, ki bi vodile nekam kot reke na zemljevidu, nobenih temnih pikic, ki bi obetale, da bodo dlake kmalu zrasle nazaj. Samo čista koža, in v tistih nekaj sekundah gledanja njenih nog sem si jo zamišljal brez oblačil, papirnato belih dojk in rožnatih bradavičk, velikih in prelepih.

“Neverjetno,” mi je uspelo pripomniti, ko sem odrinil misel na golo lepoto in se znova vključil v zgodbo.

“No, verjeli ali ne, najbolj neverjetni del je šele sledil.”

Skupaj sta ostala do konca sprejema. Po tretjem ali četrtem kozarcu šampanjca je Elena začela uživati v spoznavanju ljudi, ki jih je sicer videvala le v časopisih in po televiziji. Tudi princ je užival v njeni družbi. Kdo ne bi? Nadvse prijetna mladenka, ki je vseskozi obvladala položaj. Ko je ura odbila enajst in so gostje začeli zapuščati Elizejsko palačo, je princ pogledal na uro in vprašal: “Greva?” Pokimala je.

Posloвила sta se od peščice, ki je še ostala, tudi od Mitterranda – ki je dejal, da mu je v čast, da jo je spoznal –, ter se odpravila po stopnicah navzdol in ven na dvorišče. Nobene priložnosti ni imela, da bi rekla kakšno

besedico svojemu veleposlaniku, ugibala je, da je odšel zgodaj, niti se ji ni posrečilo, da bi jo našel čakajočo v preddverju. Ali pa jo je videl s princem Charlesom? Kar koli se je že zgodilo, je to takrat ni več skrbelo. Ko sta prečkala dvorišče predsedniške palače, se je svojemu varovancu hitro približalo nekaj telesnih stražarjev.

Toda ko sta prispela na Rue de Faubourg Saint-Honoré, se je primerilo nekaj nepojmljivega. Mislila je, da ji bo preprosto poljubil roko – kot vsaki ženski, ki jo je srečal zgoraj – in bo odšla proti postaji metroja Champs-Élysées-Clemenceau. A imel je drugačne načrte in jo ujel nepripravljeno.

“Pogledal me je naravnost v oči in me vprašal, ali sem še za eno pijačo v njegovem hotelu. Kako bi lahko odklonila?”

Zlezla je v luksuzni avto in sta se odpeljala, princ je še kar klepetal: “Ne vem, zakaj François ne namerava živeti v Elizeju. Tako sijajni palači.”

*Hôtel de Marigny* je bil dobesedno za vogalom in kmalu sta vstopila. Enemu od diskretnih, uglajenih telesnih stražarjev je princ zagotovil, da je dekle novinarka in družinska prijateljica ter da potrebujeta nekaj časa na samem. “Tako očarljiv je bil. Telesnim stražarjem je rekel, da pišem knjigo o britanski politiki. Si predstavljate?”

Kot če gledaš film in si sebe predstavljaš v glavni vlogi, sem se, moram priznati, postavil v prinčevo kožo na tisti večer. Veliko vprašanj sem imel zanj, moledoval za podrobnosti, da bi zadostil svoji vedoželjnosti, vendar mi ni ponudila niti polovične priložnosti za to. Enkrat sem jo prekinil in vprašal, ali sem prav razumel, da je bila v tistem času z nekom v razmerju.

“Drži,” je odgovorila in še vedno strmelala vame. Široko se je nasmehnila in bila videti domala narodna, ko je rekla: “Ampak, veste, šele hodila sva. Skupaj sva bila kakšne štiri mesece, morda pet, a ravno se je odpravljala na študij v Italijo. Hočem reči, bila sem mu zvesta, ne razumite me napačno. Seveda pa sem tudi jaz krvava pod kožo.”

Iz minute v minuto se mi je veleposlanica zdela bolj privlačna. Spomnil sem se čevlja, ki ji je bingljaj z bose noge, in preveril, ali je še vedno tako. Še vedno. Nato sem spet dvignil pogled k njenemu obrazu in se na poti za nekaj trenutkov ustavil tudi na njenih dlaneh.

Imela je dolge in tanke prste, kot pianistka. Ampak občutljive, krhke. Popolne, z majhnim, enostavnim prstanom, ki je točno na sredini imel luknjico.

“Tistega večera se nisva pogovarjala o partnerjih,” je nadaljevala. “Vedela sem za lady Diano in za poroko, ampak očitno je bilo, da vanjo ni zaljubljen. Ko sem nekaj tednov pozneje po televiziji gledala njuno poroko, sta se mi prav smilila, ampak to je že druga zgodba. Tistega večera sva šla

v njegov apartma in spominjam se, da sem se ob njem počutila izjemno sproščeno. Kot da sva skupaj že petdesetič.”

Ničesar je nisem vprašal, moje oči pa so jo rotile, naj mi zaupa preostanek zgodbe. Nasmehnila se je, zadovoljna, da me zanima celotna zgodba.

“Našla sem steklenico martini bianca in si ga nalila.”

Nato je vzela dve ledeni kocki iz posrebrenega vedra na robu mize in ju spustila vanj, medtem ko si je Charles snel kravato in na posteljo vrgel svoj italijanski Kitonov suknjič. Tudi sam si je nalil pijačo iz steklenice, ki jo je našla Elena.

“Zdaj naročajo pri najboljšem strokovnjaku za rum na svetu,” je rekel s kozarcem v roki. “Lani sem v Mehiki obiskal njihovo destilarno v La Galarzi. Tam sem srečal Andyja Warhola, ki je prav takrat predal svoj portret ustanovitelja blagovne znamke, Dona Bacardija Massa. Imenitna stvaritev, moram priznati.”

Princ je bil neverjetno omikan, je pojasnila, v enem trenutku je govoril o Bacardiju, v naslednjem pa, kako se je Warhol družil z najbogatejšimi na svetu in iz njih kot po tekočem traku izvabljal naročila za slike. Prijateljeval je z vsemi: s šahom Pahlavijem, Lizo Minnelli, Brigitte Bardot. Potem je govoril o sliki, na katero ga je Elena močno spominjala.

“O kateri?” mi je uspelo vprašati.

“*Dekle, ki riše.* Marie-Denise Villers. Verjetno zaradi dolge obleke, ki sem jo nosila tisti večer, ali pa zaradi las. Sedela sva kot zdajle midva. Naenkrat mi je rekel, kako sem lepa, se nagnil in me poljubil.”

V tistem sem se zavedel, da se najini kolena že nekaj minut dotikata, nobeden od naju pa se ne odmakne. Ko mi je pripovedovala nadaljnje podrobnosti o svoji strastni noči s princem, je njena dišava postajala močnejša. Mogoče posledica vina in žganja, ampak začutil sem, da se pomikam bliže. Na lepem me je imelo, da bi jo poljubljal. Nežno, ne nasilno ali nerodno. Zlagoma bi jo slačil – kot da je jutri še daleč – in vsak del njenega telesa ljubkoval z ustnicami.

Zazdelo se mi je, da si želi isto, nato pa sem eno celo minuto razmišljal o teorijah svojega slovenskega prijatelja. Kaj če se spustim v tole, končam pa kot žrtev, kakršna, me je posvaril, naj nikoli ne postanem? Znova sem se spomnil, da je nekdo – ona sama ali nekdo drug, zbehan sem bil – rekel, da je poročena. Zdaj je bil čas za mojo potezo, čas, da karto izvlečem jaz. Prekinil sem jo z jasnim, neposrednim vprašanjem, da bi pokazal, da sem se pripravljen podati v novo smer.

“Kaj pa vaš mož?”

Ničesar ni rekla, a odgovor se je kljub temu razlegal po sobi. Krivulja njenih ustnic. V očeh ji je naraščalo poželenje, pomaknila se je nekoliko bliže, njena roka je obstala na mojem stegnu.

Moje roke so ji objele obraz, svež in prelep, in sem jo poljubil.

Sprva sem poljubljal samo jaz. Nato je tudi sama objela moj obraz in mi poljub vrnila. Stala sva, ustnice so se vedno znova združevale, in se počasi slačila. Kamin je žarel, zraven njega pa nepremične zastave. Bela čipka. Njeno telo natanko takšno, kot sem si ga zamišljal. Njene dojke, velike in tople. Stegna gladka, kot topla mivka ob mojem telesu. Tista dišava.

Ko sem bil že v njej, sem se spomnil, da je bil tam tudi princ. Vendar me prvič v življenju ni motila misel, da je tam že bil nekdo pred mano. Nasprotno, narasel mi je ego, kot da rešujem čast vsem navadnim smrtnikom, izzivam pa tiste, ki se slepijo, da so zaradi tega, komu so se rodili, tako posebni. Vsakič, ko je zastokala, me je obšlo, da mi želi povedati, da si me je pozelela, brž ko me je videla, kako pred veleposlaništvom stopam iz taksija.

Od tistega dne princa Charlesa nikoli več nisem mogel videti v isti luči. Ni bil več lik iz nekega drugega sveta, pač pa tip, ki je spal z isto žensko kot jaz. Veleposlanica me je sprejela v ekskluziven klub. Midva, Charles in Diana – ter vsa kraljeva družina. Na stvari sem začel gledati drugače. Najbrž se ni zavedala, da mi je to omogočila.

\*

Kako naj vse to posredujem Randolphu, ki se zdajle po portiku motovili kot vrtavka? Kot da bo kdaj verjel. Naj uživa v dejstvu, da jo je intervjuval, in si laska, da mu je zaupala nekaj drobnih skrivnosti. Kakšen ubožček, tale Randolph. Kaj drugega bi ga sploh še spravilo v smeh, bednega, kot je? Zakaj bi počil njegov mehurček? In mu povedal, da me je tisti večer pospremila v svoje razkošno podstrešno stanovanje in nama je vso noč komaj kdaj uspelo zajeti sapo.

“Hranila je izrezke mojih intervjujev,” se pohvali Randolph s cigareto v roki in me vrne v realnost. “Če bi ti povedal kakšno od teh zgodb, mi ne bi verjel.”

“Mhm?” zamomljam, pokažem bolj malo zanimanja.

“Ko sem jo nazadnje intervjuval, sem ugotovil, da ga pije. Težko obdobje je preživljala. Ne vem, ali ti je znano, ampak svojčas je vsak dan zvrnila pol steklenice viskija. Mi je pa tisti dan povedala neverjetno zgodbo. Na meji verjetnosti.”

“Kaj pa ti je povedala?”

“Saj mi ne bi verjel.”

Začutil sem, da mi srce bije nekoliko hitreje. Ali je mogoče, da mu je povedala isto zgodbo?

“Enkrat, ko je bila na veleposlaništvu v Parizu, je šla na zabavo v Elizejsko palačo in se noter zmuznila brez povabila.”

Torej je tudi njemu povedala to zgodbo.

“Nikoli ne boš uganil, s kom se je tam potem pogovarjala.”

Rad bi mu pokazal, da mi o tem že ne bo predaval, madona. Zdaj pa mi je res že šel na jetra.

“Mogoče s princem Charlesom?” rečem zafrkljivo z napol pristnim polovičnim nasmeškom, ki skuša namigovati: “Tole pa vem, ti bedak.”

“S kakšnim princem Charlesom, kje pa! Z Arafatom. Tisti večer, ko je bila zabava! Enkratno zgodbo mi je povedala. Nikoli ne bi uganil, bi jo moral slišati, kako je citirala, kaj je Arafat povedal o Andyju Warholu in Platiniju, stari. Po sprejemu je Arafat želel, da ostane čez noč, zato je telesnim stražarjem rekel, da je novinarka, ki piše o Bližnjem vzhodu, in jih zaprosil za nekaj zasebnosti. Bi jo moral slišati, ko je razlagala, kaj je počel z njo. Pripovedovala mi je zgodbo in si nalivala viski, en kozarec za drugim.”

Ustavil se je, in ko sem zagledal spremenjen izraz v njegovih očeh, sem začutil, da mi je po hrbtu zagomazelo.

“Z veleposlaništva sem šel naslednje jutro. Najboljši fuk v mojem življenju. Ko sem to povedal svojemu uredniku, se je režal kot zmešan. Očitno smo vsi, ki smo ob tisti uri popoldneva kdaj prestopili vrata njene pisarne, slišali drugačno različico iste zgodbe, in vsi ostali do jutra.”

Zdaj je bil portik že poln ljudi, na ramenih pogrebnikov pa je prihajala ven sijoča mahagonijeva krsta. Zmožen sem bil tega, kar mi ni uspelo na babičinem pogrebu. Gledal sem naravnost vanjo.

*Prevedel Andrej Pleterski*

## Sodobni slovenski esej



**Vlado Žabot**

### Pesniško prebiva človek na tem svetu

Namen tega razmišljanja seveda ni analiziranje ali interpretiranje pesniških posebnosti ali poglobljenosti Friedricha Hölderlina niti z njegovim pesništvom povezanega razmišljanja filozofa Martina Heideggerja ali drugih, ki so se bodisi filozofsko bodisi kakor koli drugače ukvarjali s Hölderlinovo mislijo o človeškem pesniškem domovanju, bivanju ali prebivanju na tem svetu. Pod tem naslovom me bo zanimala predvsem nevtralnost v okviru pesniškega, torej intuitivno-intimnega razmerja do človeške individualnosti ter sveta in kozmosa.

Tukaj uporabljeni pojem pesništvo je torej širši od zgolj formalnega pomena ustvarjanja poezije. V tem širšem smislu pa označuje vse, kar človek na primer sanjari, moli, ljubi, vse njegove fikcije, imaginarne predstave, intuitivne zaznave, intimni odnos do samega sebe, do bivanjske določenosti, do zunanje resničnosti in metafizičnih predpostavk.

Takoj naj tudi pojasnim, da bom zastavljeno temo obravnaval kot pisatelj, se pravi pesniško, kar med drugim pomeni, da je to razmišljanje o nevtralnosti zavezano predvsem svobodnemu, tudi intuitivnemu prepoznavanju pristno naravne utemeljenosti in zaznamovanosti tako človeškega bitja kot tudi človeške skupnosti.

Pisatelja pri literarnem, pesniškem raziskovanju človeka in njegovih odnosov v skupnosti sicer zagotovo zanimajo tako notranji, intimni, naravno primarni, nagonski, čustveni in duhovni impulzi – recimo jim apriorni, prirojeni uvidi – kot tudi vse, kar subjektiviteto zaznamuje od zunaj,

torej sekundarno. Pri tem se tudi zaveda, da je oboje, se pravi notranje in zunanje, primarno in sekundarno, v človeškem doživljanju v veliki meri interaktivno, pogosto zlito in šele v tej zlitosti celovit subjektivni doživljanj. Vendar pa to še ne pomeni, da med obojim ni mogoče in ni potrebno razločevati. Še več, pesniško raziskovanje človeka in njegovega bivanja se največkrat nanaša prav na to razlikovanje.

Sicer pa iskren pesniški pristop poskuša biti v čim večji meri neposreden, nestandardiziran, nenormativen, skratka, v odnosu do "objekta" obravnave izviren in svoboden. Lahko celo rečem, da je tak pristop v veliki meri neracionalen – zagotovo pa v primerjavi s kakšno strokovno ali znanstveno raziskavo metodično nediscipliniran.

Vsekakor pa se pesniški pristop ob raziskovanju človeškega subjektivnega in kolektivnega duhovnega bitja ne nanaša zgolj na stvarne, objektivno dokazljive in racionalne, ampak tudi na izkustveno in imaginarno (po)doživete ter intuitivne uvide.

Ko si torej pesnik pri raziskovanju človeškega intimnega in družbenega duhovnega bitja prizadeva za čim večjo poglobljenost, pristnost in prepričljivost, je v največji meri samemu sebi preiskovalec in preiskovanelec. Resda z opazovanjem, z intuitivnim doživljanjem drugih dognanja takšne samoraziskave tudi primerja in preverja. Toda najprej se mora iskreno soočiti z lastnim duhovnim bitjem, z lastno naravo duše in njeno razpetostjo med duhovno in materialno resničnost ter s posledično samopodobo, samoprepoznavnostjo kot tudi z lastno umeščenostjo v družbeni prostor in čas ter v kozmos. Sam pri sebi mora torej ugotoviti, iz česa ali po čem se porajajo njegovi vzgibi in motivacija za njegovo lastno opredeljevanje in aktivnosti. Saj pesniško misleči človek noče in ne more spregledati niti kolektivnega niti individualnega človeškega duhovnega bitja – kot tudi ne vanj zajetega imperativa apriornih uvidov, ki, kot rečeno, ne zadevajo le čutne, objektivno dokazljive stvarnosti in razuma, ampak tudi emocije, imaginacijo in intuicijo. Ker pa v tej fazi samoraziskovanja in samoanaliziranja posameznik ne more doseči zadovoljive prepričanosti vase in v lastna dognanja o sebi, se mora soočiti in primerjati z drugimi. Šele z opazovanjem in z intuitivnim soočanjem z drugimi namreč lahko ugotavlja podobnosti ali razlike ter lastno prepoznavnost.

Pravzaprav je v obeh fazah, torej v samoraziskovanju in primerjanju z drugimi, lahko bolj ali manj pesniško udeležen slehernik. Dejstvo namreč je, da se ljudje opazujemo, da sami sebe proučujemo, da smo do sebe tako in drugače kritični ali nekritični, da se primerjamo z drugimi, da se povečujemo ali ponižujemo – in da je pri vsem tem prisotne veliko fikcije.

Tako se ljudje v svoji interaktivni medsebojnosti pogosto hočejo kazati in hočejo biti videni ter razumljeni kot lasten fiktivni projekt, kot tako ali drugače vzpostavljena iluzorna predstava ali vloga, ki ji ni mar za iskrenost in pristnost ali naravo človečnosti. Toda resna pesniška raziskava in (v tretji fazi) ustvarjeno, napisano literarno delo posameznikovo fiktivno samopodobo ali vlogo skozi vzpostavljeno strukturo in konstelacijo uvidov pogosto ustrezno kritično opredelita in problematizirata. To pa je mogoče samo takrat, kadar pesniški ustvarjalec dovolj poglobljeno in iskreno upošteva pristnost lastnih apriornih uvidov in naravno bistvo človečnosti.

Ob tem je treba upoštevati tudi dejstvo, da se literarno delo resnično vzpostavi šele takrat, ko postane duhovni prostor intimne komunikacije – kar pomeni, da za svoj obstoj ne more pogrešati bralca, s katerim lahko tudi čez velike časovne, kulturne in krajevne razlike in razdalje vzpostavlja intimno duhovno komunikacijo (četrta faza). Takšna komunikacija je (seveda pod pogojem, da bralec ustrezno razume jezik, v katerem je delo napisano) možna predvsem zato, ker sta “pošiljatelj” in “naslovnik”, avtor in bralec, človeški bitji in kot taki utemeljeni v naravi človečnosti. Oba sta zaznamovana s presežnim mišljenjem, s prirojenimi, apriornimi duhovnimi in racionalnimi uvidi, da v skladu s svojo presežno zavestjo čutita potrebo po svobodni imaginaciji in ustvarjalnosti, da sta v skladu z omenjenimi uvidi sposobna razločevanja med egoizmom in altruizmom, končnostjo in neskončnostjo, iskrenostjo in zlaganostjo, pa tudi s potrebo po sožitju ter intimni komunikaciji z “drugim”, “bližnjim”, pri čemer je lahko ta “drugi” v veliki meri tudi fiktiven ali iluzija. Tako lahko rečem, da je za četrto fazo realizacije nekega literarnega dela potrebna bralčeva duhovna in ustvarjalna udeležnost v duhovnem prostoru literarne fikcije in komunikacije. To pa pomeni, da literatura zares obstaja šele ob obojestransko vzpostavljenem ustvarjalnem duhovnem, pesniškem razmerju med avtorjevo zapisano fikcijo in bralčevim intimnim doživetjem ali njemu lastnim oživetjem te fikcije. Vsekakor pa bo literatura lahko toliko globlje intimno avtorjevo in bralčevo doživetje, kolikor manj se bo oblikovala v odvisnosti od nečesa zunanjega, nečesa izven sebe – kolikor manj bo, skratka, angažirana ali instrumentalizirana v takšen ali drugačen sekundarni ali nepristni, nenaravni interes.

Čeprav resno pisateljsko delo ob vseh duhovnih komponentah ne more biti brezbržno do zunanjih dejavnikov, recimo jim doživljaj sveta, pa tem dejavnikom ne more biti odločilno podrejeno ali zaradi tovrstnih zunanjih interesov celo instrumentalizirano. Ne sme se podrejati na primer tržnosti, trenutnemu bralskemu okusu nekega okolja, všečnosti ciljni bralski



skupini ali celo ideološkemu ali političnemu pritisku. Primarni specifični smisel literature torej ne more biti angažiran odnos do konkretne politike ali kakšen podoben zunanji interes – svojo polno veljavo in smisel pač doseže šele takrat, ko postane intimni duhovni prostor vzpostavljene komunikacije med duhovnim bitjem avtorja in duhovnim bitjem bralca. Šele takrat lahko literatura v zadostni meri ustreza eksistencialni človeški potrebi po uresničevanju v globoko intimni komunikaciji. In kadar to intimno globino dosega, zaživi tudi kot duhovna kreacija ali fikcija bralca, ki resda nikoli ni enaka duhovni kreaciji ali fikciji avtorja, vendar pa lahko v tako vzpostavljenem, odprtem literarnem duhovnem prostoru oba čutita in dojemata obojestransko človeško iskrenost – in naravno bistvo človečnosti.

Kljub pogostim odklonom in raznim instrumentalizacijam tako ljudske, ustne kot tudi umetne literarne ustvarjalnosti torej vidim glavni pomen in smisel obstoja literature predvsem v vztrajnem vzpostavljanju komunikacije na ravni globoko intimne človečnosti. To pomeni, da literatura vsem turbulentnim socialnim, političnim, ideološkim družbenim razmeram ter njihovemu nenehnemu spreminjanju navkljub že tisočletja od vseh komunikacij najceloviteje in najgloblje upoveduje človeško bitje. S tem vzdržuje ter hkrati znova in znova vzpostavlja človečnost. Torej specifičnost bitja, ki je zaznamovano s presežnim mišljenjem, apriornimi uvidi, kognitivnimi zmožnostmi ter posledično potrebo po svobodni imaginaciji, ustvarjalnosti in komunikaciji.

### **Pesniškost primarnega animizma, personifikacij in mitov**

Vsekakor je pesniška kreativnost segala globoko v človeško intimo že v davni preteklosti, kar lahko dovolj jasno razberemo iz arheoloških, antropoloških, mitoloških in zgodovinskega odkritij. Glede na tovrstna dognanja lahko sklepamo tudi globlje v človeško duhovno in pesniško primarnost – do razvojne stopnje totemističnih klanov, totemističnih zvez, do zavezanosti tabujem in čez. Pisateljska intuicija in imaginacija sta tako neomejeni, da se na primer William Golding v romanu *Dediči* poglobi v svet ter miselne značilnosti in okvire neandertalcev. Seveda je podobnih pisateljskih imaginacij in ustvarjalnih pustolovščin veliko – pri čemer pa je vendarle treba poudariti, da vse še zdaleč niso enako verodostojne in prepričljive. Tudi pri povsem individualnem doživljanju in intimnem kvalitativnem vrednotenju tovrstnih del seveda gre za pesniško pristnost in intuitivno prepričljivost. Sklepamo lahko, da nekje v globoki intimi pesniško odprtega

bralca obstaja nekakšna naravna orientacijska točka, nevtralni naravni uvid, s pomočjo katerega je mogoče razločevati med pesniško goljufijo in zlaganostjo ter med pristnostjo in prepričljivostjo nekega avtorja. Resda ne morem trditi, da takšno pesniško sposobnost sprotnega zaznavanja razlike med literarnimi "plevami" in "zrnjem" premore slehernik. Toda ob vzpostavljeni literarni komunikaciji iz različnih časovnih obdobj in različnih kultur neke človeško pristne, naravno nevtralne notranje orientacije za pesniško presojo pristnosti literarne ustvarjalnosti najbrž ni mogoče zanikati. Temu pritrjuje tudi dejstvo, da je pesniška ustvarjalnost že v davni preteklosti morala biti pristna in prepričljiva. Glede na že omenjene antropološke in mitološke raziskave, ki vključujejo tudi navade, običaje in verska prepričanja nekaterih še danes živečih primitivnih ljudstev, ne moremo mimo primarnega animizma, personificiranja narave, temeljnih arhetipskih vzorcev ter cikličnega pojmovanja časa ali rojstev in smrti. Z vsem tem so namreč utemeljene mitske zgodbe kot razlage občutenih, doživetih, vendar nepoznanih naravnih zakonov ter sveta in življenja – in kot primarna pesniška osnova obrednih mitov ter verstev in religij, kot so v bolj ali manj ortodoksnih in institucionaliziranih različicah prisotne tudi danes.

Zagotovo pa se v postmodernizmu ob odtujenem, v veliki meri izkoreninjenem in zato zmedenem, tudi nevrotičnem in paranoidnem sodobnem subjektu literarna ustvarjalnost hoče naslanjati ali utemeljevati v primarnih pesniških vsebinah. Zato raziskuje arhetipske vzorce in obuja primarnost mitov, ki se je z institucionalizacijo in instrumentalizacijo prav tako oddaljila in odtujila od intimne človeške pesniške pristnosti. Kljub temu se je skozi pesniško imaginacijo in intuicijo še zmeraj mogoče poglobiti v neki čas in prostor z mogočno dominacijo narave ter od nje odločilno določenih in odvisnih človeških skupnosti in posameznikov. Predstavljamo si lahko majhna, primitivna selišča, ki jih nenehno ogrožajo naravne sile, zveri ali sovražna ljudstva, selišča, iz katerih si posameznik ali skupina komajda drzne narediti nekaj korakov v bližnjo divjino, ki seveda ni prizanesljiva. Narava je v skladu s svojimi nevtralnimi zakoni tudi od ljudi zahtevala ustrezen način vedenja, ustrezen odnos ter določeno organiziranost in prilagojenost. V nasprotnem primeru je človek tvegal pogubo – ki se je največkrat zdelo kot kazen. Tedaj namreč ni bilo mogoče kot danes razumeti sonca, ognja, lune, zvezd, oblakov, vode, suše in povodnji, vetrov in neurij, strele, groma ... Prav tako ni bilo mogoče razumeti nočne teme in dnevne svetlobe, cikličnega menjavanja letnih časov, setve, klitja in rasti, občasnega obilja ali pomanjkanja ... Vse to se je zdelo kot naklonjenost oziroma nenaklonjenost neznanih višjih sil, ki so

bile v odnosu do ljudi lahko muhaste, milostne, radodarne, ali pa skope, zamerljive, neusmiljene, celo sovražne. Dojemati jih je bilo mogoče kot svojevoljne ter v odnosu do ljudi tako in drugače pristranske, predvsem pa – kljub vidni ali drugim človeškim čutom zaznavni pojavnosti – nedojemljive in skrivnostne. V človeških predstavah, v človeški imaginaciji so torej premogle lastno voljo – in s tem nekakšno subjektiviteto, ki sta ji v odnosu do ljudi pripadali pogosto nepredvidljivi, nedojemljivi in v vseh pogledih mogočni premoč in oblast. Toda v resnici je vendarle šlo za naravo materialne in duhovne resničnosti. Se pravi na eni strani za stalne, nevtralne naravne zakone fizične realnosti, ki se seveda v ničimer ni prilagajala človeškemu animizmu ali personificirano mističnemu razumevanju, na drugi, duhovni strani, pa je človeška presežna zavest s svojo imaginarno in intuitivno dinamiko težila k nenehnemu preseganju omejenih čutnih in racionalnih zaznav in domnev ter s tem silila človeka k iskanju zmeraj globljih in bolj prepričljivih spoznanj.

Ker je človeška razvojna zgodba seveda dolga, polna dramatičnih pospeševalnih, zaviralnih momentov ali zastojev ter zasukov in obratov, mi verjetno ni treba podrobneje povzemati številnih bolj ali manj znanih in strokovno relevantnih raziskav. Zagotovo pa tudi mi na današnji stopnji razvoja kljub najrazličnejšim znanstvenim odkritjem in dognanjem ter iluziji o odrešujoči znanosti še zmeraj tavamo v precejšnji temi neodkritega, nerazumljivega in nedoumljivega (na primer vesolja). Zato se človeška razvojna zgodba nikakor ni končala, na razne načine jo živimo, obnavljamo in nadaljujemo tudi danes (človek, četudi je, recimo, po izobrazbi fizik, na primer kamnu, ki mu pade na nogo, še zmeraj prekolne mater, ob kamnu, ki nekomu zdrobi glavo, še vedno pomislimo na usodno naključje, pri čemer ima to naključje vsaj delno tudi mistični značaj itn.).

Ob vsem tem lahko verjamem, da je človeštvo (tudi zaradi nepoznavanja naravnih zakonov) po svojih pesniških zmožnostih z naravo in neznanim vzpostavilo animističen, personificiran in arhetipsko mitiziran odnos, pri čemer pa so naravne zakonitosti ostale nespremenjene in nevtralne. Resda so s pomočjo človeške pesniške imaginacije in ustvarjalnosti ter čutnih in racionalnih uvidov ljudje te zakonitosti postopoma odkrivali in dojemali ter posledično v odnosu do neznanega postajali pogumnejši in odločnejši. Predvsem pa so v tem odnosu kot duhovna komunikacijska zavetja in intimna opora nastajali tako lokalni in ljudski kot širše uveljavljeni in neredko arhetipski, tudi ritualizirani pesniški miti, ki so torej kot ustrezno pristen in prepričljiv fiktivni komunikacijski prostor duhovna bitja posameznikov povezovali v duhovna občestva. Takšni miti so vodili

v smer verstev, razvoja religij in vzpostavljanja religioznih institucij – ki pa so primarno pesniško naravo mitov spremenile v religiozno ali ideološko podlago vzpostavljenih družbenih pravil, norm, družbenih razmerij in oblasti.

### **Pogled na intimno pesniško bistvo in odtujenost vzpostavljenih družbenih norm**

Izhajam torej lahko iz stališča, da je narava s svojimi zakonitostmi nepristranska in nevtralna – in da je takšna tudi narava človeškega bitja. In če je bistvo človeškega bitja človečnost, gre pri tem za presežno mišljenje ter za posledično težnjo k svobodi mišljenja, pa tudi k svobodi prepričanja in sprejemanja s to težnjo usklajenih odločitev. Pri tem je v skladu z apriornimi, prirojenimi človeškimi uvidi in zaradi družbene pogojenosti posameznikovega obstoja kot omejitev splošno sprejemljivo le zlato etično pravilo: Ne stori drugemu tistega, za kar ne želiš, da bi drugi storil tebi. Ta apriorna omejitev je nekakšen osnovni naravni pogoj za človeka vredno sobivanje posameznikov – in izhodišče razločevanja med egoizmom in altruizmom. Gre za upoštevanje in prepoznavanje “drugih” kot naravnega pogoja za obstoj posameznika. To je tudi naravna intimna zaznava pripadnikov neke skupine ali skupnosti, kar pomeni, da jo posameznik ne glede na razliko v času, prostoru ali kulturi lahko čuti kot osnovno mero optimalne možnosti sobivanja.

Zlato pravilo usklajene človeške medsebojnosti je seveda mnogo starejše od razvoja etike – saj ga pogosto in brez težav lahko razberemo v starih ljudskih pesmih ter bajkah in pravljicah, iz katerih v našo sodobno zavest odmevajo ali izzvenevajo stari miti. Zato lahko na primer tozadevna evangelijska pričevanja o Kristusu ali Kantov kategorični imperativ razumemo kot povzemanje in obnavljanje ali sodobnejšo in filozofsko artikulacijo tega istega starodavnega in s samo naravo – z naravno nujo obstoja uspešnih zavetnih skupnosti – pogojenega pesniškega načela.

Resda je v znanih zgodovinskih oblikah družbene organiziranosti na raznih stopnjah razvoja tako zlato pravilo v glavnem obstajalo zgolj kot ideal podrejenih in izkoriščanih, pa tudi kot pesniška in literarnoustvarjalna opozicija. S tem idealom so namreč povezane mnoge akcije in mnogi boji tako mitskih kot sodobnejših literarnih junakov – njegova uresničitev pa pesniško najstvo, za katero je v določenih okoliščinah vredno žrtvovati celo življenje. Večina s tem zlatim pravilom navdahnjenih literarnih

junakov v boju s tako ali drugače odtujeno, krivično oblastjo ali družbeno realnostjo propade. Toda žrtvujejo se za preživetje ideje ali ideala pravičnosti, svobode, enakosti, bratstva, resnice, altruizma ipd. Ideja namreč preživi, saj se pesniško iskren bralec v svoji intimi z njo zlahka strinja, s takim junakom zlahka sočustvuje in se z njim v svoji bralski kreaciji tudi identificira. Spoznanje, da ideja kljub junakovemu propadu preživi, je katarzično. Tudi bralec se namreč intimno zaveda narave, lastne človečnosti, lastne naravnosti k svobodi, sožitju, k zmagi dobrega nad zlom in k osvobajajočemu letu iz stisk in tegob, ki so posledica oblastnih deviacij, nasilja, egoizma, torej kršenja zlatega pravila ter takih ali drugačnih družbenih norm. Razkol med družbo in intimno iskrenim posameznikom je toliko večji, kolikor intenzivnejši je družbeni ali oblastniški odmik od apriornih človekovih uvidov in naravne utemeljenosti človečnosti.

### Igra zgolj videzov in prežeče pošasti

O zasledovanju, identificiranju in raziskovanju človeškega duhovnega bitja je bilo tako v ljudski, mitski kot tudi v umetni literarni ustvarjalnosti že veliko upovedanega. Zagotovo pa tudi za to nepregledno množico pesniških iskanj in artikulacij velja, da so nekatere s svojo nepristranskostjo, pristinostjo in poglobljenostjo prepričljivejše od drugih. Nekatera tozadorna dela nas z živo pristinostjo, arhetipsko utemeljenostjo ter simbolno poglobljenostjo in preciznostjo nagovarjajo skozi tisočletja.

Večino od pesniških poglobljanj v naravo in v doživljajske preizkušnje človeškega bitja lahko razumemo kot odpiranje duhovnega prostora človeške notranjosti. V ustvarjeni pesniški kreaciji pa v takšnem ali drugačnem fabulativnem razmerju delujejo personificirane predstave animistično pojmovanih naravnih sil, čutnih, racionalnih, čustvenih in intuitivnih impulzov ter njihova razpetost med človekovo materialno in duhovno, družbeno in individualno ter bivanjsko determiniranost. Vzpostavljene strukture in konstelacije teh personificiranih akterjev ter fabulativni konstrukti njihovih razmerij, njihovih interaktivnih ter harmoničnih ali konfliktnih odnosov omogočajo simbolno razumevanje neke subjektivne ali občečloveške duhovne realnosti. Tako je omogočen vpogled v naravo človeškega duhovnega bitja, ki v takšni ali drugačni situaciji, v takšnem ali drugačnem odnosu do zunanjega ali notranjega dražljaja in doživljaja lahko reagira v skladu s samim seboj in s tem v skladu s svojo naravno pristinostjo, ali pa odtujeno in v problematičnem nasprotju s samim seboj.

Neredko lahko takšna literarna dela pri površnem bralcu in na prvi pogled delujejo nepristno, neprepričljivo, zdijo se lahko celo neverjetna, izmišljiva, s katero ni smiselno izgubljati časa. Ob starih besedilih se na primer zastavi vprašanje, od kod te pošasti, ta nenaravna, hibridna bitja ali noro častihlepje bogov. Tudi medsebojna razmerja teh bitij in fabulativni zasuki lahko delujejo čudno, kar utegne pri bralcu vzbujati skepso in nelagodje.

Predstavna in doživljajska bralska kreacija ob doživljanju literarne fikcije nikoli ni enaka avtorjevi predstavi in doživljajski kreaciji. Toda pesniško odprt in ustvarjalen bralec v taki pesniški kreaciji duhovnega prostora kmalu zasluti, da gre za metaforično, simbolno komunikacijo, za personificirane, simbolne pomene predstavljenih fiktivnih kreatur in njihove medsebojnosti, kar vzdrami njegovo poglobljeno pozornost in ga privede v globlje duhovno doživetje predstavljenih fikcije. Bralčevo duhovno bitje se znajde v prostoru predstavljenih metaforičnih in simbolnih pomenov ter v doživeti, vživeti soočenosti z lastno duhovnostjo, njeno problematičnostjo in kreativnostjo.

Tudi v sami fikciji literarnega dela je torej za ustvarjenimi mimetičnimi predstavami in njihovo medsebojnostjo, za predstavljenimi zunanji videzi ali navideznostjo in dogajanjem med njimi skrita globlja resničnost, v odnosu do katere duhovno prebujen in motiviran človek ne sme in ne more biti slep ali brezbrizen. Gre za metaforične, simbolne pomene, za uvid v sicer nevidne in neprepoznave intimne duhovne prostore in na tem uvidu vzpostavljeno komunikacijo – kar je tudi specifični osnovni smisel nastajanja in obstajanja literature. Resda je pisanje in branje takšne literature pogosto naporno in polno nelagodja, toda prav takšna literatura, ki s svojo metaforično in simbolno govorico odstira uvid v globlje duhovne dimenzije in resničnost, je glede na lastno pojavno specifiko tudi zares smiselna in upravičljiva.

Toda ravno v tem je tudi njena težava: zaradi zahtevnosti in vzbujanja nelagodja se pri večinskem bralstvu težko kosa s trivialnimi in zabavljaškimi poenostavitvami in nadomestki. Njen družbeni učinek je lahko zato predvsem dolgoročen in s tem omejen. Večinskemu, kolektivnemu, družbenemu duhovnemu bitju podrejenemu ljudstvu je namreč zmeraj lažje in lagodneje sodelovati v poplitveni kolektivni igri zgolj videzov, saj je taka igra, dokler traja, sproščujoča in zabavna – predvsem pa človeku omogoča do globljih zakonitosti in resnic ravnodušno, brezbrizno preživljanje vsaj dela njegovega časa. Za povrh se v našem času zmeraj bolj zdi, da na imperativih všečnosti in navideznega potrošniškega individualizma utemeljena družbena duhovnost in skonstruirana družbena realnost

obvladujeta in osrečujeta svet, še posebej če uveljavljenih identifikacijskih konstruktov in ravnodušja ne motijo sence po odtujenih družbenih regulatornih dejavnikih namenoma prikrite in zamolčane globlje resničnosti.

Ob večinskem zadovoljstvu v taki družbeni konstrukciji realnosti ter sproščujoči igri samopozabe in zgolj videzov bi torej tudi pesniki lahko preprosto skomignili in rekli, da je prav, če ljudje niso zamorjeni in obremenjeni z globljo, pogosto duhamorno in neprijetno resnico. Sprejeli bi, skratka, odločilno prevlado in oblast družbenega duhovnega bitja nad individualnostjo ter s tem ravnodušnost do lastne duhovne resničnosti in nelagodnih uvidov kot življenjsko vodilo, kot življenjski slog, ter se do tako in tako bridkega konca vsakega posebej predali splošni duhovni slepoti in lagodni brezbriznosti.

Toda zgodovina, še posebej prejšnjega stoletja, nas vse preveč grozeče opominja, kam takšno ravnodušje in zaslepljenost pravzaprav vodita. V vseh vojnah namreč pridirjajo na plan vse mogoče pošasti in hibridne kreature, uresničuje se krvoločna norost bogov, kakršno so pesniške duše slutile in upovedovale že pred tisočletji. In na to so še pred katastrofami v prejšnjem stoletju opozarjali mnogi literarni ustvarjalci. Toda brezbriznost in norost jih, dokler je bil še čas, nista slišali in razumeli, kmalu pa sta kot prevladujoča elementa družbene realnosti postali presilni, preglasni, da bi ju individualna duhovna poglobljenost posameznikov in pesniška ustvarjalnost sploh še lahko dosegli. Potem je pametnejši na žalost spet popustil. Brezbriznost, norost in nasilje pa so z vsemi strašnimi pošastmi, hibridi in krvoločnimi bogovi vred slavili svoje krvavo veselje.

### **Kafkov *Gladovalec* in eksistencialni pomen subjektivnega bistva**

Eden od takšnih literarnih ustvarjalcev iz prejšnjega stoletja, ki ga v takratni družbeni konstrukciji realnosti niso slišali – in ga, žal, še danes ne slišimo dovolj jasno – je bil tudi Franz Kafka (1883–1924). Njegova literarna zapuščina sicer ni obsežna, a je zato vsako od njegovih del izjemno pronicljivo. Gre za prepričljiva in pristna odkritja individualnih duhovnih resničnosti, ki spričo odtujenosti, neobvezujoče igre videzov in duhovne plitkosti podrejenih družbenih vrednot pri bralcu tudi danes vzbujajo nelagodje, negotovost in odpor. Toda vse to je precizno uravnan del sporočila, namerno ustvarjena komponenta vzpostavljenega fiktivnega duhovnega prostora – njen namen je, da v bralcu vzbudi intimno bivanjsko občutje obravnavanega subjekta. Skozi slednje pa lahko bralec zasluti ali celo prepozna lastni duhovni prostor in lastno duhovno bitje.

Tudi v noveli *Gladovalec (Splet norosti in bolečine)* predstavljenega subjekta, torej gladovalca, ne moremo razumeti brez globljih metaforičnih in simbolnih uvidov.

Kljub že v ekspoziaciji novele sproženim globljim občutjem bi bilo morda takega gladovalca na prvi pogled možno interpretirati tudi kot konkretnega anoreksika, ki skuša svojo bolezen pred občinstvom uveljaviti kot vse javne pozornosti vredno izjemnost, celo umetnost, samega sebe pa kot atrakcijo. Toda če ob branju sprva še lahko ugibamo o možnem in verjetnem pojavu takšnega anoreksika, nam zaključni del novele ob dejstvu, da ga cirkuški nadzornik skrajno malomarno in tako rekoč javno ukaže s slamo vred zakopati za cirkuške hleve, take domneve pomembno spodmakne. Šlo bi namreč za neverjetno lahkomiselnost zločinsko in kaznivo dejanje, ki bi naj bilo opravičljivo zgolj z nadzornikovo ugotovitvijo, da anoreksik pri občinstvu ne vzbuja več zadostne pozornosti, da je v cirkusu le še v napoto in da bi bilo njegovo kletko koristneje uporabiti za kaj drugega. Ob tem nas naš apriorni naravni človeški in bralski uvid, naša naravna orientiranost glede človeške pristnosti dovolj jasno opozori, da ravnanje cirkuškega nadzornika ni prav zelo možno in verjetno. Če že, bi takšno dejanje, tudi zaradi možnega kazenskega pregona, opravil precej manj brezbrizno in precej bolj na skrivaj. Tudi če torej kakršno koli empatičnost odmislimo, nadzornikovo dejanje ne ustreza naravni človeški orientiranosti v odnosu do sebe in drugega – vsekakor pa nam takšno dejanje vzbudi nelagodje in posledično dilemo, ali naj branje odložimo ali pa novelo poskušamo razumeti drugače. Morda bi na tej točki tudi zares nehali brati, če ne bi že v uvodnem delu iz strukture in konstelacije predstavljenih motivov in teme slutili, da v resnici ne gre za opis konkretnega anoreksika, ampak za metaforično, simbolno artikulacijo globlje duhovne resničnosti.

Z interpretacijo te novele kot metafore se zagotovo bolj približamo njeni dejanski sporočilnosti. Resda je pri takem literarnem delu tudi v metaforičnem pogledu možnih več interpretacij, zagotovo pa je ena od možnih ta, da bralcu odpre individualni duhovni prostor, v katerem je samega gladovalca možno dojeti kot duhovno bitje tega prostora, impresarija in cirkuškega nadzornika kot personificirani razum, obe gladovalčevi odrski spremljevalki kot emocionalni impulz, mesarje v vlogi nočnih čuvajev kot nagonске in čutne dejavnike, same obiskovalce pa kot subjektivni doživljaj zunanje družbene realnosti.

Gladovalec torej gladuje in se s svojim gladovanjem predstavlja občinstvu. Za red in ves potek njegovih nastopov kakor tudi za doslednost njegovega gladovanja, za gladovalčevo prisebnost in budnost med



predstavami in za obvezno prekinjanje vsakokratnega štiridesetdnevnega gladovanja sprva skrbi gledališki impresario. Opazovanje gladovalca je nekaj časa modno, zato sprva občinstva ne manjka. To je gladovalcu všeč. Moti pa ga, ker je med občinstvom zmeraj več dvomljivcev, ki širijo skepso in ugibajo, ali se ponoči, ko ni na očeh javnosti, morda vendarle hrani. Toda takrat gladovalca po ukazu doslednega impresarija nadzirajo specializirani čuvaji, v glavnem mesarji – od katerih pa sam gladovalec noče nobene popustljivosti ali namerne nepazljivosti.

Tako torej dobimo elementarni uvid v neki individualni duhovni prostor, v katerem so navzoči čutni, razumski, emocionalni in duhovni elementi, s svojo željo po zabavi in kratkočasju pa jih obdaja občinstvo, v katerem lahko prepoznamo subjektivni doživljaj odtujene družbene realnosti. Gladovalec kot v tej interpretaciji predpostavljeno duhovno bitje pa ima tudi svoj ustvarjalni ideal – hoče namreč postati absolutni gladovalec, zato sta mu obveznost prekinjanja gladovanja vsakih štirideset dni in uvidevna popustljivost čuvajev nadvse mučni in odveč.

Zgodi pa se, da interes občinstva za opazovanje gladovalca začne upadati. Navdušenje in zavzetost občinstva sta iz odstavka v odstavek manjša. Gladovalec začne postopoma vzbujati celo odpor, zato v gledališču ukinejo njegovo predstavljanje. In si mora poiskati prostor v cirkusu. V cirkusu njegovo kletko postavijo med kletke z živalmi. Njegovo občinstvo so v glavnem le še za ogled razstavljenih živali zainteresirani obiskovalci. Ob njegovi kletki se jih ustavlja zmeraj manj, pa še ti so v napoto tistim, ki bi se skozi preozki hodnik radi čim prej prerinili do naslednjih kletk z živalmi. Tako je gladovalec tudi v cirkusu zmeraj bolj v napoto, dokler se nazadnje cirkuški nadzornik ne odloči, da ga bo z njegovo slamo vred kratko malo zakopal za cirkuške hleve, v njegovo kletko pa naselil mladega, za občinstvo precej atraktivnejšega panterja.

Šele v tem zaključnem delu se razkrije tudi gladovalčeva intimna skrivnost. Cirkuškemu nadzorniku ob klavrnem slovesu v kupu slame namreč zaupa, da bi z veseljem bil kot drugi, da bi z veseljem tudi jedel, če bi med razpoložljivo hrano našel zase kar koli užitnega.

Pri celoviti izpeljavi interpretacije te iz desetih odstavkov sestavljene novele pa si lahko pomagamo tudi s ponazoritvijo slikarske razstave na belo galerijsko steno obešenih desetih slik. Ozadje prve slike je enako belo kot stena za njo. Na tej beli podlagi prve slike pa je narisana črna krog kot edini, na vseh desetih razstavljenih slikah enak motiv. Razlikujejo se le ozadja tega motiva. Na vsaki naslednji sliki je namreč ozadje temnejše, torej v vse večjem kontrastu z belino galerijske stene in v vse manjšem

s črnino motiva. Motiv kroga je zato zmeraj manj izrazit, dokler se na zadnji sliki docela ne zlije s črnim ozadjem, zato pa postane nerazpoznaven in na videz izničen.

Belo galerijsko steno, ki seveda ni brez učinka na vtis posameznih razstavljenih slik in razstave v celoti, lahko razumemo kot navzočnost obstoječe družbeno skonstruirane realnosti. Ozadja slik kot individualno bivanje bivajočega. In motiv kroga kot individualno bistvo bivajočega.

Medtem ko se vtis obstoječe družbene realnosti ne spreminja – in v izrazito odtujenem odnosu, v izrazitem kontrastu tudi subjektovo bistvo ostaja nespremenjeno –, pa se sama kvaliteta njegovega bivanja, kot je ponazorjena s temnejšim ozadjem slik, od začetne stopnje z odtujenostjo družbe izenačene prilagojenosti zmeraj izraziteje spreminja, vse bolj se usklajuje z lastnim bistvom. Ko je na deseti sliki ozadje povsem črno in se kot tako docela izenači z motivom, ko se torej bivanje docela uskladi z bistvom, motiv ni več motiv in ozadje motiva ni več ozadje motiva – zato je vse skupaj možno razumeti kot nov izraz kontrasta z galerijsko steno, kot novo podobo, ki jo tržno razumski upravnik dojema kot možnost za novo tržno atrakcijo.

Iz takšne interpretativne ponazoritve Kafkovega *Gladovalca* torej lahko povzamemo, da temeljna, naravna določenost individualnega duhovnega bitja ob kontrastni odtujenosti družbenih interesov in od vseh stopenj tej družbi prilagojenega bivanja ostaja nespremenjena. In nevtralna. Gladovalčevo bistvo je, skratka, ne glede na vse drugo, gladovanje. To je tudi njegova eksistencialna nuja. Saj gladovalec, ki ne bi več gladoval, kot gladovalec preprosto ne bi več obstajal. In četudi bi gladovalec hotel nehati gladovati in bi hotel postati nekaj drugega, z odtujeno družbo bolj skladnega, mu imperativ narave njegovega bistva tega kratko malo ne omogoča in ne dovoljuje.

Z lastno naravo determinirano človeško duhovno bitje se torej v odtujenih družbenih razmerah nima s čim hraniti. Družba ga je kot takega za krajši čas pripravljena upoštevati, z njim je celo pripravljena sočustvovati. Toda to bitje si prizadeva, da bi lahko zmeraj bolj in naposled absolutno gladovalo. To njegovo prizadevanje za gladovalsko absolutnost pa ni v skladu z družbenim interesom po zgolj kratkočasju in zabavi. Zmeraj bolj je pač jasno, da shirana, oslABLJENA pojava ni goljufija, da ni zgolj videz, ob katerem bi se bilo možno prostodušno zabavati, ampak resnica, zmeraj bolj neprijetna, zoprna, odpor vzbujajoča resnica – zato interes zanjo vse bolj plahni. Prvotno navdušenje se ob vsaki posamični individualnosti, ki je navzoča med občinstvom in v družbi, ob vsaki posamični intimni slutnji

o možnem lastnem trpljenju lakote ter posledični shiranosti in slabotnosti lastnega bitja spreobrne v odpor ali ravnodušje. Vse to pa se ne zgodi zaradi morebitnih napak pri gladovalčevih nastopih (ni torej posledica njegovega načina bivanja), ampak zaradi neprilagodljivosti in nevtralnosti njegovega bivanja.

### Sklepne misli

Čeprav v taki razpravi zastavljene problematike ni mogoče zajeti v celoti, pa na osnovi povedanega vendarle lahko ugotavljam, da sta pesniško mišljenje in pesniška ustvarjalnost pri svojem dožemanju ali raziskovanju človeškega bitja že dolgo tega odkrili in uveljavili več nevtralnih orientacijskih točk. Te so utemeljene v nevtralnosti same narave, potrjujejo pa se z apriornimi človeškimi uvidi v naravo tako lastne, individualne kot tudi kolektivne duhovne in fizične realnosti, z osnovnimi arhetipskimi vzorci mišljenja, z naravo presežne človeške zavesti, z individualnim primerjanjem z drugimi in z možnostjo vzpostavljanja čez velike časovne, kulturne in prostorske razdalje razpete intimne komunikacije.

Ob vsem tem je seveda mogoče reči, da človeško bitje v temelju zaznamuje težnja po nenehnem preseganju lastne subjektivne in objektivne realnosti. Ta zaznamovanost z imperativom presežnosti je pravzaprav naravno duhovno bistvo sleherne človeške subjektivitete. Samo subjektivno bistvo pa v okviru subjektivitete ni presegljivo, saj se v težnji po preseganju samega sebe lahko le še dodatno potrjuje.

Če se še za trenutek vrnemo h Kafkovemu *Gladovalcu*, lahko rečemo, da gladovalec kot individuum hoče in mora stremeti k preseganju vsake dosežene stopnje lastnega gladovanja. Ker je preseganje imperativ njegovega individualnega bivanja, je njegovo bivanje pravzaprav nenehno prizadevanje za preseganje samega sebe in lastne subjektivitete v težnji po absolutnem. Ta najvišji cilj, uresničenje v absolutnem, pa pravzaprav pomeni izničenje njegove subjektivitete – kot je to bilo ponazorjeno s črno izenačenostjo gladovalčevega bivanja in bivanja v zadnjem odstavku ali na zadnji v vrsti razstavljenih slik. Taka izenačenost v črnem pravzaprav pomeni medsebojno izničenje ozadja slike in njenega motiva, se pravi bivanja in bivanja, s tem pa tudi njune transcendence v absolutno dokončno izničenost – ali uresničenost v smrti.

Tako torej pesniška obravnava človeškega bitja in njegove duhovnosti ni brez zavesti o obstoju naravno nevtralnih izhodišč – in tudi ne brez uvida

dejstva, da je človeško bitje z vsemi svojimi nagoni in čuti ter apriornimi prirojenimi uvidi vred naravno bitje. Tudi človeška duševnost, s človeško presežno zavestjo vred, je zaznamovana in utemeljena z naravo. Ravno iz teh naravnih determiniranosti človeškega bitja pa izhaja vsa pesniško duhovna, intuitivno imaginarna ustvarjalnost vseh mogočih fiktivnih personifikacij, identifikacijskih konstruktov, fabul, iluzij, molitev, izpovedi, pošasti, hudičev, demonov in bogov ter njihovih medsebojnosti.

Pesniško razmišljanje se hkrati zaveda, da tudi neka zavetna skupnost kot naravno pogojena nujnost za posameznikovo preživetje ni brez svoje naravne utemeljenosti v ohranitvenem nagonu posameznikov in v idealu zlatega pravila. Taka skupnost ali družba pa ni zgolj množica posameznikov, saj jo kot skupnost vzpostavlja njeno kohezivno bistvo ter njej lastna, v njej in po njej sami skonstruirana posebna, prepoznavna družbena realnost. Neka taka skupnost je v osnovi sicer res sestavljena iz posameznikov, vendar so ti posamezniki med sabo in v odnosu do skupnosti – kakor tudi skupnost v odnosu do posameznikov – v interaktivnem razmerju. Tako v vzpostavljeni skupnosti posameznik ni več docela in zgolj posameznik, ampak je tudi pripadnik in sestavni del te skupnosti. K temu je mogoče dodati, da vsaka posamezna skupnost, vsaka družba, če to zares je, premore lastno prepoznavnost, lastno subjektiviteto in lastno duhovno bitje.

Pesnik torej lahko razloči in s svojim intuitivnim uvidom celo mora razločiti med subjektivno primarnim in družbeno sekundarnim duhovnim bitjem obravnavanega posameznika. Vsako od teh bitij je utemeljeno v lastnem naravnem bistvu – ravno naravna izvornost in utemeljenost vsakega od teh bistev pa je nevtralna orientacijska platforma za pesniško prepoznavanje pristnosti ali odtujenosti slehernika in skupnosti ter njunih medsebojnosti.

**Sodobni  
slovenski  
esej**

**Uroš Zupan**

Učitelja – posvečeni  
panteon literarnega  
okusa



**I**

Kaj je tisto, kar vzamemo iz knjig in si prisvojimo? Kaj je tisto, kar z nevidnim rokohitrskim trikom izluščimo iz besedila, ne da bi besedilo ranili? Kaj je tisto, kar kot sestavino, ki naj bi delala za nas, ki naj bi nas mirila, ki naj bi nam pomagala, postavimo v svoje življenje in ga s tem nekako uravnotežimo? Postopek, ko se to dogaja, je verjetno takšen: beremo in se v tekstu, ki ga beremo, srečamo z določenimi dogodki in mislimi, ki so naši lastni dogodki in naše lastne misli, a so bili do srečanja mimobežni, prepuščeni kaosu, tekst pa jim je dal obliko, jih s tem naredil trajne in pomembne. Tako trajne in tako pomembne, da se v njih prepoznamo, podobno kot zjutraj prepoznamo svoj obraz v kopalničnem ogledalu.

Če se v knjigah pojavljajo takšna mesta, ki po povsem nezavedni inerciji sprožajo naslednje ravnanje – osuplost ob prepoznanju lastnega življenja, ki ga je za nas ubesedil nekdo drug –, po navadi vzamemo v roke svinčnik in si te dele označimo, ker vemo, da se bomo k njim občasno vračali. Da bomo ponavljali ritual dviganja obraza k ogledalu, ki smo ga ugedali v tekstu. Svinčnik uporabljamo, če nimamo občutka, da bomo z njim knjigo “oskrunili”, uporabljamo ga, če smo pametni in jasnovidni. A ni vedno tako. Pametni in jasnovidni smo le redko. Skoraj nikoli.

## II

Zdaj sem v rahli zadregi, ker nisem uporabil svinčnika, ker nisem bil pameten in jasnoviden in ker me izdaja spomin in ne vem točno, v kateri knjigi Petra Handkeja bi iskal mesto, s katerim sem se poistovetil. Kjer sem v tekstu našel ogledalo, v katerem sem ugledal svoj obraz. Največjega poznavalca njegovega opusa, Fabjana Hafnerja, pa ni več na naši strani, da bi ga lahko vprašal. Nekako me obseda misel, da je imel Handke, ko se mu je dogajalo tisto, kar je zapisal in v čemer sem se prepoznal, točno takšno frizuro, kot jo je imel Fabjan na neki fotografiji, ki je bila posneta pred kakšnimi petnajstimi leti; tako Fabjan kot tudi Handke sta imela čisto kratke lase in očala in oba sta bila suhca.

Peter Handke je bil takšen, preden so ga razglasili za petega beatlesa in preden se je začela zgodba z *Zmerjanjem občinstva*, pred nastopom Skupine 47 na univerzi Princeton in seveda pred vsem, kar je sledilo. Sledilo pa je nekaj podobnega tistemu, kar je zapisal Miljenko Jergović: "Handke, ki zaradi zunajliterarnih dejstev ne bo nikoli dobil Nobelove nagrade za književnost, je večji od Nobelove nagrade za književnost."

Mesto v besedilu iz "neznane" knjige, v katerem sem se prepoznal, govori o času Handkejevega študija v Gradcu. Tam je študiral pravo. In tam je imel, mogoče edinkrat v življenju, občutek, da je v nekem profesorju ugledal tisto, kar si je že dolgo želel ugledati; nekakšno figuro učitelja. Vodnika. Nekoga, ki ve. Nekoga, ki ga bo vodil in mu razkazoval stvari in njihove sence. Mu odstiral svet.

Kolikor se spomnim, je pisateljeva fascinacija z učiteljem hitro ugasnila. Ni bila dolgotrajna. Ugasnila je precej pred tridesetim letom, ki ga je Handke v *Kratkem pismu, dolgem slovesu* ob vprašanju, zakaj nima vozniškega izpita, označil za tisto skrajno mejo, ob prestopu katere je nespodobno, da ne rečem neznosno, da bi komur koli polagali račune za svoje znanje. Da bi komur koli za oceno odgovarjali na vprašanja.

## III

Ko smo se leta 1969 preselili v stolpnico na Trgu revolucije 15, mogoče pa še pred tem, ko smo šli poleti istega leta na nekakšen premierni ogled zgradbe in stanovanja, v katero in v katerega naj bi se preselili, sem takoj, že na poti čez ostanke gradbišča, ki je takrat še obkrožalo naš prihodnji naslov, opazil, da bom imel v novem okolju za družbo kopico otrok. Tako

mojih vrstnikov, največ nas je bilo rojenih leta 1963, kot tistih, ki so bili nekaj let mlajši od nas, pa tudi tistih, ki so bili starejši in so takrat že hodili v nižje ali celo višje razrede osnovne šole.

Ta različni starostni diapazon je avtomatično pomenil, da ne bom nikoli najstarejši in da ne bom imel glavne besede in se postavljaj pred mlajšimi, ampak o tem takrat tako ali tako nisem razmišljal. Ta različni starostni diapazon je pomenil, da bo naša skupina mešana, da bom pogosto našpičil ušesa in poslušal, kaj mi imajo povedati starejši fantje. To pa je skoraj samoumevno pomenilo, da jih bom občudoval. To je pomenilo, da bom občudoval predvsem njihove ročne spretnosti, njihovo fino motoriko, njihovo nadarjenost za tehniko, ki je sam nikoli nisem imel. Če sem že kaj imel, je bila to mogoče nadarjenost za sanjarjenje, ampak ta je bila še v povojih, saj se nam je svet, schopenhauerjevsko rečeno, zdel kot naš sen, kot naša ideja. Verjetno pa sem to nadarjenost za sanjarjenje skrival. In skrivam jo še danes. Vse skupaj je seveda pomenilo, da so bili ti starejši fantje, ne da bi se tega zavedali, moji učitelji. Nekakšna oblika učiteljev. Mogoče predstopnja učiteljev.

Če zaprem oči, ali pa ko tonem v spanec in sem miren in imam občutek, da me nič ne more raniti ne doseči, lahko spet jasno vidim neke prizore, ki so povezani z občudovanjem starejših fantov; zloščeno in brezhibno delujoče kolo Pony, ki ga je fant, ki je bil najbolj ročno spreten in nadarjen za tehniko, pazil in negoval kot največjo dragocenost, kot bi bilo to kolo nekakšno spričevalo, ki ga mora pokazati svetu. Če ne celo vesolju. Ali pa njegove besede, ki jih je verjetno pobral v kakšni reviji, v kakšnem tekstu o milenaristični katastrofi, ki da nas čaka: "1998 da, 1999 da, 2000 nikoli." A sredi sedemdesetih se nam je leto 2000 zdelo kot nedosegljiv in svetlobna leta oddaljen privid. Kajti svet je bil sen. Svet je bil naša ideja.

Vendar pa se je začela osredotočenost na spretnosti, povezane s tehniko in hitrimi prsti (lepljenje plastičnih modelčkov letal in ladij, "friziranje" pony expressov in ponyjev, žaganje šperplate in sestavljanje optičnih naprav, s katerimi lahko skrit gledaš izza vogala), pri meni z odraščanjem prenašati na bolj duhovne discipline. Pravzaprav je bila disciplina samo ena: branje.

Status branja je bil takrat popolnoma drugačen, kot je danes. Branje je bilo skrajno plemenita disciplina, najvišja umetnost, ki naj bi, in to z oddaljenosti deluje kot čisto obče mesto, ki sem ga kot otrok nešteto krat slišal iz ust svoje mame, bogatila besedni zaklad.

Ko sem končal osnovno šolo, sem se začel družiti s fanti (vedno smo bili bolj ali manj fantovska družba), ki jih je zanimala glasba, hkrati z glasbo pa

tudi knjige in branje. Zares sta bila to ločena svetova, a hkrati tudi nekako paralelna in sta v nekaterih od nas soobstajala, dobila status in pomen siamskih dvojčkov. Dveh plati istega kovanca, ki sta v svojem središču, v medprostoru, hranili predvsem ljubezen in občudovanje. In zalotil sem se, da sem v družbi teh fantov znova, ali pa prvič zares, iskal nekoga, ki bi ga občudoval in ki bi lahko bil moj učitelj.

#### IV

Rad imam urejen svet. Pregleden. Ugledan z višine. Sistematiziran. Še posebej v tem stanju kaosa, ki ga zaznavam povsod okrog sebe (književnost in vrednotenje književnosti nista nobeni izjemi), in še posebej v tem stanju majavosti in občutka, da nisem več cel človek, občutka, ki me konstantno, kot nekakšni valovi, ki si sledijo skozi čas znotraj posamičnih dni, preplavlja in spremlja, odkar so me operirali in nimam več vseh organov.

Tudi moja koncentracija je podobna valovanju. Včasih je visoka, takšna, kot je bila, včasih nizka in včasih je sploh ni. Isto se dogaja z mojo pripravljenostjo na branje in sposobnostjo branja. Zato sem spet na nekakšni krožni poti, ki mi vrača navade izpred tridesetih in več let; zdaj najraje berem poezijo, ker je kratka in jo lahko poljubno odlagam in se k njej vračam, ne da bi izgubil rdečo nit. Ne da bi se čutil prikrajšanega. Izgubljenega. Podobno se dogaja z branjem esejev, ki so prav tako kratki in jih lahko odlagam, ne da bi se čutil prikrajšanega. Izgubljenega.

Kar zadeva sistematizacijo in preglednost, kar zadeva pamet in stilistično briljanco, sta v zadnjih mesecih, odkar me spremlja občutek ne celovitosti, name največji vtis naredila eseja Johna Bartha *Literatura izčrpanosti* in *Literatura izpolnjenosti*. Eseja sem poznal še iz osemdesetih. Na vrhuncu govoric in govorov o temi, s katero sta se ukvarjala in se še vedno ukvarjata. Seveda tema danes ni več absolutno moderna in ni čisti duh časa, ampak je rahlo patinirana. Na njej se je skozi leta in desetletja nabrala pozlata. Samo pozlata, ne pozlata pozabe. Spremenila se je v nekaj, kar me nostalgično spominja na uspel poskus sistematizacije določenih pojavov v književnosti. Na uspel poskus vzpostavitve reda. Vsakič kratkotrajnega, ki pa se spreminja v red, ki bo trajal. V veljavno vrednoto.

Bral sem ju, ko sem študiral. A nekako sta šla mimo mene. Zapomnil sem si samo anekdoto z Brechtom in lutko. S profesorjem svetovne književnosti in lutko. Nisem vedel, kaj naj z esejema počnem. Nisem ju ponotranjil.



Nista se usedla vame in me preoblikovala. Me prisilila k razmišljanju. Avtorje, o katerih sta govorila, sem seveda poznal, a bolj ali manj le po imenih. Ne iz prve roke. Ne skozi branje. Vse, kar bi se mi moralo zgoditi takrat, če bi si hotel na prsi pripeti kakšno znamenje, ki izdaja človeka, ki hodi v korak s časom, se mi je zgodilo leta, da ne rečem desetletja pozneje, ko je umetniška smer, ki je obsedala moje vrstnike in profesorje, že prešla v “zgodovino” in obveljala za zadnjo imenovano in določeno umetniško smer, ki ji je sledilo samo še pršenje; obdobje pršenja.

Barth je v tekstu *Literatura izpolnjenosti* pisal o *Sto letih samote* kot o vrhu postmodernizma, kot o postmodernističnem tekstu *par excellence*, v katerem sta združeni izjemnost in artificialnost, v katerem so združeni realizem in magija in mit, politična strastnost in nepolitična umetniškost, karakterizacija in karikatura ter humor in groza ... Matej Bogataj pa je v nekem drugem tekstu, ki je spominske narave, naredil nekakšen odvod iz Bartha in v svojem dobro preigranem besednjaku in stilu navrgel temeljne značilnosti postmodernizma, s katerimi smo bili konstantno bombardirani in o katerih so takrat čivkali že vrabci: prehod v intertekstualnost, v drugostopenjski govor, v citatnost in poudarjeno izmišljijo, z avtorefleksijo in problematizacijo avtorja vred, problematizacijo njegove avktorialnosti in narcisizma ...

Kar bo sledilo, bo nekakšen perverzen, napol teoretski obrat. Velikokrat se mi je zdelo, da teorija svoje trde prijeme in obstreljevanje s težkim topništvom prakticira na tekstih, ki si tega zaradi svoje šibkosti ne zaslužijo. (Osnovni problem teoretikov in razlagalcev književnosti je bil in je ostal čisto primarne narave: ločevanje zrnja od plev. Tu so se začeli in tu se še vedno začenjajo vsi nesporazumi.) In s tem seveda dela veliko škodo književnosti. Zavaja potencialne bralce. Se izživlja v solipsizmih. Ampak moj namen ni osvetlitev kakega teksta, ampak bolj osvetlitev mojega življenja v književnosti, ki se je začelo tam nekje pred štiridesetimi leti in traja še danes. In pa osvetlitev mojega odnosa do učiteljev.

## V

Čeprav majav in z jasnim občutkom necelovitosti, nekakšnega telesnega manka, ki je hkrati tudi metafizični manko, če ni to vpletanje metafizike čista neumnost, ki se ji po domače reče obup, pa proze vseeno nisem popolnoma nehal brati. Na stran sem dal samo svoje najljubše čtivo: špeh romane. Ker ni koncentracije in ker ne vem, kaj prinaša jutri. In ker pri branju ne maram

puščati knjig nedokončanih. Nisem pa dal na stran drugih romanov. Poleti sem s sabo na morje vzел le tanke knjige: dolgove iz preteklosti, ki sem jih navlekel iz različnih antikvariatov. Navlekel pred leti ali celo pred desetletji. A sem jih zgolj premeščal in prekladal po policah in se v mislih sam pred sabo hvalil, da te knjige imam in da jih bom, ko pride njihov čas, prebral. Med njimi je bil tudi kratek roman Cesareja Paveseja *Tovariš*.

Ne vem, kako mi je padlo na pamet, da s sabo vzamem ravno to knjigo. Verjetno sta bili odločilni vsaj debelina in radovednost. Ali pa preprosto njena izpostavljenost očem. Še bolj pa občudovanje Paveseja, ki je eden mojih najljubših pesnikov. Kot prozaist mi je bil z izjemo *Umetnosti življenja*, ki sem jo bral v angleščini pod naslovom *This Business of Living*, popolna uganka. Nekako v senci trditve Gottfrieda Benna iz *Problemov lirike*, da v zadnjih stotih letih nobeden od velikih romanopiscev ni bil tudi velik lirik in obratno (kot zadnjih sto let je mišljeno časovno razdobje od srede 19. do srede 20. stoletja), si nisem delal nobenih vnaprejšnjih utvar. Sicer pa si v zvezi z umetnostjo, naj gre za film, glasbo, slikarstvo ali književnost, nikoli ni dobro delati vnaprejšnjih utvar. Nikoli ni dobro hraniti svoje bodoče recepcije z vnaprejšnjimi pričakovanji, z nečim, kar bomo ob morebitnem srečanju verjetno pogrešali. Ali še bolj drastično: skoraj gotovo pogrešali. In tako sem znova vstopil v poletni bralni ritual. Na istem ležalniku kot že leta, le prostor se je zamenjal.

Po desetletjih branja sem čedalje bolj prepričan, da imajo pisatelji in knjige in prav tako pesniki in pesmi v samem središču svojega delovanja nekakšno jedro, stržen, nekakšen pulzirajoč center, ki jih določa in ki ga je mogoče opisati z nekaj stavki, ga ujeti v nekaj podob. Od tod verjetno izvira moje nezaupanje do dolgih razprav o književnosti – metaforično rečeno: do utrujajočega preštevanja členkov zadnjega para nog rdeče mravlje.

Kar zadeva Pavesejevo pisanje, je najboljša oznaka zanj (mišljena je poezija, ne proza, in mišljena je poezija iz zbirke *Delati utruja*, ne krajše pesmi iz poznega obdobja *Prišla bo smrt in imela bo tvoje oči*) tista, ki jo je v eseju k ameriški izdaji *Hard Labor* napisal prevajalec William Arrowsmith. Oznaka govori o utrujajoči nežnosti do sveta, ki se izmika prijemu – nežnosti, ki jo človek, ki izgublja vid, čuti do tistega, kar še vidi, se spominja, da je videl. Tudi v Pavesejevih romanih je nekaj tega. V *Tovarišu* sem naletel na dele, ki so me po atmosferi, ritmu, uporabi podob do popolnosti spomnili na Pavesejeve pesmi zgodbe. Včasih je šla celotna stvar tako daleč, da mi je mestoma roman deloval kot zlepljena poezija. Ali pa mi je, retrospektivno gledano, poezija delovala kot razdrobljen roman.

Ležal sem in bral in vmes v strahu prisluškoval svojemu telesu in občasno oglašajočim se bolečinam, za katere nisem vedel, ali najavljajo nov pogrom ali gre le za oddaljevanje nevihte, ki se bo počasi umaknila in potihnila. Besedilo me je bilo sposobno iztrgati iz tega stanja strahu in za to sem mu bil hvaležen. Zelo zgodaj pa so se mi začele dogajati tudi neke nenavadne stvari, nekakšni *deja vuji*.

Na strani dvajset sem prebral odstavek: “Z Lindo sem se usedel na nizko zofo. Plesa sem se naveličal. Lubrani in Lili sta nekaj časa plesala po sredi sobe. Zdelo se je, da je plavolaska ustvarjena za tako pohištvo, bolj kot Lubrani, pod katerim se je tresel pod.” Sem to že nekje bral? Podobnost je bila samo delna. Domač in znan se mi je zdel le tisti del s plesom in tresenjem poda. Zmajal sem z glavo in nadaljeval. Rekel sem si, dobro, verjetno gre za naključje.

A nekaj strani naprej se je zgodba ponovila in *deja vu* tokrat ni bil le drobna in mimobežna podoba plesa in tresenja poda, ampak je ta senzacija – že videnega – kar trajala in trajala. Včasih je šlo za popolno podobnost nečemu, kar sem nosil in nosim v spominu, včasih pa za oddaljevanje in so se v pisanju pojavili segmenti, ki se niso prekrivali s temno gmoto, ki je bila v meni zakopana desetletja dolgo in je začela plavati proti površju, na dnevno luč. “Na postajo tokrat nisem šel. Na Milanski cesti je bila že odprta neka kavarna. Vtihatopil sem se vanjo. Bil sem zaspan, a bilo mi je prijetno kaditi in misliti na minulo noč. Naročil sem mleko, da se pogrejem in okrepim. Nato sem vлил v mleko šilce tropinovca. Kaj se je spremenilo, sem premišljeval, od tedaj, ko smo bili še dečki. Da se potepaš okoli, da ti je dom povsod in nikjer, kakor piše v katekizmu. Da sedaj piješ tropinovec, mleko pa je še zmerom ostalo. Kdo ve, ali ima Linda rada mleko? Nato sem pomislil, da ima Linda mleko v sebi, kakor vse druge ženske. Prišlo mi je na misel, da otrok pije mleko matere, ki se je z nekom ljubila. In da vrešči, če mu ga ne da. V tisti kavarni sem se vsemu temu smejal.”

## VI

Točno pred štiridesetimi leti sem v trboveljskem srednješolskem glasilu bral spis, ki se je začel: “Sredi vročega poletja se je priklatil v Dubrovnik. Imel je dolge lase in zguljene kavbojke ...” Nekje na sredini, ko so šli protagonisti na žur (seveda nisem imel niti najmanjšega pojma, kaj pomeni beseda žur), je bil v tekst, na pravi, če se zdaj malo pošalim in navežem na Johna Bartha in Mateja Bogataja, postmodernistični način – kot citat, ki

postane neodtujljiv del teksta –, vkomponiran prizor s plesom in tresenjem poda. Spis pa se je končal s pitjem žganja, ki je zamenjalo tropinovec, in mleka, ki je ostalo, in seveda je bil tam tudi refleksivni del s premišljevanjem o zadnji noči in del z žensko, ki se je z nekom ljubila. In seveda nisem imel niti najmanjšega pojma, da je avtor spisa na zelo prefinjen, da ne rečem profesionalen, skoraj postmodernističen način v svoj izdelek vključil dele tujega teksta, ki pa, vsaj za mojo takratno pozornost, niso izstopali. Se niso videli. Niso štrleli ven.

Gledano iz današnje perspektive, gledano iz zornega kota in skozi izkušnje nekoga, ki precej bere, tako sam od sebe kot tudi zato, ker je književnost njegov poklic, je dejstvo, da ga je prikimavanje povezavi, ki spaja književnost in sedanost, prvič doletelo ob branju spisa, objavljenega v srednješolskem glasilu, in ne ob branju kakšne knjige, nenavadno. Gledano iz današnje perspektive je bila očitno skoraj vsa književnost, ki sem jo do tedaj bral, izjema so nekatere otroške knjige, kot je Kovičev *Moj prijatelj Piki Jakob*, v nekakšnem “časovnem sporu” s sedanostjo, v kateri sem živel.

Pustimo ob strani dvojnost, skozi katero književnost, če je dobra, deluje. Ta dvojnost je seveda v vzpostavitvi idealnega razmerja med časom, v katerem so knjige nastale, med časom, ki ga opisujejo, na eni strani in pa seveda čiste nadčasovne komponente na drugi strani, nekakšne obče veljavne univerzalnosti, ampak jaz sem takrat očitno bral predvsem knjige, ki so “žvečile zgodovino”. Tu mislim predvsem na dela iz slovenske književnosti 19. in z začetka 20. stoletja. Prva, ki mi pade na pamet in ki mi je bila všeč, je Tavčarjeva *Visoška kronika*.

Tisti prosti spis je bil kar naenkrat nekaj, v čemer sem se ugledal kot v ogledalu, ali pa v čemer sem ugledal nekakšno prihodnost, ki se bo zgodila čez nekaj let. Prihodnost, ki sem si je želel že v takratni sedanosti. In kaj sem si želel: recimo Dubrovnik, daljše lase, zguljene kavbojke, žur, da o puncih niti ne izgubljam besed ... Ko sem bral spis, seveda nisem nič vedel o tako imenovani prozi v kavbojkah in podobnih pojavih, ki so bili njena osnova, do katere pa se je moral pisec prikopati s tem, da si je prisvojil tradicijo in jo potem skušal po svojih močeh nadgraditi. Vse to se je seveda lahko zgodilo edino z branjem. Z radovednostjo in z branjem.

Gledano spet iz današnje perspektive, mogoče ta opisani dogodek, ki se pretvarja v anekdoto, rešuje neki temeljni problem v zvezi z branjem. Če recimo hočemo v mladih ljudeh vzbuditi ljubezen do branja, bi bilo smiselno, da v književnost vstopajo skozi knjige, ki se ukvarjajo s sedanostjo, s svetom, ki ga poznajo in v katerega so “potopljeni”, šele pozneje, ko bi potencialni bralci lahko ugotovili, da je branje zabava in ne zgolj predpisana muka, bi

sledile klasične knjige, ki potrebujejo razlagalce in posrednike. Vendar ne zato, ker bi bile nerazumljive, temveč zato, ker se ukvarjajo s svetom, ki je v luči sedanjosti, v luči odvisnosti od tehnike in tehnologije, postal nerazumljiv, pa čeprav se na osnovni ravni, na ravni medčloveških odnosov, na ravni bazičnih eksistencialnih vprašanj, kot so ljubezen, samota, strah, ekstaza in smrt, ni bistveno spremenil.

Pod spisom je bil podpisan S. L. Ne vem, ali sem, ko sem tekst bral, že povezal ime in priimek z obrazom. V spominu imam, da sem vprašal njegovega bratranca, ki je bil dve leti starejši od mene, kdo je ta, ki je napisal spis. Seveda nisem vedel, da sta vprašani in tisti, po katerem sem spraševal, sorodnika. Vprašal sem ga tudi, kako je avtor videti, ali pa sem vprašal koga od fantov, ki so prav tako hodili na srednjo tehnično šolo in so imeli v kleti naše stolpnice, kjer je bil mladinski klub – nekakšna varianta disko kluba s pisarniškimi omarami, kinotečnimi stoli, kavčem –, eno svojih prehodnih postojank.

## VII

Kaj je bilo in kaj je tisto, kar je nekoga naredilo in kar nekoga naredi za frajerja? Ne govorim o ljudeh, ki jih že poznamo in smo jih “prebrali” in se nam potem hitro zgodi, da se idealna podoba ali predstava, ki jo imamo o nekom, ne sklada z resničnostjo. Govorim o tistem predstanju, ko je svet še prazen in ga lahko mirno in velikodušno napolnimo in naselimo s svojimi fantazijami. In to seveda tudi storimo. Mirno in velikodušno.

Ko si pogledal S.-ja, avtorja spisa, v njegovi opravi, zguljene kavbojke, dolgi lasje, sprano zelen kratek plašč, pod njim pa po možnosti flanelasta srajca, obut je bil seveda v semiške, in to so bila pozna sedemdeseta, ko v provinco še ni prišel pank in so se šminkerji še potikali naokrog v plenicah za odrasle, predvsem pa ko si videl, kako hodi, kako se nekako ritmično pozibava, kako prenaša težišče s prstov na pete, kako se dviguje in spušča, kako drži roke ob telesu ali jih rahlo ziba in z njimi meša zrak, si takoj vedel, da je – frajer. In si takoj vedel, govorim zase, da se mu hočeš nekako približati, približati kot osebi, hkrati pa tudi kot podobi; hočeš mu postati podoben. Hočeš ga kopirati.

In res sem ga. Ko sem se začel družiti z njim, sem ga skušal posnemati. Skušal sem posnemati njegovo hojo, skušal sem se tudi sam zibati, spuščati in dvigovati in to seveda ni ostalo neopaženo in me je, ko je nekoč nekdo pred celotno družbo rekel, da je S. moj idol, spravilo v strašno zadrego, v zardevanje, v željo, da bi se vdrl v zemljo. Da bi izginil. Se raztelesil v tisti

davni poznopoletni svetlobi, tistega davnega leta, ko je umrl predsednik Tito. Imel sem šestnajst let. S. pa jih je imel enaindvajset.

Ampak S. zame ni bil pomemben, ker je bil že od daleč videti kot frajer in ker sem ga hotel v nekaterih zunanjih obeležjih in znamenjih posnemati, ampak ker mi je dajal nasvete, me vodil in mi razkazoval sence, mi odstiral svet, ki je v določenem obdobju postal skoraj edini svet, ki me je zanimal in v katerem sem se nekako sramežljivo in negotovo videl; svet književnosti. S. je, ne da bi se tega zavedal, postal moj učitelj. In to razmerje je bilo kar naenkrat drugačno od razmerij, ki sem jih imel kot otrok s starejšimi fanti iz stolpnice. Tu ni šlo več za občudovanje tehničnih spretnosti, šlo je za duhovne discipline, ki sem jih, vsaj v tistih časih, imel za nekaj več. Za nekakšen presežek. Za nekakšno stopnišče, ki vodi direktno v nebo.

Omenil sem mu, da sem bral njegov spis. A ne vem, v kakšnem kontekstu in ob kakšni priložnosti. Ne spomnim se njegove reakcije. Mogoče sem ga celo vprašal, kaj pomeni beseda žur. In mogoče mi je celo razložil, kaj pomeni beseda žur. In ravno S. je bil tisti, ki se je, ko je bil preostanek naše družine odsoten, povzpел na pohištvene elemente dnevne sobe, ki se je imenovala Barbara, odprl omaro in začel na plano vleči bele broširane knjige iz zbirke Sto romanov in se še posebej ustavil pri eni – pri *Stepnem volku* Hermanna Hesseja. Takrat sem bil verjetno prvič v življenju neposredna priča nečemu, kar se imenuje – ljubezen do knjig. Sem šel Hessejeva *Zbrana dela*, ki jih je leta 1979 izdala Cankarjeva založba, brat zato, da bi S.-ju pokazal in dokazal, da si zaslužim biti v njegovi družbi, ali zato, ker me je Hesse v tistem času obsedel kot pozneje le redkokateri pisatelj? Verjetno zaradi obojega.

S. mi je povedal tudi za druge knjige, še najbolj se spomnim *Zapiskov neke Ane* Moma Kaporja, ki so prav tako izšli v slovenskem prevodu konec sedemdesetih. Ampak ta knjiga name ni delovala kot Hesse, ki sem ga gohtal. Pri tej knjigi sem doživel prvi grenki poraz. Ali pa vsaj prvi poraz, ki sem si ga zapomnil. In ti porazi so se mi potem občasno ponavljali in me spremljali, le imena pisateljev so bila druga, recimo Robert Musil, recimo Hermann Broch, in še bi lahko našteval in dopolnjeval spisek. Knjigo sem začel brati, a je nisem dokončal. Ne vem točno, kaj me je v Kaporjevi knjigi motilo. Mogoče pačenje, nabutavanje, tok zavesti mladega dekleta, ki ga pisatelj meša s svojim tokom zavesti, mogoče ženska perspektiva, mogoče meščansko okolje? Nisem zdržal. Nisem se prebil skozi. In bilo me je sram, ker nisem zdržal in ker se nisem prebil skozi, ker nisem znova vstopil v posvečeni panteon S.-jevega literarnega okusa, kot sem vstopil s Hermannom Hessejem.

## VIII

Moma Kaporja sem sicer poznal, a ne kot pisatelja, ampak kot novinarja, ki je za beograjski *Džuboks* (v mojih najstniških letih, še posebej pa na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta, je bila to zame sveta revija, ki je imela status glasbene biblije) pisal reportaže iz New Yorka. Tekste o najbolj znameniti diskoteki na svetu, o Studiu 54.

Momo Kapor je postal zame pomemben pisatelj nekaj let pozneje, ko sem z zagipsanim gležnjem ležal v manjši bolnišnici na Banjici v Beogradu, ki je bila del Vojaške akademije, in med dozami konjaka, ki nam jih je dežurni bolničar z rešilcem dovažal iz mestne trgovine, ki je bila odprta ob urah, ko so bile že vse druge zaprte, prebiral *Folirante*. In se čudil, kako je mogoče, da nisem zdržal v *Zapiskih neke Ane*, *Folirante* pa dobesedno požiram.

In Momo Kapor je, tako kot nekje piše Miljenko Jergović, postal eden od tistih formativnih pisateljev iz najstniškega in postnajstniškega časa, ko sem prav tako kot moj sarajevsko-zagrebski vrstnik in kot tudi drugi, ki so jih zanimala knjige, goltal in histerično mešal vse, kar mi je prišlo pod roko, brez kakega selekcioniranja in vzpostavljanja hierarhije, kajti branje je bilo takrat še čisti čudež, in ne obsedeno iskanje napak in spodrslijav. Pri meni je bil spisek imen nekako takšen: Alan Ford, Thomas Wolfe, Petronij, Venedikt Jerofejev, Henry Miller, Miroslav Krleža, Thomas Mann, Alain Robbe-Grillet, Charles Bukowski ...

Kaporjeve knjige so izhajale v ediciji Hit (Biblioteka moderne literature), ki jo je urejal Zlatko Crnković, pa v Evergrinu, ki ga je prav tako urejal Zlatko Crnković. Naklade so bile za današnje pojme in predstave vrtoglave in so šle v petmestna števila. Kaporjev stil je bil ležeren, drugačen od Hessejevega visokega patosa, zdelo se je, kot da s kozarcem viskija v eni in cigareto v drugi roki pripoveduje in mu ta pripoved preprosto polzi z jezika kot nekakšna melasa in se po neki čarovniji zliva na papir. Je tudi S. vse to vedel, če že ne vedel, pa preprosto čutil, kar je v zvezi z umetnostjo bolj odločujoče in bolj zanesljivo, kot vedeti?

Kaporjeva književnost je veljala za "lahko književnost". Za t. i. prozo v kavbojkah. Je bil ravno Kapor tisti, ki je S.-ju poleg Paveseja pomagal oblikovati tisti prosti spis? Pravzaprav niti ne vem, kaj naj bi pojem "lahka književnost" pomenil. Mogoče nekaj, kar prihaja do bralca direktno, brez posrednikov in razlagalcev. Nekaj, kar nudi predvsem užitek in bralca ne izpostavlja mukam višje stopnje. Nekaj, kar deluje samoumevno kot hoja, ali pa kot dihanje. In Kapor je v tem svojem početju izvrsten. V knjigah, ki

jih najbolj cenim – *Folirantih, Adi ...* –, je zame posebljal določen čas in čisto določeno mesto: Beograd. (Kapor je pisal urbano prozo, preden je postala urbana proza modna zapoved.)

V Beogradu sem prvič prebral do konca njegovo knjigo. V Beogradu sem preživel malo manj kot leto dni svojega življenja. Resda v kasarni, a mesto sem poznal. Mesto sem vohal, ga čutil, videl. Nisem ga sicer poznal po življenju v njem, ampak bolj po tistem, kar življenju v njem predstavlja kuliso. Po dnevni svetlobi, po vonjih, po nočni svetlobi, ki se je spuščala z oken in se raztelesala v mraku. Po električnem mrču, ki se kopiči in nabira in gosti nad strehami hiš. Kapor pa je tej kulisi dodal življenje, tisto substanco, ki naredi določeno knjigo živo in zanimivo, ne sicer v mojem času, ampak v nekem drugem času, v svojem času, ki pa sem si ga lahko skozi branje prisvojil in ga razumel, kot bi bil moj čas. Kapor je uvedel v takratno domačo književnost nekakšen svetovni nazor, uvedel je junaka, ki je čudovit in rahlo nostalgichen poraženec, a to je samo maska, krinka, kajti v resnici, v svojem skitem jedru, je samozavesten zmagovalec. Mar nismo vsi hoteli biti takšni kot Kaporjevi junaki?

In mar nisem Kaporja, pozneje in ne da bi se tega zavedal, bral tudi zato, ker mi je prvič spodrsnilo na poti v panteon S.-jevega literarnega okusa? Mar ga nisem bral, kot bi opravljal popravni izpit, ker sem ob prvem srečanju z *Zapiski neke Ane*, ki sicer niso Kaporjevo najboljšo delo, omagal in jih odložil, se soočil s svojim prvim bralskim porazom, a takrat še nisem vedel, da bom na te bralske poraze v prihodnosti nekako obsojen in se jih bom navadil, saj so neizbežni, saj so nekaj, na kar je obsojen vsakdo, ki bere in ljubi knjige?

## IX

V tisti drugi inkarnaciji smo šli včasih v svojem oboževanju določenih knjig in pisateljev celo tako daleč, da smo dokaze za izmišljije iskali v resničnosti. Šli smo se nekakšno literarno arheologijo. In v tisti literarni arheologiji smo se na poletni popoldan leta 1982 znašli na pokopališču v Gradišču na Dolenjskem. Bili smo na reprizi pohoda po gričih in dolinah, mimo rek in po gozdovih, ki smo ga uprizorili leto dni prej. Le zasedba je bila druga. Tokrat je bil zraven tudi S., ki je bil v času našega prvega pohoda v vojski.

Ko smo iz Šentjerneja hodili proti Pleterjam, smo opazili pokopališče in to nas je nekako v hipu prestavilo v knjigo Mateta Dolenca *Vampir z Gorjancev*, ki smo jo vsi brali in jo tudi vsi oboževali. Ob Hermannu



Hesseju je bil Mate Dolenc takrat naš najljubši pisatelj. Ne vem, komu je padlo na pamet, da zavijemo s ceste in gremo na pokopališče in začnemo tam med nagrobniki iskati nagrobni spomenik družine Kartnervald. Nismo veliko premišljevali. Že smo se otovorjeni z nahrbtniki začeli pomikati med grobovi in z njih brati imena in priimke.

A za Mateta Dolenca ni bil odgovoren S., ampak njegov bratranec, ki sem ga že omenil, še eden od mojih učiteljev. Pravzaprav sta bila v tistih formativnih in občutljivih letih le dva, in to sorodnika. Tudi bratrančevo ime se je začelo na črko S. On je bil tisti, ki je odkril Mateta Dolenca (njegova druga ljubezen je bil Gabriel Garcia Marques, bil je skoraj obseden s polkovnikom Aurelianom Buendio; on mi je odkril *Sto let samote*), in on nas je vse okužil z njim. On je rekel, da je treba brati *Aleluja Katmandu*, da je treba brati *Potopljeni otok*, predvsem pa, da je treba brati *Peto nadstropje trinadstropne hiše*. *Vampir z Gorjancev* je bil na tem spisku čisto samoumevno. Brez dodatnih priporočil. Kot dogma.

Ta drugi S. ni bil tako vizualno markanten kot njegov starejši bratranec, ni se zibal, ko je hodil, ni osvajal prostora, kot da se vrača z zmagoslavnega pohoda. Bil je neka nenavadna in čudna kombinacija frika in piflarja, čeprav takrat za piflarje še nismo slišali in za nas ta beseda ni obstajala. Ko sva se spoznala, je nosil očala z debelimi okvirji. Točno takšna očala, kakršna je svoje čase nosil Allen Ginsberg. Ko sva se spoznala, mi je skoraj na samem začetku poznanstva naredil kratek kurz iz slovenske proze 19. stoletja: Kersnik, Jurčič, Tavčar, Levstik ... Bil je inteligenčen, pameten, v boj s svetom je stopal oborožen z nekim posebnim, prirojenim smislom za ironijo, ki je le redko zdrsnila v cinizem.

Z določenim delom, pravzaprav prizorom iz Dolenčeve knjige *Aleluja Katmandu*, v katerem se protagonist pijan vrača domov in s ključem ne more zadeti ključavnice, ker se mu ta neprestano izmika, sem v spisu, ki smo ga pisali pri slovenščini za šolsko nalogo, poskušal narediti nekaj podobnega, kot je z odlomki iz Pavesejevega *Tovariša* storil S. Vendar je bil moj poskus "razkrinkan", saj je profesor Aleš Gulič, ki me je učil slovenščino, Dolenca bral in moje tehnične "ukane" ni prepoznal kot postmodernistični citat ali apropriacijo, ampak kot poskus plagiata. Seveda konec sedemdesetih o postmodernizmu pri nas nihče ni nič vedel. Spis je sicer pohvalil, a ob robu napisal, da je tisti del, kjer sem se najbolj trudil z opisovanjem in kjer sem po svojem mnenju dosegel največjo stopnjo dramatičnosti, pobran direktno iz Dolenca. Dobil sem štirico. Kar ni bilo slabo. Moje bralne navade so očitno prevladale, naredile na profesorja močnejši in bolj pozitiven vtis, kot ga je naredilo tihotapljenje delov iz tujega teksta v lastni umotvor.

## X

Nagrobnega spomenika s priimkom Kartnervald seveda nismo našli. Prav tako nismo našli in opazili podobnosti med E. Kartnervaldom in E. Kardeljem, kajti glavni vampir Kartnervald ni bil elegantno utelešenje najbolj znamenitega filmskega vampirja v zgodovini filmskih vampirjev, Christopherja Leeja, temveč elegantno utelešenje najbolj znanega socialističnega ideologa in izumitelja samoupravnega socializma, Edvarda Kardelja. Prav tako pa nismo našli niti podobnosti med črnimi mercedesi iz romana in črnimi mercedesi z naših cest niti podobnosti med Kartnervaldovimi tajniki in Kardeljevimi pribočniki.

Ali pretiram, ko govorim v množini? Ali ne gre pri tej “nesposobnosti” prepoznavanja za moj osebni problem? Književnost se je v tistih časih morala igrati skrivalnice in je uporabljala drugačne trike, kot jih uporablja danes, in je nagovarjala bralca skozi parabole. Kajti živeli smo v letih in desetletjih, ko je imela v očeh oblastnikov književnost takšno moč, da je lahko ogrozila politični sistem in državo. In temu ustrezno so se oblastniki tudi obnašali in reagirali.

Pri *Vampirju z Gorjancev* smo bili pozorni na fantastične dele in na realistične dele, ki so se nam zdeli čisto in popolnoma fantastični, in pa na dele, ki govorijo o ljubezni. S S.-jem, iniciatorjem v Dolenčevo pisanje, sva Lenoro zagledala v enem od prizorov Buñuelovega *Fantoma svobode*, ali pa je bil mogoče *Diskretni šarm buržoazije*, ki sva jih hodila gledat v Delavski dom, ko so bili v dvorani še vedno leseni, kinotečni stoli in ko so si pogumneži ali pa lokalni delinkventi med predstavami še vedno prižigali cigarete in glasno komentirali dogajanje na platnu. Tista Lenora je bila eterična, nezemeljska in se je z vso svojo skrivnostnostjo usedla v najine najstniške fantazije. A tisto Lenoro, ali pa Lenoro, sestavljeno iz različnih punc, ki sem jih poznal kot najstnik, je v zadnjem desetletju iz posvečenega okvirja izrinila Inti Šraj, ki je igrala glavno žensko vlogo v ne preveč posrečeni ekranizaciji Dolenčevega romana.

Nenavadno in v resnici okrutno je dejstvo, da nam ekranizacije romanov ubijejo domišljijo. Saj se skoraj vedno zgodi, da ob ponovni vrnitvi h knjigi, ki je bila med našim zadnjim branjem predstavljena v drug medij, v film, ali pa je tam že od nekdaj, namesto obrazov in teles, ki nam jih je na notranje platno naslikala domišljija, po novem gledamo obraze in telesa igralcev in igralk. In čisto nič ni važno, ali gre za delo iz domače produkcije ali pa za romane, ki so splošno znani in se imenujejo: *Piknik na robu ceste*, *Ali androidi sanjajo o električnih ovcah*, *Polnočni kavboj*, *Odrešitev* in tako v nedogled.

Branje knjig je bilo takrat in še tudi pozneje hranjenje s čisto domišljijo, racionalne operacije, ki naj bi rabile razlagi tekstov in razbiranju njihovih podpomenov, smo pustili pred vrati sob, v katere smo se zatekali, da bi bežali pred svetom in se ob nesebični pomoči knjig predajali lastnemu sanjarjenju. Spomnim se, da sem leta pozneje na isti način, kot sem bral *Vampirja z Gorjancev*, bral Bulgakovov roman *Mojster in Margareta*. In čisto nenavadno in presenetljivo se mi je zdelo, ko sem na univerzitetnih predavanjih iz ust profesorja Kosa slišal, da se v njem zrcalijo stalinistični procesi in podobni tragični izumi 20. stoletja. Kajti jaz jih nisem videl. Preveč sem bil osredotočen na čudeže, sanjskost in fantazijo. Jedel sem sinjo domišljijo.

Mar nisem tudi Mateta Dolenca vsaj malo bral ravno zato, da bi vstopil v panteon literarnega okusa mlajšega S.-ja? In mar v nekem obdobju nismo brali knjig tudi zato, ker smo se skušali približati ljudem, ki so nam te knjige priporočili, tistim, ki so s tem dejanjem razkritja nekako upali, da bodo z nami delili srečo in čudežne trenutke, ki so jih doživljali, ko so sami brali knjige, ki so potem pristale v naših rokah? Jaz te ljudi imenujem – moji učitelji.

## XI

Bratranca sta sanjala, da se bosta preselila v Ljubljano, si tam najela sobo, govor je bil o sobi, ne o stanovanju, kajti najboljši vseh sistemov – socializem, v katerem smo živeli, nas je vabil v skromnosti. Bratranca sta sanjala, da bosta na Filozofski fakulteti študirala zgodovino. In res sem bil z mlajšim, ko sem imel šestnajst let in ko se nam je Ljubljana vsem, ki smo odraščali v provinci, zdela še velika skrivnost, prvič na Filozofski fakulteti. V nadstropju, kjer je Oddelek za zgodovino.

Predvidevam in ugibam, a v to nekako verjamem, da sta si bratranca zamišljala, da bo študentsko življenje takšno, kot ga je opisoval Mate Dolenc v *Vampirju z Gorjancev*, v poglavju z naslovom *Profesor Hipolit*. In da bo okolje, kjer bosta dobivala lekcije iz vede, ki ju je zanimala, točno takšno, kot ga je plastično in čutno nazorno naslikal Mate na začetku tega poglavja. “Predavalnica, v kateri smo poslušali predavanja profesorja Hipolita, se je od katedra terasasto dvigala proti zadnji steni, tako da so tisti, ki so sedeli v zadnjih vrstah, sedeli skoraj tik pod stropom. A ta predavalnica je bila tako velika – tudi največja na šoli –, da si od spodaj že težko razločil študente v zadnjih vrstah, in poleg tega so bile še neonske

luči, ki so razsvetljevale prostor, najsvetlejše spodaj in so medlele, čim višje so se dvigale terase, ker jih tako zadaj in tako visoko niso več obnavljali. Zato so študenti iz zadnjih vrst sedeli nizko sklonjeni nad svojimi zapiski, gledali so vanje s priprtimi očmi in so večinoma nosili naočnike. Če si jih gledal od spodaj navzgor, si videl samo temne obrise človeških postav in njihovo neznatno premikanje.”

Še bolj kot vzdušje v predavalnici pa sta si bratranca verjetno predstavljala, da bodo tudi večeri in noči podobni večerom in nočem v romanu, da bodo narejeni iz tavanja do razsvetljenih in zakajenih postojank, ki bodo kot svetilniki vstajale iz megle, kajti takrat je bila v Ljubljani še megla, do postojank, ki se bodo imenovala Mrak, Pod lipo, Koper, Lovec ..., da se bo pravo življenje dogajalo na tistem malem in zamejenem ozemlju, tam med začetkom Tržaške na eni in Ljubljani in grajskim gričem na drugi strani. In s Križankami kot nekakšnim središčem vmes.

Sem se pod njunim vplivom, pod vplivom njunih želja, odločil, da bom šel študirat zgodovino, ali je bilo to zato, ker me je zgodovina od vseh predmetov v šoli najbolj zanimala? Je šlo tudi tu, podobno kot pri branju Hesseja, Kaporja in Dolenca, za vstop v nekogaršnji panteon, ki pa ni bil več panteon literarnega okusa, ampak nekaj drugega, a prav tako resnega in mogoče celo še bolj odločilnega?

## XII

Na koncu nihče od nas ni pristal na Oddelku za zgodovino. Ne vem, kaj je stopilo med njune želje in resničnost, a sam nisem pristal tam, ker se mi po maturi nekako ni dalo vrniti h knjigam in se pripravljati na sprejemne izpite in sem čas, ki se je takrat še vedno širil in miroval v svojih pozlačenih zajetjih, čas, ki me je ločeval od odhoda v vojsko, porabil za potikanje naokrog.

Bratranca sta z leti in desetletji čedalje bolj stopala v korak s sedanostjo, a takrat smo že nekako izgubili zavezujoči stik, stopala sta v korak s tistim, kar nam je sedanost prinesla in nam s svojimi darovi na nekih nivojih spremenila življenje, spremenila našo medsebojno komunikacijo in se, kar se bo verjetno šele pokazalo, vmešala tudi v našo senzibilnost, posegla na teritorij osnovnih eksistencialnih vprašanj. Postala sta računalniška programerja. Eksperta za kompjuterje. Ovenčana z akademskimi nazivi in diplomami.

Sam sem potem dejansko posedal v točno tisti predavalnici, ki jo je opisal Mate, in res je bila svetloba pri njenem vrhu nekako medleča

in grobo zrnata. A nisem posedal kot študent zgodovine, ampak kot študent primerjalne književnosti, kot mladenič, ki je pri dvajsetih, ko je bil potisnjen v kot in ko skoraj ni videl nobenega izhoda več, nobene svetleče poti v prihodnost, ničesar, kar naj bi v življenju počel, znova in tokrat čisto zares ugotovil, da je edina dejavnost, ki ga resnično zanima in veseli, ravno branje. Da ima rad knjige. In da včasih, na skrivaj in sramežljivo, v nekih norih sanjah, ki jih ni nikomur zaupal, pomišlja, da bi tudi sam poskusil pisati. Pisati prozo. Poezija je bila zanj s prtljago laškega enajsterca, z vso utrujajočo lokalno folkloro, predvsem pa z vsem, kar je o poeziji izvedel v šoli, preprosto pretežka. Prevelik zalogaj.

Sem bil bolj talentiran za pisanje od svojih dveh učiteljev, ki sta me iniciirala v književnost in nekako odprla vrata v prihodnost, ne da bi kdo od nas to vedel, in sem zato ostal v pisanju in seveda tudi v književnosti? Dvomim. Bil sem predvsem trmast, sposoben neskončnih ponovitev, in imel sem starša, ki sta mi finančno omogočila, da sem te ponovitve lahko izvajal, da sem lahko dneve in leta odpiral knjige, bral in se, takrat že sam od sebe, brez pomoči prisotnih učiteljev, ampak z veliko pomočjo mrtvih mojstrov in odsotnih učiteljev, naučil, kako je videti besedilo na papirju. Kako mora stati, da se ne razpoči in ne predre kot milni mehurček, ko sreča prvo oviro in ko potegne malo močnejši veter. In ne nazadnje, kar je seveda zelo pomembno: imel sem enega bralca, ki me je usmerjal in mi dajal pogum. Tudi on se je imenoval na črko S.

### XIII

Mlajši bratranec, tisti, ki nas je okužil z Matetom Dolencem, tisti, ki je bil nenavadna kombinacija piflarja in frika in ki je v sedemdesetih in na začetku osemdesetih nosil očala, podobna očalom Allena Ginsberga, je pred nekaj leti zbolel in umrl. Ko sva se točno na moj štirideseti rojstni dan po naključju srečala, sem ga vprašal, ali kaj vidi S.-ja, in mi je v svojem znanem, rahlo ironičnem tonu odgovoril: "Videl sem ga na pogrebu njegovega očeta. Zadnje čase se srečujemo in videvamo samo še na pogrebih." A to se je slišalo kot nekaj, kar se nama skoraj ne more zgoditi, če že, pa šele čez desetletja, saj naj bi bila zdaj nekje na polovici življenja. On je bil takrat star 42 let. In potem se je njegova ironija uresničila in sam sem S.-ja po dolgem času videl in srečal ravno na njegovem pogrebu.

A tega se predvsem spominjam danes, takrat je bila ta "pripomba" le hipen medmet, nekaj, kar pride na svetlobo in se takoj zatem potopi,

kajti važnejše so nama bile druge stvari. Seveda sva se pogovarjala o književnosti. Vedel sem, da rad bere znanstveno fantastiko, da rad bere Lema in Asimova, brata Strugacki in Raya Bradburyja, in zdelo se mi je, da se nekako opravičuje, ko je spregovoril, da je na neki točki presedlal na književnost, ki je veljala za lahko, žanrsko, skoraj trivialno. Vendar s tem ni mislil na prej naštete klasike, ampak na hrvaška pisatelja Pavaa Pavličića in Gorana Tribusona. Na Stana in Olia hrvaške književnosti. Predvsem na Pavličića. Na Stana hrvaške književnosti.

Bog si ga vedi s kakšnim literarnim snobizmom sem se pred njim postavljaj pred petnajstimi leti? Mogoče sem se hvalil, da berem izključno Kafka, Prousta, Joycea, Faulknerja, T. S. Eliota in še druge težke moderniste? Mogoče sem mu tudi kaj govoril o tekoči književni produkciji, o hoji v korak s časom? O kakšnem postkolonialnem romanu, kot je *Beli zobje* Zadie Smith, in še o neki knjigi, ki smo jo vsi nestrpnost pričakovali, ker smo o njej veliko slišali, a še ni bila prevedena v slovenščino. Toda on je natančno vedel, kako me utišati, saj je v nekem hipu odprl torbo in iz nje potegnil pravi špeh v hrvaškem prevodu, na platnicah katerega je pisalo: Jonathan Franzen *Korekcije*. Na jugu so bili vedno hitrejši od nas. In tudi S. je bil hitrejši od mene. Lahko sem le povetil pogled in se zazrl v tla.

Vedno, ko se čez tomačevsko krožišče in nato mimo Žal peljem v mesto, se spomnim nanj. Pokopan je v Ljubljani, ne v Trbovljah. Ne v kraju, kjer so se nam zgodile vse iniciacijske in formativne stvari. In vedno znova si rečem, da bom šel na njegov grob in prižgal svečo, in vedno znova tega ne storim. A zdaj imam vsaj opravičilo, saj se v tem majavem stanju, v tej izgubi lastne celovitosti, v tem vračanju in odhajanju bolečine, ko čisto jasno in razločno čutim tisto, kar sem čutil že prej, a se mi je zdelo, da gre bolj ali manj za nekakšno igro, ko čutim lastno smrtnost in razpad, kot bi rekel Milan Kleč, pokopališčem izogibam v velikem, največjem možnem loku.

## XIV

S starejšim S.-jem sva se letos poleti, potem ko sem na morju bral Pave-sejevega *Tovariša* in so se k meni, najprej v obliki *deja vujev* in nato skozi dobro natreniran proces, vrnilo cele gmote in sosledja preteklih dogodkov, po nekaj letih spet srečala. Se najprej vnaprej dogovorila, da se bova srečala, in se potem tudi srečala.

In za to srečanje je bilo krivo ravno branje, bile so krive knjige, ki so spodbudile in aktivirale ta dobro natrenirani proces vračanja izgubljenega,

ki ga vadim že desetletja in sem ga začel vaditi, ko se je v meni prvič za trajno naselila bolečina in me je zapustil pogum in je moje osnovno in prevladujoče občutje postal strah, proces, v katerem skušam vsaj za hip ugledati, zavohati, začutiti stanje nekakšne metafizične celovitosti, ki pa je hkrati in predvsem tudi celovitost telesa, ki je, vsaj pri meni, tista osnova, da lahko dosežem celovitost duha.

Bil je vroč dan in zmenjena sva bila v Trzinu. Prišel sem pred njim in sem ga lahko s parkirišča gledal, kako se mi približuje. Seveda to ni bil več mladenič izpred štiridesetih let, ko pank še ni prišel v Trbovlje in ko so se šminkerji potikali naokrog v plenica za odrasle. Seveda to ni bil več mladenič, ki bi s svojo podobo in oblačili kazal pripadnosti neki ločini, ki smo jo imenovali friki, a njegova hoja, tista primarna lastnost, ki je na prvi vtis izdajala in kazala, da imamo opravka s frajerjem, je ostala. Bila je popolnoma enaka kot v letu, ko je umrl največji socialistični ideolog, ki ga je Mate Dolenc začaral v vampirja Kartnervalda, in enaka kot v letu, ko je umrl njegov nadrejeni, njegov vrhovni šef in tudi naš vrhovni šef, predsednik Tito, in sem sam zardeval, ker me je nekdo iz naše družbe razkrinkal, ko je rekel, da je S. moj idol.

Še vedno se je nekako ritmično pozibaval, prenašal težišče s prstov na pete, se dvigoval in spuščal, še vedno je držal roke ob telesu ali pa jih rahlo zibal in z njimi mešal zrak. In meni se je v tistem njegovem približevanju in odstiranju zaves iz vročine, ki se je spuščala z neba in puhtela iz pločnikov in cest, zdelo, a ne samo zdelo, to sem jasno čutil, da sem spet tam. Da sem spet v dnevni sobi stolpnice na Trgu revolucije 15, kjer v ostalih stanovanjih še vedno živijo tehnično spretni fantje, ki pa niso več moji učitelji. Čutil sem, da me bo mlajši S. v kratkem posvetil v skrivnosti slovenske proze iz 19. stoletja. Čutil sem, da se samozavestni najstnik Fabjan Hafner, ki ga bom spoznal enkrat v prihodnosti, pripravlja, da bo prevedel Petra Handkeja v slovenščino. Čutil sem, da sem, in to je najvažnejše, spet pred pohištenimi elementi, ki so se imenovali Barbara, spet pred odprto omaro, v kateri so shranjene broširane izdaje zbirke Sto romanov, in spet pred veliko nalogo, da ko bom bral knjigo, ki mi jo bo S. priporočil, berem zase, a hkrati berem tudi zato, da bi lahko vstopil v posvečeni panteon njegovega literarnega okusa.

## Razmišljanja o(b) knjigah



**Breda Biščak**

### Stekleni drobci v očeh

*O travmi v leposlovju in zgodovinopisju*

*Nekega dne je bil [zlobni coprnik] še posebej dobre volje, ker je izdelal ogledalo, ki je imelo to lastnost, da se je vse dobro in lepo, kar se je v njem zrcalilo, tako skrčilo, da ni skoraj nič ostalo, kar pa je bilo slabo in ničvredno, je še bolj udarilo na plano in postalo le še hujše. [...] In potem so taki ljudje videli vse narobe ali pa so imeli oči samo za napake, kajti vsak še tako majhen drobec ogledala je imel enako moč kot celo ogledalo; nekaterim ljudem se je tak majhen drobec ogledala zadrl celo v srce, to pa je bilo strašno, saj je tako srce postalo podobno kepi ledu.*

H. C. Andersen: *Snežna kraljica*

*Snežna kraljica* je pravljica Hansa Christiana Andersena. V njej zlobni coprnik izdelava posebno ogledalo, ki vse popači. Nekega dne zrcalo zgrmi na zemljo in se razleti na tisoče koscev, ki se zarijejo v oči ljudi po vsem svetu. Ljudje vidijo samo gorje, srca se jim spremenijo v kepe ledu.

Znameniti danski književnik je z metaforo raztreščenege zlodejevega zrcala intuitivno ubesedil bistvo travme oziroma travmatičnega doživetja. Takšna doživetja žal spremljajo človeštvo že od nekdaj, kot uradna diagnoza pa se je travma oziroma tako imenovana posttravmatska stresna motnja uveljavila šele leta 1980 po vietnamski vojni. Če poskušam zelo



popreproščeno strniti različne strokovne opredelitve travme, bi morda lahko zapisala, da je travma doživetje, ki je za našo psiho in telo tako zelo stresno, ogrožajoče in neznosno, da v nas sproži tri potencialne odzive: boj, beg ali otrplost/zaledenitev (ang. *fight, flight, freeze*).

V nadaljevanju eseja bom razmišljanje o travmi povezala z izbranimi leposlovnimi in zgodovinopisnimi deli. Čeprav se bom marsikje sklicevala na psihološka dognanja, besedilo nima psihoterapevtskih ambicij, zato se bom za opredelitev travme oprla na *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Jezik je odsliskava sveta in družbe, v kateri živimo, in zdi se mi, da so sestavljavci slovarja dobro povzeli pomene te besede. Na medicinskem področju travma označuje “spremembo, prizadetost tkiva, organa, organizma zaradi nenadnega delovanja zunanje sile”; na psihološkem “duševno motnjo zaradi (duševnega) pretresa”; v knjižnem jeziku pa “zelo hudo, zelo težko doživetje”. V danem besedilu bom besedo travma uporabljala za označevanje hudega doživetja, ki v nas izzove duševni pretres in prizadene naše telo; takšno doživetje se nam lahko zgodi kadar koli v življenju zaradi različnih zunanjih in notranjih dejavnikov. Zlobni coprnik, če uporabim Andersenovo poimenovanje, so lahko vojne razmere, zlobni coprnik je lahko posiljevalec, lahko pa je tudi naš notranji lik ali impulz. Ko se zlobni coprnik aktivira, se naš pogled na svet in ljudi okoli nas popači, naše srce pa zaledeni. Takrat se znajdemo v kraljestvu snežne kraljice, kjer se nikoli ne poveselimo: “prazno, ogromno in mrzlo je bilo v sobanah snežne kraljice” (*Andersenove pravljice*, str. 122).

## O molku v nesrečnih družinah

Ob razmišljanju o travmi in njeni pogosti zamolčanosti v našem vsakdanjem osebnem in družbenem življenju mi pride na misel znameniti Tolstojev stavek: “Vse srečne družine so si podobne, vsaka nesrečna družina pa je nesrečna po svoje.” Izkušnje iz klinične prakse kažejo, da pri psihoterapevtskem delu prej ali slej naletimo na družinsko travmo. Tolstojev misel bi tako lahko najprej parafrazirali, da je vsaka družina travmatizirana po svoje, nato pa bi jo še razširili na kolektivno raven, da je vsak narod travmatiziran po svoje. Travma je običajno povezana z občutki sramu, zato marsikdaj ostane zamolčana in potlačena, a se kljub temu prenaša iz roda v rod. Zato je o njej treba govoriti – spoštljivo in obzirno.

Zavest o tem pronica tudi v slovensko družbo. Pred časom je bil v Delu objavljen članek *Nevidna revolucija* dr. Metke Kuhar, ki je konec novembra

skupaj z Nacionalnim inštitutom za javno zdravje in Fakulteto za družbene vede organizirala mednarodni simpozij *Vpliv zgodnjih travmatičnih izkušenj na fizično in duševno zdravje ter funkcioniranje v odraslosti*, namenjen tudi splošni javnosti. Kot lahko preberemo v članku in je bilo omenjeno na simpoziju, so posledice obremenjujočih izkušenj v otroštvu večplastne in daljnosežne, zato je prav, da se z njimi čim temeljiteje seznanimo celotna družba.

Avtorica že na samem začetku članka omeni zanimivo misel o povezavi med obravnavo travme in družbeno močjo:

Čeprav se je preučevanje travme začelo že pred stoletjem in pol (že pred Freudom) in je dandanes to območje obsežno, bogato in se naglo širi, je bil pojem travme vedno znova deležen amnezije oziroma ni bil prepoznan. Psihiatrinja dr. Judith L. Herman, ki je v svoji znani knjigi *Trauma and recovery* (1992) predstavila razvoj področja, pravi, da stanje pojma travma oziroma področje študij travme zrcali moč družbenih gibanj na posamezni zgodovinski točki. Šele drugi val feminističnega gibanja v 70. letih je prispeval k razkritju zelo visokih stopenj spolnega nasilja ter zlorab žensk in otrok, pa tudi k spoznanju, da je posilstvo travmatično (t. i. travmatični sindrom posilstva, 1974).

Delo, *Nevidna revolucija*, 1. 9. 2018

### **Jennifer Clement: Molitve za ugrabljene**

Mehiško-ameriška pisateljica Jennifer Clement je prva predsednica mednarodnega Pena (vprašanju, zakaj je moralo preteči sto let od ustanovitve mednarodnega Pena, da mu končno predseduje prva ženska, bi najbrž lahko posvetili poseben esej). V tej funkciji je tudi prvič obiskala Slovenijo leta 2016 in mojo pozornost pritegnila z izredno vitalističnimi odgovori na vprašanja o moči pisane besede. V intervjujih za Delo (12. 5. 2016 in 13. 5. 2016) je, denimo, omenila, da so v Mehiki dosegli drugačno klasifikacijo umora novinarjev; v državi, v kateri vladata korupcija in nasilje in kjer je bilo v zadnjem desetletju ubitih približno sto novinarjev in pisateljev, je mehiški Pen dosegel spremembo zakona, ki je omogočal nekaznovano ubijanje novinarjev.

Eno osnovnih poslanstev Pena je zavzemanje za svobodo izražanja in Jennifer Clement se zanjo ne bori le z delovanjem znotraj mednarodnega Pena, marveč tudi z literaturo. V omenjenih intervjujih je na kratko predstavila pretresljivo ozadje v slovenščino tedaj še neprevedenega romana

*Molitve za ugrabljene*, v katerem daje glas zlorabljenim (ženskam) in s tem odstira zamolčane travme v mehiški družbi. Vse do izdaje romana se v Mehiki ni govorilo o ugrabitvah deklic na obubožanem podeželju, ki jih mafijske združbe prisilijo v spolno suženjstvo. Clementova je tematiko raziskovala deset let in med drugim zbrala neuradne podatke, da je bilo leta 2012 neverjetnih 105.682 ugrabitev, prijavljenih pa jih je bilo samo 1317. Starši, pogosto so to samo matere, saj je za te predele Mehike značilno življenje brez moških, ti so bodisi v zaporu bodisi v Ameriki, se ugrabitve bojijo prijaviti, saj se ne morejo zanesti na podkupljiv policijski in sodni sistem, ugrabitelji pa jim grozijo, naj molčijo, sicer jim bodo hčerke vrnili po koščkih. Matere zato poskušajo napraviti svoje odraščajoče deklice čim grše in jih skriti v tako imenovane zajčje luknje, ki jih izkopljejo v bližini doma.

Zdaj te bomo naredile grdo, je rekla mama. /.../ V ogledalu sem gledala, kako premika košček oglja po mojem obrazu. Življenje je nevarno, je šepnila.

To je moj prvi spomin. K obrazu mi je podržala staro, počeno zrcalo. Morala sem imeti kakšnih pet let. Zaradi razpoke na ogledalu je bil moj obraz videti prelomljen na dvoje. Najboljše, kar te lahko doleti v Mehiki, je, da si grda deklica.

Clement: *Molitve za ugrabljene*, str. 9

V Sloveniji je roman izšel v izčiščenem prevodu Dušanke Zabukovec leta 2018 pri založbi Sodobnost. Ko sem ga prebrala, sem se prepričala, da o spolnem nasilju piše brez eksplicitnih prizorov spolnega nasilja, kot je avtorica že omenila v enem od intervjujev. Ne glede na to je pripoved tako pretresljiva, da v neki točki nisem več vedela, ali bom lahko še brala naprej.

To se mi ne zgodi pogosto. Kot literarna prevajalka sem vajena "prisilnega" branja leposlovja, ki bi ga ob obilici neprebranih knjig iz takšnega ali drugačnega razloga najraje odložila, pa moram knjigo prebrati do konca, da presodim, ali naj jo priporočim v prevod ali ne. Toda *Molitve za ugrabljene* ne sodi v to kategorijo knjig. Roman sem brala "prostovoljno", iz radovednosti, ki mi jo je vzbudilo branje časopisnih intervjujev z avtorico; poleg tega mu ne bi mogla očitati strukturne in jezikovne nedodelanosti; prav nasprotno, knjiga je dobro napisana in dobro prevedena. Toda tematika, ki jo obravnava, je tako boleča, da se mi ni porodilo samo vprašanje, ali je roman še smiselno brati naprej, marveč ali je o takšnih vprašanih sploh smiselno pisati. Nad takšnim razmišljanjem sem bila pretresena. Temeljni razlog, da sem se pisanja eseja sploh lotila, morda tiči prav v tem, da sem želela najprej samo sebe prepričati o smiselnosti takšnega početja, o smiselnosti ubesedovanja temin življenja.

## Keith Lowe: *Strah in svoboda. Kako nas je spremenila druga svetovna vojna*

Konec lanskega leta je pri založbi Modrijan izšel tudi najdaljši prevod v moji prevajalski karieri, in sicer zgodovinska monografija Keitha Lowa *Strah in svoboda. Kako nas je spremenila druga svetovna vojna*. Avtor je tako v tujini kot v Sloveniji zaslovel z zgodovinsko monografijo *Podivjana celina. Evropa po drugi svetovni vojni*, v kateri piše o “zgodovini, o kateri se ni pisalo” (Bernard Nežmah, Mladina, 2. 1. 2015) – o vseh temačnih vprašanih povojnega obdobja, ko naj bi, kot so nas učili, končno zavladal mir, v resnici pa se je razpaslo brezobzirno nasilje, ki je bilo posledica vojne. Lowe je že v *Podivjani celini* medvojno in povojno dogajanje ponazoril s številnimi prvoosebni izpovedmi, ki pogosto opisujejo skrajna bivanjska stanja, zaradi česar sem se pred in med prevajanjem pogosto spraševala, ali bom knjigo psihično in čustveno zmogla prevesti. Izkazalo se je, da sem jo (o tem sem obširneje pisala v eseju *O zgodbah, ki jih izpisuje Podivjana celina*, objavljenem v *Sodobnosti* leta 2015). Zato me je moj odziv ob prebiranju romana *Molitve za ugrabljene* toliko bolj presenetil: ob vseh grozljivih izpovedih, ki si jih že prevedla in prebrala, bi ja morala imeti dovolj “psihološke kondicije”, da boš prebrala tudi roman, v katerem sploh ni eksplicitnih opisov verižnega posiljevanja? Tako nekako se je glasilo moje razmišljanje.

S številnimi resničnimi prvoosebni zgodbami se srečamo tudi v monografiji *Strah in svoboda*. Njihova vloga je tokrat veliko bolj poudarjena kot v Lowovi predhodni knjigi, saj osebna zgodba uvede vsako novo poglavje monografije. Kot je razvidno iz *Uvoda*, je tak pristop dobro premišljen: avtor predstavi vidnejše družbene in gospodarske posledice vojne, nato pa poskuša seči onkraj njih in premotriti vprašanja, kako je spomin na vojno spremenil naše dojemanja nas samih, naših medosebnih odnosov in odnosa do sveta.

Da bi ta vprašanja čim zanimiveje predstavil, sem se odločil, da v osrčje vsakega poglavja postavim zgodbo posameznika ali posameznice, ki je /.../ med vojno in po njej na lastni koži doživel stvari, ki so ga globoko zaznamovale. Osebna zgodba je predstavljena na začetku vsakega poglavja, da bi bralcu odstrla vpogled v širše dogajanje oziroma v zgodbo posameznikove skupnosti, naroda, predela sveta oziroma celotnega sveta. Poudarek na osebnih zgodbah ni le stvar sloga, marveč je ključnega pomena za to, kar bi rad povedal. Nikakor ne trdim, da lahko pripoved ene same osebe strne takšne in drugačne izkušnje, ki so jih doživeli ljudje na drugih koncih sveta, toda elemente občega odkrijemo v vsem, kar počnemo in česar se spominjamo, še

zlasti pa v tem, kar drug drugemu pripovedujemo o sebi in svoji preteklosti. V zgodovini se vedno soočata osebno in splošno, in to razmerje ni nikjer bolj v ospredju kot prav pri zgodovini druge svetovne vojne.

Lowe: *Strah in svoboda*, str. 22

Spomin je prekanjena reč. O tem, da se nanj ne kaže zanesti, je pisal že marsikdo. Neizogibno je zvezan s pozabo, in tudi sama bi skoraj pozabila največji strah, ki me je obhajal pred začetkom prevajanja. Med petindvajsetimi osebnimi zgodbami, ki jih predstavi Lowe, mi je bilo najtežje prevesti dve. Prva predstavi zgodbo japonskega kirurga, ki je med vojno na Kitajskem izvajal vivisekcijo na kitajskih ujetnikih; avtor sam jo je v intervjuju za Mladino (28. 12. 2018) označil za zanj najpomembnejšo zgodbo.

Stvari, ki jih je počel, so grozljive. Večjega zla si ne moremo zamisliti. A ko je opravljal svoje "delo", ni niti za hip pomislil, da dela kaj narobe. Zanimiva je njegova povojna usoda. Kitajski vojaki, ki so ga zajeli, bi ga lahko z vso pravico usmrtili. Če bi ga, o njem ne bi bilo treba več premišljevati. Vendar so ravnali drugače, za tisti čas nepredstavljivo. Zaprli so ga, mu izročili pisalo in papir in mu naročili: "Priznaj, kar si počel. Če boš v svoji izpovedi iskren, te bomo izpustili, lahko se boš vrnil na Japonsko." [...] Šele ko je samemu sebi priznal vse, kar je počel, tudi najgrozljivejše stvari, je začel na novo odkrivati samega sebe in resnico o svoji državi in kulturi. Ta kirurg je zame najpogumnejši človek. Bil je med največjimi vojnimi zločinci, a vzravnal je hrbtenico in priznal: "Bil sem zloben. Storil sem vse te zločine. Neznosno me je sram." To je več, kot večina navadno stori. Vsi bi se morali zgledovati po njem.

Toda resnično strah me je bilo druge zgodbe. Naključje ali ne, tudi ta je, tako kot zgodbe mehiških deklic v *Molitvah za ugrabljene*, povezana s spolnim suženjstvom oziroma verižnim posiljevanjem. Jennifer Clement se, kot omenjeno, ni odločila za neposredni opis grozodejstev. Uporabila je pesniški jezik oziroma prisposodbo: ko ena od zlorabljenih mladenk po dolgotrajnem molku le spregovori o tem, kaj se ji je dogajalo, reče, da se je počutila kot platenka z vodo, iz katere je vsak odpil požirek. Dokler v njej ni ostalo nič več. Po avtoričinih besedah je "glavno orožje te knjige poezija v njej. Poezija je orodje, ne fikcija. Poezija je simbol, metafora, presenečenje" (Delo, *Drogo lahko prodaš samo enkrat, deklico večkrat*, 13. 5. 2016).

*Molitve za ugrabljene* so leposlovno, umetniško besedilo; *Strah in svoboda* je zgodovinsko, stvarno. Povsem razumljivo je, da se je Keith Lowe pri opisovanju nasilja odločil za drugačen pristop kot Jennifer Clement; realno dogajanje je povzel stvarno, brez uporabe pesniškega podobja. Z zgodbo

južnokorejske mladenke, ki so jo prisilili v spolno suženjstvo, je želel ponazoriti ne le usodo številnih žensk med (drugo svetovno) vojno, marveč razcepljenost kot posledico vojne, ki se ni dogajala le na ravni (korejskega) naroda in (neke korejske) družine, temveč na ravni posameznika. Če je Čoi Mjongsun želela fizično preživeti, se je v njeni psihi moral zgoditi razcep. Njeno zgodbo sem občutila kot najstrašnejšo v knjigi *Strah in svoboda*, tako zelo strašno, da je del mene želel pozabiti, da jo je sploh kdaj prevedel.

Če usodo Čoi Mjongsun primerjamo z usodo "fiktivnega" lika Ladydi Garcie Martinez iz romana *Molitve za ugrabljene*, kaj hitro naletimo na nekaj skupnih, univerzalnih črt. Obe sta bili ženski, obe sta bili mladi, obe nista bili grdi. Nasilno prilaščanje žensk na osvojenem ozemlju je tema, stara kot zemlja. Čoi Mjongsun je v želji po boljšem življenju med vojno odpotovala na Japonsko, misleč, da bo v deželi okupatorjev našla dostojno delo. Korejec, ki naj bi ji pri tem pomagal, jo je v resnici potisnil v vlogo družinske konkubine; ko si ji je po večmesečnem vsakonočnem služenju uspelo izposlovati domnevno vrnitev v domovino, je pristala v japonskem vojaškem bordelu, kjer je morala na dan sprejeti več kot dvajset vojakov. Po petih mesecih so jo le vrnili v Korejo, ker je tako zbolela, da bordelu ni več koristila. Doma je izvedela, da se v njenem telesu že nekaj tednov razkraja plod.

Po končani drugi svetovni vojni se je Čoi, tako kot njena dežela, poskušala postaviti na noge. Poročila se je, a mož jo je kmalu začel pretepati. Ločila se je, se vnovič poročila, rodila štiri otroke in sčasoma samo sebe tako zasovražila, da trideset let ni zapustila hiše in se je plazila po vseh štirih. Sredi osemdesetih let dvajsetega stoletja so se nevladne organizacije v Južni Koreji začele ukvarjati z japonskimi "tolažnicami" in Čoi je prvič spregovorila o svoji usodi. Ravno takrat je njen najstarejši sin zbolel za sifilisom, ki se ga je nalezal od matere, ko je bila ta noseča. Čoi je bila prepričana, da je sinu storila to, kar so drugi njej: uničila mu je življenje. Iz žrtve se je spremenila v hudodelko.

Njena zgodba je strahotna. Po njenem povzetku je težko zapisati kar koli. Morda bi ji morala slediti prazna stran.

### **Travma kot presečišče osebnega in družbenega, posamičnega in kolektivnega**

Občutek, da je neko doživetje tako nepojmljivo strahotno, da o njem ne moremo govoriti, saj se bojimo, da bi tako rekoč razpadli, če bi to storili,

je pravzaprav simptom travme. Za travmatizirane osebe je značilno, da o izvornem dogodku lahko spregovorijo le veliko pozneje, če jim to sploh uspe. Marsikdaj je travma tako huda, da o njej lahko spregovori šele tretja generacija. Travma medtem ne izgine, marveč se po zaenkrat še nerazumljenih poteh prenaša iz roda v rod. Spomnim se pripovedovanja nekega jungovskega analitika na evropski jungovski konferenci v Trstu leta 2015: njegova stranka je bil Jud, čigar starši so preživel holokavst. O tem niso nikoli govorili, a ne glede na to se sam nikoli ni mogel znebiti občutka ujetosti. Nekoč se mu je v sanjah pokazala podoba mačke v prosojni steklenici in dojel je, da je to on sam, ujet v nevidni oklep travme.

Proces dolgotrajne ujetosti zasledimo tudi v Andersenovi pravljici: mali Kaj v praznih, ogromnih in mrzlih sobanah snežne kraljice prebije kar nekaj časa, preden se po različnih preizkušnjah do njega prebije njegova prijateljica Gerda in mu pomaga nazaj v svet vsakdanjega življenja. Lahko bi rekli, da pri travmatiziranih osebah življenje poteka na dveh ravneh: ena je zunanja, v kateri fizično živijo naprej in se skozi življenje prebijajo najbolje, kot zmorejo; druga je notranja, v kateri so zamrznjeni v travmatičnem doživetju. In vse dokler se travma ne razreši, dokler se kraljestvo snežne kraljice ne stali, so v njem delno ujeti tudi potomci travmatiziranih oseb.

Eden od ključnih dejavnikov pri razreševanju travme je okolje: travmatizirana oseba je prežeta s sramom in krivdo, zato je izredno pomembno, na kakšen odziv bo naletela, ko si bo o travmi upala spregovoriti; če odziv ni razumevajoč, spoštljiv in ljubeč, lahko pride do vnovične travmatizacije. V Andersenovem pravljичnem jeziku se ta del procesa odvija takole:

Stopila je v ogromne, prazne, mrzle sobane – tedaj je zagledala Kaja, spoznala ga je, stekla mu je v objem, ga močno stisnila k sebi in vzkliknila: “Kaj! Ljubi Kajček! Pa sem te le našla!”

On pa je kar sedel čisto nepremično, ves otrpel in hladen ... Tedaj je Gerdica potočila vroče solze, ki so mu padle na prsi, prodrle so do njegovega srca, otajale so ledeno kepo in stopile malo črepinjo iz ogledala; pogledal jo je, ona pa je zapela cerkveno pesem:

*V dolini dehtijo vrtnice,  
tam najdemo božje detece!*

Tedaj je Kaj milo zajokal; tako zelo je jokal, da se mu je drobec ogledala potočil iz oči, prepoznal jo je in zavrisnil: “Gerda! Ljuba Gerdica! – Le kje si se tako dolgo mudila? In kje sem jaz?” In potem je pogledal okoli sebe. “Kakšen mraz je tukaj! Kako je vse prazno in ogromno!”

*Andersenove pravljice, str. 123*

Čoi Mjongsun in številne druge resnične osebe iz Lowove zgodovinske monografije te sreče niso imele. Po izvorni travmatizaciji so se znašle v okolju, ki je bilo stvarno in psihološko razdejano od vojne, v okolju, kjer so se ljudje borili za golo preživetje in je bilo malodane nemogoče najti podporo v bližnjih ali v skupnosti. Poleg tega ključni sistemi oziroma ustanove, ki zagotavljajo kolikor toliko urejeno vsakdanje življenje, niso delovali. Nič drugače ni z deklicami v *Molitvah za ugrabljene*. V Mehiki žal še danes vladajo mafijski karteli, na podkupljivo policijo pa se ni mogoče zanesti. Kot je bilo omenjeno na mednarodnem simpoziju *Vpliv zgodnjih travmatičnih izkušenj na fizično in duševno zdravje ter funkcioniranje v odraslosti*, če travm že ne moremo preprečiti, lahko vsaj poskusimo poiskati varovalne dejavnike. Na osebni ravni je to vsaj en stabilen, podporen, zaščitniški in ljubeč odnos z odraslo osebo, na družbeni ravni pa so to urejene družbene razmere: delujoče državne ustanove, ki zagotavljajo red in mir, ekonomska stabilnost itn. Kjer tega ni in je tudi družba v razsulu, je vnovična travmatizacija neizogibna.

Po travmi si lažje opomoremo, če živimo v stabilnem okolju, opozarja tudi Lowe. In, kot je omenjeno že v prvem citatu na začetku eseja, senzibilnost za travmatizirane osebe je odvisna tudi od "moči družbenih gibanj na posamezni zgodovinski točki". Deklice v romanu *Molitve za ugrabljene* in Čoi Mjongsun so bile ujetnice okolja in zgodovinskega trenutka, v katerem so se rodile; ko razmišljam o njihovi usodi, občutim veliko nemoč. Vsi, ki smo se rodili in živimo v kolikor toliko stabilnih družbenih razmerah, smo pravzaprav privilegirani, in naj se nam pisanje o temnih plateh družbe zdi še tako brezplodno, je morda eden redkih načinov, da družba in posamezniki, ki jo sestavljamo, na dolgi rok postanemo občutljivejši za skrite, nevidne boje, ki divjajo v naši psihi, to je eden redkih načinov, da se, kot je v naslovu svojega članka zapisala dr. Metka Kuhar, zgodi "nevidna revolucija".

### Med simbolnim in stvarnim

Jennifer Clement je Slovenijo vnovič obiskala leta 2018, ko se je udeležila tradicionalnega srečanja mednarodnega Pena na Bledu in predstavila slovenski prevod romana *Molitve za ugrabljene*. Tedaj je med drugim komentirala tudi delovanje spremenjenega mehiškega zakona o ubojih novinarjev: "Ta sprememba ima simboličen pomen, ni pa še dala praktičnih rezultatov" (Delo, *Pen kot boj proti vsem vrstam sovraštva*, 20. 4. 2018).



Ob prvem branju bi človek najraje odmahnil z roko. Kaj nam pomaga vse besedičenje o tem, da je pero močnejše od meča, če se v praksi ni še nič spremenilo? Po globljem premisleku pa se mi zdi smiselno opustiti cinizem. Človeška miselnost se spreminja počasi, kdove če ne tako počasi, kot rastejo kapniki v kraških jamah. Glede na to, da je mehiškemu Penu uspelo doseči spremembo zakonskega okvira, je njihov dosežek veliko več kot simboličen. Že res, da je zdaj na vrsti sodstvo, ki mora zakonske spremembe začeti izvajati, kar je, domnevam, v koruptivni državi, kjer se mafija poživžga na manire civiliziranega sveta, vse prej kot lahko, toda prehod z idejne na zakonsko raven je vendarle pomemben korak pri odmikanju od družbene ureditve, v kateri vlada zakon močnejšega.

Če pomislimo na vse vojne in nepravilnosti, ki se dogajajo v sodobnem svetu, in če se ozremo v preteklost, imamo več kot dovolj razlogov za oklepanje cinizma. Tudi če perspektivo zožimo na lastno življenje, bomo vsi našli težke trenutke, ki so nas zaznamovali in zaradi katerih najbrž vsi bijemo bitke, ko se odločamo, skozi kakšno prizmo bomo gledali na svet in življenje. Zlodejevo zrcalo se je razletelo po vsem svetu in prej ali slej nam kak drobec prileti v oko ali se nam zarije v srce. Lažje je biti ciničen.

A morda se oklepamo tudi dobrih knjig, naj bodo leposlovne, zgodovinske ali kakršne koli že, in sicer zato, da bi v njih našli drobce smisla. V obeh knjigah, omenjenih v eseju, je več kot dovolj razlogov, da jih nemo brati in obdržimo cinično držo v življenju. Toda Keith Lowe sklene svojo dolgo zgodovinsko monografijo z mislijo, da "če se s travmami in razočaranji, ki so nam po vojni prekrizali pot, ne bomo soočili, bomo obsojeni na ponavljanje starih napak. Če se ne moremo sprijazniti z raznolikostjo in kompleksnostjo življenja, naj bo to še tako boleče, se bomo zatekali k tolažilnemu popreproščanju" (Lowe: *Strah in svoboda*, str. 419). Jennifer Clement svojo vero v preobrazbeno moč literature oziroma poezije morda najmočnejše izrazi na koncu. Ko glavna junakinja na koncu romana *Molitve za ugrabljene* stopi iz zapora in z materjo sanjari o boljšem življenju v Ameriki, to počne z malim bitjecem v trebuhu, močnim simbolom trpežne in trmaste (ženske?) vere v moč in smiselnost novega življenja.

## O moči knjig

Švicarski psihiater Carl Gustav Jung je v svoji analitični psihologiji, ki daje velik poudarek našemu nezavednemu, uvedel koncept sence, osebne in kolektivne. Gre za vse lastnosti pri posamezniku in skupnosti (naj bo to

poklicni ceh, športna skupina ali narod, nadnacionalna unija), ki jih pri sebi ne sprejemamo, ker jih vrednotimo negativno, zaradi česar jih pri sebi raje ne opazimo in jih pripisujemo drugim. Za zrel razvoj posameznika in naroda je ključno, da začne, ko je dovolj konsolidiran, te lastnosti ozaveščati, prepoznavati kot svoje in razmišljati, kako bi jih lahko bolj konstruktivno uporabljal. Zrel posameznik razvije sposobnost, da takšne lastnosti sprejema in jih nosi; z drugimi besedami, zanje ustvari dovolj trpežno posodo, ki te večinoma nezavedne vsebine zmore zaobjeti, zajeziti (v angleščini pogosto uporabljamo glagol *to contain*, za katerega se pri nas še ni uveljavila dokončna prevodna ustreznica); z narodom ni nič drugače. Na kolektivni ravni je ena takšnih posod literatura v širšem pomenu besede (umetniška, strokovna, novinarska). Literatura na dan naplavlja vsebine, o katerih skupnost molči in se pretvarja, da ne obstajajo: v Mehiki, kot omenjeno, do izida romana *Molitve za ugrabljene* o fenomenu ugrabljenih deklic niso javno govorili. Za obelodanjenje sence, osebne ali kolektivne, je potreben pogum, saj bo sistem, psihični ali družbeni, storil vse, da se to ne bo zgodilo in da bo osebo, ki si je to upala storiti, utišal. Jennifer Clement je morala po izidu romana zapustiti Mehiko za dva meseca. V Sloveniji Edvardu Kocbeku, denimo, življenje sicer niso vzeli dobesedno, so pa storili vse, da so ga iz javnega življenja izločili in utišali.

Jungov pogled na umetniško literaturo kot dejavnost, ki osvetljuje in zajezi kolektivno senco, saj kompenzira neravnovesja v kolektivni psihi, bodisi s tem, da ponudi alternative, bodisi s tem, da neravnovesje odseva, vsekakor govori v prid moči knjige. Kot nekdo, ki se izobražuje na področju analitične psihologije, vse to vem, a kot nekdo, ki se poklicno zaenkrat še vedno ukvarja večinoma s knjigami, se pogosto sprašujem o smiselnosti svojega početja in moči knjige nasploh. Vprašanje, ki se mi je pojavilo med branjem romana *Molitve za ugrabljene*, je zgolj ena od različic tega širšega vprašanja. Poleti sem se med dopustom lotila branja slovenskega poznavalca knjižnega sveta Andreja Blatnika, naivno upajoč, da bom v njej našla zagotovilo, da slovenski knjižni trg še ne bo propadel tako hitro in da bom od knjig lahko živela srečno do konca svojih dni. Česa takega seveda nisem našla, zato pa sem naletela na misel, ki jo rada citiram.

O vplivu knjig na družbo ni več treba pisati knjig, priznavajo ga celo tisti, ki knjigi danes odrekajo kakršen koli pomen, saj običajno začnejo s tem, da so se časi spremenili. Za najhujše skeptike navrzimo le nekaj naslovov, ki so svet spremenili v dobrem ali zlem: verske knjige vseh vrst, *Koča strica Toma* /.../ Harriett Beecher Stowe, ki je pospešila odpravljanje sužnjelastništva,

v slovenščino neprevedena *The Jungle* (1906) Upton Sinclairja, ki je zaradi gnusnih opisov dela v čikaški mesni industriji pripeljala do zakonov o odpravi dela otrok in higienskem minimumu, in tako naprej.

Blatnik: *Izdati in obstati*, str. 11–12

Odgovore na lastna vprašanja marsikdaj najdem v tujih besedah, morda zato tako rada berem. Ne preseneča, da jih pogosto zapišejo književniki, ki imajo poleg domišljije in občutka za jezik tudi intuitivni uvid v človeško psiho. Če za konec poskušam strniti različne tematske niti, ki sem jih sprepletla v eseju, potem ne smem spregledati izjave avstralskega pisatelja Richarda Flanagana – poročenega s potomko slovenskih priseljencev v Avstraliji, katerih zgodbo je ubesedil v romanu *Plosk ene roke* –, ki jo je podal v intervjuju za Delo (Če dovolj dolgo zreš v obraz sovražnika, zagledaš svoj lastni odsev, 29. 9. 2018) ob izidu slovenskega prevoda romana *Ozka pot globoko do severa* (prevod Leonora Flis, založba Beletrina).

Strašna stvar, ki sem jo spoznal, je, da človeška bitja preživijo predvsem zaradi svoje sposobnosti, da pozabijo.

Toda prav tako je res, da resnična svoboda obstaja v prostorih spomina. In v življenju pride čas, ko se moraš spustiti globoko vase, nazaj v svoje sence, in se soočiti z njimi. Težava je v tem, da po takšnih dramatičnih okoliščinah, kakršna je vojna, posameznikom ni dovoljeno, da bi se spet vrnil nazaj v isto temo, včasih to breme pade na druge, na njihove otroke, včasih na zgodovinarje, včasih tudi na pisatelje. Zato mislim, da je v določenem trenutku potrebno, da se moramo tako posamezniki kot družba soočiti s preteklostjo, ne glede na to, kako temačna je, sicer se ne bomo mogli osvoboditi.

## Sprehodi po knjižnem trgu



Ana Geršak

## Stanka Hrastelj: Prva dama.

*Ljubljana: Mladinska knjiga  
(zbirka Nova slovenska knjiga), 2018.*

Nasloviti roman *Prva dama* v času, ko je prva dama bele hiše “slovenske gore list”, kot se rado reče v takih primerih, je hkrati vrhunec in emblem ironije, ki prežema novo delo Stanke Hrastelj. Vzporejanje s politično aktualnostjo ni čisto brez podlage: romaneskna prva dama ni nihče drug kot biblična kraljica Batšeba, le da je njena zgodba tokrat postavljena v sodobno slovensko okolje, predstavljeno predvsem skozi njeno perspektivo. Batšeba sicer ne pripoveduje – je pripovedovana. Kompleksnost romaneskne prve dame preseva skozi njene navidezno preproste, a pomenko nabite misli. Lapidarni slog pripovednega glasu vedno znova podčrta razkol med Batšebino notranjo in zunanjo podobo, med tistim, kar si želi, in tem, kar ima. Njene dileme spremlja ironičen komentar položaja ženske v sodobni družbi, take, ki je kot Batšeba ravno prav & primerno razgledana tako na kulturnem (bere, hodi v gledališče, spremlja delo Damiena Hirsta) kot tehničnem področju (popravlja markize, zna odmašiti odtok ter razstaviti in sestaviti kolo; “strašno jo je začel zanimati Nikola Tesla, strašno”), ki pa se – iz takšnih in drugačnih razlogov – odloči, da si bo varno (ne pa nujno tudi srečno) prihodnost raje zagotovila z igranjem na karto zunanjega videza: “Batšeba ni bila ne genij ne inovator, pravzaprav niti ne posebno tehnični tip. Imela pa je druge talente.” Z njihovo pomočjo – kar pomeni

veliko razgaljenih sprehodov po domačem balkonu (avtoričina ironija gre pri tem še dlje z opombo, da “v njenem življenju ni bilo obdobja, ko se ne bi brila, tudi ko je imela infekcijsko mononukleozo in devetintrideset vročine”) – prostaškega Urijája zamenja za sanjskega moškega Davida. Seveda ne škodi, da je slednji tudi kralj, ki zna “čisto vse, odmašiti odtok, škrobiti srajce, polagati ploščice, vrata hladilnika, ki se odpirajo na levo, premontirati, da se odpirajo na desno, znal je tudi z golimi rokami ujeti ribo, oskubiti kokoš, štrikati in narediti žajfo iz pepela in svinjske masti, vedel je, na katero luno se sekajo drevesa in kolje prašič”, kajti “*nekaj stvari pač mora znati, če naj pastir postane kralj*”, s čimer avtorica spretno aludira na Davidovo poreklo, ne da bi se pri tem predolgo zadržala. Tovrstni fragmenti, namigi, citati so posejani skozi celoten roman, zbrani iz najbolj eklektičnih virov, od že omenjene *Biblije* do sodobne poezije (knjiga je ne nazadnje posvečena “bralcem poezije”), pogosto domiselno zasukani (“Z vsako pesmijo me je več!” ali “Ave, dolore plena!”). Obeležene so vse etape biblične legende: Davidov ukaz Urijāju, naj se vrne domov, ker je Batšeba zanosila, nato ukaz za Urijájjevo premestitev v prvo bojno vrsto, prvorojeni otrok, ki umre sedmega dne, Absalomov vzpon in tragikomični (“papir prenese vse”) konec ... s pomenljivo razliko v zaključku. Avtorica izkoristi tudi na videz obrobne, a narativno ključne podatke, na primer tega, da je Batšebina in Urijájjeva hiša stala zraven Davidove palače. Romanu je na koncu dodan celo “slovarček svetopisemskih oseb” – morda nekoliko nepotrebno, saj s tem zgodbo metaforično vrača k izviru, s čimer biblično legendo vzpostavlja kot zavezujočo smer interpretacije sodobne situacije, predstavljene v romanu. Razmerje z Batšebo je v obeh verzijah predstavljeno kot preobrat v Davidovem življenju; če je bila prej njegova vladavina trdna, pade po dogodku v nemilost, ki jo tudi v romanu predstavljajo vojne, družinske nesreče in tragedije ter spremenljiva naklonjenost ljudstva.

A naštetih dogodki ostajajo kljub vsemu v drugem planu. Center pripovedi je Batšeba, ki meni, “da je za kraljevo bodočo ženo dovolj, da zna zapeljati kralja in si drzne pognati moža v smrt”. In ker premore dovolj avtorefleksije, se ob tem celo zamisli, sicer v škodljivi obliki pretirane fizične aktivnosti, samopoškodb ter uprizarjanj sado-mazo scen s plačanimi igralci (Marko Mandić in Pia Zemljič) in sekundarnimi liki. V romanu se pojavijo eksplicitne navezave na nedavni Mandićev performans *Mandić-stroj*, igralčeva srečanja z Batšebo postanejo ciklični motiv romana, čeprav jim je težko najti drugo razlago razen tiste najočitnejše, izražene skozi Mandićeve projekte. Ti temeljijo večinoma na brisanju (ali mapiranju) razlike med igralcem in likom, zastavlja pa se tudi vprašanje, kdo koga

uteleša (“poseduje”), igralec lik ali obratno. Zdi se, da je vprašanje povezano s protagonistko. Je Batšeba sodoben lik iz preživele zgodbe ali sodobna ženska, ki se ne zna otresti tradicionalno pripisanih ji atributov? Odgovori, ki jih ponuja roman, niso in ne morejo biti enoznačni, ker je Batšeba že od začetka vzpostavljena kot ambivalenten lik. Tu je še vprašanje položaja, ki je v romanu večkrat nagovorjeno, poudarek, da Batšeba ne more biti kraljica (kar za zgodovinski čas sicer ni bilo neobičajno), čeprav je poročena s kraljem in jo nagovarjajo “njeno veličanstvo”. In čeprav se zdi, da gre zgolj za terminologijo, naziv odraža protagonistkin (občuteni in realni) podrejeni položaj, s čimer je mogoče potegniti veliko nadčasovnih vzporednic.

*Prva dama* se dejansko dogaja v 21. stoletju. Na to ne napotujejo le akterji sodobnega časa, kot sta Mandić in Zemljić, spomin na (tudi v romanu preminulega) Tomaža Pandurja ali očitna materialna stvarnost Facebooka in Instagrama – tudi jezik je posodobljen, z lajki, “totalno hudimi” tipi in “do konca napaljenim” Absalomom. Seveda gre za paralelno realnost, tukajšnji prostor je očitno postal velesila, ki lahko napade in zavzame Dunaj, David pa v govor pogosto vpleta nemške besede, kar napeljuje na misel, da je tudi zgodovina tega fiktivnega sveta drugačna. Politika je povsod, v življenja vdira skozi stranska vrata. Zdi se, da Stanko Hrastelj zanima institucija prve dame, sodobni ekvivalent “kraljice”, in njena intimna perspektiva, ki ji je – kot sekundarni funkciji, hierarhično podrejeni liku predsednika/kralja – s fikcijo povrnjena možnost do lastne zgodbe. Skozi plast ironije seva pravzaprav nekoliko tragičen lik večne druge violine, ki bi lahko hitro zašel v patetiko, če ne bi avtorica do nje vzpostavila odločne distance, tako skozi humor in intertekstualne prijeme kot tudi z načinom zapisa. Alternativna resnica o Salomonovem poreklu je v tem smislu lahko tudi Batšebina simbolna zmaga nad Davidovo patriarhalno kraljevino.

*Prva dama* je izjemno spretno napisan tekst, v katerem slog prevaga nad zgodbo, ki je z zadostnim številom navezav na sodobni čas odprta različnim interpretacijam. Roman je členjen na več kratkih poglavij, in četudi si sledijo v kronološkem redu linearne pripovedi, ustvarjajo občutek fragmentarnosti, nezaključenosti in s tem odprtosti tako junakinje kot zgodbe. Hkrati pa je delo obteženo s simbolizmom izvirne pripovedi in teorijo postdramskega gledališča, kjer analogije niso dokončno izpeljane. *Prva dama* je, tako kot romaneskni lik, kompleksen v svoji preprostosti. Vsaj zame je to eden najzanimivejših romanov letošnjega leta.

## Sprehodi po knjižnem trgu

Alenka Urh

# Eva Markun: Menažerija.



*Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za  
kulturne dejavnosti – Revija Mentor  
(Zbirka Prvenke), 2017.*

Kratkoprozna zbirka Eve Markun je na lanskem knjižnem sejmu prejela nagrado za najboljši prvenec leta, že pred tem pa je bila oklicana za najboljšo zbirko kratkih zgodb v okviru festivala Novo mesto short. Avtorica je med platnice ujela zares pestro menažerijo, bogato *zbirko živih tujih, divjih živali za razkazovanje* (kot pove slovarska definicija na začetku knjige), v kateri so na ogled postavljene dinamične interakcije različnih živalskih akterjev s človekom na čelu.

Narava je večkrat žrtev kulture, čeprav se to utegne zdeti nekoliko nenavadno, glede na to, da slednja ne more obstajati brez prve, medtem ko bi se narava brez kulture povsem dobro znašla in bi se najverjetneje še bujnejše razcvetala. Človek je med vsemi živalmi ustvaril najradikalnejšo zarezo med seboj in vsem, kar obstaja – domala vsa njegova stremljenja in prizadevanja so usmerjena k iztrganju iz narave, njenemu počlovečenju, obvladovanju in izkoriščanju, zato je vmesni prostor, ki nastaja, nenehno polje krvavih bojov, tudi povsem nezavednih. Kot ugotavlja pisec spremne besede dr. Aljoša Harlamov, je ravno napetost med naravnim in kulturnim temeljno tematsko ozadje zbirke, pri čemer je pomenljivo tudi to, da avtorica razmerja med obojim zaobrbe in v delovanje živali (zastopnic

naravnega) vdihne skrivni namen, načrt, ki v življenja človeških junakov (zastopnikov kulture) vnaša nekaj zloveščega in neobvladljivega. Groteskni in fantastični vdori v realnost se odvijajo v nezavednem, sanjskem svetu človeških junakov, a še vedno ohranjajo nekaj skrivnostno neizrekljivega, nekaj, kar daje slutiti, da imajo nenavadne interakcije med enimi in drugimi povsem resnične, a neslutene posledice. Tako v prvi zgodbi *Brez milosti* Lidija, noseča mati petih hčera, v sanjah z merjascem iz domačega svinjaka sklene nezavedni pakt, s katerim bi poskrbela za dolgo pričakovanega moškega potomca, ki bi podedoval kmetijo. Sanjska konzumacija prašičjega fetusa in falusa dobi grozljivo zrcalno podobo, ko na koncu merjasec požre njenega splavljenega otroka v zameno za lastno potomstvo, izgubljeno na račun človeške požrešnosti. Ali je bil Lidijin potomec res pravega spola, da bi ustregel željam njenega medlega in pasivnega moža ter vselej na smrt bolne tašče, bralec ne izve, je pa na to spretno namignjeno – ta nedorečenost, odprtost, ki je navzoča tudi sicer in ne le ob izteku zgodb, je zgolj eden od mnogih spretnih pripovednih prijemov avtorice.

Dogajalni prostor zgodb je domača slovenska gruda ali daljna kamboška džungla, vse pa so izpisane z enako prepričljivostjo, pozornostjo do najmanjših nadrobnosti, zaradi katerih prizorišča pred bralcem živo vznikajo, da se celo po najbolj eksotičnih pokrajinah sprehaja, kot bi ga za roko vodil prekaljeni domačin. Pripovedovalska spretnost Eve Markun še posebej izstopa pri treh “kamboških” zgodbah (*Barang* čkut na, *Da o opici sploh ne govorimo* in *Samo bogovi umirajo*), ki so izrisane tako nepotujeno, brez vsakršne distance ali razlaganja elementov “tujosti” – zgodbe stojijo same zase in s popolno samoumevnostjo, tudi kadar prikazujejo nenavadno in neznano. Z nenehnim bojem med človekom in naravo, ki poteka tudi in primarno v njem samem, je še posebej zaznamovana druga med njimi (*Da o opici sploh ne govorimo*). Lakota je ena od neizogibnih nadlog, ki človeka priklepajo v njegovo prvobitno stanje – ne glede na to, kakšne ideale naj je porodil, da bi nanjo pozabil. Še tako goreče žebranje suter težko prežene pajčevine iz praznega želodca budističnega novica enako učinkovito kot ogromni, sočni, rožnati kaktusovi sadeži, ki predstavljajo skušnjava na materialni in simbolni ravni – “dobaviteljica” prepovedanih sadov je namreč prelepa zelenooka deklica, to pa v prenesenem pomenu namiguje na še eno temeljno človeško potrebo, ki je nobeni kulturi doslej ni uspelo zatreti, obljubljenim peklenskim mukam navkljub. A če si človek (v tem primeru budistični novic Vinchet) prisilno ali prostovoljno odrekanje naravnim potrebam še nekako osmisli z debelo plastjo družbeno narojenih



zapovedi in resnic, so ta zahtevna teološka izvajanja opici španska vas – brez kakršnih koli notranjih ovir se brezsravno polasča slastnih sadežev. Na tej točki, ko človeka porazi (lastna) narava, obupani junak ne vidi druge rešitve, kot da opico proglasi za demona, jo strpa v vrečo in z nožem v roki odvede v gozd ... navsezadnje se je tudi Vzvišeni “bojeval z demoni”, se zgodba izteče v ironično zašpiljen konec. Kot pri večini drugih zgodb je bralec tudi tu zgolj nežno potisnjen v smer nekega zaključka, ki pa ni nujno edini možni.

Na tematskem ozadju dialektike med naravo in kulturo se razvijajo konkretnije teme, na primer nerazumno izkoriščanje naravnih virov, problematična delitev vlog med spoloma v sodobnem času ali položaj ženske in njene materinske funkcije – nosečnost je tematizirana v treh zgodbah (*Brez milosti*, *Rojenje*, *Zapletanje*), med katerimi vsaka izpostavi določen moment v tem obdobju življenja ženske. Fantastični elementi so v teh zgodbah najizrazitejši, temačno vzdušje je poudarjeno z grozljivimi motivi “uzurpiranja” in “poseljavanja” človeškega telesa z živalskim – to je v *Rojenju*, zgodbi, ki je leta 2016 zmagala na natečaju mlade literature Urška in je bila povod za izid pričujoče zbirke, še posebej očitno. Kljub temu da so prizori sanjski, imajo lahko povsem realne in otipljive posledice (kam je recimo izginila tretja svinja iz zgodbe *Brez milosti*, ki jo je v protagonistkinih sanjah žrtvoval merjasec, da bi ji zagotovil sina?). Kot ugotavlja pisec spremne besede, so moški liki predvsem v teh zgodbah pretežno pasivni, nerazumevajoči in pokroviteljski, kot bi celoten proces vključno z rojstvom ne bil nič drugega kot preprost postopek mikropropagacije, ki bi se ga dalo z brezbriznostjo in ignoranco iztrgati iz območja narave ter na silo usidrati v naročje kulture.

Če pogledamo natančneje, je zbirka izjemno usklajena in simetrična: imamo tri “kamboške” zgodbe, tri zgodbe, ki tematizirajo nosečnost in se odvijajo v našem domačem okolju, potem pa ostaneta še dve, ki izstopata po tematski in notranje-formalni ravni: *Lažnivec* ter *Starec in drevo* sta namreč zgodbi, v katerih stapljanje realnosti z groteskno fantastiko za razliko od drugih povsem umanjka.

Jezik Eve Markun je izredno bogat, a ne pretiran, neverjetna pripovedna vitalnost pa je poudarjena z za določen milje značilnim besednjakom in imaginarijem. Izjemna spretnost, kako povedati nekaj po ovinku, a brez nepotrebne ovinkarjenja, je ena prevladujočih značilnosti avtoričine pisave. Tako na primer en sam stavek mojstrsko povzame vso “tujost” junaka Stiva v zgodbi *Barang* čkut na (“Nekaj dni po poroki so že vsi pozabili, da je bil sploh kdaj bel, ker je bil prekrit s tako trdovratnim slojem

rdečega prahu, da so ga od okoliških kmetov ločevali samo rdečkasti lasje, oči, modre kot pobarvana šolska vrata, in to, da se je vsak dan z glavo zaletel v podboj.”). Pri tem je poudarek na *njegovi* drugačnosti med kmerskimi domačini, se pravi na drugačnosti zahodnjaka in ne drugačnosti *od* ali *za* zahodnjaka. Avtorici se filozofska podlaga še kako pozna, a morebitne doktrine v svoje pripovedi vnaša tako organsko, decentno in nevsiljivo, da bralec pogosto še sam ne ve, kaj ga je pravzaprav pahnilo v globlje premisleke o nakazanih temah. Intertekstualnost je v zgodbah vselej zakrita, povzeta v preprostih mislih, kot sta “univerzalna temeljna potreba po svinjini”, “bilo je zelo *panglossovsko* vse skupaj” ali “to ni pipa, to je pipa”, predvsem pa se odvija na ravni simbolike in metaforičnega bogastva. Tudi karakterizacija likov je prepričljiva in izkazuje poseben posluš za najrazličnejše odtenke človeškega. Po notranjih platnicah in na naslovnih straneh vsake od osmih zgodb rojijo mravlje, nedvomno pobegle iz omenjenega *Rojenja*, in tudi na vizualni ravni poudarjajo idejno plat zbirke, ki je nedvomno eno zanimivejših kratkoproznih del zadnjih let in hkrati eden najsuverenejših vstopov pripadnice generacije mlajših piscev na slovensko literarno prizorišče.

## Sprehodi po knjižnem trgu

Matej Bogataj

### Samo Rugelj: Resnica ima tvoje oči.

Maribor: Litera (Piramida), 2018.



V svojem romanesknem prvencu se Rugelj, eden bolj izpostavljenih v zadevah založništva in knjižnega trga, urednik, pa tudi avtor nekaj v glavnem športno-pohodniških in ultramaratonskih knjig, ukvarja z minevanjem. Ob koncu leta, ko se mu izteka tudi delovna doba in se malo v maniri moškega pred prepadom, samo da ponujajoče se ljubavne potenciale prepozna kot iluzorne in ženo kot tisto, ki ga najbolj privlači, ukvarja s tistim *po tem*, se Miha ob ireverzibilnosti časa sooči še z dvema zagatama. Prva je njemu nevšečno morebitno vsakokratno in brezpogojno varovanje vnukov, pri čemer se z ženo malo ukrešeta, saj je on glede tega zadržan, zdi se mu, da je vsaka generacija svoje opravila že s tem, da je poskrbela za naslednjo, in da je zdaj na tej, da bolj ali manj avtonomno skrbi za naraščaj, ženi pa se zdi vsakokratno dežurstvo nekaj najbolj naravnega. Druga zagata je stanje sinovega zakona: žena mu je namreč sumničavo brskala po telefonu in odkrila korespondenco z ljubico; da bi rešila zakon v krizi, se mlada dva odpravita v Istanbul, otroke, tudi močno nahodno in hropečo hčer, zaupata starim staršem, Mihi in ženi. V Istanbulu, ki je ključno mesto za nekatere dogodke v romanu in mesto s predzgodbo za Mihov zakon, goste zaprte prestižne zabave, med katerimi sta tudi Mihov sin in žena, prerešeta

terorist. Kot bi hotel Rugelj povedati, da del sveta ni več varen, da nič več ni, kot je bilo: v tem mestu sta se namreč spoznala Miha in žena, ko so spali na hotelski strehi in se je čudežno pretaknila družčina dveh tipov in treh bejb, spoznala sta se takoj tudi na prav svetopisemski način in takrat mogoče zaplodila otroka, ki je zdaj tam dočakal svoj konec. Čeprav, in to je zgodba iz Prologa, se je žena dan prej, prepričana v Klaus in Oginovo metodo, to veliko zaroto proti kontracepciji, svetopisemsko spoznavala že s svetlolasim Nemcem in je ves čas v zraku, ali je Miha res biološki otrokov oče: oblubo, da ne bo nikoli vrtal v to skrivnost, prekrši; ob odhodu v penzijo mu vrag ne da miru in se da testirati za očetovstvo, sinov vzorec ukrade kar s kozarca, kot v kakšni kriminalki. Vendar po silnih dilemah potem kuverte z rezultati ne odpre, tudi ženi prizna svoj prekršek in je zveza po tem še trdnejša kot prej. Čeprav se po napovedi iz Prologa sprašujemo, ali bo napoved zagat z očetovstvom do konca romana ustrelila, kot tista čehovljanska pištola, ki se mora sprožiti do konca drame, če se je pojavila v prvem dejanju, in kdo bo pri tem padel.

Toda *Resnica ima tvoje oči* ne govori o kakšnem tragiškem prepoznavanju krute usode, ne gre za tiste vrste resnico, kakršno ufilmuje koprodukcijski družinski film Olma Omerzuja, ko se med odsotnostjo staršev družinski prijatelj in sorodnik testira za darovalca organa in zmaga, medtem ko formalni oče ni primeren, ker ni tudi biološki. Ne, naslov romana ima drug pomen; govori o tem, da imajo vsake oči svojega malarja, da je resnica subjektivna. In v romanu se Miha ob upokojitvi in ob zapeljevanju sodelavke, ki ga opazi očitno tudi zaradi lastne naperjenosti, pa ob erotični masaži, ko gre po sinove ostaline v mesto njegovega spočetja, in ob tem, da se po Hemingwayevem vzoru poskuša ustreliti z očetovo pištolo in podobnem, odloča med kar najbolj različnimi 'očmi' oziroma 'malarji'. Njegova upokojenska kriza, spremljana s spoznanjem, da je z razmišljanjem o napeljavah in vodih in podobnem zanemaril kulturo, se kaže kot potreba po osmislitvi bivanja. Miha se, spodbujen z nasveti gurujev za življenjske stile in gradnjo osebnosti, odloči, da bo prebral celotno zbirko Sto romanov, da si bo vzel čas in bo zbirko, ki so jo imeli doma starši, on pa jo je v določenem življenjskem obdobju zaradi bivanjske, se reče prostorske stiske spravil iz hiše. Zdaj mu sodelavci kupijo drugo, v antikvariatu, in glej, tam dela tudi dekleta, ki je zanosilo z njegovim sinom in ki bi najverjetneje porušilo njegov zakon, če ga ne bi prej prekinili istanbulski strelci.

Z atentatom radikaliziranega islamista postane Rugljev Istanbul pravzaprav Capudrov Rim: v *Reki pozabe* pripovedovalec na diplomatski misiji v večnem mestu na vsakem koraku naleti na teroriste, ženske imajo pod

svojimi šotorastimi oblačili namesto deteta v naročju palice z dinamitom in mrtvi frlijo na vse strani, razstrelijo letalo, s katerim bi moral potovati, se zato zatakne v mestu, Rim je torej mesto, ki so ga dodobra načeli temni eho multikulturalizma in obupana dejanja radikaliziranih posameznikov.

Na koncu romana, po vseh mogočih preobratih, po mučni identifikaciji obeh trupel, po zapletih vseh vrst, najdemo Miho s knjigo v roki. Rugelj je že v prejšnjem delu, *Tek na dolge proge*, ki se sicer tematsko navezuje na prejšnji tekaški pričevanji in dnevniške zapise, omenjal tek kot preventivo in terapijo, nekako pa tudi predvidel, da bo njegov protagonist ravno zaradi zdravega, torej športnega in discipliniranega življenja, aktiven in luciden še vrsto let po tem, ko bodo njegovi vrstniki že ostareli in bolehn. Tako je lahko pripovedna perspektiva postavljena za dvajset let v prihodnost, kot da mu ta leta zaradi načina življenja pripadajo. Tam smo dobili občutek, da je tek skoraj panacea, univerzalni lek za vse tegobe, in tudi tokrat se Miha rad poda na katerega od bližnjih kucljev, na Grmado ali na silvestrski pohod na Šmarno goro z vnukom. Vendar je kljub športnemu udejstvanju konec romana tokrat bolj pesimističen: od prihodnosti ne moremo pričakovati prav nič, saj je življenje nepredvidljivo, stkano iz naključij, in njegovo srečanje z ženo v Istanbulu in sinova smrt prav tam sta ključna dogodka, ki ju mora osmisлити. Ležerno branje kvalitetnega čtiva pa lajša tegobe ob prebolevanju in Rugelj kot strokovnjak za branje in knjižni trg navija in propagira ravno branje, ob lagodni telesni aktivnosti.

Vendar pa ta promocija branja ni edina avtorsko prepoznavna poteza tega romana, v *Teku na dolge proge* je tekaču pri pripravah v veliko pomoč pes, tudi s svojim nepredvidljivim in igrivim načinom použivanja narave, ki kaže drugo stran naporov, ki jim je izpostavljen tekač na svojih pripravah in potem na maratonih ali tekaško-pohodnih izzivih, ki si jih sam zada. Tudi v romanu *Resnica ima tvoje oči* je pes tisti, okoli katerega upokojena zakonca, še preden po muhavosti naključja postaneta skrbnika svojih vnukov s polnim delovnim časom, osrediščata preživljanje svojega prostega časa.

Rugljev roman je spisan kot natančen Mihov obračun z življenjem, ko to prehaja v zadnje življenjsko obdobje. Skrbno so popisani njegova preteklost, glavne dileme, kompozicija je kronološko preskakujoča. Iz preteklih, na Istanbul vezanih dogodkov, prehaja v dveh simetričnih delih – prvi je tisto prej, ko načrtuje, in drugi tisto potem, ko je v situacije in dogodke vržen, nehote – med različnimi časi. Ob podrobnostih potovanja v mesto na športno tekmo ali nasvetih prijateljev, kako naj s prešuštvo reši zakon, imamo tako obrede poslavljanja od sodelavcev na poslovilni zabavi ali opise prevzema trupel, pa silvestrski večer, po katerem ni nič več, kot je

bilo. Rugelj je precej analitičen pisec, pisava je umirjena in tudi ob najbolj presenetljivih obratih ne postane čustvena; Miha, recimo, kot tehnični kader rad preračunava, recimo število spolnih odnosov v zakonu ali količino časa, ki ga bralec potrebuje za celotno zbirko Sto romanov. Njegov roman se dogaja v okolju, ki je kulturno bogato in vezano na branje, čeprav bolj prihodnje in načrtovano kot prejšnje, čeprav med kuliserijo, na kateri se dogaja, ne manjka del, ki jih bere sproti, seveda s slabo vestjo, da ne več in da premalo literature. Rugelj, ki prihaja iz sveta literature, verjame v moč literature, to svojemu poklicu lastno promovira in s tem tudi medij, ki si ga je izbral za popis stisk in zagat tistih, ki so se osvobodili rutine in vsakodnevne navzočnosti na delovnem mestu ter tipajo za novimi izzivi in prostočasnimi dejavnosti – v okviru možnega in usklajeno z njihovimi postopno slabečimi sposobnostmi.

## Sprehodi po knjižnem trgu

Martina Potisk

### Kristian Koželj: Muzej zaključenih razmerij.

Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije, 2018.



*Muzej zaključenih razmerij* je na prvi pogled (bolje rečeno na prvo branje) precej predvidljiva zbirka; v njej nemajhno vlogo odigra moški subjekt, ki obožuje džez, ročno narejeno cigareto, vztrajna samoiskanja in nič manj impozantna ljubljena ter kozarec ali dva sivega pinota. Kar nam ne nazadnje omogoča, da skupaj s pesniškim subjektom nazdravimo ali – če ne drugega – da vsaj lažje prebavimo kakšno krepko pesniško spoznanje ali dve. Morda tisto, ki namiguje, da jesti juho bivanja pomeni “sprehajati se med nagrobniki”. Morda tudi tisto, ki namiguje, da jesti juho bivanja ne pomeni nič drugega kot “fafati kurce”, a “kurci” in načini rokovanja z njimi so “vedno domena / nežnejšega spola”, je gotovo prepričan pesniški subjekt, ki z levo roko razlikuje med polnokrvnim ljubljenjem in nagonskim fukanjem. Je torej erotično-herojski in omamni Casanova ali skrajno negotovi Romeo? Težko vprašanje. A v vsakem primeru je v njem nekaj majhnega, okroglega in golega, skratka, nekaj “budovskega”. “V meni čemi buda,” se priduša pesnik, a kot kaže, mu nirvane ni dano doseči. Namesto tega se znajde v primežu spraševanj, hrepenenj, blaginje in trpljenja, ki se mu na kratko reče: življenje. Sredi nevsiljivo razburkanega sveta še naprej ostaja ljubimec, ki z eno roko boža Budo in poželjivo grabi za žensko spodnje

perilo, z drugo pa piše pesmi. “Ko se ti približam / je pesem / in ko me nosi proč / je molk,” iskreno nagovori ljubljeno, a kaj, ko dekleta običajno bolj slabo razumejo, zakaj njihovi moški s seboj prenašajo pesmi namesto denarnic. In morda ima vino tudi zato vidnejšo vlogo: “še več vina bo / vse manj besed,” nezmotljivo napove pesnik in vse, k čemur v takih trenutkih stremlji, je “biti tista kaplja”, ki ni nič manj opojna kot “sled terana / na njenih prsih”.

Pesnikovo stremljenje postati “zadnja kaplja”, ki jo “skoraj neopazno / oblizneš z roba kozarca / tik preden / se razlije”, nikakor ni izraz zasvojenosti, ampak predstavlja osrednjo tendenco pričujoče poezije. Koželjeve pesmi so prijetno gibke in voljne, pa četudi včasih z vonjem po postaranem aperitivu in nepregledno sintakso. Tak vtis vsaj dajejo nedogledna preigravanja in permutiranja podob v povezavi s predvidljivimi poudarki in skoraj impulzivnim postavljanjem ločil: na eni strani imamo pesmi, ki vztrajno prezirajo pravopisna pravila, na drugi pesmi, ki jih (z izjemo velikih začetnic) vztrajno prakticirajo. To je precej bolj neuskkljeno kot izvirno ali razburljivo, saj pogosto prekinja (da ne rečem onemogoča) branje: v prvem primeru smo zaradi odsotnosti ločil in naglega verznege prestopanja priča poroženelim naštevalnim izrekanjem, v drugem primeru pa je kombinacija pike kot končnega ločila in male začetnice ne le nabrekla, ampak že skoraj prisiljena. Še posebej neugodno intonacijo proizvaja kopičenje nepopolnih povedi znotraj enega samega verza, kar z roko v roki z naborom verznihih prestopanj posamezno pesem napravi precej notranje razdrobljeno in razboleno. Ali če povemo drugače: pesnik se iz nekega razloga izogiba daljšim verzom, tudi na račun neprodušno nagnetenih povedi, ki nepopustljivo segajo druga v drugo. Ker jih (vsaj na zunaj) razdeljuje in razmejuje vsevprek, se zdi, da njegove pesmi “kapljajo” kot jara kača, in sicer v monolitnih, navadno nekitičnih lokih. Le da to “kapljanje” ni povsem v premem sorazmerju s siceršnjo slikovitostjo pesmi, saj ga spremljata zateglo sopenje in izbruh lapidarno-melanholičnega pesemskega karakterja. V tej poeziji prestrezanje “zadnje kaplje” skoraj ni “predmet” naslade in/ali senzualizma, prej potrpljenja. Pa vendar naslednjega ne gre negirati: *in vino veritas*, v vinu je resnica! Pesnik, ki mu sicer manjka kar nekaj lahkotnejšega humorja, da bi ga presojali kot pristnega hedonista, verjame, da bolj ko si sam, “bolj je noč / bolj je smrt”. Povrhu vsega naj bi ga “lunaparki samostani / in kurbišča” obogatili s spoznanjem, “da življenje ne moreš / užiti v eni sami noči”. Namesto tega mu neprimerno lažje ubežiš. Če ne v eni noči, pa vsaj ob kakšni kaplji rujnega. Tu smo zato, ker “se prihajamo / poslavljat – / najbolj od življenja”, je jasno pesniku, torej



naj se poslovimo, kot se spodobi: v eni tistih dobrih starih krčem “z dušo in letnim vrtom, / na katerem strežejo vso noč”. Po možnosti v velikih kozarcih. Kajti le v njih je dovolj prostora za “majhno” življenje in vse z njim povezane spomine.

Pesmi so navznoter izrazito ambivalentne. Če bi jih ponazorili z barvami, bi najbrž plapolale v rdeče-črnih odtenkih: rdeča kot znanilka radovanja, življenja, ljubezni in vina, črna kot enačaj za malodušje, smrt, strah in nič. Ta njuna povezljivost neomahljivo priteguje pesmi iz obnebj nepomenljive “pritlehnosti” in jih postavlja na območje čutno-nazorne poezije, ki je predvsem med mladimi sodobnimi slovenskimi pesniki vse bolj priljubljena. Koželj še posebej poudarja: smrt se zajeda v življenje kot samota v dvojino. Iz tega izhaja, da “smrt je blizu / kakor ti / in ti si blizu / kakor smrt”. Toda smrt ni zgolj pogoltni Tanatos in Erosova senca, ampak pesnikova stara znanka, že nekakšna družinska prijateljica; vse, kar za seboj pusti, so negibne “podobe obrazov / ki so ti veliko govorili / o ljubezni / preden so odšli”. Ena med njimi je podoba pesnikovega očeta, kar je najbrž avtobiografski element. Ta se neustavljivo prekriva s primesmi skrivnostnega in srhljivega, torej polnomočno “tanatovskega”, ki do izraza najbolje prihajajo v sanjah, v katerih pesnik naposled pokonča očeta in razkrije: “ubil si ga vsak mora svojega”. V tem smislu se razmerje oče-sin praviloma zaključi in pridruži tistim, ki jih najdemo v preteklosti in ne nazadnje tudi v Muzeju zaključenih razmerij, v katerem “po vrtovih po balkonih / posedajo spomini”.

Ko si bil otrok, “te ni bilo strah / ker še nisi vedel za smrt”, se spotoma nagovori pesnik. Tudi sicer v precej pesmih prevladuje strogo drugoosebna perspektiva, ki je logična spremljevalka pesnikovega notranjega pomenkovanja s samim seboj in njegovega strastnega samoiskanja. Kar je govora o slednjem, smo skupaj s pesniškim subjektom postavljeni pred spoznanje, da “na vsej poti / od miramara do ponterossa / ne najdeš več / enega samega krila / ki bi ga privzdignil / za tistih nekaj / vznemirljivih sekund”. Ker si z “ideologijo” hipnega zadovoljstva torej ni mogoče pomagati, v igro vstopajo vzhodnjaške in religiozne ideje, podrejene izkušnji trenutka, “ko si / neodvisen / od pizde / od muze / od srečevališč / od prisedanj”. Kaj pa izkupiček? Na primer naslednje (pesnikovo) spoznanje, češ da: “vse imajo enak vonj”, saj “vsaka je drugače sladkobna”. Če pa pričakujemo kaj bolj “spiritualnega”, velja poudariti misel, “da je svet včasih tudi kamen” in – *ad hoc* – življenje je “tempelj meja / skozi ta vrata / se nihče ne vrne / isti”. Ali z drugimi besedami: sprehajanje in razgledovanje skozi sebe in svet je neverjetno podobno jadrnanju po kamniti škarpi. A kot kaže, se moraš ravno

zato ob vsakem zaključenem razmerju samo sesesti v svoj čoln, da lahko v upanju na najlepšo panoramo “gledaš / kako ga nese / proti drugemu otoku”. Tudi zato, da si skupaj s pesnikom razigrano nalijemo sladkega vina in mu pritrdimo, “da ta ki je prisedla / ima ime / in njeni lasje dišijo / kot sandalovina”. Kajti res je: nekatere stvari včasih skoraj naključno sovpadajo. Morda natanko nanje namiguje pesnik, ko spontano razgrinja zgodbo “o tem / koliko si se zamudil / ko si se iskal”. Koliko in kaj novega sploh odkrijemo z branjem omenjene poezije, pa je drugo vprašanje.

## Sprehodi po knjižnem trgu

**Maja Murnik**

Tina Kolenik:  
*Koža kot kostum.  
Oblačenje in slačenje  
v vsakdanjem življenju  
in umetniškem  
ustvarjanju.*

*Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2017.*



Koža ni le največji človeški organ in zaščitna membrana, tudi ni tesna, napol samoumevna meja med znotraj in zunaj, temveč je platno, na katero se vpisujejo kompleksna sporočila družbenega in kulturnega konteksta, v katerega je posameznik neizogibno potopljen. To je eno glavnih sporočil knjige Tine Kolenik, performerke, kostumografinje in vizualne umetnice, tudi članice umetniškega tandema Eclipse, ki je okrog leta 2000 ustvaril več provokativnih, “porn art” performansov. Monografija *Koža kot kostum* je “ena prvih, če ne celo prva celovita obravnava gledališke kostumografije v našem prostoru izpod peresa slovenske avtorice, ki je tudi sama kostumografinja,” zapiše Blaž Lukan v spremni besedi. V njej (gre za nadgradnjo magistrske naloge na AGRFT) se avtorica sprašuje o pomenu in vlogi kože

tako v vsakdanjem življenju kot v umetniških praksah. Ukvarja se z vprašanji, kako človeška koža funkcionira v postmodernej družbi, o razmerju med kožo, oblačilom in (gledališkim) kostumom ter o uporabi kože in telesa v sodobnih umetniških praksah, kjer so ta vprašanja zastavljena drznejše in eksplicitnejše kot v tradicionalni umetnosti. Avtorica, ki je tudi sama umetnica, s pomočjo vizualnega gradiva predstavi tudi več svojih umetniških projektov – performansov, “živih slik” in kostumografskih načrtov za gledališke uprizoritve – ter opiše svoje umetniške intence in usodo teh projektov.

Tina Kolenik kožo obravnava v kontekstu postmoderne potrošniške družbe, ki koži pripisuje posebno vrednost, kajti ravno prek nje naj bi se kazala posameznikova uspešnost v boju proti staranju in s tem njegova uspešnost v družbi nasploh. V postmodernej družbi je namreč telo razumljeno kot projekt; podvrženo je procesu nenehne skrbi zanj, neutrudnemu izboljševanju, preoblikovanju, izpopolnjevanju. Posameznik in zlasti posameznica se morata neutrudno posvečati svojemu videzu, da bi dosegla ideal lepega, mladega in zdravega telesa. Ta diktat se sklada s konceptom *self-made (wo)man*, ki ga slavi potrošniška družba, pa tudi z njenimi drugimi vrednotami, kot so povečevanje svobode izbire, posameznikove avtonomnosti, tekmovalnosti, kreativnosti in estetizacije telesa ter celotnega življenja. Ob tem se Tina Kolenik dobro zaveda konstruiranosti in ideološkosti omenjenih vrednot; njihov cilj vidi v vzpostavljanju družbe nadzora, bogatenju elit in uveljavljanju družbene neenakosti – to je tisto, kar se dejansko skriva pod velikimi, bleščečimi parolami o dostopnosti vsega vsakomur.

Avtorica se še posebej posveti lepotnim standardom, namenjenim ženskemu telesu, ki so že od nekdaj strožji in natančneje izdelani kot za moškega. Skozi njihov pregled od prazgodovine do danes (z nekaterimi za današnji čas prav zabavnimi, pa tudi bizarnimi podrobnostmi) pokaže, da skrb za zunanji videz ni nič novega. Novost pa se zdi naravnost obsesivno ukvarjanje z njim, kar potrošniška kultura ves čas zahteva in podžiga. V družbi spektakla, ki visoko ceni prav igro zunanjih videzov, to ni nič nenavadnega. Toda bistveno je to, da idealov nikoli ne moremo in ne smemo doseči. Pomembno je namreč le to, da se kolesje nenehno vrti in da se obrača denar, ki stoji za tem, meni Tina Kolenik. Telo mora ostati ves čas voljno za neskončno sprejemanje ponudbe najrazličnejših lepotilnih izdelkov, množice komercialnih storitev in “nepozabnih” doživetij. Danes smo vseprisotnemu diktatu skrbi za svoje telo in videz demokratično podvrženi prav vsi, ne več zgolj višji sloji. V postmodernej družbi, v kateri

vlada teatralizacija vsakdanjega življenja (Lehmann), je koža tudi kostum, kajti od nas se pričakuje, da se ves čas samouprizarjamo, vse do najmanjše podrobnosti, da ves čas nastopamo pred občinstvom fizičnih in virtualnih svetov.

Tina Kolenik temu verjetno znanemu razmišljanju o kapitalizmu post-industrijske družbe dodaja zanimivo opažanje: bolj ko družba ceni nabrekanje potrošništva, bogastva in delnic, bolj se tanjšajo človeška telesa in pametne naprave (t. i. *gadgets*). Pomislimo na vse tanjše telefone in prenosne računalnike, pa tudi na vse subtilnejše taktilne vmesnike, s katerimi imamo skorajda vsakodnevno opraviti. Tako mora biti tudi žensko telo, meni avtorica, vitko, mladostno, negovano in spolno privlačno. Tu naj dodam, da vitkost ni več tako zaželena, kot je bila prej. V nasprotju s prejšnjim, pogosto pretirano vitkim in celo anoreksičnim lepotnim idealom ženskega telesa stopa zdaj v ospredje športno telo – mišičasto, oblikovano v fitnesu, s tekom, plavanjem itd. To je močno, čvrsto telo, ki kaže skrb posameznice zase, spet telo projekt.

Posebno poglavje v knjigi je posvečeno razmerju med kožo in oblačilom. Avtorica to tematiko obravnava na različne načine (in s posebnim poudarkom na izražanju ženske seksualnosti): predstavi zgodovino rabe posameznih oblačil, pregleda zakritost in razkritost telesa v različnih kulturah ter njune implikacije (tako prvo kot drugo je lahko izraz ženske emancipacije), razmišlja o odnosu med goloto in sramom, ki je prav tako kulturno pogojen (npr. rojstvo človekovega sramu v zgodbi o Adamu in Evi), o hibridnih telesih, opremljenih s tetovažami, vsadki, polnili itd. Njen sklep je naslednji: obleka nam ne služi le kot zaščita, temveč je vselej tudi komunikacijsko sredstvo za razkazovanje bogastva, moči, uspešnosti in položaja v družbeni hierarhiji (in včasih tudi upor proti temu), pa tudi uprizarjanje pripadnosti ženskemu ali moškemu spolu.

V gledališču je sporočilnost oblačila nekoliko drugačna – gledališki kostum je umetniška kreacija in celostno vizualno dejstvo, ki mora biti v funkciji uprizoritve kot celote. Nikoli ne sme biti zgolj zbirka resničnih zgodovinskih detajlov niti modna kreacija, kot tak na odru ne bi zaživel.

V uprizoritvenih umetnostih imamo najbolj od vseh umetniških zvrsti opraviti z živim človeškim telesom. Tudi v reprezentacijskem, torej tradicionalnem gledališču, ki na odru goji gledališko iluzijo in v katerem igralci predstavljajo oziroma igrajo like, so pred nas postavljena njihova fenomenalna telesa z vso živostjo, neujemljivostjo, netransparentnostjo in nehoteno sporočilnostjo. To pa je še izraziteje naslovljeno v performansu, ki telo, njegovo živo prezenco, postavi prav v ospredje; kajti performer po

definiciji ne "igra" neke druge osebe, temveč je pred nami navzoč prav on sam, njegovo telo z vsemi njegovimi "napakami", spolnimi, kulturnimi ter družbenimi zgodbami, ki ga prečijo. Tina Kolenik telesu in posebej koži v performansu posveti poseben razdelek – razpravlja na primer o različnih strategijah in taktikah Stelarca, Marine Abramović in Orlan, ki v svojih performansih uporabljajo in preoblikujejo svojo kožo in telo.

Naslov knjige Tine Kolenik meri na igrivost pri razumevanju kože, ki je tudi oblačilo in kostum, ob čemer avtorica namiguje na družbene vloge, ki jih ves čas igramo, tudi takrat, kadar smo slečeni in "slečeni", ko smo povsem goli. Jasno je torej, da povsem goli nikoli ne moremo biti, kajti ne moremo izstopiti iz priučenih, privzgojenih in podedovanih kulturnih vzorcev (oblačil) nekega časa. Skratka, koža sama na sebi ne obstaja, telesa samega na sebi ni.

Da je koža vpeta v zgodovinske družbene in kulturne sisteme in je nimamo povsem v posesti, pokaže tudi usoda enega od avtoričinih umetniških projektov. Komisija RS za medicinsko etiko namreč zavrne realizacijo njenega umetniškega projekta *Korzet in pas iz odvečne človeške kože*, s čimer poskrbi za nehoteni zasuk projekta, ki se s tem dejansko realizira kot nematerialno delo, ki odpira razmislek o biopolitičnih vprašanjih. Na komisijo je bilo namreč treba nasloviti prošnjo za presojo podaritve odvečne in neuporabne kože, ki je ostala po abdominoplastični operaciji. Moški in ženska, ki jima je lepotni kirurg izrezal odvečno kožo na trebuhu, sta se strinjala, da se tega "odpadka" ne zavrže, temveč se ga uporabi za umetnost. Ideja, da bi odvečnemu, za pacienta grdemu in psihofizično obremenjujočemu delu telesa vdahnili novo življenje, mu podelila status estetskega in umetniškega objekta, ki bi se "ozrl nazaj" na darovalca, uradno ni bila sprejeta. Koža, četudi odvečna in odpadek, ni posameznikova last, ko v njegovo delovanje posežejo institucije. Če nadaljujemo – tudi njegovo telo, niti njegovo mrtvo telo, truplo, ni njegova last, temveč last države in njenih institucij, ki imajo vzpostavljene in določene protokole, po katerih se ravnaajo. Po heglovski triadi umetnosti, religije in filozofije (znanosti) smo zdaj v zadnjem obdobju, to je v obdobju, ki povečuje znanost in jo vidi kot privilegirano nosilko pri iskanju resnice o človeku in svetu. Omenjene teme, ki marsikoga precej razburjajo, saj svoje telo ponavadi jemljemo kot nekaj najbolj osebnega, kot sinonim za svojo subjektivnost in sedež lastnega najgloblejega bistva, v zadnjem času naslavljaajo biopolitično usmerjene teorije, ki so se osredotočile na življenje (npr. Giorgio Agamben, Antonio Negri, njun predhodnik Michel Foucault). Nekateri teoretiki celo menijo, da smo priča obratu od paradigme uma, jezika, teksta in kulture

k paradigmi telesa, materialnega, življenja in biopolitik (poleg naštetih še Donna Haraway, Eugene Thacker, Brian Massumi idr.).

Tematika, povezana s telesom, je namreč v zadnjih letih spet aktualna, celo ena ključnih za razumevanje pojavov sodobne družbe, kulture in umetnosti. Sociolog Bryan S. Turner je to povečano zanimanje za telo označil s pojmom "vzpon somatske družbe", kajti menil je, da se v naši družbi glavni politični in moralni problemi izražajo prek človeškega telesa.

Zanimanje za ta nekoč v filozofiji pretežno zanemarjeni in celo manjvredni pol dualizma med telesom in dušo (Elizabeth Grosz govori celo o somatofobiji, odporu do telesa, ki naj bi preveval evropsko metafiziko od Platona naprej) so obudili že nekateri predstavniki fenomenologije in eksistencializma od začetka 20. stoletja naprej (npr. Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty), danes pa so bolj kot pristopi, ki temeljijo na fenomenološki tradiciji, v ospredju družbenokritične raziskave telesa. Te izhajajo iz teoretskih podlag britanskih in ameriških kulturnih študijev, poststrukturalizma, družbene teorije, feminizma, *queer* teorije itd. (nekatero od naštetih sicer delno gradijo na fenomenoloških podlagah). Na te se navezuje tudi Tina Kolenik; fenomenološko-eksistencialističnega mišljenja praktično ne omenja, komajda kdaj bežno naleti nanj (na primer v sintagmi "jaz sem moje telo" Gabriela Marcela), kar je škoda, saj bi prek nje lahko družbenokritičnim pogledom (kulturnih študijev) dodala nove, drugačne zorne kote v smislu fenomenologije telesa, njegovega samorazumevanja, interakcije z okoljem (na primer pri obravnavi taktilnosti) in z drugimi telesi.

*Telo kot kostum* Tine Kolenik je kljub nekaterim pomanjkljivostim zanimivo branje. Na videz tako samoumeven del telesa, kot je človeška koža, avtorica obravnava iz številnih družbenih, kulturnih in umetnostnih vidikov, predstavi pa tudi svoje umetniške projekte ter njihove *statemente*, ki so danes nepogrešljivi del umetnosti. To počne na simpatičen, blago humoren in esejističen način, ki pa je vseeno dovolj natančen in teoretski, opremljen s podrobnejšimi opombami in nadaljnjimi usmeritvami.

## Mlada Sodobnost



Ivana Zajc

### Nika Kovač: Pogumne punce.

*Ljubljana: Mladinska knjiga, 2018.*

*Pogumne punce* je knjižni prvenec Nike Kovač, avtorice, ki jo med drugim poznamo po njenem delovanju v sklopu Inštituta 8. marec, kjer raziskuje različne oblike podrejenosti v družbi in se zavzema za enakopravnost spolov. To avtoričino delovanje pride do izraza tudi v slikanici s kratkimi biografskimi zgodbami pogumnih žensk, ki je prepričljiva spodbuda h kreativnosti, uresničevanju sanj in pogumu.

Ko v knjižnici brskam po otroško-mladinskem oddelku in se sprašujem, kako literarna dela govorijo o ženski, se izrišeta dva tipa knjig. Na eni strani so trivialne publikacije, ki s klišejsko, najpogosteje roza barvno paletto govorijo o ženski, ki jo opišejo pridevniki lepa, prikupna in pridna. Pomemben je njen videz, njen značaj je zgolj nemoteč okrasek, govori malo, saj je pohlevna in – kot sem že omenila – pridna! Morda čaka, da jo bo kdo rešil, morda s svojo lepoto doseže srečen konec. Likovna in vsebinska podoba teh knjig je (skoraj) vedno neznosna parada kiča. Pri tem nič ne pomaga nenapisano pravilo založnikov, ki pogosto še vedno drži: knjige za fante berejo vsi, medtem ko knjige za dekleta berejo le dekleta.

Vendar na policah brbotajo tudi dela, ki o ženski govorijo drugače. Ni nujno, da klišejsko podobo “drugega spola” očitno subvertirajo in si za glavno nalogo postavljajo boj s feminilnimi stereotipi. Mnoge od teh knjig enostavno povedo zgodbo z žensko protagonistko, ki dela pogumne stvari,



vendar je pripoved zaradi tega prav nič ne povečuje, saj to, da se ženski lik uspešno spopada s svetom, ni prav nobena izjema.

Če knjige pogosto uspešno presegajo stereotipe in nagovarjajo sodobno družbo enakosti, ki si jo želimo, pa je situacija v otroški filmski produkciji skrb vzbujajoča. Lani je izšla najobsežnejša analiza govora v filmih, ki je zajela 2000 filmskih scenarijev in replike razdelila po spolu. Zanimiv je pregled risanih filmov za otroke, v katerih je protagonistka princesa: izkazalo se je, da v Disneyjevih filmih te vrste govorijo predvsem moški liki, čeprav je število moških in ženskih filmskih oseb enakovredno. Prevlada govora moških likov je presenetljiva: v *Knjigi o džungli* kar 98 % dialoga povedo moški liki, v večini drugih filmov odstotek znaša 75–90 %. Med redkimi izjemami je denimo Disneyjev film *Alica v Čudežni deželi*, kjer ženski liki izrečejo več kot 60 % dialogov. Analiza je zagotovila pomemben uvid: tudi če filmska zgodba govori o ženskem liku, ni nujno, da ta v njej tudi govori – ali vsaj ne veliko.

Takim trendom v popularnih medijih se postavlja nasproti sodobna knjižna produkcija, denimo fenomen biografskih knjig za otroke, ki govorijo o življenjih uspešnih žensk in zadnja leta vznikajo po vsem svetu. Vztrajno popisujejo ženski odtis v zgodovini civilizacije, ki je v učbenikih zgodovine, v mladinski literaturi, v javnem diskurzu, deloma pa tudi v učnih načrtih za slovenščino v primarnem in sekundarnem izobraževanju – na kar opozarja dr. Milena Mileva Blažič – pogosto zapostavljen ali zgolj pokroviteljsko omenjen. Družbena struktura je sistematično poskrbela za to, da ženske skozi zgodovino niso bile v prvi vrsti, a vse skupaj ni tako preprosto, saj so pripadnice domnevno šibkejšega spola pogosto mislile s svojo glavo, kršile omejujoča družbena pravila, se jezile, sanjale ali delovale v prid skupnosti.

S temi ženskami iz zgodovine se ukvarja tudi delo *Pogumne punce* Nike Kovač, ki je našla skupni imenovalec drznih ženskih zgodb: pogum. Avtorica si je izbrala obliko kratkih velelnih motivacijskih nagovorov, ki jim sledijo zgodbe, ki se nanje nanašajo. Pohvalno je, da je vključila mnogo žensk iz slovenskega prostora, tako znanih, denimo Almo Karlin, Zofko Kveder in Ivano Kobilco, kot tistih, ki jih premalo poznamo, na primer Franjo Tavčar, ki ni bila le žena znanega pisatelja, ampak tudi slovenska političarka, Ireno Sandler, izjemno aktivno socialno delavko, Angelo Boškin, prvo jugoslovansko diplomirano otroško negovalko in medicinsko sestro. Njihove zgodbe je opisala s prepričljivim jezikom in zanimivo pripovedjo, ki privlači mlade bralce. Jezik je ponekod zahtevnejši, bolj publicističen in za osnovnošolsko publiko težje razumljiv. Ena glavnih odlik dela je v tem, da so motivacijska gesla na začetku zgodb, ki neposredno

nagovarjajo bralca – “Vztrajaj in se ne predaj!”, “Stopi iz kalupa”, “Izstopaj iz povprečja”, “Upri se krivicam” – z zgodbami tesno speta. Poglobljajo jih pomembni premisleki o različnih temah, povezanih z vlogo žensk v družbi. Z zgodbo o Rosi Parks, ki se je uprla krivicam, se knjiga spogleduje tudi z intersekcionalnim feminizmom. Pa je knjiga zgolj feministična? Mislim, da je več kot to, saj govori o življenju celotne skupnosti, o obratih v dojemanju različnih družbenih skupin, o ljubezni in pomoči drugim. Na razumljiv način, ki je otrokom in mladostnikom blizu, knjiga postopno predstavlja preteklost, ko so se ženskam po vsem svetu godile krivice, še večje, kot se godijo danes. To zgodovino knjiga zariše z nekaj prepričljivimi zamahi, ki bodo mlade bralce gotovo presenetili in jim odprli pogled na svet. Slikanica v priročnem formatu je tudi likovno prepričljiva, pisane ilustracije delujejo sveže in dinamično ter se dobro spojijo s splošnim sporočilom knjige, ki prinaša odločno motivacijo za ženske, pa tudi druge, da vzcvetijo. Zgodbe o ženskah so namreč postavljene v motivacijski okvir, ki je usmerjen v prihodnost. Bralca učinkovito spodbujajo, podajo mu štafeto, da vzame življenje v svoje roke ter opusti dvome in strahove. Zgledi, ki jih predstavijo, so pomembni, saj pokažejo, da je stereotipom o ženskah, ki v družbi žal še vedno obstajajo, že zdavnaj pretekkel rok uporabe.

Pomembno se mi zdi predvsem to, da “pogumne punce” niso prikazane kot samozadostne, samozavestne figure, ki jih nič ne gane in ki se borijo le za lastni uspeh. Nasprotno – tesno so vpete v družbo, so empatične, solidarne, prizadevajo si za spremembe v svetu, v katerem živijo. Prav zato se z njimi mladi bralci lažje povežejo in identificirajo ter odkrijejo poanto: pravi uspeh nikoli ni uspeh samo za nas, pravi uspeh pomeni, da prispevamo k skupnosti, v kateri živimo, in spodbujamo napredek celotnega kolektiva. Kot ve tudi avtorica knjige *Pogumne punce*, je obdržati pogum in zanos za uresničevanje tega, kar globoko v sebi čutimo kot svoje poslanstvo, težko. Vendar je prav tu skrita možnost mobilizacije ljudi za pomembne družbene spremembe. O teh stvareh je nujno govoriti in knjiga *Pogumne punce* je za to odlično izhodišče.

## Mlada Sodobnost

Milena Mileva Blažič

# Blaž Vurnik, Zoran Smiljanič: Ivan Cankar: podobe iz življenja.

Ljubljana: Muzej in galerije mesta Ljubljane:  
Forum, 2018.



Leto 2018 je bilo posvečeno 100-letnici smrti Ivana Cankarja, vendar se je marsikdaj zdelo, da se bolj promovira govorjenje o branju kot branje njegovih besedil, o čemer priča tudi dejstvo, da se je v tem letu bujno namnožila sekundarna literatura o našem velikem pisatelju.

Cankar je tipičen večnaslovniški (angl. *crossover*) avtor. Pisal je predvsem za odrasle, čeprav so bila njegova krajša besedila objavljena tudi v mladinskih revijah, npr. Zvonček (*Mater je zatajil*, 1902, *V god*, 1928) in Vrtec (*Grešnik Lenart*, 1921 (odlomek), *V god*, 1938, *Spominu naših mož*, 1938/39), nekatera pa so postala mladinsko branje v procesu literarne recepcije (npr. *Pehar suhih hrušk* ali *V gozdu*).

Cankar je kanonski avtor, kar pomeni, da je branje njegovih besedil v izobraževalnem procesu obvezno. Iz primerjalne analize učnih načrtov je razvidno, da je branje njegovih besedil obratno sorazmerno s promocijo, ki se z leti veča in je dosegla vrhunec ob že omenjeni 100. obletnici njegove smrti: v učni načrt je bilo leta 1984 namreč vključenih petnajst Cankarjevih besedil, 1998 pet, leta 2018 pa le še eno.

Blaž Vurnik (besedilo) in Zoran Smiljanič (risba) v obsežnem stripu na 144 straneh spretno tematizirata Cankarjevo življenje in delo (naj omenimo, da je že strip obeh avtorjev *Spomini in sanje Kristine B.* iz leta 2015 vrhunsko delo). Tokratni strip je sestavljen iz sedmih kronoloških poglavij (Vrhnika, 1876; Ljubljana, 1888; Dunaj, 1896; Sarajevo, 1909; Rožnik, 1910; Slovenske gorice, 1910 in Pokopališče Žale, 1918), okvirne zgodbe, uvoda in epiloga.

Za razliko od večine komemorativnih dejavnosti avtorja spretno ohranjata subjektivno (Cankarjeva pisma, prva oseba ednine) in objektivno perspektivo (tretja oseba ednine), Cankarja obravnavata hkrati humorno ("V šoli bodo naredili človeka iz tebe.") in spoštljivo ("Cankarja so še isti dan prepeljali v preddverje Narodnega doma in ga položili na mrtvaški oder. Množice so hodile izrazit zadnje spoštovanje do velikega pisatelja."). Biografija je napisana kratko, jedrnato, v njej sta navzoči izrazita diskretna empatija ("Reveži kot Dragotin in Ivan ...") in hkrati objektivnost, ki temelji na citiranju relevantne literature, kar se za doktorja zgodovine, kot je Blaž Vurnik, spodobi. Primer poznavanja konteksta je na primer zapis: "20. septembra 1908 je v Ljubljani prišlo do demonstracij Slovencev. Povod za te dogodke v Ljubljani je bil napad nemških meščanov na Ptujju na udeležence skupščine Ciril-Methodove družbe. Sovraštvo med narodoma se je nevarno stopnjevalo. (...) Dva mlada človeka, Rudolf Lunder in Ivan Adamič, sta umrla. (...) Cankar je bil nad surovostjo dogodka zgrožen." V stripu je pretresljivo verbalno in vizualno predstavljena smrt Neže Cankar in njene matere. "Dan pred smrtjo Neže Cankar je umrla njena mati. V stanovanju, ki je imelo dve sobi, sta tako ležali mrtvi vsaka v svoji sobi, vsaka na svojem odru, ki ni bil drugega kot postelja ... V kateri sta se počasi premikali preko meje, ko se konča življenje in se začne smrt." Smiljaničeva risba zapis pospremi z obrnjeno perspektivo "pogleda iz groba".

Vurnik je strip naslovil *Ivan Cankar: podobe iz življenja*, kar je intertekstualna povezava s Cankarjevimi *Podobami iz sanj*. S tem je delo definiriral kot hibridni žanr (M. Juvan), za katerega je značilna večnaslovniškost – po mnenju B. Kummerling Meibauer je ravno to pogoj za kanonizacijo. Vurnik se tega zaveda, zato mlajšim bralcem tudi pojasni nekatere manj znane besede (npr. mahničevci – zagovorniki konservativnih kulturnih in verskih nazorov). Podobne opombe Vurnik doda tudi pri plakatih, ki jih postavi v kontekst časa in prostora (npr. plakat za krstno uprizoritev *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* v Deželnem gledališču v Ljubljani 21. decembra 1907). Vurnik dosledno uporablja metodo teksta in konteksta, ko postavlja v kontekst različne elemente: časopise, dela, pisma, plakate, prostor, umetnine in umetnike. Ob verbalnih so prisotne tudi vizualne aluzije risarja Zorana

Smiljaniča na referenčno sliko *Greh*, tudi na *Krik* Edvarda Muncha, *Pomlad* Ivana Groharja ali *Naplavljenca* Franca Bernekerja. Največ risarskih medbesedilnih namigov torej meri na kipe in slike slovenske moderne ter avstrijskih in nemških slikarjev tistega časa; vse aluzije temeljijo na poglobljenem znanju in inovativni uporabi. V risbi je tudi veliko intraikonskih drobcev, kot so pisateljevi osebni predmeti, pohišstvo, ki jih je Smiljanič dodal in jih v verbalnem delu knjige ni. Gre za vrhunsko intertekstualnost, ki bi bila vredna posebne študije.

Marijan Dović v članku *Kanonizacija kulturnih svetnikov: analitični model* predstavlja model za proučevanje kanonizacije kulturnih svetnikov, ki je primeren za analizo "kulta stoletnice" in Cankarjevega leta 2018. *Ivan Cankar: podobe iz življenja* so odličen primer prikaza kanonizacije kulturnega svetnika, preko *vita* (življenja oziroma Cankarjevega potenciala za kanonizacijo), *cultusa* (produkcije kanoničnega statusa pisanja in reprodukcije o Cankarju (drame, slikanice, stripi ipd.) ter *effectusa* (posledic za širšo družbo, npr. učni načrti).

*Vita* ali življenje – Vurnik je strokovno obravnaval dejavnike kanonizacije preko primarne in sekundarne literature (citira 40 Cankarjevih besedil) in z različnimi dokumenti (pisma, rokopisi) delu dodal avtentičnost. Strip temelji na temeljitem poznavanju življenja in dela velikega pisatelja, citiranju relevantnih virov in literature ter novi interpretativni odprtosti, osnovani na pravih kompetencah in referencah. V besedilu se pojavljajo arhaizmi iz Cankarjevega časa v citatni obliki (npr. alira, bohem, čudolep, filistri, goldinar, groš, krota, papa, pepitast, realka, šment, trenotek), literarni pojmi (npr. dekadenca, drama, feljton, secesija), veliko je kulturnih referenc (npr. R. Dehmel, M. Maeterlinck, Smiljanič (ki je tudi psevdonim O. Župančiča in je hkrati odlična aluzija na avtorja risb)). Manj znano dejstvo je, da je Cankar prevedel Shakespearovega *Hamleta*, zato si Vurnik privoščiči diskretno aluzijo na "mišnico".

V stripu najdemo številne upodobitve Cankarja (risbe), opise njegovega življenjskega sloga in fizične pojavnosti, njegovih pisem ter pisem, namenjenih njemu, omemb v časopisih in/ali revijah ter tematizacijo njegove genialnosti. Cankar je deloval v širšem kulturnem polju, poskušal je "kultivirati kulturo", vneto je soustvarjal narodno občestvo, razsvetljeval in izobraževal ljudstvo ter polagal temelje ustanovam narodne kulture. Čeprav je politiko neskončno preziral, je tudi sam z eno nogo vstopil v ta svet – tudi to je v stripu spretno tematizirano. Njegov obsežni opus je eksemplaričen in konstitutiven dejavnik slovenske literarne zgodovine. Nekatera njegova dela so bolj, druga manj v fokusu, vendar je značilnost

njegovih del interpretativna kompleksnost, zato Vurnik Cankarja definira kot vidca.

Njegova podoba je predstavljena hermenevitično, v očeh sodobnikov in z današnje perspektive, njegov biografski dosje je obravnavan večplastno, ne le preko koncepta "grešnosti" (alkohol, boemskost, erotika) in mučenitva (trpljenje). (Generiranje skrivnostnega življenja je pomemben dejavnik kanonizacije.)

*Cultus* – produkcija kanoničnega statusa – je skupek dejavnikov za čaščenje kulta svetnikov. Ta je neodvisen od avtorjev in je institucionalen (npr. ko Ministrstvo za kulturo razglasi Cankarjevo leto 2018 že dve leti prej). Za produkcijo kanoničnega statusa so bistveni *relikti* – dejavnik kanonizacije, ki ga Vurnik ubesedi, je znana Cankarjeva posmrtna maska, ki v šolski praksi straši učence. Pomemben v stripu upodobljeni dejavnik kanonizacije je tudi prekopavanje ali repatriacija Cankarjevih posmrtnih ostankov – Vurnik in Smiljanič pietetno tematizirata Cankarjev nagrobni spomenik v grobnici družine Milene Rohrmann in poznejšo spominsko ploščo s sodobniki moderne. Vurnik diskretno poudari "nelagodje" Cankarjevih sodobnikov in časovnico repatriacije posmrtnih ostankov od smrti 11. 12. 1918 in pokopa v družinsko grobnico Rohrmannovih do prekopa v skupno grobnico slovenske moderne leta 1923 (Cankar, Kette, Murn; Župančič od leta 1949). Vurnik odlično aludira tudi na nematerialne spomenike, kot je Cankarjev kulturni spomenik človeštvu.

V *Literarnem atlasu Ljubljane* je dokumentiranih več kot sto Cankarjevih spominskih enot, npr. cesta, dom, kip, spomenik ..., kar pomeni, da ima v sodobnem času Cankar več spominskih enot, poimenovanih po sebi, in več častilcev kot dejanskih bralcev. Trubar bi tovrstno početje splošno imenoval "kupovanje odpustkov".

*Effectus* – posledice za širšo družbo – pričujoči odlični strip sodi v "kolektivni imaginarij" in bo z veliko verjetnostjo tudi referenčna baza intertekstualnosti, posebej v vzgojno-izobraževalnem sistemu. Legitimiral je knjižno obliko stripa, ker je postal *mainstream* – nagrado, ki sta jo avtorja prejela na Slovenskem knjižnem sejmu 2018, sta si tudi resnično zaslužila. Urednica Katerina Mirovič je odlično opravila uredniško delo, tudi spremena beseda je kakovostna, zato je delo živ dokaz, da je periferni del literarnega sistema, ki poganja razvoj stripa, postal njegov osrednji del. Pričujoči strip je odličen primer, kako lahko "marginalna" skupina in ustanova, kot je Stripburger (*MGML in Forum Ljubljana, zbirka Republika Strip #25*), postane osrednji del literarnega sistema. To je nekakšen paradoks literarnega polja, ki je narobe svet: osrednji avtorji, ustanove in založbe gledajo na

polje literarne produkcije kot na področje elitne produkcije, ki je bolj stvar literarnega prestiža kot izvirnosti, saj prizadevanja za ekonomski kapital plačujejo s previsoko stopnjo neavtonomije. Po drugi strani je Stripurger s stripom o Cankarju dokazal svojo avtonomnost in velik kulturni kapital, za katerega sta značilni izvirnost in kakovostna produkcija, ki temeljita na pravih kompetencah, referencah, izvirnosti in sociocentrizmu.

## Gledališki dnevnik



**Matej Bogataj**

## Ritem dela in Cankarjeve nove preobleke

**Ivan Cankar: *Za narodov blagor*. Režija Miha Golob. SNG Nova Gorica, november 2018.**

Golob je eden tistih mladih – zdaj morda ne več tako zelo kot še malo prej – režiserjev, ki so se indikacije družbene patologije lotili skozi Cankarja. Kot Mile Korun in Dušan Jovanović je tudi del njunih študentov uvidel, da nam Vrhičan omogoča vpogled v vsakokratno razmerje sil v dolini šentflorjanski, v enem od priložnostnih tekstov ob obhajanju stoletnice njegove smrti sem nekje po nemarnem razlagal, da je bil Cankar kritik, pa ne samo družbe, tudi umetnosti, in da so njegovi uvidi v takratno umetnost ženialni: med razstavo slovenskih impresionistov na Dunaju in potem Spomladansko razstavo je namreč takoj ugotovil, kdo je res pomemben in celo kdo bo preživel, zraven sta bili še dve imeni, katerih dela je zavrnil, tudi z obrazložitvijo, da morda nista poslala najboljših del. Njunih imen se ne spomnim, ker jih za Cankarjem tudi umetnostnozgodovinska stroka ni prepoznala in zdaj samevata v pozabi. Ob tem pa je imel Cankar tudi oko za predhodnike, tam je prepoznal Jermanu iz *Hlapcev* tako ljubega Trubarja, pa Prešerna in Aškerca, za katerega je po smrti, ne ravno kot nekrolog, zapisal, da je škoda, da je njegova zadnja dela tako prekril in zadušil kleni antikaticizem; to je celo za današnje čase nadvse poštena in nenavijaška



kritika, ki očita delu, da je preobremenjeno z nečim, s čimer se sicer strinja in tega ne skriva, samo ne zdi se mu primerno s tem obteževati umetnosti in jo s tem postavljati v službo politični ideji.

Golob se ob dramaturški asistenci Krištofa Dovjaka dela *Za narodov blagor* loteva poudarjeno komedijsko. Najprej se to vidi po ženskih lasuljah – kostumografinja je Dajana Ljubičić, oblikovalka lasulj Sonja Murgelj –, ki so za razliko od moške modne zagovednosti, kakršno vidimo recimo v kostumografskih rešitvah filma *Cvetje v jeseni*, torej telovniki in klobuki s fazanovim perjem, poudarjeno karikirane. Visoke, rokokojske lasulje, okrancljane obleke in pretežno visoke damske pete, vse to kaže, da so ženske za stopnjo bolj mondene od svojih zagamanih mož. Čeprav ne nujno manj ambiciozne. Prav tako je pomenljiva navzkrižna zasedba: Grudnovko igra Peter Harl, odločitev je seveda lahko posledica dejstva, da se on še prav posebej duhovito muči z domoljubno *Lipa zelenela je*, fuša jo kot še nihče pred njim, nalašč in duhovito, in na koncu ga vidimo v rdečih najlonkah in telovniku iz noše, perika pa tako ali tako spominja na avbo, tako da je vtis nekakšna preoblečena narodna noša: da bi videli v tem kaj drugega kot sicer posrečeno karikaturu, a vendar zgolj karikaturu, tega pa nismo uspeli. Druga spolna navzkrižnost je pri žurnalistu Ščuki: vanj je zasedena najbolj markantna pojava v uprizoritvi, Arna Hadžialjević, s posebej poudarjenimi ženstvenimi atributi: ker je ona neskaljeno nosilka nekakšne vizije za boljši jutri, se zdi, kot bi hotela uprizoritev sporočiti, da bo prihodnost ženska – ali pa je ne bo. Čeprav je res tudi to, da je ravno Ščuka, sicer nosilec poštenja in emancipatoričnih idej, v uprizoritvi medel in v svojih nastopih zabrisan; občasno se nam zdi, da se je iztrošil in upehal in da ne verjame več, da je mogoče z medijsko posredovano resnico spreminjati svet. Ščuka, kakršnega predstavlja Arna Hadžialjević, je tako na sledi vsem tistim Jermanom iz uprizoritev v zadnjih letih, ki ga že v začetku postavljajo kot nekoga, ki v borbi za socialno pravičnost sodeluje kot v nekakšnem neobveznem *after partyju*, brez upa zmage in po inerciji, brez pravega notranjega žara – takšne uprizoritve so recimo Korunova iz SLG Celje z Mirom Podjedom in tista iz ljubljanske Drame z Gregorjem Bakovićem kot Jermanom, pa Pipanova iz ljubljanske Drame. In še kakšna. Nikakor pa ni Ščuka več niti tisto, kar je bil Boris Ostan v Korunovem *Blagru*: ideolog s hitlerjanskimi brčicami, ki kuje svoj politični dobiček in jutrišnjo moč z naslavljanjem trškega proletariata, ki bo že jutri korakal na eni ali na drugi strani. Ščuke pa ni, s Ščuko nič ni.

Vse se začne komedijsko: Iztok Mlakar kot poet Stebelce, sicer pa v vlogi služabnika, si za nemi in skoraj opotekavi, racajoči prihod na oder vzame

čas, razpostavlja kozarce po pladnju, predvsem pa drži torto, nekaj drekastega ali čokoladnega, kdo bi vedel, v katero so namesto svečk zapičene zastavice. S katerimi se potem tudi duhovito posablajo, vmes pa jejo s krožnikov, na katerih je slovenski grb. Slutimo, da je Gornik, katerega sluga je, garant za vrednote narodove, morda celo bolj natančno nosilec vrednot osamosvojitve, tistega tisočletnega sna, zaradi katerega smo se zbudili v pajdaškem kapitalizmu in od katerega se tisti, ki so ga sanjali, še vedno niso streznili. Gornik je torej ob tem, da je bajno bogat, kar se mu sploh ne vidi, kot ga označi ena od dramskih oseb, tudi osamosvojitveno jamstvo, preklanje obeh okoli narodovega interesa, torej Grudna in Groznika, pa boj za dediščino? Kakor koli, zadeva se duhovito zašpili: Mlakar, ki je večinoma nemi sluga med trškimi mogotci in njihovimi plenilskimi apetiti, se pojavi na koncu, ko naj bi drhal razbila nekaj šip, z vedrom z modro barvo, kakršna je v obliki iztrebka kapljala s stropa, on je nosilec upora, glas ponižanih in razžaljenih, in ne Ščuka, ki sicer zapusti družbo sedmerih nečednosti, vendar agitira neke drugje in za nekoga drugega: z medijsko svobodo in resnico ni torej nič, vse je samo še služba in delovanje v imenu interesa drugih.

Goriško uprizoritev zaznamuje predvsem monumentalna scenografija, podpisuje jo režiser sam, ki z zlatim portalom in praznimi okvirji (portretov, si mislimo) omogoča predvsem veliko tekanja. To pa daje predstavi vrtoglav ritem, kdor koli se poskuša preriniti do nekakšnega prestola, ki ga pomikajo iz ozadja v ospredje in nazaj, kdor se hoče pogovoriti s stricem, ljubimcem, strankarskim prvakom, vsak mora iz ozadja in preteči celoten oder, se pri tem zadihati in izgubiti, izriniti psihologijo v načinu igre. Seveda vsaka vloga zahteva svoj način premikanja in tako imamo skoraj situacijsko komedijo: feydeaujevsko tekajo v vrtoglavem, a vendar ne do konca priganem – to bi predstavo potisnilo nekam proti Januszu Kici in njegovi uporabi diagonal – in si zasopli izrekajo replike, morda še najbolj mladi par Kadivec in Matilda, čeprav tudi Grozdovi fantje potrčkoti pri tem nič ne zaostajajo. Tekajoče kadrovske ozadje poudarja moč in umirjenost glavnih antagonistov: Anna Facchini kot Grudnovka edina ve, kako in kaj, je zapeljivka in strankarski ideolog, zna se postaviti in zna se usesti, Anna Facchini jo odigra z vso večino in suverenostjo, ona je osišče, pa tudi Lady Macbeth in politični vizionar, okoli katerega se sukljajo ne do konca suvereni možički, tudi njen mož, kakor ga zastavi Žiga Udir. Edini, ki se ji lahko postavi po robu, je Grozd; Jure Kopušar je na trenutke nevaren tip, ki samo za hip, v sanjah, ko mu ob preizkusu hlapčevske vdanosti zažeje napačen čevalj in mu nekaj tesnobe leže na prsi, samo takrat za

hip izgubi kontrolo in samopodobo. Sicer pa s svojim načinom igre podeli enemu od dveh družbenih stebrov veliko mero zvijačnosti, pa tudi moči, ki se kaže kot pokljanje rok in pretkan govor, ki kaže, da z možakom ni šale. Pravzaprav se je spremenilo od nastanka igre na prelomu predprejšnjega stoletja vse, razen satirične osti, ki jo je nastavljal že Cankar: ideja, da se dva zagovedneža in provincialca skregata okoli naklonjenosti nekoga od zunaj in da to predstavita kot razkol samega naroda, kot bitko idej, to je žal ostalo. Če pogledamo, kako je plebiscitarna enotnost poniknila in se razdelila ravno zaradi prepira o tem, kdo ima večjega, namreč prispevek k osamosvojitvi, je *Za narodov blagor* še kako zadel. Ne ideje, karizmatični voditelji in njihove osebnostne anomalije so razdelile narod, pa dejstvo, da je hlapčevanje ostalo: kaj vse naredijo narcisistične osebnostne razvaline za to, da jih v Bruslju ščipajo in gladijo išiatični starčki, za to so pripravljeni prodati še kakšno letališče in še kakšno banko, samo da ne mine nevihta sladkih objemov in pohval.

Še nekaj je stranskih vlog: Kadivec Nejca Cijana Garlattija je nemiren, tudi vizualno precej kontradiktoren, z nekakšno molièrovsko pričesko in malce nespreten, ves čas v opravičevanju, in enako teka tudi Matilda Patricije Jurinčič Finžgar, onadva sta pregreti par.

Gornik Matije Rupla, ki s svojim prihodom in obetom prosperitete in možnostjo prevlade ene struje vse to sproži, je kot nekakšen štorasti gogoljevski revizor, s krznenim ovratnikom in malo infantilen, neokreten, pravi model, ki bi ga Grudnovka zlahka posvojila, na sebi lasten način, torej dala na kavč – če bi le bilo dovolj temno ves čas. Manj razumemo postavitev nekaterih stanskih oseb: Siratka, kakor ga zastavi Andrej Zalesjak, je enoroki invalid, ki si potem, ko izreče repliko 'jaz si umijem roke', strga srajco in izvleče celo roko: skoraj kot nerazumljiv vstajenski čudež, se nam zdi. Zraven se smuka in dela zmedo s svojo neverjetno servilnostjo skupinica telebajskov, izrazito komedijske in gnetljive figure, vedno nastopajo skupaj, kot recimo trije prašičkasti biznismeni v Alanu Fordu. Slabše je umeščena tudi Maja Nemec, ki kot Mermoljevka neumorno lajna svoje o slovanski vzajemnosti.

Predstava se je izogibala aktualnosti, nekajkrat zdrsnila v karikaturu in s postaranimi kostumi osmešila protagoniste, ki izpadejo anahronistični in zaplankani, zato pa izpostavila močno žensko figuro, Grudnovko Anne Facchini, in jo uravnotežila s pretkanim in garaškim političnim kariéristom, dr. Grozdom Jureta Kopušarja.

***Hlapec Jernej in njegova pravica*. Režija Žiga Dovjak. Cankarjev dom, Ljubljana, januar 2018.**

Divjak je s *Človekom, ki je gledal svet* pokazal, da ga zanima angažma. Vendar je predstava iz Mladinskega gledališča še uporabljala močna in sugestivna gledališka sredstva, nad projicirano Zemljo je lebdel astronaut, v skafandrih za pleskarje so oprashaivali sadno drevje, ker so iz devastiranih in monokulturnih ekosistemov izginile čebele, kitajska družina je ob novoletnem srečanju jamrala zaradi novodobnega suženjstva in nehvaležnosti mladine, ki se ji zdi (samo)žrtvovanje samoumevno, ali pa so kmetje vekali zaradi poslovne ideje: korporacija za semena jih je prisila v svoje, ker ob intenzivni kemiji nič drugega ne bi (več) uspelo, zato so se zadolžili in ob prvi slabi letini tudi dokončno potonili, njihove kmetije pa so po prehajanju iz roda v rod prešle v roke nekega drugega roda.

Sledila je predstava 6, najbolj uspešna na lanskoletnem nacionalnem festivalu po presoji žirije: to je dokumentarno gledališče, ki nastaja iz pričevanj udeleženih, osredotoča pa se na zaplet ob nastanitvi šestih mladoletnih beguncev v dijaški dom v Kranju. Privolitvi vodstva in začetnemu navdušenju in strinjanju zaposlenih je sledila reakcija staršev v domu nastanjenih dijakov. S postopnimi pritiski so dosegli, da je ob veliki količini izbrizganega sovražnega govora in izkazanih predsodkov do vsega tujega in tujerodnega, vodstvo doma postopoma opustilo namero po sprejetju fantov. Na koncu se predstava zašpili z nagovori zavrnenih migrantov, ki govorijo presenetljivo enako, vendar bolj simpatično pomanjkljivo slovenščino kot njihovi preganjalci iz vrst nižjih politikov in županov, ki so zagovarjali našo visoko kulturo nasproti njihovi.

*Hlapec Jernej in njegova pravica* je uprizoritev, ki se na Cankarja navezuje bolj v duhu in čisto nič po črki. Izhodiščno besedilo o na prvi pogled malo ošabnem hlapcu, ki po smrti starega gospodarja od mladega zahteva nič manj kot preužitek, delitev iz dela pridobljenih dobrin in spoštovanje minulega dela, česar mu obstoječa zakonodaja ne omogoča, zato gre iskat pravico od Poncija do Pilata, predvsem k raznim posvetnim in kleričnim avtoritetam, vse zaman, je bilo spisano kot program ob pisateljevem socialdemokratskem političnem udejstvovanju, danes pa ga beremo kot nekoliko raztegnjeno in prenošeno novelo. Vendar nam je šele v tem krasnem novem svetu jasna Cankarjeva ost: bil je proti izkoriščevalskemu sistemu, proti temu, da lastnik scela upravlja in razpolaga s tistim, kar je pridobljeno z garanjem. To je program, ki zahteva drugačno razdelitev dobrin in dostojanstvo za vse, ki delajo, nekaj v stilu parole "delu čast in oblast", ki je pozneje cirkulirala kot udarno geslo nekega novega sveta.

V teh zahtevah je Divjak s sodelavci na sledi naslovnemu izhodišču. Uprizoritveno pa je predstava bolj sorodna 6 kot Človeku, ki je gledal svet. Trije izvajalci podobno kot v uprizorjenem dokumentu 6 ob fizičnem in napornem poganjanju stroja govorijo besede tistih s terena: Luških delavcev v podrejenih in podizvajalskih firmah, ki jih dnevno nategujejo luški šerifi in morajo svoje plače dvigovati, da bi jim izplačevali gotovino. Čistilk, ki so izgubile stik s prostori in kolektivi, zato pa jih vozijo od zgradbe do zgradbe in jim postavljajo norme, ki jih ne morejo izpolniti, hkrati pa visi nad njimi meč odpuščanja, saj jih ves čas prikrito in s pomočjo strank, ki čiščenje naročijo, ocenjujejo. "Norma je norma in normo je treba doseči," skandirajo in ob tem gonijo svoj stroj do cianoze ustnic in zasoplosti. Šoferjev avtobusov in tovornjakov, ki morajo izigravati predpise o obveznem počitku, ker se ves čas mudi, ves čas se dogajajo nepričakovani zapleti in je treba skočiti po pokvarjeno vozilo, vskočiti namesto kolega, ki se mu je zapletlo in res ne zmore, vse pa ob čudnem prijateljskem in včasih malo tudi grozečem (z odpovedjo) prepričevanju organizatorjev ali lastnikov. Gradbenih delavcev s pokvarjenimi želodci, ker delajo in samo delajo, da bi imeli njihovi otroci človeka dostojno življenje, če ga že sami nimajo, gradbeni barončki pa jih na vsakem koraku nategujejo, prikrivajo delovne nesreče (in to zahtevajo tudi od njih), se ne držijo dogovorov o izplačilu in podobno.

Divjak v predstavi uspe predstaviti brezperspektivnost novega proletariata, ponižanih in razžaljenih, ki stiskajo zobe in pesti in molčijo, ker si težko predstavljajo, da so njihovi delodajalci res tako zelo in tako načrtno izkoriščevalski in goljufivi. To je ista atmosfera, ki preveva roman *Yarden* Kristiana Lundberga; naslovljen po devastiranem (tudi socialno in ne le ekološko) becirku v okolici Malmöja, se roman prvoosebno spopada z večnimi antagonizmi med redno zaposlenimi, ki jim prekarci odžirajo posel in nižajo urne postavke, ter prekarci, ki so plačani na roko in nimajo nobenih pravic. Tudi v švedskem primeru so najbolj na udaru migrantski delavci, tisti, ki niso včlanjeni v sindikate, tisti, ki bivajo na črno ali si niso uspeli priskrbeti vseh dokumentov, in te, večinoma temnopolte, potem izkoriščajo razni luški šefi in delajo v nemogočih pogojih, Yarden je pač dno dna in tam – pa tudi pri *Hlapcu Jerneju* – zaščita pri delu, z delavskim bojem pridobljene pravice in vse, kar je sestavljalo stabilno državo blaginje, kot se je imenovalo nagrajevanje delavstva, da ne bi zganjalo revolucije in bi pustilo kapitalu, kar je kapitalskega, je zdaj pozabljeno. Lundberg, sin shizofreničarke, uporabnik psihiatričnih storitev, ki se bori, da ne bi po petnajstih letih treznosti spet zagreznil, živi med deklasiranimi in poniževanimi, ker je enako marginaliziran, večkratno, predvsem pa se mu zdi, da

šele takšna drža omogoča pisateljsko in siceršnjo svobodo. In se zabava, ko mu zaposleni težaki govorijo, da je edini švedski čefur, ki jim dampinško znižuje ceno dela. Za vsakogar pa to ni.

Predvsem pa je *Hlapec Jernej in njegova pravica* zelo fizična predstava, ne le zaradi bolečin v telesu, ki si jih nakopljejo zgarani delavci, ne samo zaradi jedkih čistil, ki jih morajo uporabljati, če hočejo doseči normo, ne samo zaradi popisa delovnih nesreč, večinoma tragičnih; če smo pri 6 zaznali razmera staticno postavitev, v prvi vrsti na stolah zaposleni iz dijaškega doma in za njimi glas naščuvane ali celo hujskaške množice, je zdaj vse v nenehnem gibanju okoli osišča okroglega odra, ki ga predstavlja nekakšen stroj, si mislimo, da gre za mešanico stiskalnice za kadre in mašine za delanje denarja, da se tam obrača sam kapitalski stroj, vedno hitreje in vedno manj pod kontrolo. Čeprav seveda na plečih tistih, ki ga poganjajo: trije igralci, Minca Lorenci, Iztok Grabik Jug in Grega Zorc, si naključno, ne glede na spol, izmenjavajo replike, vmes so prekinitve in preskoki, v katerih skandirajo borbena gesla, in si mislimo, da je bilo stahanovstvo kot brezobzirno pehanje za normami sicer velika anomalija socializma, vendar je zdaj uveljavljeno in sprejeto, če to ni celo do konca izpeljana ideja taylorjanskega tekočega traku, ki ga je treba gnati vse hitreje. Hkrati stopanje okoli središča z naperami, v katere so vpreženi, malce spominja na stare, egipčanske črpalke na živinski pogon: osla vprežejo in s svojim vdanim koncentričnim stopicljanjem poganja kolo, ki z vrči zajema vodo in jo prečrpava na polja. Seveda je takšna raba oslovskih kadrov potratna in neekološka, kaj šele izraba človeških virov. Divjaku uspe, da opozori na problem tistih še nižje od proletariata, če tega predstavljajo recimo delavke v nakupovalnih središčih, ki morajo nositi plenice, saj blagajne ne smejo zapustiti, vse v imenu dobička, rasti, za vsako ceno. Opozori, da je treba spiralo izkoriščanja prekiniti, saj bo antagonizem med prekarci in redno zaposlenimi sicer slej ko prej zglajen: tudi zaposleni bodo slej ko prej izkoriščani kot nižji od njih, če se ne bomo zavedeli problema in ga poskušali razrešiti. Tudi z udarcem po mizi ali s čim drugim, nam prikrito in pesniško naivno šepeta Lundberg.

Res pa je še nekaj; zdaj ko so končno na istem mestu in brez ideološkega balasta – čeprav je bila v stilu rekatolizacije in evangelizacije glavna debata ob Cankarjevi stoletnici smrti ravno količina njegovega katolicizma skozi različna obdobja – zbrani Cankarjevi neliterarni teksti, pri čemer v *Kako sem postal socialist in drugi spisi* (zbirka Kondor) Primož Vitez ugotavlja, da razlike med fikcijskimi in programskimi besedili pravzaprav ni, smo spoznali Cankarja v nenavadnih osvetljavah. Kot lucidnega umetnostnega kritika, pa tudi zagovornika prekariata. Pri tem Cankar ugotavlja, da

umetnik s strani naročnikov ni prav nič manj izkoriščan kot njegov tovarniški kolega, da je izkoriščanje položeno v družbeni temelj in da je treba ta temelj temeljito pretresti in premisliti. Če je čas, sicer bodo frlele nadzorne kamere in bo zaradi zatiskanja oči inertne večine v službi nagravnžno bogatih elit spet tekla kakšna tekočina. Ali pa vsaj ljudje pred vodnimi topovi in solzivcem.

**Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Režija Tomaž Gorkič. SSG Trst, januar 2018.**

Gledališki debi sicer filmskega režiserja nam je odprl oči: ne samo da sentimentalni in grozljivi, gotski roman izhajata iz istega vzdušja, tudi grozljivka se hitro lahko zaviha v posmehljivko, samo nasmeh je bolj grenak. Če grozljivemu dodamo preveč, neha učinkovati, in pri tržaškem Kantorju je tega preveč že od začetka: Francka/Hana namreč seka meso, očitno človeško, v ozadju je oltar s človeškim torzom, od katerega skoraj še kaplja, Kantor se pojavi ob avizu, kakršnega je uporabil Robert Wilson ob Ionescovih *Nosorogih*, to je krik alfa prasca, ki se goni nekje v globinah gozda. Kostumi so duhoviti, Kantor in še kdo imajo na oblekah našite otroške lutke, Župniku so se prsti podaljšali v nekakšne gumijaste hobotnice, s katerimi ne more ničesar prijeti in mora potem meso za domov, torzo oblačilne lutke, vtakniti pod pazduho. Maks je očitno prebegnil iz *Ponorelega Maxa*, to je kostum urbanega podivjanega plemena, nekaj je imenitnih kostumografskih nesporazumov, namesto očal recimo čezglavni okvirji z lečami, ki potem lezejo dol in motijo igralca, Nino zaprejo v ječo iz prosojnega jajčka z verigo in nasploh se nam zdi, da je nekdo preveč mislil na podrobnosti, ki na odru delujejo drugače kot na filmu. Med po Cankarju zakoličenim dogajanjem, v drugem planu, se izbrani gostje dobro žgejo v zadnjih sobah te gostilne oziroma klavnice, to so prave s/m prakse na čelu z Lužarico, ki je zdaj čisto šik in zdizajnirana, tako da ji ne verjamemo o lačnih otročajih doma, čeprav ji z bokov visijo lovke. Predstava je Kantorjeve besede, da bo brodil magari po krvi, vzela zares, s tem pa se je uvrstila med tiste drzne, vendar ne tudi enako uspešne uprizoritve Cankarja, ki so ga z domislicami sploščile in deaktivirale: ena takšnih je bil recimo *Narodov blagor* v cirkuški maneži, ker da je politika tako ali tako en sam cirkus, in še je tega. Cankar je še enkrat dokazal, da je avtor, ki je odprt za interpretacije, tudi takšne, ki ne zdržijo in so bolj kot ne samonamembne in vase zaciklane.

# NAGRADA ZA NAJBOLJŠO KRATKO ZGODBO 2019

Revija Sodobnost razpisuje natečaj za nagrado za najboljšo kratko zgodbo leta 2019. Nagrada znaša **1000 evrov** in bo podeljena ob izjemni pozornosti medijev in v navzočnosti uglednih gostov na posebni prireditvi na ugledni lokaciji 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 2019** na naslov: **SODOBNOST, uredništvo, Stare Črnuče 2b, 1231 Ljubljana**. Besedilom naj v posebni zaprti ovojnici (**označeni z isto šifro**) priložijo svoje podatke: ime in priimek, naslov, elektronski naslov ali telefonsko številko. Zgodba ne sme biti daljša od ene avtorske pole (30.000 znakov s presledki). Vsak avtor sme sodelovati samo z dvema besediloma. Avtorji ne smejo biti člani uredniškega odbora revije Sodobnost. Nagrada vsebuje tudi honorar za objavo zgodbe. Za objavo nominirane zgodbe bodo honorirane.



# NAGRADA ZA NAJBOLJŠI SLOVENSKI ESEJ 2019

Revija Sodobnost razpisuje natečaj za najboljši slovenski esej leta 2019. Zmagovalec bo prejel nagrado v znesku **1000 evrov**. Podeljena bo na slavnostni prireditvi na ugledni lokaciji v Ljubljani. Šest najboljših esejev (vključno z nagrajenim) bo objavljenih v reviji Sodobnost. Besedila, ki jih bo ocenjevala tričlanska žirija, je treba poslati v treh izvodih do **10. marca 2019** na naslov: **KUD Sodobnost International, 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 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.

## JANUARSKI NOVOSTI

### Evald Flisar: Pogledj skozi okno



Pogledj skozi okno.

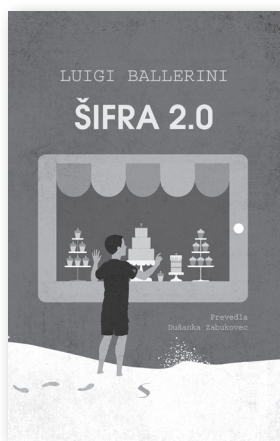
Vidiš neznanca, ki se naslanja na drevo in zre proti hiši?  
Ob nedeljah ljudje prihajajo na obiske okoli poldneva,  
nikoli ob zori.  
Oče in mama še spita.  
Prevzame te strah.

Niti ne slutiš, da ti bo neznanec postavil življenje  
na glavo. Ne moreš si predstavljati, da boš izgubil  
najboljšega prijatelja. Da ti bo usoda naklonila novega.  
In da se boš z njim odpravil na dolgo, nevarno pot.

Boš našel v sebi prostor za njegovega slona? Bo on našel  
v sebi prostor za tvojega pujsa? Bosta tvoj in njegov bog  
sklenila premirje? Kako se bo razpletla igra usode,  
ki se ji ne moreš izogniti?

Toliko negotovosti! Toliko vprašanj!  
Odgovori so na voljo. V knjigi.

### Luigi Ballerini: Šifra 2.0



Nič pričakuje, da ga za štirinajsti rojstni dan čaka  
veličastno presenečenje. Pridružil se bo Ekipi, in ta  
trenutek je zelo pomemben.

Toda ko dočaka ta dan, nič ni tako, kot je pričakoval.  
Presenečenja se vrstijo, a zdi se, da ga temeljito urjenje na  
vse to ni pripravilo ... Sneg je resničen in mraz je resničen  
in lakota je resnična. In velikanski zaslon, za katerim vidi  
kopico slaščic, ne deluje. v kakšnem čudnem svetu se je  
znašel? In kdo sploh je, deček po imenu Nič?

Luigi Ballerini je za mladinski roman Šifra 2.0 prejel  
nagrado bancarellino.

**Knjigi lahko naročite na spletni strani [www.sodobnost.com](http://www.sodobnost.com).**