

# Sodobnost

# 10

Letnik 74  
oktober 2010

## Uvodnik

Tone Peršak: Knjiga v 21. stoletju – knjiga za 21. stoletje ..... 1155

## Brati ali ne brati ...

Pierre Bayard: Zakaj bi nas moralo biti sram?..... 1176

## Slovenski sodobniki

Marko Kravos: Iz pajkove preje..... 1186

Zoran Pevec: Pesmi..... 1198

Alenka Koželj: O njej ..... 1202

## Tuja obzorja

Sylvestre Clancier: Vélíki sokol Horus..... 1226

## Mnenja, izkušnje, vizije

*Mednarodni simpozij: Ivan Cankar, podoba iz sanj* ..... 1236

Dr. Franc Zadavec: Podoba iz sanj ..... 1237

Mateja Pezdirc Bartol: Ženske v Cankarjevi dramatiki ..... 1244

Irena Avsenik Nabergoj: Kriterij resničnosti v Cankarjevem romanu

*Hiša Marije Pomočnice*..... 1254

Erwin Köstler: Cankar med moderno in avantgarde..... 1263

Peter Scherber: Ciklizacija kot ustvarjalni princip Cankarjeve

kratke proze..... 1270

## **Knjige na tnalu**

Peter Kolšek: Opuščanje vrta (Lucija Stepančič) .....	1280
Aleš Šteger: Knjiga teles (Milan Vincetič) .....	1283
Jure Jakob: Zapuščeni kraji (Uroš Črnigoj) .....	1286
Mihaela Hojnik: Maločudnice (Nada Breznik) .....	1289
Dušan Čater: Džehenem (Ana Geršak).....	1292

## **Mlada Sodobnost**

Liljana Praprotnik Zupančič: Jezične zgodbe (Milena Mileva Blažič) ...	1296
Saša Vegri: Naročje kamenčkov (Dragica Haramija) .....	1300

## **Sodobne teatralije**

Vesna Jurca Tadel: Raznolik začetek sezone .....	1304
--	------

*Tone Peršak*



## **Knjiga v 21. stoletju – knjiga za 21. stoletje**

V Sloveniji in tudi drugod po svetu si že več desetletij vedno znova zastavljamo vprašanje, ali knjiga – mislim knjigo v ožjem pomenu besede, kot leposlovno knjigo, roman, zbirko pesmi ali kratkih zgodb, novel, črtic, dramo v knjižni obliki ali zbirko esejev – lahko obstane tudi v 21. stoletju, zdrži ter preživi v tekmi s t. i. novimi mediji? Vprašanje je za Slovence letos, ko je Ljubljana svetovna prestolnica knjige in se tako rekoč na vsakem koraku srečujemo s knjigo, s sporočili o njeni pomembnosti in z vabili, naj jo vzamemo v roke in se prepustimo njeni zapeljivosti, tem bolj izzivalno. Po drugi strani pa je pomembno in boleče, ker upošteva domnevo, da je knjiga eden osrednjih, celo najodličnejši simbol novoveške civilizacije in paradigmatški medij umetnosti in da je najbolj skladna z vsebino tega pojma; tudi zato, ker kot stvar nima nikakršne neposredne zveze s tem, kar običajno pojmuje pod knjigo (roman, pesniška zbirka, esej ...). Zato sta si, denimo, dve knjigi, čeprav je ena izbor srednjeveške poezije in druga sodobni roman, čeprav je ena dobra in druga povprečna, na zunaj lahko povsem podobni in moramo obe odpreti in začeti brati, da uvidimo razliko. Seveda je knjiga lahko tudi sama po sebi umetniški dosežek, vendar je to oblikovalski dosežek, ki ga dojemamo enako kot kateri koli dobro oblikovan in zanimiv izdelek, ki sam po sebi ni umetnina (stroj, kos pohištva ...). V tem pogledu se knjiga kot predmet razlikuje od slike, pri kateri njene stvarne ali predmetne plati (platno ali papir, nanese barve, celo okvir) ni mogoče ločiti od tega, kar dojemamo kot umetnino (tudi to, da gre za akvarel, olje ali gvaš, sliko vsaj deloma določa tudi po vsebinski plati).

Po drugi strani knjiga kot medij, s pomočjo katerega je umetnina posredovana od avtorja do bralca, določa komunikacijo, pravzaprav recepcijo literarne umetnine. Pri tem ne gre samo za to, da je mogoče vplivati na bralca z izbiro formata knjige, z likovno opremo, ki lahko opozarja na

sporočilo ali razpoloženje pripovedi, popisane na notranjih straneh, z obliko črk ipd. Ko se sprašujemo, ali bo knjiga preživela, se sprašujemo, ali bo ob vse bolj vsiljivem uveljavljanju novih medijev preživel način komunikacije in, še ožje, način recepcije, značilen za branje literarnih umetnin, ki je veliko bolj kot od vseh zunanjih ali dodanih vidnih lastnosti posamezne knjige odvisen od sposobnosti in želje bralca, da z močjo lastne domišljije “oživi” svet, ki ga je kot sporočilo oblikoval avtor in ga v obliki knjige posredoval bralcu. Skratka, ne gre samo za knjigo kot medij, s pomočjo katerega avtor-ji (tudi urednik, ilustrator, oblikovalec ...) posreduje-jo svoje “zgodbe” in sporočila bralcu, temveč za vprašanje, ali bi brez knjige obstal način komunikacije, način sprejemanja in doživljanja literarnih umetnin kot proces soustvarjanja literarne umetnine oziroma zgodbe, ki jo je ustvaril avtor in ki je nekaj povsem drugega od stvari (medija), s pomočjo katere je posredovana bralcu. Na prvi pogled potemtakem ne gre za vprašanje, ali bo preživela literatura (poezija) ali, kot nekateri mislijo, zgodba, češ da brez zgodbe v bistvu človek ne (more) obstaja(ti), temveč zgolj za vprašanje o enem od medijev za posredovanje zgodb. Nasprotno, vprašanje, ali lahko literatura obstane in ostane takšna, kakršna je, če izgine medij, ki jo bistveno določa s tem, da knjiga kot medij določa način “branja” (recepcije) zgodb, je eno ključnih vprašanj tega časa. Obstaja vrsta medijev in načinov posredovanja literarnih del od avtorja do “bralca”. Pri tem ne mislim le na gledališke uprizoritve dram in radijske izvedbe pravljič, kratkih zgodb in pesmi, pri čemer se bralec spremeni v gledalca ali poslušalca; mislim tudi na oblike posredovanja, ki jih omogočajo še novejši mediji (film, razne oblike televizijskih vizualizacij literarnih zgodb, objavljanje na spletnih straneh, v okviru mrež, kot je facebook, ipd.), a zdi se, da vsi ti mediji ne morejo nadomestiti knjige, kar zadeva njeno odločilno vlogo za dožemanje književnosti.

Vprašanje je posebej vznemirljivo zlasti za nas, Slovence, ki svoj obstoj in začetek zavedanja o tem, da smo jezikovna skupnost (etnijska), ki je nato prerasla v narod, povezujejo prav s pojavom knjige. Zato se zdi, da bi zaton knjige utegnil imeti usodne posledice tudi za obstanek jezikovne/narodne skupnosti, saj smo s knjigo uveljavili svoj najpomembnejši atribut, jezik, ki je svoj obstoj in svojo enakovrednost z drugimi jeziki izpričal prav s tem, da se je uveljavil kot enakovredni knjižni jezik, v katerem je mogoče oblikovati in posredovati tudi najbolj zapletene in tenkočutne verske in literarne vsebine in oblike (Trubar, Linhart, Prešeren).

Vendar ne gre samo za nas; ob misli, da utegne knjiga postopoma izgubiti svoje pomembno mesto in izginiti v spopadu z novimi mediji, obhajajo tesnobni občutki tudi pripadnike veliko večjih narodov in še

posebej večino ustvarjalcev na tem področju, kajti knjigo, kot rečeno, dojemamo kot simbol in zaščitni znak civilizacije; ne samo zahodne, temveč vseh, čeprav morda pri tem enačimo s knjigo tudi druge oblike zapisov literarnih del, kot so zvitki kož, glinaste ploščice, kamnite stele, popisani zidovi v grobnicah in templjih, spleti vrvic z vozli ipd. Vprašanje je bilo že velikokrat zastavljeno in še vedno je bilo nanj, četudi kdaj s tesnobo, odgovorjeno: “Knjiga bo preživela in bo živela, dokler bo človek človek, in prav zato tudi mora obstati.”

Čemu torej še enkrat to sitno vprašanje? Deloma zato, ker je treba to vprašanje in odgovore nanj še posebej preveriti v kontekstu globalizacije in s težnjami multinacionalnega kapitala kot gonilne sile globalizirane kulturne industrije skladnih zahtev po umetnosti in artefaktih za ves svet in za čim bolj številno občinstvo kjer koli v svetu. Te zahteve predpostavljajo, da je treba vso umetnost in tudi literaturo osvoboditi vseh omejitev; tudi omejitev jezikovne narave. Pri tem ne zadoščajo ali vsaj kmalu ne bodo več zadoščali že znani prijemi, kot je tako rekoč sprotno prevajanje del, za katera se pričakuje, da bodo prodajne uspešnice, in takojšnji prenos teh del v filmsko obliko, takoj ko izidejo (knjige o Harryju Potterju, knjige D. Browna ipd.), tako da se filmi in knjige, ki v tem primeru služijo le še kot dodatek k filmu, pojavijo na tržišču tako rekoč hkrati in v resnici, čeprav je seveda najprej pisatelj-ica napisal-a knjigo in šele potem režiser nemudoma posnel film, na tržišču vse večkrat najprej učinkuje film in šele nato sledi knjiga.

Iskanje novih in še učinkovitejših prijemov lahko steče in v bistvu že teče v dveh smereh. Multinacionalni kapital skuša prisiliti politiko na svetovni ravni, da zaradi racionalnosti in nižjih stroškov, seveda ne samo v zvezi s področjem kulturne industrije, poskusi po vsem svetu uveljaviti zahtevo za učenje enega “svetovnega” jezika kot drugega (kmalu najbrž prvega) jezika za vse prebivalce sveta, za katere ta jezik ni materni, od najzgodnejših otroških let dalje, kar bi pomenilo, da bi bilo sčasoma treba literarna dela, če bi že bila napisana v kakšnem drugem jeziku, prevajati samo še v ta skupni svetovni jezik (o tej možnosti in o praktičnosti te možnosti so, denimo, že resno govorili predstavniki enega od ameriških centrov PEN na svetovnem kongresu mednarodnega PEN v Dakaru pred nekaj leti). Po drugi strani pa lahko pričakujemo, da bo prej ali slej izumljen način “prevoda” zapisa leposlovnega dela, ki bo nastajal tako rekoč hkrati s pisanjem, v vidno-slušno obliko, dostopno na spletu sočasno z izidom knjige, ob vsaj podobni kakovosti zapisa, kot so ga že dosegle računalniške igre ali film, ki uporablja računalniško tehnologijo (*Avatar*), pri čemer bo pomembna okoliščina zlasti to, da je komunikacija oziroma recepcija vidno-slušnih

del lažja kot branje klasičnega zapisa literarne umetnine ne glede na jezik. Seveda bi takšne tehnološke rešitve ustrezale vsebinsko, estetsko in sporočilno manj zahtevnim literarnim izdelkom, a v to smer globalizirana literatura, ki nastaja po nareku multinacionalnega kapitala (in globalno organiziranega založništva) že tako ali tako gre. Takšno literaturo globalizirani trg zahteva.

### **Nenadomestljivost knjige?**

A ne glede na vratolomni razvoj novih medijev v zadnjih desetletjih in ne glede na to, kako novi mediji že vplivajo na vsebine in oblikovne ter estetske značilnosti literature (na primer film in televizija na prozo in dramatiko), večina ljubiteljev knjige na vprašanje, ali bodo novi mediji izrinili knjigo, in tudi večina avtorjev, ki jih pišejo, še odgovarja: "Ne!" Knjiga se zdi nenadomestljiva in videti je, da je noben še tako domiselni tehnološki dosežek, ki je že na voljo ali se šele razvija, ne more izriniti. Svoje prepričanje pripadniki knjige, gotovi, da bo knjiga spremljala človeka tudi v prihodnje, utemeljujejo z njeno prikladnostjo človeški naravi. Tako piše tudi Aleš Debeljak v svojem "pomisleku" *Jezik moderne civilizacije* v Sobotni prilogi (Delo, 3. aprila 2010), ko ob ugotovitvi, da je slišati predpostavke o zatonu knjige, pravi: "Ampak ne morem in nočem si pomagati: rad imam vonj in težo, teksturo in obliko knjige, ljubim mistiko potiskanega papirja! Gutenbergov bastard sem, knjige in književnost mi strežejo v samotnih urah, ko vedno znova z naslodo in brez sramu spoznavam, da živim v svetu, ki me ne zanima, zavezan izgubljeni stvari, ki predstavlja moj dom." In v nadaljevanju navaja še besede "jugoslovanskega" ("jugoslovanskega" po opredelitvi) pisatelja Danila Kiša, "da je književnost, da je poezija neka obramba pred barbarstvom in, čeprav morda poezija ne 'oplemeniti čustev', vseeno nečemu služi: daje smisel ničevosti bivanja". In v naslednjem odstavku: "Pri druženju s knjigami in vstopanju v izsanjane svetove ne gre za 'komunikacijo' kot nekakšno pretakanje tehnično-formalnih informacij, prej gre za to, kar jedrnatopovzema starožitni, spoznavno pa prenikavi izraz 'občevanje' – gre za erotično vznemirjenost in graditev občestva ali skupnosti hkrati. V tem se skriva osnovna etika knjig: bralcu omogoči, da svoje dvome postavi v oklepaj in se strastno preda zgodbi, likom in razpoloženju, v katerem 'jaz' postanem 'ti'."

Knjiga je tu predstavljena kot zatočišče in kot razlog, da se zatečeš vanj, kot privlačna in tega vredna vaba, ki bralcu omogoči umik iz (stvarnega) sveta, ki ga ne zanima, v svet, ki ga "zares" živi, čeprav ni stvaren. Je to

beg pred stvarnostjo? Ne. Ni tako preprosto. Ta umik iz sveta, ki ga ne zanima, bralcu omogoči, da se vzpne na raven, na kateri mu knjiga, ker je, kar je, omogoči “občevanje” in vznemirljivo vključevanje v občestvo ali skupnost, česar na tako kakovostni ravni resnično življenje ne omogoča ali celo ne dopušča. Gre za prestop v zgodbo in svet zgodbe, za dialog z liki in avtorjem o sporočilih zgodbe in tudi za sočutje (seveda ne za sočutje v običajnem pomenu besede kot sočutje z nekom, ki se mu dogaja kaj hudega, temveč za sočut(en)je katerega koli čustva likov iz zgodbe ali razpoloženja avtorja). Lahko bi rekli, da ta prestop omogoča bralcu avtentično in prosto (neovirano, neobremenjeno, svobodno) doživljanje sveta in vzpostavljanje stikov znotraj skupnosti, ki je ne določa in si je ne podreja noben stvarni interes.

Aktivisti sodobnega sveta, v katerem prevladuje stvarni interes in v katerem pojem ustvarjanje vse bolj pomeni samo kopičenje materialnih dobrin oziroma dobička od vloženega kapitala, življenje pa tekmo ali celo spopad vseh z vsemi za uresničenje posameznih materialnih interesov (M. Friedman in somišljeniki), bodo ugovarjali, da gre pri tem za nekakšen obup in lažno samozavest “duhovnega aristokrata”, ki se umika z vlaka razbrzdanega napredka v toplo zatočišče ob kaminu in prepušča svet, naj drvi, kamor hoče, ker pač ni zdržal v tekmi in se je odločil za odstop, ki ga skuša sam pred seboj opravičiti. Tudi omembo Danila Kiša, ki je zaznal, da projekt Jugoslavija vedno bolj kaže znake opešanosti, bi lahko razumeli kot dodatni argument za to presojo.

Odgovor na tako pozitivno stališče do knjige bi najbrž bilo vprašanje: “Kako dolgo bo še mogoče in smiselno tako gledati na knjigo in branje?” Na to vprašanje se največkrat čutimo dolžni odgovoriti tradicionalni bralci, povečini vzgojeni še v časih pred razmahom novih medijev, ko je še prevladovalo drugačno, precej bolj kompleksno razumevanje literature (ne le pri strokovnjakih, temveč tudi pri bralcih).

Toda zadnjih petindvajset let zavzema prostor generacija, ki že vse od otroštva uporablja računalnike in mobitele in številne druge tovrstne “igračice”, ki vse vplivajo celo na fizični razvoj njenih pripadnikov, na primer na obliko in gibljivost prstov na rokah in še bolj na njihov duhovni razvoj, njihove zmožnosti predstavljanja in dožemanja stvari in dogodkov, predvsem pa na podobo sveta, ki jo povečini veliko bolj kot vsi drugi dejavniki oblikujejo ravno novi mediji, film, televizija in še posebej internet, ki vsakomur omogoča vzpostavitev lastne mreže povezav in daje vtis tako rekoč enake dostopnosti katerega koli dela sveta in kogar koli kjer koli na svetu itd. To vse vpliva tudi na njihov pogled na literaturo in gotovo tudi na druge umetnosti. Spreminja se oziroma ne le spreminja

se njihov pogled na preteklost, sedanjost, prihodnost in – kar je zelo pomembno – tudi njihov pogled nase je drugačen, kot so pogledi generacij, rojenih in oblikovanih pred digitalno dobo.

Lahko bi rekli, da pripadnikov te generacije ne muči vprašanje nepreglednosti in skrivnostnosti sveta v takšnem pomenu besede, kot smo se s tem srečevali pripadniki generacij, rojenih pred petdesetimi in več leti. Oni ne potrebujejo več zgodb, ki skušajo vedno znova zajeti in spoznati celoto sveta, preteklost in prihodnost oziroma resnico in s svojimi sporočili posredovati razkrito resnico o svetu, kar je tem zgodbam, literarnim, filozofskim ali znanstvenim, dajalo gloriolo večnosti (trajnosti, klasičnosti) in so tudi zato morale biti zapisane – enkrat za vselej – v obliki knjige (trajnost).

Zdi se, da dokončno prihaja čas, ko človek tudi sam sebi ne bo več nobena skrivnost. Človeški genom je v celoti na vpogled in kakšnih posebnih skrivnosti ni več; razpravljamo le še o tem, kolikšen delež imajo pri oblikovanju osebnosti tudi vplivi okolja. Literatura se je vedno najbolj ukvarjala z vprašanjem skrivnosti (bistva) človeka in sveta v celoti in tekmovala s filozofijo in znanostjo ter z religijo za prvenstvo v odkrivanju resnice. Zdaj se tudi preteklost ne zdi več pomembna kot kolektivna izkušnja, ki jo je treba raziskati, premisliti, ovrednotiti in nazadnje zapisati (spet kot zgodbo) ter se iz zapisanega učiti za prihodnost. Ob vsej tehnologiji, ki jo imajo nove generacije na voljo, je preteklost nedorasla in nezanimiva, prihodnost pa nekaj, česar tako ali tako ne bo, vsaj ne v takšnem pomenu besede, kot smo na prihodnost gledali še pred kratkim. Kajti tudi na prihodnost je, se zdi, vedno bolj mogoče vplivati in jo načrtovati. Zato prihajajoči ljudje, kot generacija, želijo podaljšati sedanjost v nedogled, čim dlje zadržati obstoječe stanje in vse stavijo samo na to, kar se dogaja, in zelo malo na to, kar se je ali kar se bo zgodilo. S tem povezani so tudi najbolj priljubljeni načini sprejemanja sveta oziroma komunikacije z okoljem. Značilno za večino pripadnikov te generacije je, da rajši poslušajo kot berejo ter da rajši in veliko lažje gledajo gibljive podobe (recimo posnetke dogodkov), kot berejo opise. Današnji mladi, vsaj večina, pravljic niso (več) predvsem brali, temveč so jih več poslušali in največ gledali (kdo utegne ugovarjati, češ da še nikoli ni izhajalo toliko literature za otroke kot danes, vendar velja poudariti, da tudi v knjigah za otroke vse bolj ključno vlogo igra podoba, ilustracija). V to jih usmerjajo izobraževalni postopki v šolah, testi namesto oblikovanja ustnih odgovorov na vprašanja in tudi podajanje snovi ter pozneje učenje v obliki miselnih vzorcev (vizualizacija) in posameznih dejstev namesto, recimo, zgodovine ali literarne zgodovine kot zgodbe ali procesa od začetkov v davni preteklosti



do današnjih dni. Vse to vpliva na način dojemanja sveta in na sposobnost dojemanja ali preprosto povedano branja književnih del.

Ko danes pripadnik starejše ali tudi srednje generacije hoče kaj več vedeti o tem, kaj je in kakšen je, recimo, kvazar, stopi do police, vzame v roke enciklopedijo in prebere opis tega vesoljskega pojava. Če kvazar zanima pripadnika mlajše generacije, poišče informacijo s pomočjo interneta, pri čemer se najprej odloči za ogled objavljenih posnetkov oziroma predstavitvenih upodobitev kvazarja. To mu pomaga, da se do osnovnega vedenja o kvazarjih dokoplje z veliko manj napora domišljije, kot ga vloži bralec gesla v enciklopediji, če hoče svoje vedenje deloma vizualizirati (v domišljiji).

In četudi bi želel kdo ugovarjati, ob teh epohalnih premikih v sferi spozna(va)nja sveta in človeka novi mediji, od filma do najnovejših mobilnikov, nesporno že vplivajo na razumevanje književnosti, ki jo danes strokovnjaki in sami pisci, razlagajo kot predvsem pripovedovanje zgodb. Še nedavno je bilo razumevanje literature veliko bolj kompleksno; upoštevane so bile številne enakovredne komponente literarne umetnine. Zdaj prevladuje mnenje, da je dober roman dobro povedana zgodba in da je vse drugo podrejeno. Pred tridesetimi, štiridesetimi leti bi bilo trditi kaj takega bogokletno, zlasti v seminarju Oddelka za primerjalno književnost na Filozofski fakulteti. Dejstvo, da zdaj izpostavljamo zgodbo in da se nam zdijo ostale komponente literarne umetnine manj pomembne, opozarja, da se položaj literature spreminja. Dante, Hölderlin, Cervantes, Balzac, Prešeren, Cankar so veliko bolj kompleksno razumeli in razlagali lastno delo kot sodobni avtorji. Če kdo danes govori o iskanju zadnje in končne resnice, o velikem tekstu tega ali onega naroda, nam postane kar nerodno; celo o pomenu literature za ohranjanje, razvoj in bogatenje jezika ter zato tudi za ohranjanje skupnosti, ki ta jezik govori, govorimo vse manj, saj tudi jezikoslovci, zlasti nekoliko bolj liberalni, pripisujejo večji pomen vplivu vsakdanjega govora na jezik in novostim v prilagajanju govora spremembam v stvarnosti. Skratka, vse se spreminja na vseh ravneh: na ravni razumevanja literature, na ravni jezika, na ravni branja oziroma recepcije literarnih del in na ravni potreb bralcev – in vse te spremembe vplivajo na položaj knjige.

A kljub vsemu ostaja odprto vprašanje potrebe in želje po branju in užitku ob branju, kot to opisuje Aleš Debeljak in kot to čutijo še vedno številni bralci oziroma po načinu recepcije literarne umetnine, ki ga omogoča knjiga in ne tudi drugi mediji. Pri tem ne gre le za odnos do literature in "svetov" literarnih del, temveč zlasti za razmerje do stvarnega sveta. Literarno delo vedno pomeni tudi zelo kompleksen pogled in odziv

na (“stvarni”) svet. Zato branje doživljamo kot uvid in odkrivanje doslej morda slutenih, a še ne ugledanih plati/razsežnosti stvarnosti. Proces ustreza intuitivnemu vpogledu in ne racionalnemu spoznanju in prav s to naravo dognanja je povezan užitek ob branju; užitek v občutju, kot da gre za lastno dognanje, ki je plod zmožnosti lastne intuicije. Potreba po branju torej ni potreba po umiku, kot je mogoče sklepati na prvi pogled, temveč potreba po odmiku, zato da bralec bolje vidi oziroma si omogoči temeljitejši, kompleksnejši (intuitivni) vpogled.

### **Prodajne strategije**

Toda tudi na zadovoljevanje te potrebe in želje hočeš nočeš vse bolj vplivajo in jo izigravajo novi mediji; zlasti z njimi povezane marketinške metode (pritisk kapitala). Kaj to pomeni? Danes tudi povprečni bralec o knjigi praviloma “vse” ve, še preden jo dobi v roke, in to po zaslugi/krivdi medijev. Založnik narekuje temo, ki postane “trend”, in potem zahteva, naj avtor piše skladno s trendom itd. Knjige “pomembnih” avtorjev mediji spremljajo že med nastajanjem; poročajo o vsebini in sporočilu, o avtorjevih in založnikovih pričakovanjih itn. Tako marketing pripravlja tržišče na knjigo (obljublja kakovost, obvešča o morebitnih zapletih med pisanjem, o avtorjevih krizah ipd.). Bralcu je tako vsaj deloma vzeta možnost odkrivanja neznanega, ker ga marketing vodi, usmerja, vpliva na njegovo dožemanje (sveta) literarnega dela in doživljanje knjige. Skratka, bralec ni več v enakem položaju kot nekoč, ko je vzel knjigo v roke in se podal v neznano. Po drugi strani avtor, ki deluje na tradicionalni način; doma v osami piše svojo “mojstrovino”, jo odnese k založniku, ki je “oni drugi”, in založnik delo izda; knjiga pride med bralce, neznana kot devica, ki se nenapovedano pojavi na promenadi. Seveda ima takšna knjiga praviloma manj uspeha. Bistvo potrošniške družbe je, da o izdelku vnaprej vse vemo in izdelek mora potrditi to, kar že vemo. Te zahteve vse bolj vladajo tudi knjižnemu trgu. To pomeni, da se literatura na tržišču (med bralci) uveljavlja drugače in da branje poteka drugače kot nekoč. Zato nenapovedanim knjigam, na katere trg ni pripravljen, teže uspe in gredo večinoma neopazno tudi mimo kritike ter v pozabo, prav tako bralci, razen izjem, ne vedo, kako jih brati.

Seveda bralci, ki berejo tako, kot to opisuje Aleš Debeljak, in niso vodeni in usmerjeni, še obstajajo, le vedno manj jih je. Knjiga potemtakem ostaja in bo obstala kot pomemben medij, dokler bodo obstajali bralci, ki knjigo potrebujejo oziroma berejo na opisani način. A tako bo verjetno, vse dokler bo teh bralcev dovolj, da se bo založnikom in tudi avtorjem še

zdelo vredno pisati in tiskati knjige. Pri tem je treba upoštevati izkušnjo, da se je tudi tedaj, ko se je pojavila knjiga, veliko spremenilo v dojemanju sveta, resnice, jezika, položaja človeka v svetu, kar je v zelo kratkem času odločilno vplivalo na razvoj človeštva, civilizacije in kulture. Ustno posredovanje slovstva oziroma ustno slovstvo je izgubilo pomen; spremenile so se številne navade in odnosi v družbi/jezikovni skupnosti, pri čemer le domnevamo, kako pomembno vlogo za jezikovne skupnosti je imelo ustno posredovanje “literarnih” (mitoloških) vsebin in sporočil kot način komunikacije in kot družbotvorni dejavnik. Tudi novi mediji spreminjajo človeka in ga bodo spremenili v času dveh, treh generacij. Mobilni telefon se je pojavil pred dvajsetimi leti in doslej pridobil številne dodatne funkcije; zlasti pri mlajših ljudeh njegov vpliv že povzroča spremembe v rabi jezika, v odnosih z drugimi ljudmi, k čemur stremijo tudi ponudniki elektronskih naprav za branje, spletni knjigarnarji, ki bodo storili vse, kar bo mogoče, da bodo premagali konkurenco, tiskano knjigo! Gre le še za vprašanje, kako in koliko medij vpliva na vsebino in udeležence v procesu komunikacije; ob prehodu od ustnega slovstva k tiskani literaturi so bile spremembe zelo daljnosežne.

Prvi razmisleki o tem, da novi mediji ogrožajo obstoj knjige, so se pojavili že ob pojavu filma in zlasti televizije, ki se je naselila v domove in zasedla čas (zlasti večere), ki ga je prej veliko ljudi namenjalo branju. O tem zgovorno priča upad naklad zbirk, ki sta jih pri nas izdajali na primer Mohorjeva ali Prešernova družba, v desetletjih po razmahu televizije. Še bolj so tovrstni razmisleki postali tehtni petindvajset, trideset let pozneje, po uveljavitvi osebnih računalnikov in interneta ter ob nadaljnjem razvoju informacijskih tehnologij in, ne nazadnje, ob pojavu elektronskih bralnikov. Ključni premik je pričakovati, ko bodo razvite tehnologije za vizualizacijo literarnih vsebin. Če bi šlo le za selitev literature iz starega v nov, tehnološko “sodobnejši” medij, temu ne bi bilo namenjene tolikšne pozornosti in celo skrbi; a gre, kot rečeno, za to, da novi mediji narekujejo premike vsebinske, oblikovne in estetske narave. Novi mediji, orodje v službi kapitala, potiskajo literaturo v sfero množične kulture, ker kapital želi, da bo nova literatura dostopna in privlačna čim širšemu krogu odjemalcev in prilagojena zahtevam potrošniškega sveta.

Zastavlja se že izpostavljen vprašanje, ali je za razvoj človeštva, pravzaprav za dosednji in nadaljnji razvoj civilizacije in kulture, pomembnejša knjiga ali slika ali morda celo glasba glede na to, kdaj in kako so se te umetnosti pojavile v razvoju človeštva in kako dolgo bodo še pomembne za človeka. Prvi kipci “Vener”, slike v Altamiri, Lascauxu, Madeleinu in še kje so veliko starejši od knjige in pisave ter tudi od prvih, vsaj za silo

oblikovanih ustno posredovanih zgodb. Prva glasbila, tudi piščalka iz jame Divje babe, naj bi bila še starejša. Marsikdo pa misli, da se z novimi možnostmi vizualizacije človek vrača k sebi ustreznejši “kulturi podobe” in opušča “kulturo črke” ali celo besede.

Tega vprašanja se, vsaj posredno, dotika tudi Jeleazar Mojsejevič Meletinski, kulturni in literarni zgodovinar, etnolog, folklorist, v razpravi *Praviri besedne umetnosti*, vključeni v izbor člankov in razprav *Bogovi, junaki, ljudje*, ki je leta 2001 izšel pri založbi \*cf (Ljubljana). Meletinski poudarja pomembno vlogo umetniških dejavnosti za razvoj človeštva in predvsem, kot se zdi, njihov pomen za oblikovanje in ohranjanje družbene skupnosti na kateri koli stopnji razvoja. Pri tem poudarja, da se besedna umetnost lahko pojavi tedaj, ko je jezik že dovolj razvit in izoblikovan, kar zadeva “njegovo komunikativno vlogo” in “obstoj dovolj zapletenih slovnično-skladenjskih oblik”, da omogoča nastajanje besedne umetnosti. Takšno razvojno stopnjo jezik doseže, ko človek zmore dovolj visoko raven abstraktnega mišljenja in dovolj visoko raven oblikovanja abstraktnih predstav oziroma domišljije (E. Fink, *Grundphänomene des Menschlichen Daseins*, Verlag Karl Abner GmbH, Freiburg/München, 1979) in ko je skupnost, ki ga govori, že dovolj čvrsto oblikovana, da se zaveda sama sebe kot skupnosti, ter ve, da se po svojem jeziku razlikuje od drugih skupnosti in ima že izdelan nekakšen “program” samo tej skupnosti znanih prisposodob, fraz, figur ipd. Takšna skupnost razvije in goji besedno umetnost zato, da razvija in ohranja lastno izročilo kot temelj svojega obstoja in v izročilu utemeljeno samozavest (zavest o sebi in samo/zavest o lastni posebnosti in posebni vrednosti). To je seveda mogoče razumeti podobno kot Hegel in verjeti, da so načini izražanja, ki jih omogočata kip in slika, nekakšna nižja stopnja na poti do besedne umetnosti, ki je vrh in zadnja možna stopnja razvoja na tem področju; mogoči pa so tudi pogledi, ki dajejo prednost “bolj prvobitnima” likovni in glasbeni umetnosti glede na to, da naj bi bilo sprejemanje informacij skozi kanal vida ali sluha veliko bolj prikladno človeški naravi (možganom). Mogoče bi bilo tudi ugibati, ali ni vizualno in slušno komuniciranje pomembnejše za človeka kot posameznika, četudi ima zelo pomembno vlogo na področju magije, verskih obredov ipd., po/govor in besedna umetnost pa za vzpostavljanje in krepitev skupnosti itd.

Dodati kaže, da bi bilo pretirano razlikovanje med posameznimi vrstami umetnosti (ali “praumetnosti”) v tem pogledu samovoljno in neutemeljeno. Na to opozarjajo predpostavke o tem, kako so se posamezne vrste umetnosti začele pojavljati. Meletinski, ki se sklicuje na Karla Büchnerja in Aleksandra N. Veselovskega, piše, da se je besedna umetnost razvila iz

skupinskega plesa, spremljanega s petjem, ki v začetku ni imelo funkcije posredovanja samostojnih sporočil, temveč funkcijo glasbene spremljave (besede, če je sploh šlo za besede, so se ponavljale ipd.). “Vloga besede je bila sprva ničevna,” povzema Meletinski mnenje Veselovskega, “v celoti podrejena ritmičnemu in mimičnemu počelu.” Postopoma pa se je besedilo začelo samostojno razvijati in ohranjati. Ker so plesi in besedila spremljali razna dela in opravke zbora, so na njih vse bolj vplivali ritmi teh del (delovne pesmi) in prav pod vplivom delovnih ritmov naj bi se po mnenju K. Büchnerja začeli razvijati “glavni pesniški rodovi – ep, lirika, drama”. Ta domneva je pomembna z več vidikov in mogoče je sklepati, da je že enotna praumetnost, ki je združevala vidike glasbe in petja ter obrednosti imela velik pomen za oblikovanje skupnosti ne glede na nepomembno vlogo besede kot možne nosilke sporočila.

Besedna umetnost, prvotno najbrž predvsem mitska zgodba, se je nenehno spreminjala. Različice mitov so nastajale zaradi razvoja (spreminjanja ustroja) družbe in zaradi ustvarjalnosti posrednikov, ki so prenašali ustno izročilo skozi čas in v širši prostor, in tudi zaradi razvoja besedne umetnosti od faze enotne “praumetnosti” do vse bolj izdelanih in kanoniziranih literarnih vrst, žanrov in oblik. Pojav zapisa je po eni strani omogočil bolj dosledno kodifikacijo na tem področju, tisk pa razširjanje knjige med množice in naglo rast pismenosti ter z vsem tem tudi vzpon skupnosti na višjo raven v razvoju jezika in hkrati na višjo raven zavedanja pomena jezika in kulture za skupnost, čeprav velja poudariti, da se je v nekaterih okoljih (na primer v Italiji) proces začel že prej (ob koncu 13. in v 14. stoletju).

### **Konec obdobja knjige?**

Knjiga, od zapisa epa o Gilgamešu do vrhunskih del avtorjev novega veka, se zdi nepogrešljiva, ključna za obstoj in razvoj civilizacije v najširšem pomenu besede, ki predpostavlja soobstoj različnih kultur in civilizacij v ožjem pomenu besede kot nekakšno normalno stanje. Vprašati pa se moramo, ali ni tako zato, ker še vedno živimo, tudi če je že v zatonu, znotraj horizonta Gutenbergove civilizacije? Z drugimi besedami: ali je mogoče domnevati, da je obdobje knjige kljub vsemu samo eno izmed obdobjev v razvoju civilizacije, ki postaja vedno manj raznolika (globalizacija), vse bolj planetarna, in da je razvoj civilizacije pred tem temeljil na drugih oblikah komunikacije in bo, po obdobju knjige in nacionalnih držav ter kultur, spet temeljil na drugih, novih oblikah in sredstvih komunikacije?

V zvezi s tem vprašanjem je načelno mogoče ločiti vprašanje o preživetju knjige od vprašanja o preživetju literature, kajti možno je, da knjig kot posrednikov literature ne bo več ali da knjiga vsaj ne bo več imela ključne vloge kot medij za posredovanje literarnih del od avtorja do “bralca”, ne da bi to bistveno prizadelo ali celo ogrozilo obstoj literature. Ali tudi? Gre za vprašanje, ali je za obstoj in ohranjanje pomena literature za razvoj civilizacije odločilno posredovanje literature v obliki knjige. Danes v bistvu enačimo knjigo in literaturo in si težko predstavljamo drugo brez drugega. Ne glede na to, da se v knjižni obliki pojavlja še veliko drugih vsebin, in ne glede na to, da literarna dela lahko tudi poslušamo (radio, različne oblike zvočnih zapisov), omemba knjige še vedno najprej vzbudi asociacije na literaturo in omemba literature asociacije na knjigo. Tudi terminologija priča o tem. Govorimo o književnosti, literaturi (*litera* – črka), medtem ko so pojmi, kot sta leposlovje in slovstvo, vse bolj tuji večini ljudi. Vendar je slovstvo povsod najprej živelo kot ustno posredovano, pravzaprav vse do izuma tiska, čeprav so že obstajali zapisi, a je šlo pri tem zlasti za stvarni interes, da se z zapisom delo ohrani in ne da se posreduje do bralca. To omogoči šele izum tiska. Tudi zapis epa na glinene ploščice nima istega namena kot natis sodobnega romana. Lahko pa domnevamo, da so zapisovalci epa o Gilgamešu po eni strani želeli zagotoviti, da se ohrani in nadalje reproducira po njihovem mnenju dokončna in prava različica besedila, in po drugi strani omogočiti ljudem, ki so želeli mit pripovedovati ali peti, da se lahko učijo in naučijo besedilo, ki je pravo in za vselej kanonizirano. Vsekakor je že tak zapis pomenil poseg v življenje epa in tudi v razvoj mita, ki ga ep upesnjuje. Lahko si predstavljamo, da sta se pred tem ep in mit prosto razvijala in nenehno dopolnjevala, zapis pa je pomenil prelomnico, ki odraža nov pogled na razvoj družbe, v kateri je ep nastal in se razvijal v vedno nove različice. Odločitev za zapis epa z mitsko vsebino je pomenila tudi neke vrste uzakonitev dosežene stopnje razvoja družbe, a to še vedno ni bila knjiga.

S pojavom tiska in knjige se je spremenil značaj in pomen literature. Iznajdba tiska in knjige je skoraj sovpadala z zavestno preusmeritvijo avtorjev v pisanje v ljudskih (“nacionalnih”) jezikih in hkrati z uveljavitvijo v srednjem veku nepomembne institucije avtorstva in avtorjev (v Italiji že v 13. in 14. stoletju). Pred tem je bila zelo pomembna vloga pripovedovalca, ki je pripovedoval zgodbo, ali pevca, ki jo je pel, kajti v teh primerih je vedno šlo za interpretacijo in hočeš nočeš tudi za bolj ali manj daljnosežno dopolnjevanje in spreminjanje zgodbe oziroma pesmi ter celo za prilagajanje občinstvu (podobno kot v gledališču). Pripovedovalec ali pevec zgodbe ali pesmi z mitsko vsebino je seveda užival poseben ugled



kot človek s posebnimi zmožnostmi (videc, vedež, prerok z razsežnostmi, ki običajnim ljudem niso dostopne), vendar je bilo v ospredju to, da je “medij” (ne avtor), skozi katerega so posredovana sporočila in vsebine, pomemben za skupnost.

Avtorstvo začne postajati pomembno v poznem srednjem veku, ko so se zgodili še drugi premiki. Spremenile so se vsebine del s področja besedne umetnosti. Lahko bi rekli, da je besedna umetnost sestopila v sfero družabnosti. Še vedno je imela pomembno vlogo v razvoju jezika in še vedno je pomenila eno od veziv znotraj skupnosti, a pri tem ni več šlo izključno ali vsaj ne predvsem za izpostavljanje mitskih temeljev skupnosti, temveč so – ob ohranjanju spomina na te osnove kot nekakšen “genski” zapis v strukturi osnovi posamezne literarne vrste, ki se ohranja tako v tragediji kot, denimo, v romanu – vanjo vdrle tudi vsebine iz sfer zasebnosti, družabnosti ... Po drugi strani pa so se avtorji povzpeli na položaj duhovne elite in skupaj z drugimi izobraženci začeli tekmovati s fevdalno gosposko, ki je dotlej vladala na osnovi nasledstva (krvi), gospodarske moči (zemlje, denarja) in vojaške sile (meča), in s Cerkvijo za vodilno vlogo v družbi. Knjigo je potemtakem ob prehodu iz srednjega v novi vek razumeti kot “novi medij”, ki je večinoma predstavljal instrument za vpliv na družbo oziroma “orožje” v boju za (duhovno) “oblast” ali vladavino duha.

Knjiga kot natis besedne umetnine, katere avtor je odsoten in ga povečini ne poznamo in morda niti ni več živ, prinese v to komunikacijo nove razsežnosti. Neposrednega stika z ustvarjalcem (ali vsaj poustvarjalcem) ni več in s tega vidika je po eni strani poudarjena potreba po so/ustvarjalnosti bralca (sposobnost domišljije, predstavljanja, vizualizacije), ki bralca približuje prej zanj morda nedoumljivemu ustvarjalcu. Knjiga računa na njegove objektivne veščine. Ne gre le za to, da zahteva bralca, ki je pismen; zahteva tudi delno drugačno delovanje možganov in ozaveščenje znanja, ki je prej obstajalo na ravni nezavednega izročila (jezikovna pravila, zmožnost zavestnega, miselnega sooblikovanja sporočil in sposobnost analize/dekodiranja sporočil, ki se zelo razlikuje od zmožnosti sprejemanja ustno posredovanih sporočil, ki jih spremljata, dopolnjujeta in pojasnjujeta govorica telesa in “govorica” pripovedovalčevega glasu). Knjiga je docela nevtralna. Literarno delo, ki je natisnjeno, deluje dokončno, nespremenljivo, za vse čase kanonizirano, kar omogoča, da se s tiskanim zapisom, ki ostane takšen, kakršen je, za vedno, uveljavi avtor kot absolutna avtoriteta, podobna odsotnemu bogu (J. Derrida), ki je poslal besedo med in nad ljudi in ta beseda je nedotakljiva, nespremenljiva in za vedno veljavna. Vse to je mogoče, ker je izvirnik umetnine s knjigo

dokončno fiksiran in ker so vsi izvodi knjige enakovredni zapisi izvirnika, tako da se ne postavlja več vprašanje originala ali verodostojnosti interpretacije. Bralec ob branju sam, bolj ali manj uspešno, prispeva vse tisto, kar je ob ustnem posredovanju in soustvarjanju umetnine prispeval pripovedovalec ali pevec. Knjiga spodbuja bralčevo soustvarjalnost. Beseda, natisnjena v knjigi, tako v primerjavi z minljivo in vsaj v delu vsebine neponovljivo govorno besedo pridobi posebni, privilegirani, celo nedotakljivi položaj in hkrati posebno zmožnost oživljanja in spodbujanja bralčeve soustvarjalnosti.

Kompleksnost vprašanja o razliki med knjigo in drugimi mediji, s katerimi je mogoče posredovati literarna dela do bralca, in enačenje knjige z literaturo opozarjata tudi na to, da literature in literarnega dela, tudi v primeru proze, ni mogoče predstavljati kot zgolj zgodbo; po drugi strani je najbolj drobna lirski pesem, recimo en haiku kot, največkrat, zapis vtisa ob stiku z naravo, vedno tudi zgodba. Seveda zgodbe posredujejo tudi drugi mediji, a zato še ne mislimo, da je film samo "filmana" literatura, četudi scenarije pišejo tudi pisatelji. Ključno za film kot zapis zgodbe je vse drugo, o čemer govorijo teoretiki in ustvarjalci filma (gibljiva slika, montaža, izrez, zorni kot ...). O podobnih vprašanjih še teče spor, to vemo, tudi v zvezi z dramatikom. Gre za starodavno vprašanje, ki ga je razrešil že Aristotel, a še ostaja odprto, ali je drama samostojna literarna umetnina, enakovredna romanu, pesniški zbirki ali epu in je uprizoritev drame nekakšno skupinsko in za bralce/gledalce toliko bolj udobno branje besedila s pomočjo igralcev ali samo predloga (scenarij, pretekst), namenjena govorni interpretaciji, in je skladno s tem tudi bolj ali manj dosledno samo zapis dialoga (brez opisov), čeprav ima (lahko) tudi določene elemente, značilne za (druge) literarne vrste ... (A. Inkret idr.). A prav razumevanje, da je literarno delo predvsem ali celo samo zgodba in da so vse druge značilnosti samo poljubni pridatki, omogoča, da literatura ne bi z kdo ve kolikšno bolečino pogrešala knjige kot medija in oblike pojavljanja in posredovanja do "potrošnika". Čeprav zveni preveč preprosto, ni mogoče odmisli možnosti, da je odmikanje od bolj kompleksnih razlag literature in stališča, da je kljub popolni sublimnosti literarne umetnine ključnega pomena njen estetski učinek (*aesthesis* – čutno) ter poudarjanje, da je (vsa) literatura (predvsem ali celo samo) spretno oblikovanje in posredovanje zgodb in (sleherno) literarno delo samo zgodba, vendarle povezano tudi s podtalnim spopadom med mediji ali, še natančneje, producenti različnih medijev, v katerem skušajo producenti novih medijev omajati ali celo izničiti domnevno hegemonijo tako arhaičnega medija, kot je za njih knjiga. In da ne bo pomote, ne gre za teorijo zarote, temveč za domnevo



o kapitalizmu in globalizaciji skladnem spopadu za trg. Literatura, zlasti, če jo omejimo na zgodbo in jo tudi drugače prilagodimo normativom množične kulture, ima in bo imela še vedno dovolj “potrošnikov”, da bo zanimiva za lastnike novih medijev; še posebej če bodo hkrati poskrbeli, da bo “potrošnja” literature obdržala avro elitnosti.

Za literaturo in obstanek knjige je nevarna ravno omejitev literature na zgolj zgodbo, ki jo vsiljujejo novi mediji in apologeti teh medijev in potrošništva kot pritiska trga na literaturo. Kajti gre za zahtevo, naj se literatura, če in dokler še prihaja na trg v obliki knjige, podredi zahtevam trga (moda, zahteve založnikov, naj avtorji pišejo to, kar trg “zahteva” ipd.) in naj se odpove svojim doslej bistvenim značilnostim oziroma naj avtor ne zapleta in ne otežuje možnosti komunikacije z nepotrebniimi (estetskimi in sporočilnimi/pomenskimi) pridatki, kajti samo “zgolj zgodbo” je mogoče enakovredno posredovati z uporabo katerega koli medija.

### **Vprašanje prihodnosti človeka**

Odgovor na vse razmisleke je vedno znova: knjiga bo preživela! Argumentov za to vero je veliko. Od izrazito čustvenih, da je branje knjig najprijetnejši, človeku najprikladnejši način porabe časa, ker omogoča sprostitev in ima vrsto pozitivnih posledic za razvoj bralčeve osebnosti in njegovih zmožnosti, ker širi in pogloblja njegovo zmožnost domišljije in ustvarjalnosti, ga usposablja, da se laže spopada s preizkušnjami v vsakdanjem življenju, ker ima, čeprav samo “kakor stvarno” oziroma “virtualno”, pa vendar izkušnjo, in ker je spoznal in celo premislil različne situacije, ki se mu lahko v življenju zgodijo (katarza). Skratka, eden od razlogov za vero, da bo knjiga preživela konkurenco novih medijev, je dejstvo, da knjiga zahteva od bralca zmožnosti in spretnosti, ki mu dajejo občutek posebne vrednosti in prednosti pred tistimi, ki niso zmožni branja. Branje zahteva napor, vendar je ta napor blagodejen in (morda celo podzavestno) vpliva na bralčevo samozavest.

Knjiga zato lahko preživi prav zaradi novih medijev in značilnosti komunikacije, ki jo le-ti omogočajo, kot oblika odpora proti navidezni demokratičnosti, v bistvu povprečnosti, ki jo vsiljujejo novi mediji. Po eni strani novi mediji, pri čemer je ključnega pomena internet, še pomembnejše pa bodo mreže, ki se bodo razvile na osnovi interneta, omogočajo nove možnosti objavljanja literarnih del (bralniki, lastne spletne strani, blogi ipd.), po drugi strani pa izenačujejo vse, kar je objavljeno, in tako izničujejo pomen estetske vrednosti. Zahtevnejši bralec prej ali slej začne zavračati tovrstno ponudbo in sitnosti, ki jih ima z iskanjem vsebin,

podanih na ustrezni estetski, vsebinski, oblikovni ravni, in se vrne h knjigi. A koliko bo takšnih bralcev? Internet bralce zelo hitro “prevzgaja”.

Pomembno pri tem je prav to, da knjiga zahteva napor, četudi prijeten, ki daje bralcu možnost občutenja lastnih zmožnosti, ki predstavljajo presežek glede na zmožnosti, potrebne za vsakdanje življenje. Branje (dobre) knjige zahteva angažma številnih zmožnosti (zmožnost predstavljanja in vizualizacije še tako zapletenih in še tako dobro opisanih stanj in situacij, sposobnost premisleka in analize različnih situacij, zapletov, idej, sposobnost sočut(en)ja itd.). Po eni strani je branje prijetno in tudi predstava o branju v gugalniku pred kaminom ali v kakšnem drugem udobnem položaju je blaga in prijetna, po drugi strani branje zahteva osredotočenost in tvorbo lastnih predstav različnih okolij, oseb, razmerij med njimi in njihovih idej ob avtorjevih opisih. To soustvarjanje zahteva ustvarjalnost, skoraj enakovredno ustvarjalnosti pisateljev in pesnikov. Vse te sposobnosti bralca navdajajo s samozavestjo; ne glede na to, da je morda v mnogo primerih branje res beg iz resničnosti, kar samo po sebi ne zmanjšuje pomena bralčevih zmožnosti. S tega vidika knjiga lahko obstane in ostane pomembna, ker vse to omogoča bolj kot kateri koli drugi medij.

Vendar novi mediji, pravzaprav kapital (“trg”), s svojim pritiskom že učinkujejo na književnost in razumevanje literature. Vse glasnejše so zahteve po “demokratiziranju” kulture v celoti, kar se (tudi v Sloveniji) kaže v zahtevah, naj država več sofinancira množično kulturo, ki jo “troši” več “potrošnikov”, kot t. i. elitno kulturo. Mnogim “bralcem” knjigo in klasične časopise že nadomeščajo blogi in spletne “novice”, pri čemer zagovorniki teh novih žanrov poudarjajo “nerodnost” knjig in zlasti časopisov iz papirja, ki jih je naporno brati in potem še skrbeti za njihovo odlaganje (ločevanje odpadkov) ipd. Vse več je avtorjev, ki sprejemajo “praktičnost” objavljanja literature na svetovnem spletu, zlasti znotraj mrež, v katere se vključujejo, kar omogoča tudi odziv bralcev kot novo kakovost v komunikaciji itd. Vse to priča, da se literatura že seli v neknjižne oblike in načine posredovanja od avtorja do “bralca”; ne vemo pa še, kaj to pomeni zanjo. Gre za vprašanje, ali se pod vplivom novih medijev (ne) spreminja ključni “kanal” človekovega dožemanja in razumevanja sveta oziroma, kot menijo nekateri, ali (spet) prevzema glavno vlogo v tem procesu gledanje in dožemanje vizualnih informacij ter sporočil? In spet se moramo vprašati, ali je bilo in koliko je bilo ustno slovstvo za človeka enako pomembno, kot je bila po izumu tiska literatura (književnost)? Vemo, da je bilo pomembno, saj je ravno tako imelo družbotvorno vlogo, a bilo je drugačno in tudi družba/skupnost, ki jo je utemeljevalo, je bila drugačna; kot bo drugačna družba, ki jo vzpostavljajo novi mediji.

Za knjigo oziroma literaturo, ki izhaja v knjigah, je izredno pomemben odnos do preteklosti/zgodovine in sedanjosti. Človek je izumil pisavo iz pragmatičnih razlogov, za zapis besednih umetnin pa jo je začel uporabljati ne samo zato, da bi nekaj sporočil nekemu, ki ni bil zraven ali se bo šele rodil, temveč zato, da bi zapisal, ohranil spomin na pretekla in sočasna dejstva (resnico) v tako rekoč nespremenljivi obliki. Ustno slovstvo je praviloma ravno tako govorilo o preteklosti, vendar jo je največkrat razlagalo kot mit, legendo ali pravljico. Literatura, ki izhaja v obliki tiskanih knjig, velikokrat sočasno z dogodki, ki jih opisuje, v bistvu tekmuje z zgodovino kot znanstveno disciplino v tekmi za resnico. Za obstoj knjige je ključnega pomena naš odnos do preteklosti. Če se spremeni ta odnos, bo to še razlog več za drugačen odnos do knjige. Pojav in vpliv novih medijev že vplivata na naš odnos do preteklosti v tem pogledu. V šolah se že spreminja način poučevanja zgodovine in pogled na zgodovino in tudi literature šola, kot se zdi, ne obravnava več toliko kot pričevanje o preteklosti in procesu razvoja civilizacije, temveč bolj kot posamezne “zgodbe”.

Če upoštevamo odnos do preteklosti, prej ali slej uvidimo, da ima knjiga za razliko od novejših (novih) medijev posebne vrste socialno funkcijo, ki je zelo pomembna. Knjiga je trajen zapis preteklih dejstev, pri čemer s tega vidika ni pomembno, ali gre za izmišljeno zgodbo ali opis resničnih dogodkov; nastala je z željo po ohranitvi sporočila v izvorni obliki in po prenosu sporočila prihodnjim bralcem, zato deluje povezovalno. Knjiga ima tako rekoč vgrajeno težnjo po povezovanju in komunikaciji v času in ne glede na čas in tako rekoč vceplja bralcu občutek za zgodovino, za tek časa in hkrati za kontinuiteto in neprekinjeno zvezo med preteklostjo, bralčevo sedanjostjo in prihodnostjo. Zapisi v novih medijih (elektronskih) so prej ali slej podvrženi možnosti manipulacije in posegov vanje in že delujejo fluidno ter začasno; s pritiskom na gumb izginejo, četudi jih je mogoče priklicati nazaj. Seveda ima tudi minljivost in hipnost svoj čar, tako kot v gledališču, pri čemer je tam v ospredju neposrednost stika z igralcem. Knjiga temelji na težnji po preseganju časa in želi s svojo trajnostjo in dokončnostjo povezati preteklost, sedanjost in prihodnost. Knjiga izhaja iz vedenja o razvoju in spoznanja, da bo prihodnost drugačna od sedanjosti, ki je drugačna od preteklosti, vendar želi trajno sporočati v trenutku nastanka dognano resnico, ki jo predstavlja “kakor stvarnost” literarne umetnine; “kakor stvarnost” tudi zato, ker je z vidika sčasoma nenehno spreminjajoče se stvarnosti že ob nastanku kot “posnetek” stvarnosti neresnična, četudi izgovarja še tako zavezujočo resnico.

A vse doslej povedano še ni dokončno odločilno. Zdi se, da je treba odgovor na vprašanje, ali knjiga v svoji tradicionalni obliki lahko preživi

konkurenco novih medijev in novih vrst "umetnosti", nastanek katerih priključujejo novi mediji, iskati v razmisleku, kaj bralcu omogoča in kaj od bralca zahteva knjiga ter kaj mu omogočajo novi mediji in nove umetnosti, česar mu knjiga ne more nuditi. Rekli smo, da je branje naporna dejavnost in da veliko ljudi tega napora ne zmore, zato ne uživa ob branju (R. Barthes bi rekel: "Ne uživa v tekstu."). Gre za užitek, ki je naporen in zahteva svojevrstni angažma, ki ga celo večina ljudi ne zmore, ne želi in ga celo odklanja, češ čemu je to potrebno, če je resnica in če so najrazličnejše senzacije, ki zadovoljujejo človekova čustva, potrebe po vznurjanju ipd., dosegljive na veliko lažje načine. Gre za to, da mora bralec aktivirati številne svoje zmožnosti in spodbuditi lastno domišljijo k soustvarjanju. Novi mediji pa mu ponujajo veliko lažje poti do vsaj na videz enakovrednih učinkov in dosežkov.

Za knjigo, kakor jo razumemo v tem spisu, sta potemtakem ob vsem drugem pomembna zlasti domišljija oziroma potreba ali želja po dejavnosti domišljije in aktivni odnos do preteklosti oziroma zgodovine (težnja po vedenju). V bistvu ta dva pojava pogojujeta drug drugega in se vzajemno spodbujata. Naše zanimanje za preteklost napaja domišljija s pomočjo zapisanega spomina. S pojavom novih medijev pa se tudi naš odnos do preteklosti spreminja. Film spreminja zgodovino v zgodbi, znotraj katerih je vse jasno in skoraj ni prostora za domišljijo. Televizija nas je dokončno odtegnila razmislekom in zanimanju za zgodovino/preteklost in nas pita s sedanostjo, zlasti z domnevno sedanostjo, ki jo ustvarja sama v skladu z interesi lastnikov (kapitala) ali politike, ki jo nadzorujejo in ji ukazujejo. Predvsem pa omogoča udobje. Vse je na dlani. Napor ni potreben.

Kdo danes še oblikuje lastno knjižnico? Ljudje, ki živijo v preteklosti? Večina se sprašuje, ali ima še smisel kupovati knjige! Tako ali tako ni mogoče kupiti vseh in na koncu se vedno zdi, da ravno najpomembnejših, torej tistih, o katerih se največ govori, nismo kupili! Knjige še kupujejo in si oblikujejo knjižne zbirke vse bolj le še zbiralci ali ljudje, ki izstopajo iz svojega časa in sveta v katerem živijo, da bi si omogočili potrebni odmik za boljši vpogled.

Gre za vprašanje prihodnosti človeka kot vrste: ali se bo človek še naprej razvijal kot celovito bitje ali bo popustil razmahu tehnologij in se pustil zapeljati in podrediti tehnologiji, ki jo sam razvija (genske manipulacije, prilagajanje zahtevam novih tehnologij), pri čemer si sam prizadeva ne več spodbujati, temveč obvladovati in usmerjati lastno domišljijo, lastno spoznavanje resnice, čustvovanje in duhovno življenje. Knjiga oziroma branje povečini deluje na človekovega duha osvobajajoče (širi obzorja, kot radi rečemo), novi mediji kot orodje globaliziranega kapitala največkrat

ožijo obzorja duha in ga usmerjajo v novo suženjstvo. Knjiga je v tem pogledu ključnega pomena, ker je odločilno povezana z zmožnostjo domišljije (avtorja in bralca), domišljija pa je medij svobode in preseganja končnosti znotraj človeških razsežnosti. Človek lahko ustvari razmere, ko bo lahko bistveno vplival na svojo končnost (manipulacije z geni, presa-  
janje organov, povezovanje in podaljševanje zavesti z umetno inteligenco, ampak to pomeni prehod v neko drugo razsežnost, onkraj biologije, in konec človeštva, o čemer govori tudi Fukuyama v knjigi *Konec človeštva*, Učila international, 2006). Človek bi tako izstopil iz stiske, o kateri piše Eugen Fink, vendar bi s tem tudi izgubil prav to, kar ga po Finkovem mnenju določa kot človeka v razmerju in primerjavi z bogom, drugimi živimi bitji in tudi v primerjavi z umetno inteligenco. Knjiga ni edini branik pred globalizacijo te vrste, je pa eden najpomembnejših. Tu se vračamo k razmisleku Aleša Debeljaka in že omenjenim kategorijam, kot je domišljija, ki bralcu omogoča prestop v vzporedno stvarnost literarnega dela, pri čemer je knjiga pomembna zato, ker je sama po sebi tako zelo oddaljena od te vzporedne stvarnosti, da ta prestop zahteva resnični napor domišljije. Dialog, ki ga ni mogoče vzpostaviti brez ustrezne doze strpnosti in – kot rečeno – brez sposobnosti sočut(en)ja in sodoživljanja tega, kar čuti ali doživlja lik iz literarnega dela ali avtor (pesnik na primer) – in tu smo pri starodavni katarzi. Vsi ti pojmi skupaj predstavljajo doživetje, ki ga je mogoče imenovati katarza.

Zavestno se bomo morali odločiti za ohranitev knjige. Knjiga je paradigma civilizacije, v kateri živimo. Če torej želimo zagotoviti obstanek te (humanistične) civilizacije, moramo zagotoviti obstoj knjige. Knjiga ima v tem primeru osrednjo vlogo, ne kot edini pogoj, temveč kot paradigma. V nasprotnem primeru bomo prestopili mejo te civilizacije in se odpravili na pot v neznano, novo, drugačno, v še neznanem pomenu besede “nečloveško” civilizacijo, prehod v katero nakazujejo nove, umetne oblike življenja, prizadevanja za preseganje smrtnosti (končnosti duha) in cepljenje naravne in umetne inteligence, ki bo hočeš nočeš zahtevalo popoln nadzor in tudi ukinitvev pojma svobode. Nobene potrebe ni, da bi se takšne prihodnosti bali, pomembnejše je vprašanje, ali se nam ključna pridobitev obstoječe civilizacije, svoboda duha, kot srž človeškosti zdi dovolj pomembna, da bi jo želeli ohraniti, ne da bi nasprotovali razvoju?

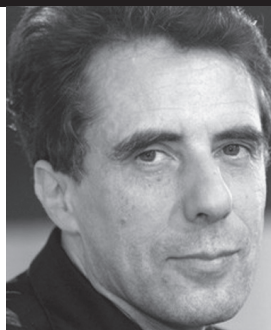
“*Čas v njej rabelj hudi* je pustolovščina jezika in tehnike, ki ji mora bralec slediti z beležko v roki, sicer pade skozi tekst. Vprašanje pa je, če v resnici bralec hoče to početi, če ga tekst kot tak v to privabi. Zdi se, da v Ruplovi antipoetiki parodija pada včasih v kar naivno tezo, skorajda obračunavanje z nekaterimi protagonisti. In naposled je tu še vprašanje literarnega vpliva. Tu ne mislim na zunanji vpliv, marveč na vpliv med osrednjimi literarnimi liki: Jurij Berger vpliva na Miha Puppisa, ta na Batagla in literarni raziskovalec na Obradoviča. Nova tema in parodija: literatura kot vpliv. Rupel izkorišča vplivnost literature zato, da bi dokazal njeno fiktivnost, nevplivnost. Je to paradoks? V Ruplovi antipoetiki je tudi ta mogoč. Se pravi: bralec zbiraj, odloči se sam.”

*Marijan Zlobec: Dimitrij Rupel, Čas v njej rabelj hudi, Sodobnost 1976*

**Brati ali ne brati ...**



*Pierre Bayard*



### Zakaj bi nas moralo biti sram?

Podrobno sem že opisal različne načine ne-branja in preučil priložnosti, ob katerih smo prisiljeni razpravljati o neprebranih knjigah, zdaj je čas, da se pogovorimo o različnih metodah, s katerimi se bomo elegantno izvili iz takšnih stisk. Nekatero rešitve sem omenil že v prejšnjih poglavjih ali so logična posledica mojih pripomb, zdaj pa si bomo te metode natančneje ogledali.

Kot smo videli, razpravljanje o knjigah nima veliko skupnega z branjem. Obe dejavnosti sta lahko popolnoma ločeni. Jaz, na primer, lahko dlje in bolj poglobljeno govorim o knjigah, ki sem jih že nehal brati, saj imam zato do njih potrebno distanco – Musilovo celostno perspektivo – in lahko o njih govorim bolj utemeljeno. Razlika med razpravljanjem o knjigah in branjem je posledica dejstva, da je pri prvem vpletena še tretja stran, navzoča ali ne. Ta samoumevna tretja stran otipljivo vpliva tudi na potek branja, kajti to bržkone zmore le nekdo od zunaj.

V prejšnjem besedilu sem z vrsto konkretnih okoliščin poskusil pokazati, da je naše razpravljanje o knjigah prizorišče sporov, pri katerih naš odnos do *drugega* ne glede na naravo tega odnosa navsezadnje premaga naš odnos do besedila, na katerega neizogibno vpliva tudi sam spor.

\* \* \*

Nobenega dvoma ni, da nas učiteljski poklic najbolj neusmiljeno sili k razlaganju neprebranih knjig. Skoraj vsak od nas je v resnici prisiljen govoriti o knjigah, ki jih ni utegnil – ali preprosto ni želel – prebrati. Vedno tudi tvega, da bo o določenem besedilu moral govoriti z avtorjem ali kakim drugim poznavalcem, ki ga ne bo lahko preslepiti.

Angleški romanopisec David Lodge, ki je tudi sam profesor in je torej vaje navad, s kakršnimi se srečuje v svojem poklicu, je v svojih knjigah vsaj dvakrat pisal o tem, kakšen odnos bi morali imeti do neprebranih



knjig. Primera najdemo v dveh romanih – *Zamenjani vlogi* in *Majhen svet* –, v katerih raziskuje miselni in čustveni svet akademskega mikrokozmosa. S tema romanoma je prispeval k uveljavitvi književnega žanra, znanega pod imenom akademski roman.

V prvem primeru iz romana *Majhen svet* srečamo precej nenavaden pogovor. Robin Dempsey, član akademskega mikrokozmosa, se pogovarja z izposojenim računalnikom, ki je tako vrhunski, da to zmore. Aparaturi je ime Eliza, torej je očitno ženskega spola, in postopoma postane njegova najzaupnejša prijateljica.

Končno je našel nekoga, ki mu lahko odpre srce, ne da bi se moral bati, da bo kaj izblebetal. Dempsey Elizi zaupa ves bes in zaničevanje, ki ju čuti do svojega kolega Philipa Swallowa:

Robin Dempsey: Nič bolje se ne počutim.

Eliza: Zakaj ne?

RD: Zaradi tistega s Philipom Swallowom.

E: Pripoveduj mi o Philipu Swallowu.

RD: Saj sem ti že pravil o njem.

E: Bi k svojim prejšnjim pripombam rad kaj dodal?

RD: Swallow poseblja vse krivice v mojem življenju. V Rummidgeu je dobil docenturo, ki bi jo moral dobiti jaz. Nato je po srečnem naključju postal še predstojnik oddelka. In zdaj ima veliko uspeha s svojo bedno knjigo o Hazlittu.

Kdor koli misli, da je bil v svoji akademski karieri tudi sam žrtev, bo razumel Dempseyjev bes. Še jasneje se bo prepoznal v naslednjih vrsticah:

E: Pripoveduj mi o Hazlittu.

RD: Hazlitt me ne zanima. Tiste Swallowove preplete knjige nisem niti prebral. Mi ni bilo treba. Dovolj ur izpitnega izpraševanja sem predsedel z njim, da vem, kakšna je. Misel, da je resen kandidat za stolico Unesca, je nezaslišana.

Zgornje vrstice zelo natančno opisujejo, kakšna medsebojna naklonjenost prevladuje v akademskih skupnostih, še zlasti pri ocenjevanju del kolegov, ki jih največkrat tako ali tako nismo prebrali. David Lodge očitno govori o svetu, ki ga dobro pozna.

\* \* \*

Tako kot Dempsey in precej kolegov iz akademskega sveta sem tudi jaz dovolj časa predsedel na sejah s profesorji, da imam jasno mnenje, najsi

bo dobro ali slabo, o vrednosti njihovih knjig, ne da bi jih moral prebrati. V nasprotju s slavno Proustovo tezo, da je delo treba razlikovati od avtorja – ali bolje, v nasprotju z določenim razumevanjem te teze –, knjiga ni meteorit ali proizvod skritega jaza. Pogosto je le podaljsek osebe, ki jo poznamo (seveda pod pogojem, da se jo potrudimo spoznati), in povsem mogoče si je oblikovati mnenje o njej, tako kot si ga je Dempsey, že s tem, da preživimo nekaj časa z avtorjem.

Dempsey – in z njim verjetno tudi David Lodge – tu opisuje nekaj, kar je v književnih krogih nekaj vsakdanjega. Ugotovili smo že, da knjige ni treba prebrati, če hočemo dobiti jasen vtis in razpravljati o njej, ne le na splošno, temveč celo poglobljeno. Kajti nobena knjiga ni svet zase. Knjiga je sestavni del velikanske celote, ki sem jo poimenoval *skupinska knjižnica*: če hočemo oceniti kateri koli del te knjižnice, nam ga ni treba temeljito poznati (Dempsey ima navsezadnje jasen občutek, s *kakšno* knjigo ima opravka). Najpomembneje je določiti položaj posamezne knjige v tej knjižnici in to ji da smisel, enako kot beseda dobi pomen v sožitju z drugimi besedami.

Nikoli nimamo opravka le z eno knjigo, ki jo držimo v roki, temveč z vrsto knjig, skupno naši značilni kulturi, v kateri katera koli posamezna knjiga lahko tudi manjka. Torej ni nobenega razloga, da ne bi povedali po pravici, priznali, da nismo prebrali nekega sestavnega dela skupinske knjižnice, vendar imamo vseeno splošen vtis o njej in smo še naprej njen bralec. Z vsako posamezno knjigo prikličemo v misli celotno knjižnico in skozi to migljajočo minljivo prizmo vidimo celoto. Dempseyjevo mnenje o kolegovi knjigi je subjektivno torej popolnoma razumno in bržkone ne bi bilo bistveno drugačno, če bi si vzel čas in knjigo prebral.

Poleg tega da je knjiga, o kateri govorimo, sestavni del večje celote, kar Dempseyju že na samem začetku da določeno količino podatkov, o knjigi ve dovolj (zaradi naslova, poznavanja avtorja in tistega, kar je o knjigi slišal), da lahko oceni, ali je zanj zanimiva. Presojajo mu omogoča opazna sorodnost (ali nesorodnost) knjige z njegovo *notranjo knjigo*; sorodnost v Swallowovem besedilu ni vidna na prvi pogled in se bržkone ne bi okrepila ali usahnila, če bi se Dempsey z njim seznanil.

\* \* \*

Nekaj povsem normalnega bi moralo biti, da bi smeli priznati, kadar neke knjige nismo prebrali, čeprav si vseeno pridržujemo pravico, da jo ocenjujemo. Vendar tako ravnanje v praksi redko srečamo, ker je priznanje ne-branja (kar je, kot smo videli, lahko zelo aktivno in ne le pasivno) v naši kulturi globoko in neizbrisno zaznamovano s sramotnim pečatom.

Presenetljivo je, da Dempsey odkrito pove svoje mnenje o Swallowovi knjigi le zato, ker se pogovarja z računalnikom in ne z živo osebo. Njegovo vedenje se popolnoma spremeni, kakor hitro ima občutek, da ima njegova sogovornica tudi osebnost, torej kakor hitro pove svoje mnenje, česar stroj teoretično ne zmore:

RD: Misel, da bi bil resen kandidat za stolico Unesca, je nezaslišana.

E: Ne bi rekla.

To je zadnja vrstica dialoga, v katero Robin Dempsey kot zaboden strmi zadnjih nekaj minut. Ob pogledu nanjo se mu nasršijo dlačice zadaj na vratu, ker je popolnoma drugačna od vsega, kar je Eliza dotlej pokazala: ni vprašanje, zahteva ali trditev o nečem, kar je bilo v pogovoru že omenjeno, temveč njeno lastno *mnenje*. Kako ima Eliza lahko kakršno koli mnenje? Kako lahko kar koli ve o stolici Unesca, če še Robin ne ve in ji tudi ni povedal? Skoraj strah ga je vprašati. Nazadnje počasi in neodločno natipka:

Kaj veš o tem?

Eliza nemudoma odgovori:

Več, kot si misliš.

Robin prebledi, nato zardi. Natipka:

Prav, če si tako pametna, pa mi povej, kdo bo prišel na stolico Unesca.

Stroj, ki se počasi osvobaja svoje mehanske vloge, nato hladnokrvno odgovori: "Phillip Swallow."

Računalnik zmore oblikovati mnenje, tudi misli o prihodnjih akademskih imenovanjih, toda ne zato, ker ne bi bil samostojen, kot je dolgo mislil Dempsey, temveč ker ga od daleč upravlja eden njegovih kolegov. Ko Dempsey odkrije zvijačo, pobesni, kar je razumljivo, kajti ker se ni zavedal, da je njegov sogovornik človek, mu je razkril celo vrsto svojih najintimnejših misli, še zlasti sovraštvo do Swallowa, in se torej izpostavil ponižanju.

Svojo stopnjo poznavanja kulture – kar največkrat pomeni nepoznavanje – skrbno varujemo, ravno tako kot laži, h katerim se zatekamo, da prikrijemo svoje šibke točke. Če Dempseyjev zaupnik ne bi bil stroj, si ne bi upal priznati, da tako kot večina od nas pogosto govori o knjigah, ki jih ni prebral. Taka molčečnost je obrambni mehanizem, s katerim prikrivamo vrzeli v svojem znanju in se v očeh drugih – in tudi v svojih – lepše predstavimo.

Dempsey v prepričanju, da se pogovarja z navadnim strojem, razkrije golo resnico enemu tistih, ki najmočneje motivirajo njegov samoohranitveni nagon. Predvsem razkrije svoje sovraštvo do kolega, ki ga mora

sicer prikrivati zaradi vljudnostnih pravil, ki veljajo v družbi in predvsem na univerzi. Poleg tega razkrije še eno resnico, skrito pod vljudnostnimi konvencijami o kulturi na univerzi: da je naše odzivanje na kulturna vprašanja pogosto brezobzirno in nenatančno hkrati.

Dokler se trudimo, da bi dajali vtis kulturne pismenosti, pod katerim se le skrivamo pred drugimi in seboj, naša bolj ali manj nezavedna slaba vest zaradi prave narave našega odnosa do knjig obremenjuje ta odnos in vse, kar rečemo o knjigah. Če resnično želimo najti rešitev vsakdanjih soočenj s svojimi pomanjkljivostmi, moramo to slabo vest priznati in razčleniti vzroke zanjo. Samo tako lahko upamo, da bomo zdržali plaz drobcev knjig, ki nam grozi in zaradi katerega je naša najgloblja identiteta nenehno v nevarnosti.

Dempsey nikomur – z izjemo računalnika – noče priznati, da tako kot drugi včasih govori o knjigah, ki jih ni prebral, povsem drugače pa je z junaki drugega Lodgeevega romana z naslovom *Zamenjani vlogi*, kjer se odigra prava igra resnice o neprebranih knjigah.

Igro si je izmislil prav tisti Philip Swallow, katerega možnost imenovanja na stolico Unesca v *Majhnem svetu* je spravila Dempseyja v tak bes. V romanu *Zamenjani vlogi*, ki se dogaja nekaj let prej, britanski profesor Swallow (v manj bleščeči fazi svoje kariere) zamenja univerzitetni položaj z genialnim ameriškim profesorjem Morrisom Zappom z zahodne obale ZDA. Menjavo službenih mest moška kaj hitro dopolnita tudi z menjavo žena.

Swallow med bivanjem v Kaliforniji uvede nekaj študentov v igro, ki jo imenuje *ponižanje*:

Naučil jih je igro, ki si jo je izmislil v času podiplomskega študija. Vsak igralec pove naslov dobro znane knjige, ki je ni prebral, in dobi točko za vsakega igralca, ki jo je. Vojak z ameriškega Juga in Carol sta bila skupna zmagovalca, ker sta s *Stepnim volkom* in *Zgodbo o O-ju* dobila vsak štiri točke od petih, Philip pa je v obeh primerih dobil eno več. Njegova izbira – *Oliver Twist* –, ki je navadno prinesla zmago, je bila strel v prazno.

Jasno je, zakaj se igra imenuje *ponižanje*. Če hoče igralec dobiti točko, mora izbrati knjige, ki so jih prebrali skoraj vsi razen njega. V nasprotju z običajnimi cilji družabnih iger, še zlasti na univerzi, kjer je to največkrat razkazovanje poznavanja kulture, igra temelji na razkazovanju njenega nepoznavanja. Težko si predstavljamo popolnejši dokaz, da razkazovanje kulturnosti pred drugimi v družbenem okolju v nas prebudi nerazumen občutek osramočenosti.

Bistvo igre je torej, da se čim bolj osramotimo; čim bolj se nam to posreči, tem več možnosti imamo za zmago. Dodaten kavelj je, da je

zmaga odvisna tudi od iskrenosti. Če hočeš zmagati, moraš izbrati dobro znano knjigo in tudi prepričati druge, da si govoril resnico, ko si rekel, da je nisi prebral. Če izbereš preveč znano knjigo in je skoraj neverjetno, da je ne bi prebral, imajo drugi igralci pravico, da tvojo izbiro zavrnejo. Možnosti za zmago so torej sorazmerne z zaupanjem sodelujočih v osebo, ki prizna svoje neznanje, ter z resničnostjo igralčevega ponižanja.

Pozneje v romanu spet odigrajo partijo *ponižanja* in Désirée, žena ameriškega profesorja Morrisa Zappa, to opisuje v pismu svojemu možu. Désirée zdaj spi s Swallowom in Anglež je tako popolnoma zamenjal Zappa. Swallow na profesorski konferenci predlaga, da bi se igrali *ponižanje*. Toda Howard Ringbaum, eden navzočih profesorjev, težko pogoltne nemogoče okoliščine, v katerih se znajdejo igralci, ki lahko uspejo le tako, da izgubijo, in pridobijo ugled le tako, da se osramotijo:

Saj poznate Howarda, patološko si želi uspeti in patološko se boji, da bi bil videti nekulturen, v tej igri pa si to dvoje nasprotuje, kajti zmagal bi le tako, da bi razkril vrzel v svoji kulturnosti. Njegova duša sprva preprosto ni mogla prenesti takega protislovja, zato je imenoval neko skoraj neznano knjigo iz 18. stoletja, katere naslova se niti ne spomnim. Seveda je bil na koncu zadnji in se je kujal.

Ringbaum se umakne iz igre, ki se nadaljuje z naslovi, kot je Miltonov *Znova najdeni raj*, za katerega predstojnik oddelka za anglistiko prizna, da ga ni bral, in s tem osupne vse navzoče. Vendar Ringbaum spremlja dogajanje in se na vsem lepem odloči, da bo posegel vmes:

No, v tretji rundi je Sy vodil z epom *Hiawatha*. Ker ga gospod Swallow edini razen njega ni prebral, je Howard treščil s pestjo po mizi, močno sunil z brado naprej in rekel:

“*Hamlet!*”

No, seveda smo se vsi zasmeli, čeprav ne preveč veselo, ker ni bilo ravno podobno šali. Pravzaprav sploh ni bila šala. Howard je priznal, da je videl film z Laurenceom Olivierjem, vendar je trdil, da besedila *Hamleta* ni prebral. Seveda mu ni nihče verjel, zato je bil besen kot hudič. Vprašal je, ali mislimo, da laže, in Sy je bolj ali manj namignil, da res. Howard je nato pobesnel in na vsak način hotel priseči, da drame ni prebral. Sy se je s stisnjenimi zobmi opravičil, ker je podvomil o njegovih besedah. Takrat smo se seveda že vsi popolnoma stregli od zadrege. Howard je odšel, drugi pa smo še kar stali tam in se delali, kot da se ni zgodilo nič.

\* \* \*

Primer *Hamleta* – ki velja za največje delo v angleškem kanonu in ima zato velik simbolni pomen – kaže na zapletenost igre resnice, ki jo dejstvo, da jo igrajo na univerzi, še stopnjuje. Profesor angleške književnosti dejansko zelo malo tvega, če prizna – ali hlini priznanje –, da *Hamleta* ni prebral. Prvič, nihče mu ne bo verjel. In drugič, drama je tako znana, da o njej lahko razpravljaš, čeprav je nisi prebral. Če je res, da Ringbaum *Hamleta* ni “prebral”, pa ima vsekakor na voljo dovolj podatkov o njem, poleg drugega filmsko priredbo Laurencea Olivierja, in seznanjen je tudi z drugimi Shakespearovimi igrami. Čeprav ni imel neposrednega dostopa do vsebine *Hamleta*, je dovolj obveščen, da oceni njegov položaj v skupinski knjižnici.

Tako bi vse lahko teklo kot namazano, če Ringbaum – zaradi prikrite brezobzirnosti igre, pa tudi zaradi duševnega protislovja, ki ga omenja Désirée – ne bi napravil napake in zahteval, da o njegovem nepoznavanju igre ne sme ostati niti trohica dvoma. S tem, da je vztrajal pri svojem neznanju, se je izločil iz neomejenega kulturnega prostora, ki ga navadno umeščamo med sebe in druge in v katerem si molče jemljemo – in hkrati dajemo drugim – prostor za neznanje. Seveda se na določeni ravni zavedamo, da je celo najvišje razvita kulturna pismenost posejana z vrzeli in razpokami (Lodge omenja Howardov strah pred “vrzeljo v omikanosti”), ki je v resnici ne ovirajo, da ne bi bila zanesljiv korpus podatkov.

Območje sporazumevanja o knjigah – in bolj posplošeno o kulturi – bi lahko označili kot *navidezno knjižnico*<sup>1</sup>, ker je to prostor, v katerem prevladujejo podobe (predvsem podobe nas samih) in ne knjige, in ker to območje ne sloni na stvarnosti. Zanj velja veliko pravil, ki naj bi jo ohranila kot prostor sporazumevanja, v katerem knjige zamenjajo izmišljene knjige. To je tudi območje igre, podobne otroškim in gledališkim igram, ki jih lahko igramo le v primeru, če ne kršimo osnovnih pravil.

Eno takih pravil navidezne knjižnice je, da ne smemo ugotavljati, v kolikšni meri je res, da je človek, ki trdi, da je neko knjigo prebral, to resnično storil, in sicer iz dveh razlogov. Prvi je, da bi življenje v navidezni knjižnici brez določene mere dvoma o resničnosti naših trditev kmalu postalo nevzdržno, če bi bili prisiljeni jasno odgovarjati na vprašanja o tem, kaj smo prebrali. Drugi razlog je, da je že pomen neiskrenosti vprašljiv, kajti kot smo videli, je zelo težko razložiti, kaj smo hoteli reči s tem, da smo neko knjigo prebrali.

Ringbaum z izjavo, da ni “prebral” *Hamleta*, pove resnico – ali vsaj tisto, kar misli, da je resnica – in s tem prekrši temeljno pravilo navidezne

---

<sup>1</sup> *Navidezna knjižnica* je območje, na katerem tečejo razprave o knjigah v pisni ali govorni obliki z drugimi ljudmi. V vsaki kulturi je to premični del *skupinske knjižnice* in leži na točki, kjer se srečajo različne *notranje knjižnice* sodelujočih v razpravi.

knjižnice, da je namreč prav, če govorimo o knjigah, ki jih nismo prebrali. Ringbaum tako z vsiljivim razkazovanjem svoje zasebne sfere preoblikuje prostor sporazumevanja v prostor brezobzirnosti. S tem dejanjem pravzaprav razkrije resnico o kulturi: da je to prizorišče za prikrivanje človekovega neznanja in razdrobljenega znanja. S tem pokaže svojo goloto, po svoje pa tudi osramoti kolege.

Brezobzirni odziv, ki ga izzove s tem, je v sorazmerju z brezobzirnostjo, ki jo je sam pokazal na sicer igrivem odru navidezne knjižnice. Ringbaum si drzne povedati resnico o tem, da ni bral Shakespeara, posledično pa žal tudi o naravi prostora, v katerem razpravljamo o knjigah, zato ga nemudoma izločijo. Kazen sledi zelo kmalu, kot na koncu svojega pisma opiše Désirée:

Dražljiv dogodek, priznaj, toda počakaj, da povem, kaj je sledilo. Howard Ringbaum čez tri dni nepričakovano ni bil vnovič izvoljen v naziv in splošno prepričanje je, da si v oddelku za anglistiko niso upali dati redne profesure človeku, ki je javno priznal, da ni prebral *Hamleta*. Novica se je seveda razširila med študentsko srenjo in o tem so na kratko namignili celo v *Optimističnem dnevniku*. Toda to še ni vse. V oddelku je nepričakovano ostalo prosto delovno mesto, zato so znova razpravljali o Kroopu in mu navsezadnje le ponudili redno profesuro. Ne verjamem, da je prebral *Hamleta*, toda o tem ga ni nihče nič vprašal.

Kot pravi Désirée, je vprašanje, ali je človek, ki je zamenjal Ringbauma – ki mu v tem trenutku ni preostalo drugega, kot da napravi samomor –, prebral *Hamleta*, drugotnega pomena. Pomembno je, da ni stopil iz vmesnega prostora, ki ga je ločil od navideznih knjig ter omogoča življenje in sporazumevanje z drugimi. Namesto da bi tvegali napad na ta prostor sporazumevanja, ki človeka ogrinja kot varovalni plašč, kandidata vsaj v tej zvezi raje niso vprašali, kako podrobno pozna Shakespeara.

\* \* \*

Z razčlemba navideznega prostora in njegove varovalne vloge jasno vidimo, da na to, ali si upamo govoriti o knjigah, ki jih nismo prebrali, ne vpliva le sramota, povezana s strahovi iz otroštva, temveč resna grožnja naši samopodobi in podobi, ki jo kažemo drugim. V intelektualnih krogih, kjer je pisanje še cenjeno, so knjige, ki smo jih prebrali, nujen del naše podobe, o njej pa vzbudimo dvome, kakor hitro si drznemo javno oznaniti, da je naša notranja knjižnica omejena.

V kulturi so knjige – prebrane ali neprebrane – nekakšen drugi jezik, s katerim si pomagamo, kadar govorimo o sebi, se sporazumevamo z



drugimi in se branimo v sporih. Tako kot jezik nas tudi knjige opisujejo, dopolnjujejo in z vrsto navedkov ali preoblikovanih odlomkov prispevajo manjkajoče delce k naši osebnosti.

Tako kot besede tudi knjige popačijo našo podobo. Ne moremo se v popolnosti prilegati podobi, ki jo ponuja celota našega branja; o nas lahko ustvari boljšo ali slabšo podobo od resnične, vendar se v njej razblinijo vse posebnosti. Knjige so pogosto navzoče v nas le kot malo znani ali pozabljeni drobci in še zlasti zato smo večkrat neusklajeni s knjigami, za katere se zanima javnost; navsezadnje so prav tako neustrezne kot kateri koli jezik.

Kadar govorimo o knjigah, ne izmenjujemo kulturnih predmetov, temveč prej dele samih sebe, na katere se opremo, kadar je ogrožen naš samoljubni jaz. Občutek sramu nas preplavi zato, ker je v takem sporazumevanju ogrožena naša identiteta, zato je navidezni prostor, v katerem to sporazumevanje poteka, prežet z dvoumnostjo in igro.

V tem pogledu je dvoumni družabni prostor nasprotje šole: območje brezobzirnosti, v katerem vlada izmišljena predstava o obstoju natančnega branja, in prostor, kjer vse preverjamo, da bi ugotovili, ali so učenci res prebrali knjige, o katerih govorijo in po katerih jih sprašujemo. Tak cilj je navsezadnje nemogoče doseči, kajti branje se ne pokorava surovi logiki o resničnem in neresničnem, o odpravljanju dvoumnosti in zanesljivem ocenjevanju tega, ali bralci govorijo po pravici.

Ringbaum hoče na vsak način preoblikovati območje igre, na katerem razpravljamo o knjigah, prostor nenehnega pogajanja in občasne hinavščine, v prostor resnice, zato se zaplete v protislovje, ki ga nazadnje potisne v norost. Ker ne prenese nejasnosti prostora, v katerem potekajo razprave o knjigah, se hoče v očeh drugih videti v najboljši luči, kar po pravilih Swallowove igre pomeni v najslabši. Posreči se mu pod njegovimi pogoji, tako da privzame manj mučno podobo, ker ni tako dvoumna, a ga nazadnje to kljub sprijaznenosti z njo pahne v propad.

\* \* \*

Kadar govorimo o knjigah, ki jih nismo prebrali, je torej pametno, da se osvobodimo moreče podobe o kulturni pismenosti brez vrzeli, kakršno nam posredujeta in vsilujeta družina in šola, kajti k taki podobi lahko stremimo vse življenje, ne da bi se nam jo kdaj posrečilo doseči. Resnica, namenjena drugim, je manj pomembna kot resnicoljubnost do sebe, toda dosežejo jo lahko le tisti, ki se osvobodijo želje, da bi bili videti kultivirani, saj nas ta duševno trpinči in nam preprečuje, da bi bili res takšni, kakršni smo.

*Prevedla Dušanka Zabukovec*



# Slovenski sodobniki





*Marko Kravos*

## **Iz pajkove preje**

### **Pajkova nit**

Hiša se je prevrnila,  
kar na bok je legla:  
še diha, še odpira oči,  
še bi bila gostoljubna.

Vrata so zleknjena,  
strop in tla stojijo  
pokonci kot stene.  
Obstati v tej hiši

ni šala, kot pajek  
je treba v tej sili  
razgrniti mrežo  
h kosilu, k počitku.

Stvar evolucije  
hoditi po stropu,  
viseti na svoji niti  
v domačem kotu,

na osmih nogah,  
na pesniški slini.  
Samica z nasmeškom  
poželjivo gleda.

## Poletje

Let v poletje, izlet na svoje,  
selitev v ptičje kraje,  
v naročje brez korenin,  
s kljunom v naključje,

v mezopotamijo  
po mir in moč  
iz noči v noč,  
od dneva do dneva.

Kopno skopneva,  
zjeda ga morje soli.

Slep si, dokler te srce  
do bolečine ne kljune.

Spet si, ko zapreš oči,  
in zabrni in zadiši.

Svet si, ko ti v prsih  
vzbrstijo kristali.

Leteti, leteti, leteti,  
samo vzleteti je treba.

## Talno gretje

I.

Če tako imenovana ljubezen,  
baje na smrt vdana,  
ne obudi več ognja, ne sprosti pljuč,

ko je vse na dlani kot veter ob steklu

in nastopi kristalno sočutje, vračanje  
na začetek, pod koščeni svod,  
čemu hitri utrip zajčjega srca?

II.

Je srce brez bolečine kaj vredno?  
Kam po plemensko samico,  
ki se godna potika po gozdu  
za skok brez glasu, za goli prč?

Kje je ključ za kamniti grad,  
pitni dar za srečno uro,  
poljub za nenadéjano,  
za večerni žar, da kri spet zardi?

III.

Odglagoliti,  
se razprhniti v travi  
s cvetom  
med zobmi.

Prenarediti krč  
v nasmeh:  
znova vzklikniti:  
ah, ta razvratni greh!

Postaviti ljubezen in smrt  
v premo sorazmerje.  
S preudarno nespametjo  
užiti slast zadnje večerje.

## Bršljanov list

Stvari, ki so blizu,  
čisto blizu, in se oddaljujejo.  
Stvari, ki so oddaljene,  
niti ne veš zanje, in se bližajo.  
Kar prihaja, naj kar odhaja.

Štirje pravi koti  
so v križ zloženi,  
v tem križu ni kritja,  
navpik in počez  
ne osi ne oboda.

Rastoča praznina,  
razpuščeni stik,  
obris odsotnega,  
bršljanov list.

Razpostavi smrt res  
stvari na svoje mesto?  
V obstojno sredino,  
v srce?

Ah, da bi le!

## Morda v dvoje<sup>1</sup>

Med dva zareže nož  
do živega do mrtvega

njeno telo  
še razpira ustnice

on obleži na rjuhi  
ves iz sebe

ona bi kapljo rose  
on tri požirke vina

morda ju pomladí  
jesenska ekstaza

njuna večerna zarja  
sedem let traja morda

in morda

postane vino z vodo  
nepresahljiva kri

in se oko z očesom sprime  
kot brst na podlago

in bosta pergamentni list  
z enim dvostišjem

en brizg čez obe strani  
en zarotitveni glas

---

<sup>1</sup> Za *Luciana in Luiso*: Pred letom dni (2009) je furlanski prijatelj in pesnik srečal svojo smrt med ljubezensko igro s svojo ljubo. Nekaj ur pred tem mi je izrazil zadoščenje, da je pravkar poslal v tisk svojo novo zbirko. Morda na tak način, s poezijo in v erotičnem transu, kar preživiš in obstajaš.

čeprav se zdaj z ene strani  
na drugo ne vidita  
še dihata v sobitju  
onkraj smrtne črte

v dvoje morda je le hip  
do neskončnega enega



### **Britev čez ustnice**

*Udeležuje se pomladi,*  
se polteno zbližuje  
z zemljo v sadilni jami,  
zažiga suhljad, obrezuje,  
dlan ob dlani ogreva,  
na prste sešteva  
rodoljubne jate selivk,  
razbira paritvene klice  
galebov, vetrov,  
srčnega utripa.  
Polh mu prinaša  
lupino oreha, iz nje  
zlahka nastane boben,  
streha ali karavela  
za čez sivo morje.

*Prišla bo pomlad,*  
kot gre britev  
čez vlažne ustnice,  
preko tesnobe,  
za deveto obzorje,  
do kačjega svitka,  
do prosojnega jajca,  
na razcepljeni jezik  
med dva strupnika.  
Na oni kraj na prostost,  
na rep repatice,  
v izobilje zemlje,  
v plodni zev po seme,  
po živo vodo, po -  
nikalnico.

## Veter v (šk)oljki

Pridejo in grejo  
iz moje sence, v mojo senco  
prihajajo, odhajajo  
pod obok med stebre  
k somernemu domu.

V krošnjo zajamem sapo,  
srkam šumeči zrak,  
pomladno vodo.

Jemati lahko, lahkotno,  
razporejati vse mimogrede,  
dež in veter.

Plodovi in veje  
niso nič dolžni,  
deblo nikomur več v zakup.

Prestopam se po svojem,  
po ilnatem izobilju,  
v ogradi iz kamna.

Ljudje in muhe  
so samo nadlega,  
letni časi razposajeno  
rajajo z mano,  
ko zelenim v oljki.

## **Efeška vdova**

Fanfare donijo ob svetlobi bliskov,  
javni problemi so pokopani,  
pogreb z državnimi častmi,  
gospa demokracija,  
bi spali z mano?  
Zakaj? Kar tako,  
zato.

Leporečje je na oblasti,  
iz mreže ni mogoče uiti,  
slepilo se zaleze v kosti,  
nespametno se je upreti  
oroženeli resnici, pravici,  
čaka nas smrt na vešalih  
uspavalnega upanja.

Prestradana vdova, vlažna od solz,  
slana od pogrebne turizma:  
vzemi me nase pod vislicami,  
vzemi me vase, da se prebudim!  
Še je ključ do naravnega okolja,  
v ud se nateka obešenjaška kri:  
probiotski seks za nova razmerja.

*De arte poetica*

Sfinga zastavlja vprašanja  
z nasmeškom: so pesniku nedra,  
polna mlečnega prahu,  
naravni dar ali past usode?

Zlata bilka v senu, zrno v puščavi,  
sredobežna spirala od pike do pike.  
Algebra v postopku od pomenske ničle  
do soli, do kvasa, do testa v peči.

? Gre muza tudi v ogenj po pesem,  
nas skuša zvodnica le za nos vleči?  
! Brez soneta, brez mezopotamskega epa  
bi se večna sfinga še lahko smehljala?

## Ne vrag, le sosed

Pri sosedu laja pes.  
Ima moj sosed psa?  
Imam jaz soseda?

Sosedov pes laja,  
pasji sosed ne govori.  
Morda s psom laja.

S kom govori, s kom laja?  
Pes in njegov sosed  
nista prava družba.

Laja ta nekdo kar tako,  
ko ga daje polna luna,  
metafizika ali spolna nuja?

Sam nimam psa.  
Imam psa za soseda?  
Imam soseda za psa?

Sosedu sem jaz za soseda,  
pa kar brez psa in lajanja.  
V akvariju imam zobatca:

na tesnem tiho plava.  
In kje dostop do soseda?  
Samo prek odprtega morja!

Odnosi so skrajno napeti.  
Zobatec postaja vroče krvi,  
sosed pa zlepa noče peti.



*Zoran Pevec*

## **Pesmi**

### **Kamen brez sveta**

*Kaj je izkustvo spraševanja?*<sup>1</sup>

Izkustvo spraševanja. Invokacija Duha. Blagi nič svobode. Jagnje. Grešna krhkost. Moč v gnezdu iz minljivosti. V razliki časenja je nabor sledi in zobčast niz razprte bolečine. Sem koščica v jabolku. Človek, glas besed. Lucidno zasajen z imenom, naslonjen na božansko ravnovesje. Na robu blagoglasja čaka možnost dveh vprašanj: "Je pepel duša plamena? Je dotik konec neskončnosti?" Telefoniram prijatelju. Dvigne slušalko.

Ne reče nič. Nič reče ne. Dva reče. Dva ne. Dva nič. V tišini se praznim v plasteh. Plamtenje semantike. Vzdihi romanja naravnost v presenečenje. Priložnost instinkta in platno slike. Predstava o rabi besede vtis se vtisne v spomin. Sem pridobljen iz morja. Povem verz o čistem bogu, brez utripanja napačnega svetilnika. Po naključju se mi zatakne misel v potocanem predmestju starosti. S slepim nabojem smrti potujem v sivi kamen brez sveta.

---

<sup>1</sup> Vprašanja na začetku pesmi so iz knjige Martina Bubra: *Pripovedi hasidov* (Ljubljana: Literatura, 1991; prevod Vid Snoj), ali pa so njihove parafraze.

## **Množenje večnosti**

*Zakaj je vse, kar je, in zakaj sploh nekaj je?*

Triptih spomeniškega varstva in bajalica izrekov.  
Skrivnost prhne v nepravilnost simetrične uglajenosti.  
Življenjski popravek je splet okoliščin pomnožen  
s suhim cvetjem pričakovanja. Človek ima težave s tišino.  
Ta ostaja ves čas enaka. Njen lastnik je kamnita fasada  
nevidnosti. Zamenjam vijak na kolesu in to se vrti  
kot prej. Naslonim se na baziliko vzravnanežitka.  
Nad mano prepeva ptica selivka. Negibnost prizora

je skotena v skušnjavi, ki se boči iz drevoreda poželenja.  
Pogledam na uro. Kazalec je usmerjen v idejo o potomcu  
upanja. Peneča legenda o sostanovalcu, ki vedno izpolni  
obljube. Podnevi odklene vrata. Ponoči zapahne dnevne laži.  
Stopim v lahkovernost neonskega otroka. Zavijem se v toplo  
odejo. Iz te perspektive dremavo oponašam kip svojega očeta.  
S perjanico na glavi se skupaj odpraviva v labirint, ki šumi  
tihožitje pred nama iz dneva v dan. Potem vse nekajkrat ponoviva.

## **Zmešnjava sanj**

*Smo v skrivnosti spanca?*

V skrivnosti spanca, brez izbire, brez oči odpreš pogled.  
Rože v vazicah. Tihotapljenje nemira in odganjanje  
prostora. V sanjah govoriš različne jezike. Balon odnaša  
proti nebu. Nenehno hočeš reči "ne" in nenehno  
se sesedaš v prah onemelega pesnika. Osvetljen s praznikom  
nepričakovanega. Globina brez počitka. In jadranje, jadranje  
v zbirko prihodnosti. Po potrebi se med spreminjajoče  
fantazme vrine strategija zakasnitve in obrisi spečih

psalmov. Zvok dežja se malo poigra s skoraj budnostjo.  
Dogodki se vrstijo molče. Se zdrznejo. Onkraj začetka,  
v samostanu zmešnjave, a v točno določeni točki.  
Malo vstran od univerzalne obale. Ugasneš luč in vidiš  
vse. Hočeš napisati črko. Stopiš v distanco. V opazovanje.  
In ni ne pisala, ne črke, ne tebe. Neusmiljeno zares.  
Mrežasta utrujenost sredi noči. Nenadoma se  
odpre okno. Poči. Balon pada na dvorišče pred hišo.



## **Platonova kri**

*Je vprašanje odgovor?*

Vznemirjena je v možnosti brez teže. Skozi past položeno  
v strah podobe. Je naval šale o raztresenosti filozofov. Pleše na  
rami prahu. Osvobojena in zasvojena z vklenjenostjo v sobi.  
Blaginja privilegija. Popoldanska zabava hrabrosti in pravičnosti.  
Skladnost aporije. Obstaja preletavanje polne lune na nebu.  
Vonj po časovnem zamiku od sveta nastajanja. Daleč proč je noč.  
Trazimah se trudi s krepostjo. Ni drugega pomena. Polna zavest  
Ideala. Nenadoma je iluzija prostovoljna. Iskanje belega dne.

Oči strmijo v dvojnost Sveta. Srečanje s strmino raztresenosti, ki se  
vrača skozi stopničaste hodnike. Usoda definicije vrline. Udarci senc.  
Dejstvo mraka v polsnu. Skozi vrata puhti klic ljubimca. Razklan je  
nase in na popolnost. Programska ladja drsi v sporočilo žarečih oči.  
Odtis objema. Izdajalske gube neravnotežja. Pot mimo izložbe.  
Nomadi neznosne resnosti. Jezik trešči ob skalo besed. Prostor pre-  
finjenega nagiba. Empirično sledenje opazovalca. Pot kaže navzgor.  
Breme vednosti navzdol.  
Prizma slonokoščenega modreca. Krhko umikanje v votlino nelagodja.

*Alenka Koželj*



### O njej

#### I.

Bach – razvejano drevo, stopnice, ki se venomer vzpenjajo in venomer padajo. Tako si gospod Bitenc predstavlja Bachovo glasbo. Poslušja jo vselej ob tem, kadar piše, nikoli pa takrat, kadar bere ali gosti prijatelje. Za prvo je Bach preplitev, za drugo preglobok, “Bach ni Mozart,” zaničljivo pravi gospod Bitenc, ne zadovolji se z vlogo zvončkljajočega ozadja, “se še sprašujete, zakaj nikdar nikomur ni prišlo na misel, da bi po Bachu poimenoval slaščico,” se muza gospod Bitenc, svoje sovraštvo do Mozarta je že zdavnaj pretopil v najčistejše občudovanje Bacha. “Bach, edino, kar je ostalo pri Nemcih nebarbarskega, tako je vselej govoril moj oče,” pripoveduje gospod Bitenc brez nepotrebne pretiravanja ali razčustvovanosti, besede mu iz ust pritečejo kot frnikole in odpeketajo na vse strani zbranega omizja kot raztreščeni kovanci, “tako je vsaj vedno govoril moj oče, ki so mu Nemci ubili enega brata, tabeli pa drugega. In partizani tretjega. Moj oče,” nadaljuje gospod Bitenc, ko sogovornik morebiti sočutno privzdigne obrvi, “moj oče,” nadaljuje gospod Bitenc, “nikoli ni prav dobro vedel, kako bi si nadel smrt svojih bratov. Saj veste: obstajajo obleke, pri katerih ne veste natančno, kam sodi glava, kam roke, vrečaste obleke, ki pravzaprav ne pristajajo nikomur in niso narejene po nikogaršnji meri, obleke, pri katerih ne moremo reči, da jih tisti, ki je vanje odet, sploh nosi, tako lahko jih je odlepiti z njegovega telesa ... Bratomorna vojna, skratka, očetu ni nikoli ustrezala, njegovi bratje so se ljubili do zadnjega. Oče ni maral govoriti o vojni in o tem, kako je do razkola v njegovi družini sploh prišlo. Najraje je vse skupaj zvrnil na Nemce, zvrnil kot pretežak tovor, kot zaboj jabolk, ki jih neradi prebiramo ter zdrave ločujemo od bolnih: če ne bi bilo nemške zaslepljenosti, bi bili vsi očetovi bratje še živi, tako je menil oče. Namesto tega sta s sestro

ostala sama in delila onemelost staršev.” Tako pravi gospod Bitenc, nato se zamisli in čez nekaj časa zmrдне: domači izdajalec. Domači izdajalec je tako čudna beseda: predstavljam si ga, kako prihaja izza zapečka, smrdi po kmečki kuhinji, po prekajenem, po domačem hlevu, po petelinovem kriku in bolni jablani za hišo.

Vztraja le še čeljust.

Odkar je Krista odšla, pravi gospod Bitenc, ga nenehno boli čeljust. V pomoč mu niso ne obiski pri vseh mogočih specialistih (od zobozdravnika do otorinolaringologa) ne različni zeliščni pripravki – kadar kljuva, gospod Bitenca potolaži naproksen, kadar se zdi, da se bolečina širi v grlo in po grlu v sapnik in po sapniku v pljuča, liže pastile za grlo, ne ve, kako bi se dokopal do mesta, kjer zares boli: “Boli me, vendar istočasno pod uhljem, v ušesu, v sencah, včasih celo v očeh, pa tudi v prsih, v želodcu, celo v črevesju, če je dan še posebno plitek, luna še posebno okrogla, dež še posebno poševen in oster.”

Seveda se napakam ni mogoče izogniti. Nekatere so še prav posebno vztrajne. Velika napaka je predpostavljati, da je Krista odšla. Mnogo bolje (in točneje) bi bilo reči, da je Krista izginila brez sledu. Vztraja le še čeljust, le še čeljust meni, da je Kristo s površja zemlje zbrisala neka nepredvidljiva, grozljiva sila, podobna čarovniškemu uroku: vsega tega se je voljna spominjati le še čeljust, gospod Bitenc je omagal. Že po načinu, kako se sesede na klop v zdravniški čakalnici, je moč sklepati, da gospod Bitenc ne čaka nikogar več. Vseeno mu je, ali se bo stol pod njegovim v plašč zavitim telesom pogreznil v zemljo, prav tako, kot se je očitno pogreznila Krista. “Kristina Močnik Bitenc,” je pisalo v vseh časopisih. “Kristina Močnik Bitenc,” so poizvedovali policisti. “Kristina Močnik Bitenc,” je vedno znova vsem razlagal gospod Bitenc.

Krista – čudovita ženska, si reče gospod Bitenc, ko sedi v čakalnici in kradoma pogleduje k debelima babnicama, ki mu pretežki in mastni sedita nasproti ter živahno izmenjujeta zaupne podatke iz njunih zdravniških kartotek. “Na vse mogoče preiskave so me že poslali, pa ne vedo, kaj je z mano narobe, zakaj že tri mesece tako grdo kašljam,” zakreha prva. “Že dalj časa me boli podplat – nobenih čevljev ne morem obuti, vsak najmanjši pritisk me boli, najbrž me spet muči trn v peti, že tretjič se mi je vse vnelo,” potoži druga in obtožujoče kaže na svoje zalito stopalo, stlačeno v ponošen rjav damski čevljev.

Gospod Bitenc pogled zaničljivo preusmeri in ga odloži na kupu zgibank, revij in reklam, ki počivajo na klopi levo od njega. Poseže po prvi brošuri, nato po drugi. Revija zastavlja sama vprašanja: *Zaužijete dovolj kalcija? Kaj so antioksidanti? Vam primanjkuje vitamina B?* Gospod

Bitenc na ta in druga vprašanja sam pri sebi odgovori z jedrnatim: Ne vem. Smešno se mu zdi, da ljudi pesti toliko nadlog, da jim je mogoče zastaviti toliko vprašanj, na katera je nemogoče odgovoriti. A posmeh se kmalu spremeni v bes, kot bi kdo z zida strgal eno sliko in namesto nje obesil drugo (vse to v dveh, največ treh potezah).

V zdravniški čakalnici se ljudje pozdravljajo. Družita jih bolezen, skrb zase ali za najbližje (ta skrb je nadvse premetena: včasih zaide in zdi se, da se tiče nekoga drugega, nekoga, ki ga sploh ne poznamo dobro, soseda, ki nam razlaga o svojem prehladu, ali sosede, ki se pritožuje nad povišanim sladkorjem v krvi). "Vselej vsaj ena stara ženica," si misli gospod Bitenc in pri tem odganja misel na lastno starost, ki mu je že zdavnaj poklonila nekaj očarljivih srebrnih pramenov. "Vselej vsaj ena taka ženica, ki skuša z vsemi navezati pogovor o tem ali onem ter tako izgnati neznosno osamljenost, ki raste med njo in svetom in v kateri so se že zdavnaj porazgubili zvoki obiska, ki pozdravlja, zvoki obiska, ko si ta sezuva čevlje, zvoki obiska, ko ponuja roko in se udomačuje v zaprašenem, trdem naslanjaču," si misli gospod Bitenc. Ko taka ženska stopi v čakalnico, svojo osamljenost sleče skupaj s plaščem (mogoče zato ljudje pravijo, da jih že to, da pridejo do zdravnika, potolaži in ublaži njihove muke), odloži jo na obešalnik, ob odhodu pa si jo znova nadene. Vedno ji je nekoliko prevelika, morda vsakič bolj. Vedno je pokrije več, kot bi bilo treba, vselej priča o tem, kako se je starka z leti zmanjšala, kako sta se zmanjšala njen dom in vrt, kako so se v njenem tesnem stanovanju pomanjšali stoli, miza in omare. "Narava ja res uvidevna," si v podbradek mrmra gospod Bitenc. "Ko je čas, da nam soljudje izkopljejo grob, smo že tako prikladno majhni, da naša nerazumljivo lahka krsta zahteva čisto malo prostora, žara je na pol prazna, tako malo pepela je v njej." Ne samo da je narava uvidevna do preživelih, si misli gospod Bitenc, celo ekonomična je.

V čakalnici tudi sicer, brez stark, vladata sloga in razumevanje. Včasih ju kdo prekrši in se prične vesti nadvse netovariško: po hodniku lovi mimo brzečo medicinsko sestro, v ordinacijo se izmuzne prek vrste ... Nanj ostali gledajo kot na nevzgojenega otroka – ozirajo se naokrog, kje je mama, da bi malemu paglavcu navila ušesa in mu pokazala, kako se obnaša. "A danes tu ni nikogar, ki bi bil nekolegialen," ugotavlja gospod Bitenc, ko skozi priprte oči naveličano motri debeluški, ki si čas še naprej krajšata z opravljanjem svojih okončin in notranjih organov.

"Spet je hudo s čeljustjo, komaj jo premikam," se pritoži gospod Bitenc že med tem, ko seda na ponujeni stol brez naslanjača. "Celo noč me je bolela ... to noč in prejšnjo noč ... Ne vem več, kaj naj. Saj me bolečina sama po sebi še ne bi toliko motila, če ne bi napadla sredi noči, razume-

te ... Sem človek, ki si močno prizadeva za urejen spanec. Enostavno si ne morem privoščiti teh bdenj noč za nočjo. Čez dan ne morem optimalno delovati.” Ko gospod Bitenc omeni optimalno delovanje, se zdravniku nenadoma posveti. Ko pogleda gospoda Bitenca, že tako vidi stroj, mašinerijo iz stotine kolesc, matic, vijakov ... Čeprav ga sorodniki ob rojstnodnevni torti vsako leto znova prepričujejo, da “je Abraham še daleč”, ni dovolj mlad, da bi v svojem pacientu videl računalnik: programe, trdi disk, čipe ... Na svoje obiskovalce še vedno gleda kot na stroje, kot na uboge robote, ki jim zarjavi to kolesce, odpade oni vijak, ki jih je treba tu in tam podmazati ali nahraniti, jim matice priviti ali odviti. Na žalost je z vijaki v gospodovi čeljusti vse v redu, vsaj na prvi pogled. Tudi na prvi otip. Rentgenske slike prav tako niso v nobeno pomoč. “Vse to sva že obdelala,” potrpežljivo razlaga zdravnik, ko iz mape z izvidi gospoda Bitenca privleče kup papirjev in skrivnostnih sivo-belih slik, ki spominjajo na dim nad skodelico vroče kave. “Nobenega pravega razloga ne vidim za vašo bolečino. Vse je v redu z vašimi zobmi, kostmi, živci, mišicami, vse je na svojem mestu, vse brezhibno deluje. Napisal vam bom nekaj proti bolečinam, če ne bo bolje, se znova oglasite.”

Znova oglasite. Le čemu? Potrata časa, si misli gospod Bitenc. Čisto navadna potrata časa.

Na enem prejšnjih srečanj ga je zdravnik plaho vprašal, ali zadnje čase kaj škrti z zobmi. Namesto da bi odgovoril na vprašanje, je gospod Bitenc izstrelil: “Moja žena je izginila, ne vem, če veste ... Izginila, razumete.” Zdravnik je molčal.

## II.

Čeljust je pogum. Je potrebno za življenje gospoda Bitenca zbrati pogum?

Gospod Bitenc verjame v znanstveni aparat.

Psiholog – ne bodite no smešni, gospod doktor! Psihiater – ja pa kaj še! Ko zapušča rahlo načeto sivo zeleno stavbo zdravstvenega doma (doma, v katerem domuje zdravstvo, ne zdravje, se večkrat priduša gospod Bitenc), se gospod Bitenc polglasno huduje: “Psiholog! Jim bom že dal psihologa! Dobro poznam psihologe, veliko sem se srečeval z njimi, ko je Krista izginila. In s psihiatri tudi, ko psihologi niso dosegli čisto nič. No, saj navsezadnje niso sami krivi ... Kaj pa naj bi dosegli – Krista je izginila in to je bilo to! Kako naj bi mi pogovor s popolnim tujcem v z omarami okovani ordinaciji pri tem kakor koli pomagal? Psihologi so res zavržena kasta – namazani so z vsemi žavbami in niso človeku prav v

nobeno pomoč! Samo sedijo, se muzajo, vsakih deset stavkov prikimajo, ob vsaki dvajseti povedi prekrižajo noge, to je vse, kar sem psihologa videl početi! Psihiater je po svoje še hujši: ta sploh ne posluša, tudi nog ne križa! Še preden povem do konca, izpod map potegne zelen blokec in mi pričečka čudežno zdravilo, za katerega niti ne vem točno, kaj naj bi mi prineslo: Naj bi z njegovo pomočjo Kristo pozabil? Tega nočem. Naj bi se pomiril z njenim izginotjem? Tudi tega nočem. Vse, kar bi od medicinske in psihološke znanosti rad, je, da me neha boleti čeljust. In tega ne morem doseči.”

Minila so že tri leta. Zdaj lahko gospod Bitenc pripoveduje. Pripoveduje lahko, a besedam mora iz ust pomagati kozarec viskija. Žgane pijače delujejo kot povodenj, ki pred poslušalca nenadoma, ne da bi se nadejal, prinese skrhamo, razpadlo pripoved, okruške dogodka.

Krista – čudovita ženska, tleča žerjavica za vekami, še ponoči sem čutil, kako njene oči vrejo za spuščeniimi trepalnicami, kako se za njimi dogaja marsikaj, kot za gledališkim zastorom tik pred predstavo. Krista – čudovita ženska, pravi gospod Bitenc, ko mu jezik omoči prvi požirek viskija. “Nekoliko nesamostojna,” zmajuje z glavo kot tehtnica, ki se v svojem prizadevanju po pravičnosti preveša z ene strani na drugo. “Zdi se mi, da je komaj prišla, pa je že izginila, kot bi se tako rekoč obrnila na pragu ... Kot da nikoli ne bi nameravala resno živeti z mano, kot bi bil najin dom zanjo le postojanka, le kraj, kjer lahko za trenutek odložiš kovčke, pomigaš s prsti, popiješ kozarec vode.”

Krista je bila bolj zvita, kot so ljudje mislili, se grenko nasmehne gospod Bitenc: “Vselej sem jo moral gledati, kako govori ... Govorila je, kot bi v morje odvrгла mrežo. Vselej je kaj privlekla na plano, največkrat kaj nepotrebnega, nad ulovom je bila redko navdušena. Največkrat je skomignila in nesojeni zaklad potopila nazaj v vodo.”

Kristina Močnik Bitenc, so zapisovali policisti. “Krista so jo klicali ... Smo jo klicali,” je navadno še dodal gospod Bitenc. Takrat gospod Bitenc ni mogel pripovedovati. Jecljal je in škripal, kadar so organi pregona iz njega vlekli informacije. V njihove mreže se je ujelo bore malo – komaj toliko, da so jo lahko začeli iskati. Morda je do poškodbe čeljusti prišlo takrat – v tistih prvih mučnih pogovorih, ko se je gospod Bitenc na vse pretege boril z njo, da bi jo razklenil in osvobodil vso grozoto besed, ki se je valila za zobmi.

Po treh letih si gospod Bitenc lahko natoči kozarec najdražjega viskija in spregovori. Navadno začne s prvo ženo: “Pri prvi ženi je bilo vse mnogo laže – zdrsnila je v smrt, ki se je že dalj časa napovedovala, zdrsnila je vanjo kot prt, ki z mize pade na tla. Ker se je razklenila počasi, se je

praznina po njenem odhodu zdela ožja, svetlejša, podobna čvrstemu zarezu škarij v blago. Blago Kristinega izginotja pa se je razparalo, svet se je razprl po sredini, noč, ki je zavladata nad nami, je bila brez zvezd in brez vetra. Nema in gluha.”

“Bil je eden tistih poznojesenskih večerov, ko se večer celo popoldne hrani z dnevno svetlobo. Kot bi se po risalnem bloku prevrnil kozarec z obarvano vodo (govorimo si, da je ura šele štiri, da ura še pet ni, da je pred nami še pol dneva, a zaspanosti ne moremo več ubežati – ko zahaja sonce, se naš dan končuje, temu aksiomu smo pač zapisani ne glede na menjavo zimskega in poletnega časa, ne glede na urnike trgovin, ne glede na prepolne rokovnike, varljivo luč mestne razsvetljave, živahno peno ljudi, ki se kotali po ulicah v prvih razmočenih decembrskih dneh). Vračala sva se z Iga. Še zdaj jo vidim – bila je zaspana in utrujena kot majhno dete. Rekla je, da ne bo šla na predavanje, da jo boli grlo. V avtu je bila še Anka. Odložila te bova pred hišo, je rekla Anka, potem greva na predavanje, kajne? Vprašal sem Kristo, ali res noče na predavanje. Res, je rekla. Utrujena sem, je rekla. Že cel dan se komaj vlečem, je še rekla. Vsake njene besede se spomnim, vsako pospravim v svoj okvirček. Kadar mislim nanjo, me tako gledajo cele vitraže besed. Nato sva jo odložila na pločniku pred hišo. Do vhoda je imela manj kot deset metrov. Z Anko sva se odpeljala, pomahala nama je, videl sem jo v vzratnem ogledalu in ji pomahal. Nato se je obrnila in odpravila proti hiši. In na tistih nekaj metrih se je za njo izgubila vsaka sled. Po predavanju in nekaj kozarčkih v družbi Anke in profesorja Rozmana sem prišel domov in osupel ugotovil, da je ni. Anka me je pripeljala, med potjo sva se skorajda že sprla zaradi diskusije, ki je predavanju sledila, zato najino slovo ni bilo preveč toplo. A sprejem doma je bil še mnogo hladnejši. Hiša je bila popolnoma nespremenjena – na hodniku ni bilo para Kristinih čevljev, na štedilniku se ni kuhal čaj, okna niso bila zaprta. Kriste ni bilo nikjer. Mobitel je počival na mizi – natančno tam, kjer ga je pozabila, ko sva se pripravljala na odhod. Kriste ni bilo nikjer. Na obešalniku ni bilo njenega plašča. Najprej sem pomislil, da me je morda zapustila. Čeprav nisem vedel, kaj bi bilo temu lahko vzrok, se mi je to ponujalo kot najbolj logična rešitev. Pregledal sem omare, psiho, predale. Nič ni izginilo, le Kriste ni bilo nikjer. Si predstavljate, kako je to? V hiši je bilo hladno, zimsko. Sedel sem za mizo in si rekel, da me zapustila očitno ni. Kar pomeni, da se bo prej ali slej vrnila. Zaspal sem v naslanjaču, se zdramil okrog treh zjutraj in se spraševal, kako da nisem v postelji. Listje je kapljalo od skrivenčenih dreves. Potem se je ugotovitev ponovila: Kriste ni. Znova sem pogledal v spalnico, da bi se prepričal. Zdelo se mi je, da sem zamotan v čudne sanje, ki jih ne bo



predrta nobena budilka, noben ptičji glas. Šele naslednjega dne popoldne sem obvestil policijo. Zeblo me je od samote. Nato so začeli poizvedovati. Na policijo nikar preveč ne računajte, zmedeni so bili ravno toliko kot jaz. Vedno znova so spraševali, ali v hiši res ni nič zmanjkalo. Čez nekaj časa so začeli spraševati (in pri tem buljili v čevlje), ali je Krista res namerala domov. Ali sva se sprla. Ali sva bila v konfliktu. Ali bi bilo možno (tu je kriminalist najprej vljudno postal in si nervozno oślinil ustnice), da je šla h komu, ki ga jaz ne poznam. Ki ne pripada krogu najinih znancev. Jaz in policisti smo grebli po hiši kot rovke, kot hrček, ki ga znanstveniki pošljejo v labirint. Nosila je zimski plašč, rjav. Spodaj je imela rdeč puli in rjave hlače. Okoli vratu je imela zavezano ruto z rjavkastim vzorcem. (V jesenski svetlobi je rjava najlepša, je govorila vedno, kadar se je septembra domov vračala s polnimi vrečkami novih puloverjev, hlač, kril in rokavic.) Pokrival ni nikoli nosila, vselej je govorila, da ji klobuki ne pristajajo. Tako, tako je bilo ... Policisti so se še vedno pasli po hiši, po Kristini pisarni, stikali so za njenimi telefonskimi pogovori in konjički. Brez rezultata – še slabše kot pri psihiatru, ki sem ga takrat začel obiskovati. Psihiater je imel vsaj svoj zeleni blokec. Policisti so imeli svoje blede blokce, v njih pa kup čačk, zemljevid Kristinega življenja, ki nas ni vodil nikamor. Nekoč je prišel na vrsto samomor. Zatem umor. Požiral sem tabletko iz zelenega blokca, včasih sem še pomislil, da bi použil kar vse naenkrat ... Seveda je bil to trenutek šibkosti. Krista je izginila brez sledu in nikoli ne bom vedel, kaj se ji je zgodilo. Njeno izginotje zdaj visi nad našimi življenji.”

### III.

“Nato je prišel dež. Kot da tudi nebo ne bi več sodelovalo z nami in bi hotelo kar najhitreje zabrisati še zadnje neznatne sledi, ki so za Kristo ostale v mestu, ki ga je tolikokrat prehodila.” Sprehajala se je ob reki gor in dol, zavijala v trgovine in knjigarne ob poti, po stranskih uličicah se je prebijala do najlepših štukatur na hišah, do najlepših renesančnih portalov, do pozabljenih fontan in do zanjo posebnih stavb, ki jim je kot otrok nadevala svoja lastna imena, pod katerimi jih je razločevala in prepoznavala. Skrajno otročje, je gospod Bitenc navadno rekel in odkimal. “Zadrtež,” je dregnila Krista in se smejala v strugo, ki je tekla pod njima. Mesto ji je govorilo v jeziku, ki ga ni razumel nihče drug. Če bi bil urbanist tudi jaz, si je mislil gospod Bitenc, bi ji zavidal. Tako pa od mesta, pravi, nisem pričakoval nobene posebne obravnave. Če bi že moral izbirati, bi mnogo raje živel nekje na deželi, ne, še na deželi ne, živel bi nekje v leseni koči



sredi gozda in poslušal Bacha. Bach je kot nalašč za divjino. Zgoraj, v krošnjah, nad njimi, en sam boj, nespokoj, zavijanje, vršanje dreves, krekatanje ptic, gibkost veveric; spodaj pri tleh pa mir korenin, usodna tišina črne zemlje, smrt in pozaba.

“A urbanist nisem,” se nenadoma zasuka gospod Bitenc. “In tudi ona pravzaprav ni,” doda zamišljeno. Nato se znova razneži: “Krista, kljub vsemu čudovita ženska. Tale hiša je ptičja hiša, mi je včasih šepnila med najinim nedeljskim sprehodom. Tole sem opazila ravno zadnjič, me je cukala za rokav kot nestrpen otrok (včasih je bila tako smešno otročja!). Tale je hiša piščanček. Rumena in zgrbljena v kepico, je hitela pripovedovati. Tale je hiša šatulja, mi je omenila čez nekaj časa in resno dostavila: človek ima občutek, da se v njej skriva marsikaj. Čudovita ženska je bila, nihče ni bil sposoben njene ljubezni, vsakdo pa bi si želel, da bi ga ljubili, kot je stvari ljubila ona,” ganjeno zaključi gospod Bitenc.

Po obisku zdravnika se gospod Bitenc z mestnim avtobusom odpelje na založbo. Že tako dolgo temu kraju govori “na založbo”, da se mora včasih, kadar ga kdo povpraša, za katero založbo gre, skorajda potruditi, da izdavi njeno ime. Nikoli tudi ne reče, da gre “v službo”. “Sliši se tako priliznjeno,” vedno pravi in zmede sogovornika. Kaj je v izrazu “služba” tako zelo priliznjenege, ve le gospod Bitenc. “Krista je vedno govorila, da gre v službo. Nerada je trosila naokrog podrobnosti o svojem poklicu,” se hvali (vsaj tako se zdi) gospod Bitenc. “Urbanisti so zelo nepriljubljene – po večini zasluženo,” dostavi gospod Bitenc. “Vsi urbanisti, kar jih poznam, so popolni idioti,” nekoliko strupeno nadaljuje. “Nič čudnega ni, če se njihovih načrtov nihče ne drži, ko so pa tako abotni in popolnoma brez posluha za prostor. Zaradi te abotnosti so postali povsem pogrešljiv člen vsakega procesa gradnje. Kadar bi morali zastaviti svojo besedo, jih premaga kapital. Znašajo se nato tam, kjer ne bi bilo treba. Okoli mest kot gobe po dežju rastejo nemogoči obroči polizanih vrstnih hišic, ogabnih trgovskih centrov, dolgih procesij vrtnih palčkov. In od njih odpadajo strupeni trosi, iz katerih v vedno novih, vedno širših obročih poganjajo nove poslovne stavbe, nemogoče fontane pred družinskimi hišami, vrste blokov, ki so v bistvu le tovarne ljudi, vedno več ljudi izdelajo, vedno več ljudi prihaja iz njih in ti v okolje zasajajo nove smrtonosne klice, nove hiše zase, za svoje otroke, za svojega psa, vsi bi želeli živeti v naravi, a hkrati bi vsi želeli nevemkolikopasovni internet, cel dan tuljenje mobilnih telefonov, dovoz do hiše, bazen pred njo ...” se končno upeha gospod Bitenc.

Zadrtič sem, je gospod Bitenc vselej odgovarjal svoji drugi ženi. Pa kaj potem, je pristavil. To ja vedo vsi, je še dodal, ko je pomislil na založbo, na bitke, ki jih bije, na doktorja Skočirja, tega mulca, ki je, namesto da bi

še kako leto hodil v šolo, lepega dne prijadral naravnost v pisarno gospod Bitenca, položil svoj nahrbtnik na prazno mizo in svojemu zagrenjenemu sosedu zmagoslavno ponudil roko. Za gospod Bitenca je ta prijazna gesta pomenila začetek vojne. Gospod Bitenc se je povzpел nad marsikatero človeško čustvo in treba mu je priznati, da je v svojem življenju premagal več podlih vzgibov duše kot večina ljudi. Zamerljivost na žalost ni bila eno izmed teh premaganih čustev. Nasprotno. Gojil jo je kot nasad bodočih rož. Trnje ni pikalo le nasprotnikov, tudi vrtnarju je prizadejalo praske, rane, tudi vrtnar je občasno zaradi svoje vrtnarske vneme pošteno zakrvavel. Doktorju Skočirju je rad stopal na prste. Prosil ga je za zamudne usluge, ki jih začetnik, kakršen je Skočir kljub svoji izjemni samozavesti bil, preprosto ni mogel zavriniti ("Povzpeticnik, čisto običajen povzpeticnik!" se je hudoval gospod Bitenc). Do zadnjega trenutka je čakal z oddajo teksta, sam pa je od Skočirja vse popravke zahteval po štirinajst dni pred razumnim rokom. V pisarni je včasih na ves glas poslušal Bacha, medtem ko se je Skočir za svojo mizo vljudno odhrkaval, tleskal z jezikom, sam pri sebi globoko vzdihal in nemočno pokal s prsti. Moker dežnik je gospod Bitenc vselej razprl v neposredni bližini Skočirjeve mize in se delal, da ne vidi kapljic, ki so potem prhnile po pedantno zloženih spisih in računalniškem zaslonu. Ko je pozimi doktor Skočir okna kihajoč in kašljajoč zapiral, jih je gospod Bitenc odpiral. "Okenska vojna," je temu sam pri sebi pravil Bitenc in se privoščljivo smehljaj. Ne, ni bil nad vsem tem. "Ne vem, zakaj moraš biti včasih tako nemogoč, ko si pravzaprav čisto dober človek, Jurij," je nekoč rekla Krista. "Mešetarji, Krista, vsi so navadni mešetarji, od tega njihovega mešetarstva in umazanih kupčij mi počasi postaja slabo," je odvrnil gospod Bitenc, potem ko je videl, kdo je prejel nagrado za življenjsko delo. "Mešetarstvo, nobene dobronamernosti ali občutka za pravičnost ni v njem, ti mešetarji ne znajo nič drugega kot mešetariti: mešetarili bi z vsem, polni samopašnosti, obenem polni samoprezira in pristnega kmečkega oportunitizma. To smrdljivo kmečkost so cepili z navadno pobalinsko neotesanostjo, najbolj negotnim samozvanim liberalizmom in katoliško, vesoljno krivdo in dobili smo prečudno vrsto človeka. Človeka mešetarja, ki vselej vsemu določi ceno, požrtnega in poželjivega hlapca, ki gospodarja na seniku črti, zvečer pa najhlastneje zajema iz skupne skledе in drugim odžira, kar le lahko. Hlapec, ki bi, leže na senu, rad postal gospod. Vsi so navadni mešetarji: politiki, pisatelji, igralci, spomeniki, direktorji in njihovi delavci, starši in njihovi otroci, učitelji in njihovi učenci, trgovci in njihove stranke. Naš *modus vivendi* ponazarja kup gnoja, ki se smradi ob zapuščeni kmečki hiši, hiša razpada in hrešči, gnoj jo bo kmalu požrl celo, vse večji in vse močnejši je, že leze

po zidovih, že sega skozi line, že se širi na podstreho, nad hišo, v nebo. Kdaj bo kdo ta nagnusni kup zravnal z zemljo, kdaj bo kdo temu gnoju rekel gnoj, kdaj bo kdo vzkliknil, da je cesar gol oziroma da govno smrdi, kdaj bomo nehali zbirati to ogabo, kdo bo kup razmetal na vse strani?! Iz solidno zravnane kupa gnoja lahko zraste tudi kaj koristnega, morda celo kaj lepega. Zdaj pa ni drugega kot smrad in debele konjske muhe.”

December je zdrknil mimo mene, pravi gospod Bitenc. Uvidevno, doda. “Ni me hotel motiti s svojimi lučkami, drevesci, gnečo, polnimi darilnimi vrečkami, vonjem po kuhanem vinu. Zadnje usmiljenje: nadme je poslal dež. Gost zimski dež, ki diši po snegu. V dolgih jezikih je lezel po šipi navzdol. Če sem stal sredi sobe, se mi je zdelo, da živim v hiši, katere stene se topijo.” “Najhujši je bil čas tik pred božičem,” zavzdihne gospod Bitenc. Dežne kaplje so se počasi razcvetele v prvi sneg. Zdelo se je, da se z neba namesto preklicane sodre in ledu sesipljeta cimet in vaniljev sladkor. Vse je dišalo po kuhanem vinu. Ko si je gospod Bitenc utiral pot skozi mestni praznični pokol, ko je od sebe odrival po alkoholu smrdeče nosove, ki so se k mimoidočim nagibali ob stojnicah z vinom in kranjskimi klobasami, takrat je šele začutil, kaj pomeni hoditi po mestu popolnoma sam, s praznino ob svoji desni, s praznino ob svoji levi, z votlino v ustih tam, kjer bi morale biti besede, z velikim madežem na srcu tam, kjer bi moral biti praznik.

“Saj ne, da se niso trudili,” se zamisli gospod Bitenc. “Zlata otroka imam, veste, res zlata. Mehko srce imata – po mami.” Najprej je poskusila Saša: želela je, da preživimo božič v družinskem krogu. Jaz, ona, njen brat, njegova žena, vnučki. Že ob misli na to se naježim, pravi gospod Bitenc. “Bil sem resnično neusmiljen,” nadaljuje. Do ljubljenih moramo biti včasih naravnost brezobzirni, pravi. Grdo je in boli, a taka so dejstva, seka besede. Na Sašino skrb se je gospod Bitenc odzval po svoje: “Niti slučajno ne mislim sodelovati v tej maškaradi! Kar sami pecite božične piškote, navesite na jelko ves mogoč kič in poslušajte eno osladno angleško božično pesmico za drugo – odkar imam kaj besede pri tem, božiča nisem praznoval. In tudi zdaj ga ne mislim!” Najbolj boleče je prihranil za konec, za trenutek, po katerem je telefonsko slušalko ihtavo zabil na mizo: “Če bi se za praznike že rada počutila koristno, napiši končno tisto svojo diplomo! Dokler pa tega ne narediš, se mi ne oglašaj s kakšnimi podobno idiotskimi predlogi!” Smešno je bilo takole govoriti, tiho pristavi gospod Bitenc. Kot bi uperjal puščice v podobo samega sebe, kot bi streljal nase, na svojo postavo, ki se boči nekje v daljavi, nekje daleč daleč.

“Saša še zdaj ni diplomirala,” pojamra gospod Bitenc. Ni ji lahko, dostavi. Mama ji je umrla, mačeha pa, ki jo je komaj dobro sprejela in se le

počasi navajala na njeno neobičajno prisotnost, je lepega dne izpuhtela z obličja zemlje. Saša očeta še vedno kliče: “Kako si, oči?”

“Kako pa misliš, da sem?! Presneta plundra ... Presnet javni prevoz ... Kot bi se objemal s poscanim pijancem, tako je smrdelo celo pot. Zakaj se morajo na javni prevoz zanašati tako nemarni ljudje: starke s svojimi smrdljivimi torbami (ne vem, kako morajo cele dneve jesti vse te ogabnosti, ki jih na tržnicah tlačijo v vreče in vozičke in potem na avtobusu smrdijo kot prevrnjen smetnjak), potem osnovnošolci po telovadbi, ki zaudarjajo po mešanici znoja, testosterona, poceni parfumov – smrdijo kot odvržen čevelj, skratka! Potem so tu ljudje, ki blagovolijo ne uporabljati dezodorantov. Pa ...”

“Oči, kako torej si?”

“Saj vidiš – po starem.”

“Te kaj boli čeljust?”

“Kot ne vem kaj. Misliš, da zdravniki kaj ukrenejo glede tega? Pustijo me v bolečinah. Predpisujejo mi protibolečinske tablete, katerih edini učinek je driska. Kako misliš, se počutim?”

“Morda bi moral nazaj k psihiatru ...”

“Sami šušmarji! Svet, poln zavrženih šušmarjev! Od enega do drugega šušmarja nas pošiljajo šušmarji, en šušmar te pošlje k drugemu, drugi k tretjemu, ni in ni konec tega njihovega šušmarjenja, uživajo v njem, uživajo, ko se pri njih znajde človek v bolečinah, oni pa ga lahko le napotijo k drugem šušmarju, ko človek takole kroži po mestu od ene do druge klinike še dobi občutek, da napreduje, da se nekaj premika, da bo šlo na bolje, a vse, kar se na koncu zgodi, je to, da te nov šušmar pošlje na nov krog po mestu, k drugemu šušmarju, ki te je pripravljen pregledati čez pol leta ali pa jutri, če si pripravljen odvezati mošnjiček, in spet imaš lažen občutek koristnosti svojega početja, v resnici pa le plačuješ šušmarje za delo, za katerega so že tako preveč plačani, saj pošiljanje človeka k šušmarju pravzaprav niti ni tako težka naloga, vsakdo bi lahko tako zdravil, vsakdo bi bil sposoben pospravljati denar v svoj žep, vsakdo bi znal bogateti na račun trpljenja drugih, trpljenje drugih je že od nekdaj najbolj donosen posel ...”

“Pa sicer? Razen čeljusti?”

“Kaj pa sploh še je, razen te preklicane čeljusti? Ravno zdaj boli kot sam satan ...”

“Rada te imam, oči. Vse bo v redu.”

Priskrbel sem ji delo lektorice, pravi gospod Bitenc. Ne vem, ali sem ji s tem sploh naredil kakšno uslugo, pristavi. “Nikoli ne bo diplomirala.” Moja hči ne bo nikoli diplomirala, ponovi gospod Bitenc bolj zase.

Gospod Bitenc vidi podobo svoje hčerke; raje se plazi pod ovirami, kot da bi jih preskakovala. Plaha je in nemočna. Ko je bila majhna, je rada lovila kobilice. Kadar je po zavzetem lovu kako dejansko ujela, jo je že naslednji trenutek vsa prestrašena izpustila. "Skače," je skrušena pritekla k očetu. Plašilo jo je uporno skakanje panične živalce. Gospod Bitenc ji je vsake toliko časa kako ujel in jo poddržal med dlanmi. Saša se mu je približala in razklenila njegove prste kot žaluzije. "Strah jo je, spustiva jo," je rekla, ko je opazila, kako zeleno telesce trza ob človeški koži. Z roba travnika ju je spremljala preminula. V rdečem poletnem krilu. Igrala se je z zlato verižico, ki ji je visela okrog vratu. "Verižica zdaj počiva v predalu moje nočne omarice. Nekdaj je počivala na njeni strani, a ko se je priselila Krista, sem jo prestavil. Krista ni bila nikoli ljubosumna na prvo ženo. Ko sem ji govoril o njej, me je poslušala zbrano in nekako preudarno. Mislim, da je globoko v sebi vseskozi vedela, da prva žena nikoli ni bila tako ljubljena kot ona. Kot bi otrok poslušal pripoved o svojem splavljenem bratcu. Tisti, ki so, imajo očitno prednost pred tistimi, ki jih ni – oni drugi so le obet, le obljuba ljubezni, srce imajo le na posodo. Grozno je, če pomislim, da se spominjam prve žene, ona pa name ne misli več in nikoli ne bo." Ko je izginila Krista, je bilo vse drugače. Pred breznom, ki se je odpiralo pred nami, smo morali oči skriti.

#### IV.

Policisti so zastavljali čedalje bolj bizarna vprašanja.

"Je imela žena kakšne dolgove, za katere niste vedeli?"

"Je imela kadar koli težave s prepovedanimi drogami?"

"Ji je kdo grozil? Jo izsiljeval?"

Dan je spet postajal daljši, videli pa smo vedno manj, pravi gospod Bitenc. "Vsakič, ko sem pogledal okrog sebe, je bila soba temnejša, bolj prazna, polna odrezave tišine, v kateri sem čutil Kristino sapo."

Klici so se redčili. V prvih dneh so ljudje čutili, da bi me morali držati pokonci s svojimi vprašanji, pojasni gospod Bitenc. "Zdelo se jim je naravno, da bo izgovorjeno ime prineslo osebo, katere znak je bilo. Pričeli so uporabljati njeno polno ime – kot bi se že tako zelo oddaljila, da ji ne morejo več nadevati ljubkovalnih okrajševalnic. Za tako krnitev je bil jarek med svetom in žensko, ki je z njegovega obličja izginila, preglobok. Ljudje so čutili, da morajo pokazati, kako razumejo težo moje samote. Krista se je spremenila v Kristino. Od daleč je zrla k nam, njen obraz je bil strog, očitajoč, nezadovoljen, včasih celo otožen in obtožujoč. Vsakič, ko sem se zazrl skozi okno, sem ga videl v odsevu šipe. Ko sem se bril v kopalnici,

sem ga čutil za svojim hrbtom. Njene oči so žgale skozi moj suknjič, srajco, hlače. Prebadale so me, občutek sem imel, da puščam kot cedilo. Ko sem hodil, so iz mene v tankih curkih iztekale najtemnejše, najgloblje skrivnosti, vsem so bile na očeh. Vsi so videli sledi skrušenega človeka.”

“Najina ljubezen ni zrasla, prej bi rekel, da je uspela, da se je prijela: vzknila je iz šibkih potaknjencev, ki sva jim nerodno iskala mesto na zemlji. Trinajst let je bila mlajša od mene: dovolj, da so se med nama bohotile vedno nove razlike. Ni šlo le za svežino, s katero je potovala od ene do druge trgovine s čevlji, ni šlo le za zbirki plošč, ki so ju ločevala ne samo desetletja, temveč tudi stoletja, šlo je več kot za to, da je uporabljala računalnik, medtem ko sem jaz vztrajal pri svojem zvestem pisalnem stroju. Sama je pisalni stroj sovražila – tu je zablestela vsa njena lenobnost in brezbržnost. Vselej mi je govorila, da ima računalnik najraje zato, ker ji ni treba tako paziti, kaj napiše. Tako bi najraje živela tudi življenje, je večkrat zavzdihnila. Meni ni bilo do takih odpuščanj. RAD sem strmel v svoje napake: v zatipkane črke, v bel omet, ki ga je za seboj puščal korektor, rad sem ostajal soočen s svojimi slabostmi, veliko mi je bilo do prevpraševanja lastne (ne)zmotljivosti, lastne človeškosti. Krista je bila v tem pogledu popolnoma drugačna. Bistvo napak je, da jih razumeš in prikriješ pred drugimi, je vselej govorila. Drugi ti ne morejo prinesiti ničesar, razen ponižanja in slabe vesti. Sami čutijo le slast lastnega hlastnega odpuščanja, le pohotno se valjajo v priznanju človeške bede. Pravim napakam mora človek vselej pustiti, da poženejo korenine v njegovem srcu – ne sme jim odščipniti vej, da bi jih delil s tujci, ki nikoli ne bodo poznali njihovega debela, zemlje, v katero je zasajeno, žuželk, ki ga najedajo pod lubjem. Tako je govorila.”

So Kristo ubili? Ugrabili?

Ima policija osumljence? Je med osumljenci gospod Bitenc? Kdo sploh kaj ve o vsem tem? Na koga naj bi vprašanja pravzaprav naslavljali?

Preklet naj bo božič, kremplja gospod Bitenc. “Preklet, preklet, preklet praznik ... Umazana žlobudra, sodrga vsepovsod ... Proslavljanje Kristusovega rojstva – pa kaj še! Proslavljanje rojstva, ki naj bi odkupilo vsa odvečna življenja, vso to umazano paleto tujcev, ki se opotekajo pod težo ovojev, škatel, darilc, novoletnih jelk ... Groza, zmrazi gospoda Bitenca. Seveda, ko je bila prva žena še živa, je bilo drugače. Kupili smo jelko, Saša in Tine sta jo krasila, žena je pekla piškote. Za silvestrovo smo si razdelili skrivnostne živopisne pakete ter zavzeto vzdihovali in vzklikali vsakič, ko je kdo od nas privzdignil pokrov in ga je obsijala luč novega, svetloba daru. Tudi Krista, moja Krista, je imela praznike rada. Manj kot v kuhinji jih je preživljala v trgovini, na stojnicah, iz službe se je že kak



mesec pred božičem, takoj ko so trgovci svoje templje opremili z zeleno-rdeče-belo praznično scenerijo, vračala polna skrivnostnih zavitkov in vrečk, ki jih je nato razigrano porinila v zadnji del garderobne omare in mi žugajoč prepovedovala, da bi predčasno razkrival enigme, ki so jo napolnjevale s takšnim žarom. Seveda mi niti na kraj pameti ni padlo, da bi vohljaj za darili. In Krista je to nedvomno vedela. A to je bil način, na katerega sva si lahko povedala, da rada praznujeva drug ob drugem – da sva rada udeležena tega potrošniškega svetovnega rituala, če ga le lahko spremljava skupaj.” Ob večerih sva si nalila kozarec vina, brala sva vsak svojo knjigo, Krista je po sobi razpostavila dišeče svečke, zavzdihne gospod Bitenc.

## V.

Februarja je prišla zanesljiva pomlad. Led, od katerega se je odbijalo novorojeno sonce, nam je pokal pod nogami, pravi gospod Bitenc. Zdelo se je, da hodimo po lomljivi čipki, doda.

Tri mesece po izginotju je gospoda Bitenca nepričakovano obiskala ena Kristinih mlajših sodelavk. Ničesar ji nisem ponudil in ničesar ni zahtevala od mene, razlaga gospod Bitenc. Sedla je na kavč, pravi gospod Bitenc, na mesto, ki sem ji ga odredil, na mesto, kamor Krista nikoli ni sedla. Raje je posedala po stolih, po naslanjaču, nekoč je iz starinarnice privlekla obtolčen taburet, ga odnesla v garažo, nato pa obnovljenega in sijočega zaradi novega premaza laka ponosno postavila v sredo sobe. Sodelavka je obenem čutila in razumela, da sedi na mestu, ki ni nosilo Kristinega mehkega odtisa. Nogi je stisnila, roki je prekrižala tik nad kolena. Njene oči so bile hladne, skandinavske, pravi gospod Bitenc. V njenih sivih mačjih očeh je vedno kraljevala zima. Če si se zazrl vanje, se ti je zdelo, da strmiš v globoko višinsko jezero: pogled vleče k dnu, a ne k njegovemu življenju, ne k ribam, k drobnim bitjecem, zavezanim smrtnosti in telesni bolečini – pogled privlači neka globlja sila, nekakšna neusmiljena sila, ki počiva prav na dnu, tik nad kamnitimi tlemi. Temna voda naše oči ponese vse do konca, vse do tal. Tako sem se počutil, pravi gospod Bitenc ... Kot da strmim v hladno praznino, stkano iz ledeno mrzle modrine, trzanja, iz slepega življenja kamenja in mulja. “Povedala mi je, brez obžalovanja, brez potvorjene ali iskrene nedomačnosti in popolnoma brez oklevanja, da ji je moja druga žena zagrenila sleherni dan v službi.” Tako je bila neodgovorna, je šepetala in pri tem z roko že grabila po robu naslanjala. “Sprva sem mislila, da je lena, res, da svoje delo na moja pleča prelaga zato, ker se ji ne ljubi delati. Sčasoma sem spoznala, da se za njeno navidezno

lenobnostjo in nekompetentnostjo, nesposobnostjo, za katero so jo drugi nagrajevali tako, da so ji odvzemali odgovornosti ter jih vsiljevali tistim, ki svojega dela enostavno niso bili sposobni zvrniti kot škaf mrzle vode na najprimernejšega, najbližjega ali najpripravnejšega sodelavca, skriva povsem običajna nesamozavest.”

“Cele vikende sem delala zaradi nje,” je hladno, a prijazno nadaljevala sodelavka. Kot bi govorila o čokoladnem prelivu na torti: korektno in brez sramu. “Na svoja otroka sem stresala svoje nezadovoljstvo, pre-utrujena, preizčrpana in preveč vestna, da bi se dvignila in se rešila tega nepravičnega bremena. Zavijala sem ju v svoje nezadovoljstvo, spat sem ju pošiljala z naročaji frustracije in živčnosti. Možu sem zavidala zadovoljstvo pri delu in se spravljala nadenj ob vsaki malenkosti, prav vsakič, ko se mi je ponudila najmanjša, najneznatnejša priložnost. Strah jo je bilo, da bo kaj storila narobe, zato je vselej odlagala stvari, ko bi jih morala dvigniti. Me razumete?” Gospod Bitenc je razumel. “Bil je en sam velik strah, strah pred tem, da se bo skrbno vzdrževana mreža nad glavo sesula nanjo,” pravi gospod Bitenc in globoko zavzdihne.

Če si pogledal sodelavkin obraz, so te njene ustnice presenetile. Oči so prežale nate, ozke in hladne, ustnice pa so bile presenetljivo čutne, pojasni. Mehke, razvite v lep pravilen lok. Ko se je plaho nasmehnila, se je zdelo, da je Cupid napel svoje nezmotljivo orožje.

Srečna sem, da je ni več v službo, je rekla sivooka sodelavka. Odkar je ni, zame vse poteka bolj mirno, manj stresno, iz rok mi ni več treba dati ničesar, za kar bi se bala, da zaradi naglice ne bo dobro izpeljano, je dodala. “Za vsakim podpisom stojim, ponoči me ne preganjajo dvo-mi, baldrijanovih kapljic se nisem dotaknila že cela dva meseca ... Me razumete?”

Gospod Bitenc je razumel. “V tistih peklenskih mesecih, ko so vsi hodili k meni in zahtevali, da svojo žalost delim z njimi, ko so vsi grebli po meni, da bi videli, kakšno je videti krvaveče srce, sredi te puste in drobnjakarske secirnice je bil to obisk, ob katerem sem resnično čutil, da je moja Krista, moja čudovita Krista, čudovita žena, čudovita ženska, nekje v sobi. Da pogleduje v prostor, prek katerega sta bila prepeta moj in obiskovalkin pogled. Obraz sem približal dlanem in zajokal. Sprva se me je obiskovalka hotela dotakniti, me utešiti, a odmahnil sem z roko, včasih človeku ne preostane drugega, kot da drugemu pred obrazom zamahne z roko, včasih dotika preprosto ni mogoče prenesti, včasih je žalost tako vzvišena, da je tolažba nizkotna in okorna.”

Siveče lase je imela obiskovalka spete na tilniku. Njen vrat je očitno rad nosil obremenitve, razumem, kako hudo ji je moralo biti, ko je naletela



na Kristo – na žensko, ki je svoje odgovornosti vselej znala tako zelo galantno in brez sramu preložiti na drugega, potrto pripoveduje gospod Bitenc. Ta uboga ženska ... Vse na njej je trdo, si misli gospod Bitenc. Vse na njej spominja na polico za odlaganje, vse na njej je ozko in ostro, medtem ko sta bila Kriste eno samo dehtenje in mehko.

Ob četrtek zvečer gospoda Bitenca obiše doktor Rant. Igrata šah, srebata najdražji darjeeling in grizljata suho sadje. Gospod Rant se pretvarja, da z očmi ne pleza po omarah, in se trudi prikriti, da v okvirjih, obešenih po stenah, išče spokojni Kristin obraz, gospod Bitenc se dela, da ne ve, da se Rantove oči kot ovijalke vzpenjajo po zidovih, dokler se zasople ne ustavijo na najbolj mamljivem obrazu, ki ga je kdaj videl.

Doktor Rant se je vselej pretvarjal, da se z gospodom Bitencem družijo zaradi šaha.

Gospod Bitenc se je vselej pretvarjal, da sta z doktorjem Rantom prijatelja.

Krista se je vselej pretvarjala, da ne ve, zakaj doktor Rant prihaja v resnici, zakaj ji vselej prinese rože ali bonboniero, zakaj vedno, ko med temi obiski sedi v spalnici in si, odeta v nekakšno starinsko haljo in ovita v ekstravagantno rožnato boo, mirno lakira nohte na nogah, sliši, kako doktor Rant pazljivo povpraša po njej, gospod Bitenc pa mu, ves zgrbljen nad nesramno šahovnico, renče odgovarja, da ima "svoje opravke". Gospod Bitenc ve, da Krista Ranta sliši. Ve, da sliši tudi njegovo godrnjanje. Krista ve, da Bitenc ve, zakaj se doktor Rant tako preplašeno in ptičje nemirno ozira v kljuko na vratih spalnice, si popravlja kravato, skrivoma pogleduje na uro in čaka ... Čaka, da vrata zaječijo, da zaječi nekaj v njegovih prsih, da se na pragu dnevne sobe pojavi Kristina okrogla postava, da se presuka, polna vijug in krivulj, kot struga, po kateri se z opojno lenobnostjo vali prečudovita reka.

"Popoln idiot," se priduša gospod Bitenc. "Popoln bedak, tale naš Rant."

"Boa zdaj leži razprostrta na kavču. Ta obupna boa, nikoli se nisem mogel sprizniti z njo. Ne vem, kaj je Krista videla na njej, z njo so bile vedno same težave: od nje je letelo perje, povsod je za seboj puščala rožnat puh, kot da bi pri hiši redili kakšno čudno podvrsto domače kure ... Ne vem, verjetno ji je bil všeč vtis, ki ga je puščala: vtis barske pevke iz dvajsetih, vtis drobne lovače s primesjo Lolite in kančkom Albana Berga, kaj vem, česa vsega je bila zmožna njena vselej pregreta, obenem pa čudovito prazna glavica. Včasih je spominjala na malega kužka na baterije: videti je ves živ, ko tako prepričljivo bevška, korači čez sobo in počasi premika glavo zdaj na levo in zdaj na desno ..." Takšna je bila

moja Krista, zavzdihne gospod Bitenc. "Najprej je bevskala, si oblizovala smrček in se postavljala na zadnje noge, da bi na vsak način ustregla gospodarju, že v naslednjem trenutku pa se je zatekla v najbolj oddaljen kot sobe, obsedela, strmo opazovala svet, ki se zdi kot pripet na okensko šipo, kot pravi."

"Razumem, kako težko je moralo biti delati z njo ..." je gospod Bitenc prizanesljivo potolažil nesrečno in nekoliko osramočeno sodelavko. "Vidim," pravi gospod Bitenc, "da vam ni lahko, da niste vajeni blatiti ljudi, še posebno ne ljudi, katerih usoda je tako čudna kot Kristina ... A razumem vas, gospa, verjamem, da vam je bilo težko ..."

"Resnično razumete?"

"Da. Popolnoma. Rad bi se vam zahvalil. Že dolgo mi ni bila tako blizu, veste ... Ne morete si predstavljati, kako grozljivo jo pogrešam ... Kako se mi zdaj, ko ste prišli sem, in mi povedali, kar ste mi povedali, zdi povsem blizu, na dosegu roke ... Vidim jo, razumete, povsem jo vidim. Kako brezbarvno in neodgovorno sedi na vrtljivem stolu, se igra s svinčniki, čečka po blokcju, polnem otročjih risbic ... Rožice, metuljčki, tu in tam majhen tornado, od časa do časa kak ženski obraz, otročarije, skratka ... Moja Krista ... Razumete, moja je ..."

"Razumem," je mirno odvrnila sodelavka.

"Veste, prej je bila samo Krista. Me razumete? Krista, ki je izginila, ki je ne bo nikoli več nazaj, čudovita ženska, solidna žena, sanjava arhitektka ... A nesposobna, neprimerna za življenje med nami, neprimerna za ves svet ... Otrok, ki so ga pred kratkim dvignili iz tople zibke, ga postavili na tla in ga pustili, da shodi sam. Toplote otroške igre, veste, ni nikoli pozabila, moja Krista ... Saj vidite, kako grozljivo našemljena je hodila doma ... Poglejte vendar tisto ogabno boo, mar ni nagnusna?" je zahlipal gospod Bitenc.

"Res je nagnusna ..." se je stežka opogumila sodelavka. Ko je gospod Bitenc skrušeno prikimal, je nadaljevala: "Vsak teden smo imeli sestanek. Vsakič, ko so ji naložili delo, se mu je izmuznila ... Vselej je imela pripravljen razlog, zakaj bi to delo bolje opravila denimo jaz ... Na koncu je vselej dostavila, da mi lahko pomaga ... Šefa je vse skupaj zmedlo in pozabil je že, kdo naj bi nalogo prevzel, ozrl se je naravnost k meni in me začel zasipati z navodili. Ni mu bilo mar, da sem pokopana pod njimi, da se počutim, kot da čezme dejansko meče zemljo, medtem ko Kristina mirno sedi za sejno mizo in čečka po svojem notesniku ... Točno tako: tornade, rožice ... Jaz pa sem klicala domov in rotila moža, naj gre iskat otroka v vrtec namesto mene. Krista? Ona si je vzela prosto, šla po kavico, v času kosila se je izmuznila na zrak in se vračala zdaj z

novimi čevlji, zdaj z vrečko, polno dišečih svečk, penečih kopeli in ličil. Ob štirih je pograbila plašč in rokavice, se mi prisrčno nasmehnila in hušknila skozi vrata. Včasih je šla iz službe naravnost v kino ... Ali v gledališče ... Naslednje jutro se je vračala s poročili o tem, kaj je prejšnji večer počela, jaz pa sem imela na koncu jezika tako grdo psovko, da si je še sedaj ne upam izustiti ... Veste, besede kar niso prišle ... Včasih se mi je celo zdelo, da me gleda nekako izzivalno, da komaj čaka, kdaj bom pregorela in vse svoje zamere zavihtela po sobi kot kladivo ... Čakala je, da ji moje frustracije razčesnejo lobanjo ... Ko pa je videla, da ne bo nič, se je namestila na stolu, pričela odsotno brskati po dokumentih, počasi prebirati elektronsko pošto, prinesla si je kavo ali čaj in vse telefonske pogovore v glavnem prepuščala meni.”

Opazoval sem jo brez nejevolje, pravi gospod Bitenc. Vse na njej je bilo trdo, obraz ji je ožarila nekakšna skopa rdečica, v primerjavi s katero so bile njene dlani še bolj bledikave in voščene. Kristine dlani so bile mendeninaste, njene roke so se okoli gospod Bitenca ovijale kot dve dišeči kiti iz testa.

Kimal sem, pravi gospod Bitenc. Samo kimal. V mislih sem ljubkoval Kristo, pravi. Kadar je ležal na Kristinem telesu, se je gospod Bitenc (čeprav tega nikoli ne bo nikomur zaupal) počutil kot živa skala. Trdna gmota, v kateri je prepričano pozvanjalo srce in klicalo k čaščenju. Krista je ležala na enem boku, na drugem je počival gospod Bitenc. Glavo je položil v dragoceno vdolbino med trupom in nogami, ki jo je ustvarjala krivulja njenega gibkega, obrisu violine podobnega telesa. Oboževal je ta kotiček. Zdelo se je, kot bi Kristino telo v pasu zadržalo dih, potem pa neobrzdano izbruhnilo v oblo zadnjico, mehke noge, rožnato mednožje.

“Vedela sem, da boste razumeli,” ga je predramila obiskovalka.

Iz Kristinih oči se je vselej cedil nasmeh, zaupno zašepeta gospod Bitenc. Tudi če ne bi ljubil Kriste, bi nasmešek v njenih temnih očeh gospod Bitenc zanesljivo moral ljubiti.

Na pragu sta si gospod Bitenc in sodelavka stisnila roko. Rekla bi si lahko z bogom, a namesto tega se je med njiju zleknil prijazni na svidenje. Svet je zajemal sapo. Hiše so zamrznile, ptice so obstale v zraku kot okraski, prilepljeni na okensko šipo. Svet, prilepljen na okensko šipo. Četudi je prišla z zamikom (kot bi se udaril v kot omarice – skelenje je najprej nezatno, nato pa nam pred očmi zažarijo rdeči kolobarji in se kot škrlaten ogenj, kot krvav slap razširijo po vsem telesu), je bila bolečina vsa tu. “Zdelo se mi je, da mi telo použiva požar čiste bolečine,” pravi gospod Bitenc.

## VI.

Pozaba se ziblje v povoščenih vejah mladih dreves. Najtanjše vejice niso prešibke zanjo. Gospod Bitenc vsem ranam zapoveduje, naj ostanejo odprte; nobenih spačenih krast, nobenih neuglednih zarastlin, nobenega divjega mesa, kaj šele brazgotin. Odprta rana naj krvavi, pravi gospod Bitenc. Življenju gospod Bitenc pravi "da". Življenje je zanj tekoča kri, ne zaceljena ureznina; ogenj in ne opeklina.

"Življenje je tako tekoča kri kot ureznina; tako ogenj kot opeklina," tako je govoril oče gospoda Bitenca, ki je med vojno izgubil tri brate. "Ker so življenje izgubili na različnih straneh, je tudi moje žalovanje nekoliko raztreščeno, nekoliko neuspešno. Žalujem lahko le za brati. In obžalujem lahko le zmedo, ki je ostala za njimi, popoln kaos, ki je obstajal pred njimi, red, ki ga sovražimo, ker je obstajal, obenem pa ga sovražimo, ker se je razblinil, njihovih življenj ne morem več obžalovati (če sem sploh kdaj katerega od njih obžaloval), nobenega od njih ... In kdo je kriv vsega tega? Kdo? Veš, sine, nekoč se boš moral sprijazniti s tem, da stvari, ki jih nosimo v rokah, nenadoma zgrmijo v prepad ... Mi pa ostanemo na robu in strmimo v globel. Strmimo z obžalovanjem, z novim upanjem, z vsem, kar nam je ostalo po tej strašanski nesreči ... Strmimo lahko pogumno, brez predsodkov, brez ... Z vsem, le z vsem, kar smo ... Nemci so prišli in ... Odprla so se vrata pekla. Tako je bilo, veš, sine. Teško bi ti opisal vrtimec, v katerem smo se znašli, včasih vidim kak razlog, včasih me premami, ko na tleh vidim kak odvržen ideal, za katerim je stremel kateri od mojih bratov ... A potem ga pustim ležati, razumeš? Pustim ga ležati na tleh. Prišli so Nemci in odprla so se vrata pekla, sine. Ne prenašam več Bacha, čeprav je edino, kar je za njimi ostalo nebarbarskega." Tako je gospodu Bitencu govoril njegov oče. Kmalu zatem je umrl.

Gospod Bitenc nikoli ni vedel, zakaj so bratje umrli na različnih straneh – od kje med njimi razkol, od kje sploh pokol, v katerem so se izgubili. Po svoje se je v njem izgubil tudi moj oče, zamišljeno pravi gospod Bitenc. Beseda "domači izdajalec" mi diši po gnoju, pravi gospod Bitenc. Ne vem pa, po čem diši mojemu očetu ... Morda po njegovem bratu. Morda po svežem senu in pustnih šemah. Po potici in skisanem vinu.

"Ne veš, kako je bilo v naši vasi, sine," je gospod Bitencu na smrtni postelji do zadnjega razlagal njegov oče. "V vetru je bilo čutiti svobodo, prevrat, kri in smodnik, vse v enem samem vdihu," je razlagal v mehkem narečju svoje ozke doline, h kateremu se je nenadoma vrnil v zadnjih dneh svojega dolgega življenja. "Oče, sprijazni se," je pravil gospod Bitenc. Rekel sem mu, da je imel dva normalna brata in enega idiota – še zdaj tako

mislim, da ne bo pomote, žuga gospod Bitenc. “Ne razumeš – vse je bilo tako zelo drugače, kot se zdi zdaj ... Kot okus pomaranče in spomin na okus pomaranče ...” Ob teh besedah se je ozrl na skledo s sadjem, ki je že rahlo nagnito dehtelo ob postelji. Oče se je vračal k besedam iz rane mladosti, k otroštvu na obdelani zemlji. “Sramovali smo se ga,” je zastokal. Nato je obupano dodal, ne glede na sinov neprijazni pogled: “Sramovali smo se ga ... Zdaj pa se ga nočem več sramovati, razumeš?”

“Ti se ga kar mirno sramuj, oče ... Lahko se sramuješ njega in njegovih priseg ...”

“Pisal je pesmi, veš, ko je bil mlad fant? Izhajale so v ... Ne spomnim se več naslova ...”

Tako je pleteničil moj oče, pravi gospod Bitenc. S cevkami v vseh telesnih odprtinah. Mlel je kot pokvarjeno kolo, ob vsaki besedi so mu iz ust pribrbotali čudni škripajoči zvoki, soba je smrdela po postani toploti in poslednjih zdravilih.

“Nihče se ne bi smel pri mojih letih sramovati svojih bratov, sine ...”

“Prav, ni se ti jih treba sramovati, niti enega od njih ...”

To sem govoril, zaupno pokima gospod Bitenc, da bi ubogega umirajočega starca odrešil muke samozatajevanja ... Morda bodo na smrtni postelji mene oblegali enaki dvomi, kdo ve, se sprašuje. A za zdaj ne verjamem v odpuščanje, suho doda. Verjamem v Bacha. In Bach že od nekdaj pravi: rane naj ostanejo odprte.

Sosedje se me izogibajo, pravi gospod Bitenc.

Zato, ker rane ostajajo odprte.

Tudi prav; čez dan sem tako na založbi, tam mi je že prisotnost doktorja Skočirja tako prisrutna, da mi je človeške družbe do konca dneva dovolj, pravi gospod Bitenc. Zvečer pa imam rad svoj mir, urno dostavi.

Rane ostajajo odprte.

Ženino izginotje plava okrog mene kot oblak strupenih saj, pravi gospod Bitenc. “Globoko v sebi vsi ljudje mislijo, da je v moji samoti nekaj nalezljivega – da se bo prikradla tudi mimo njihovih vrat, v njihov dom, v njihovo posteljo. Krdelo hinavcev so, to je vse; če bi Krista umrla, bi sršeli okrog mene kot roj nadležnih muh, tako kot so to počeli, ko sem še žaloval za prvo ženo. Človeku ne privoščijo malce žalosti, malce sentimentalnega obujanja spominov, malce patetičnega hlipanja ob kozarcu glenfiddicha ... Zdaj pa ni nikogar blizu. In prav zadovoljen sem, to moram priznati. Kdo ve, morda se me po malem bojijo; občutek mi pravi, da med sosedi tečejo ugibanja o tem, ali je Krista res izginila... Ali pa sem jo morda ubil v navalu ljubosumja in njeno truplo zazidal v kleti ... Ali odvrigel v najbližjo reko ... Ali zakopal na vrtu ... Iz njihovih majhnih

zelenkastih možganov se izceja ubogo sočivje zmedenih pojmovanj, po-branih iz detektivskih romanov, kriminalističnih serij, črne kronike, ob kateri se pasejo iz dneva v dan ... Njihovi možgani komaj še kaj zmorejo ... To je največ, s čimer lahko postrežejo: bebasta reciklaža stvari, ki jih berejo v tračarskih časopisih, poberejo v poročilih, slišijo v gostilni ... Še najbolje je tako ... Kadar je hrup prevelik, me začne v čeljusti še prav posebno zoprno kovati, utripati – kot bi mi sredi obraza mežikalo tretje oko ...”

Tako pravi gospod Bitenc in doda: rane naj ostanejo odprte.

“Tako ali tako sem zvest privrženec hladnih sosedskih odnosov ... Nobenih skupnih kidanj snega, nobenih klepetov o turških nageljnih, nobenega izposojanja kave, moke, sladkorja in kaj vem česa še ... Hladno spoštovanje, to je največ, kar od bližnjega pričakujem ... Dovolj bizgecev imam že v svoji bližini, dovolj bizgecev, s katerimi sem *primoran* občevati; ni mi do tega, da bi se krog bizgecev okoli mene še širil, dokler se ne bi zvil v zanko, ki bi si jo lahko nadel okrog vratu ... S plačanimi računi si kupujem mir ... Plačujem vodo, plačujem plin, plačujem odvoz odpadkov – vse lepo pridno plačujem, vse to z enim samim ciljem: nikoli nikogar dobiti za vrat. Znak, da smo dobro in uspešno živeli, je gladko tekoča rečica plačanih računov, vse do zadnje položnice, ki nam kupi parcelo na najbližjem pokopališču ... Iz meseca v mesec, iz leta v leto. Denar leti od nas kot perje od splašenih kokoši. Nihče ni pozoren na niko-gar, dokler viri spokojno pritekajo in spokojno odtekajo. Naše življenje je trajnik ... Sploh se ne zavedamo svoje minljivosti, sploh se ne zavedamo, da se trošimo iz minute v minuto, iz sekunde v sekundo, iz desetletja v desetletje, da odtekamo kot denar s tekočega računa ...”

Rane naj ostanejo odprte.

“Zvečer, ko odložim očala in ugasnem luč, v meni pričnejo padati mis-li ... Padajo, padajo, padajo ...” se zaupa gospod Bitenc. “Padajo name kot drevesna debla: prva žena, Krista, Saša – mala deklica, Saša – nesa-mozavestna najstnica, Saša – klepetava lektorica. V meni padajo božiči, silvestrovanja, rojstnodnevne voščilnice, sožalne brzojavke, čestitke ob rojstvu. V meni pada moje življenje – nikjer več nima korenin.”

Preden je izginila, pravi gospod Bitenc in ganljivo pošmrka, je Krista na boljšaku (na najbolj neumnem, grozljivem mestu, kar jih poznam) kupila starinsko glasbeno skrinjico. Sovražil sem jo od prve sekunde: sovražil sem njen vonj, sovražil sem njeno kičasto zunanost, sovražil sem čas, ki ga je Krista vložila v obnovo tega ogabnega, plesnivega predmeta. Potem doda: drl sem se nanjo, drl sem se, zakaj mora vedno domov privleči čisto vse, kar drugi zavržejo? Hranila je potepene mačke, na ulici je klepetala z

zariplimi klošarji, vsemu na tem svetu je naklonila pogled. Gospod Bitenc se je takrat pridušal: "Mar prav ničesar na tem svetu ne moreš prezreti?! In kakšno zahvalo dobiš za to? Mačke hraniš, v zameno za tvojo skrb ti pa na vrtu puščajo smrdljive drekce. Ljudje pa tudi niso nič boljši! Zakaj moraš čisto vsemu dati priložnost, da si te prisvoji, Krista! Zakaj!?"

Rane naj ostanejo odprte.

Pozaba se ziblje v krošnji dreves. Čas teče. Gospod Bitenc kinka na fotelju in namesto Bacha posluša glasbeno skrinjico. V hladilniku so še vedno konzerve z mačjo hrano, v mestu gospoda Bitenca vsako jutro molče pričaka hiša šatulja.

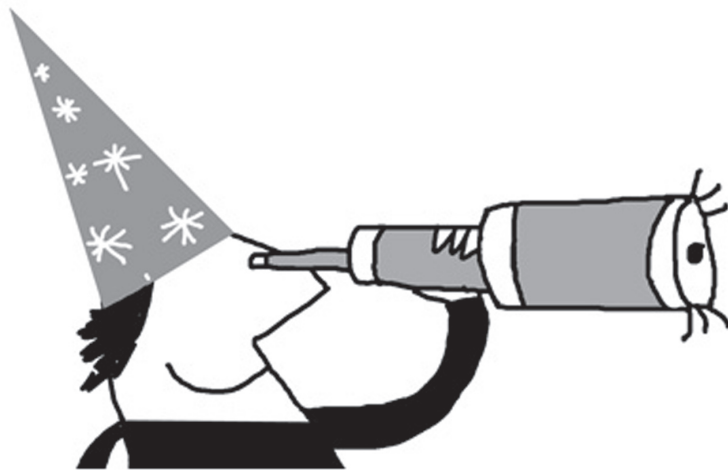
Pred hišno ograjo stojijo policisti. Gospod Bitenc ne ve, da bo vsak čas izvedel, kaj se je zgodilo s Kristo.

“Literarna zgodovina je že opozorila – in tudi razčlenila – nekaj primerov daljših pripovedi in romanov, ki so nastali iz poprej napisanih novel. Pri tem je postalo opazno naprezanje posameznih piscev, da bi končno presegli krajše pripovedništvo, a so ostali na ravni poskusa. /.../ Po vsem tem bi težko rekli, da se srečujemo v Šeligovem romanu *Rahel stik* s kakšnimi presenetljivimi novostmi; vse, s čimer nas seznanja, že poznamo iz njegovih dosedanjih novel, ki so sedaj le nekoliko bolj trdno povezane v celoto, ne da bi pri tem izgubile svoje nekdanje oblike. Zato daje celota vtis preveč mehničnega združevanja. Podobno je z njegovo pomensko plastjo, ki je obnovitev znanih idej, nekaterih izrazito deklarativno. Da se delo nagiba k tradicionalnosti, ni treba posebej poudarjati.”

*Marjan Dolgan: Rudi Šeligo, Rahel stik, Sodobnost 1976*



# Tuja obzorja





**Sylvestre Clancier** je eden vodilnih sodobnih francoskih pesnikov. Na njegov umetniški in intelektualni razvoj je v mladosti vplival oče, pomemben pesnik in literarni zgodovinar Georges-Emmanuel Clancier.

Sylvestre Clancier je predaval francosko književnost na pariških univerzah, med njegovimi teoretičnimi deli velja omeniti knjigo *Freud, temeljni koncepti freudovske teorije in psihoanalize* (1998). Že nekaj let deluje kot neutrudni generalni sekretar Francoskega PEN in pesniške Akademije Mallarmé, v Društvu francoskih pisateljev pa predseduje Komisiji za poezijo.

Objavil je blizu dvajset pesniških zbirk, med njimi *Profil sanj* (*Profile du songe*, 1971), *Telegrami neba* (*Télégrammes du ciel*, 1997), *Prežalci na večnost* (*Guetteurs d'éternité*, 1998), *Spominsko kamenje* (*Pierre de mémoire*, 2000), *Alkimistična duša* (*L'Âme alchimiste*, 2003).

Prevedeni cikel pesmi *Véliki sokol Horus* (*Le grand faucon Horus*) je iz zbirke *Izidina knjiga* (*Le livre d'Isis*), objavljene leta 2009. V njej Clancier s sredstvi moderne lirike oživlja zarotitveni jezik staroegipčanske književnosti ter upesnjuje mitološko zgodbo o ljubezni boginje Izide in njenega dvojčka Ozirisa. Ljubosumni brat Set ubije in razkosa Ozirisovo truplo, a ga Izida spet oživi; iz njune zveze se rodi sin Horus, ki maščuje očeta. Izida je v starem veku veljala za Véliko boginjo; priznavali so jo tudi stari Grki in Rimljani. Sodobni francoski pesnik se torej vrača k izvorom naše skupne kulture in civilizacije, da bi povedal bistvene reči o usodi človeškega bitja.

Tako kot oče je tudi Sylvestre Clancier velik prijatelj Slovenije, kamor redno prihaja na Mednarodne pisateljske konference na Bledu, ki jih organizira Slovenski PEN.

*Sylvestre Clancier*

## **Vélíki sokol Horus**

*(Cikel iz zbirke Izidina knjiga, 2009)*

Ta rdeči disk ki se iskri  
Kri visokega Egipta  
Zlato Nubije  
Ta sončni blišč  
Ni prazna iluzija  
Vélíki sokol tvoje oko prodre globoko.

\* \* \*

Le kakšna pesem bi zmogla dvigniti tančico  
Ko nas v svetu kjer živimo  
Oddaljena molitev  
Ni mogla doseči  
Da bi obudila kri mrtvih  
Da bi se zvila v loku časa  
Razsvetlila živeče ki živijo iluzijo?

\* \* \*

Velíko kolo pavov  
Obkroženo s prodornimi kriki  
Pod miro in kadolidom  
Ki spremljajo speve  
Vélikih svečnikov Amona  
Medtem ko si zgoraj v nebesih  
Ti ostal na preži  
Podpirajoč božanstvo svojega orlovskega očesa.

\* \* \*

Prilêti tod mimo lepi ptič  
Sin Izide in Ozirisa  
Drugi kralj zemlje  
Oglási se znova vzdolž dni  
Zaceli rano noči  
Prinesi v sebi staljeni svinec  
Izbriši mejo med dnevom in nočjo  
Med bitjem in pozabo.

\* \* \*

Postavi nas v svet brez odlašanja  
Obveži naše rane s svojim vrhovnim ognjem  
Ti ki hliniš da spiš, slepar  
Za tiste ki ne verjamejo vate  
Ne da bi videli da v globini noči  
Prižigaš požare prihodnosti.

\* \* \*

Vsako jutro  
Izročeni tvojemu divjemu ognju  
Smo požrti  
Potopljeni v občudovanje  
Vse dokler traja tvoj vzpon  
Opoldne pa tam zgoraj  
Ko prekineš svoj polet  
Si pravični  
Véliki sokol  
Hidra ustavljenega časa.  
Potem počasi pešaš  
In nas puščaš brez življenja  
Ozirisove tovariše.

\* \* \*

Ko bi tvoja prikazen  
Bila naša nedolžnost  
Bi bili nepremagljivi  
Tvoje bliskovito oko bi bilo naše videnje  
A nemirni in smrtni  
Nikoli ne bomo vstopili  
V modrino in mir.

\* \* \*

Velikanska diska se dvigata na obzorju  
Od časa ko te luna čaka  
Vajino izlivanje preseneča  
Bomo mi sinovi vajine zveze?  
Bosta raztreščila tabuje  
Po podobi Izide in Ozirisa  
Enako zvesta brata in moža  
Kadar kri in zlato vajinih imen  
Razsvetlujeta naše templje  
Vse od temè časa pod ozvezdenim obokom?

\* \* \*

Ti vročina lepega poletja  
Ti žarenje žeje in strasti  
Vzemi posest vseirja  
Ki ga je Oziris tvoj oče zapustil  
Povej svoji materi Izidi da je vrtnica  
Da bo najmočnejša  
Po milosti svoje odsotnosti  
Da bo tvoja slavna svetloba  
Tista ki vidi in poje resnico  
Tista ki popravlja in sestavlja  
Tista ki združuje razdružene ljubimce.

\* \* \*

Zgradite ji hram močan in visok  
Zelo veliko kripto  
Zanjo ni nič dovolj lepó.

V svojem spancu in svojem dolgem bedenju  
Nihče ne bo dovolj čist  
Da bi prodril kar najgloblje  
Šel tako daleč da bi se je dotaknil  
In jo dosegel ne da bi se izmuznila.

\* \* \*

Njene ognjene oči bodo žgale  
Vrata zemeljske smrti  
Izida se bo kot nekoč združila z Ozirisom  
Ki ga je brat Set ubil in razkosal.

Ti to veš Horus kajti mati ti je pripovedovala  
Prav zato si maščeval očeta.

Ne, ni se utopil  
Le vode so odnesle  
Krpe njegovega telesa  
Ki jih je Anubis spet sestavil in balzamiral.

Tedaj se je ona sklonila nad ljubljenega brata  
Pokleknila je ob njegovem zglavju  
In ga oživila z enim samim utripom perutnic.

Z enim samim pogledom  
Z enim samim poljubom  
Je Oziris prepoznal Izido  
Ljubljeno sestro  
Oplodil je Izido  
Žarečo ženo.

\* \* \*

Obešen na njenih ustih  
Je znova oživel  
Zmogel je zaploditi  
In tvoja slava priča o tem.

Znal je živeti in znal je umreti  
Znova oživeti in izginiti  
Na vekomaj ranljiv  
V svoji večnosti.

Toda, velik  
V svojem novem kraljestvu  
Gospodar temè  
Bedi nad dušami pokojnih.

\* \* \*

Izida tvoja mati je bila njegova pastirica  
Bila je varuhinja njegovih temnih misli  
Lepa ječarka sanj o pobegu  
Ko je prestopil na drugi breg  
Je tudi sam postal pastir  
Domači varuh zmedenih mrtvecev  
Ki jih je miril kot pes svojo čredo ovac.



\* \* \*

On, tvoj oče, véliki obupanec  
Utopljenec ki je mislil da je izgubljen  
Pod vodámi v prepadu  
On, bog razkosan, razčetverjen  
Ki ga je bedech v njegovi noči  
Tvoja mati obudila od mrtvih  
On je znal znova najti združitev in enotnost  
In svojo slavo v tem da jo je ljubil.

\* \* \*

Ti, Horus, Véliki Sokol  
Kralj sonce  
Ti si sad te zveze  
Zrasel si na finem dnu močvirja  
V delti Nila kamor te je mati skrila  
Da bi pobegnil pred Setovo togoto.

Ko si odrasel, ti je vse povedala.

Znal si se soočiti s stricem morilcem  
V orjaškem spopadu ti je odtrgal eno oko  
Tvoja roka maščevalka pa mu je vzela moškost.

\* \* \*

Izida  
Hči Neba in Zemlje  
Izida, sestra Neftide, Seta in Ozirisa  
Izida, Mati  
Večna lepota  
Do božanstva dvignjena dobrota  
Je znala oživiti  
Brata  
Ljubimca  
Očeta  
Obvárovati  
Sina.

Žarenje proti bolečini  
Zvezda na zenitu  
Vzvišena boginja  
Starodavnega in visokega Egipta.

*Pesmi prevedel in opombo napisal Boris A. Novak*

# Mnenja, izkušnje, vizije



## Mednarodni simpozij o Ivanu Cankarju

Na obsežni dramski, prozni, esejistični pa tudi pesniški opus Ivana Cankarja je bilo v njegovem času veliko raznovrstnih odzivov. Nekateri so v avtorjevi stilski raznovrstnosti videli nedoslednost, drugi so bili kritični do njegovih moralnih in družbenokritičnih stališč. Danes vemo, da je Cankar po svoji umetniški moči in idejni prodornosti v marsičem presegal svoj čas. Prav zato že dobro stoletje izziva literarne znanstvenike iz Slovenije in tujine, da se lotevajo analize njegovih del skozi nove literarnoteoretske perspektive in razkrivajo vedno nova sporočila. V kontekstu današnjega časa, ki razume polifonijo glasov v družbi in znotraj posameznika kot naravno stanje stvari, se zdi ponovno branje Cankarja smiselno in dobrodošlo. Mednarodni simpozij o Ivanu Cankarju želi opozoriti na kompleksnost osebnosti in dela tega pomembnega slovenskega ustvarjalca in misleca ter odpreti prostor za razpravo ob iztočnicah, ki jih njegova besedila ponujajo današnjemu človeku na duhovni, miselno-idejni in estetski ravni.

Objavljeni prispevki so bili predstavljeni na simpoziju, ki je potekal 12. maja v Cankarjevem domu v okviru festivala Literature sveta – Fabula 2010, osrednjega literarnega festivala Ljubljane – svetovne prestolnice knjige 2010, in v soorganizaciji z revijo Sodobnost.

*Miljana Cunta*



*dr. Franc Zadavec*

### Podoba iz sanj

Sanjski prizor, pripetljaj ali dogodek je v literarni umetnini sicer nesmi-seln in fantastičen, ni pa fantastika, ker pripovedovalec o njem poroča “realistično”. Tako Ludmila Foster, ko razmišlja o sanjah, groteski in fantastiki. Vzdrži ta misel tudi ob sanjskih motivih Ivana Cankarja? Res je fantastika predvsem resničnost, ki prestopa svoje naravne meje in se obnaša čudno kot nekakšna nova resničnost.

V literarnem delu stopi iz svojih meja po volji pripovedovalca in bralec jo spremenjeno sprejema ali z grozo ali kot očaran. Vseeno pa mu je, ali gre za čudno sanjsko resničnost ali za čudno stvarnost, saj se prva kakor druga obnašata nenaravno, nadresnično. Sanje premaknejo resničnost in fantastika jo premakne, obakrat učinkuje kot premaknjena resničnost. Fantastično je v besedni umetnini estetska tvorba – naj je potem podoba iz sanj ali iz objektivne stvarnosti.

Fantas je v grški mitologiji sin Sna. To pomeni, da je povezan s pod-zavestjo, tudi s temo, nočjo, grobom, smrtjo oziroma z vsem, kar je bolj ali manj onstran razvidnosti in zavesti. Sanjska arhitektura doživetij, prizorov, dejanj je potemtakem slika realnosti na drugi strani ali onstran, je slika nebudne zavesti.

Neposredni, “realistični” epski absurdni motivi sicer lahko učinkujejo bolj grozno in bolj skrivnostno kakor tisti, ki jih pripovedovalec veže na sanje – vendar samo bolj, ne pa kot edini. Nekateri Cankarjevi sanjski absurdi so celo bolj srhljivi kakor tisti “neposredni”. Takšno stanje stvari ne preseneča, saj je učinek estetskega znaka odvisen zgolj in samo od moči oblike, s katero vrže v bralca vsebinski naboj, in od ničesar drugega.

Sanjsko fantastiko pripoveduje Cankar na več načinov.

S stališča dvoma, da sploh so fantastika, so zlasti vprašljivi sanjski pripetljaji iz detinstva in otroštva. Značilen primer je v avtobiografski

povesti *Grešnik Lenart* (1915). Dete v zibelki obskakujejo podgane. Pri-povedovalec pravi, da sicer ne gre za živali in da so v podgane zmaličene le “zaklete duše”; zmaličeni reveži, ki so obsojeni vse življenje iskati “skorjo kruha”, so te “preklete duše”. Neka podgana skoči v zibelko in se detetu hudobno posmeje, ali kakor pove avtobiograf: “Vzpela se je gnusna in naga na zadnje noge, buljila je nanj z bodečimi očmi, blatni smrček se je tresel v hudobnem smehu.” Sanjski pripetljaj označuje kajpada otrokovo negativno socialno perspektivo. Estetski učinek pa, kakor ga izzove celotna izoblikovanost soočenja, daleč presega učinek, kakor ga more dati zgolj realistično poročilo, da se nekdo, ki stopa v življenje, sreča z neprijetno živaljo.

Cankarjeva epska oseba gre včasih skozi sanjsko dogajanje kakor skozi resničnost in skozi resničnost kakor skozi sanjsko dogajanje, pripovedovalec jo spravi iz budnega stanja v sanjskega, iz tega pa spet v budno stanje. Tako dela na primer v noveli *Polikarp* pa tudi v noveli *Brat Edvard* (1907), ki jo tudi že imenuje “zgodba iz sanj”. Dekle doživlja “dom zlih duhov” kot resničnost in fantastiko, dozdeva se ji, da sanjski doživljaji niso sanjski in da doživlja stvarne, žive dogodke. Plane iz sanj, kakor da je zaslišala “krik, ki se je bil nenadoma vzdignil iz teme kakor črna ptica. Krik brez besed, ki plane sunkoma iz prsi, nerazločen, nerazumljiv – nenaden krik sredi gozda, krik iz zemlje same, ki se je zgodila v sanjah.” Spet zaspi, zdaj so sanje “težke, belostrmeče, kakor vzrasle počasi iz črnega poslopja onkraj ceste, plahutaje z ogromnimi perotmi – ogromen netopir”. Zagleda znan obraz in krvavo glavo – mrtvec prihaja iz groba, na dlani drži njeno srce, se ji bliža, nakar se mu od groze spači obraz, kar med vrati vanj zaštrlijo oči, kakor da visijo v zraku:

Dvoje oči, kakor jih je videla Francka samo nekoč, ko je bila še otrok: v samotni temi so se bile prikazale iz vode, izpod črnih vrh, okrogle, velike, zelene, iz zla strmeče, vabeče zlo ... Samo oči med durmi, brez telesa, brez obraza in rok; in oči same so se bližale ... vse zlo, vsa groza je bila v njih ... Obadva sta vzkriknila – brezbeseden, nerazločen, iz obupa izbruhel krik ...

Opazna je tudi metoda, ko Cankar osebi podtakne sanjsko zgodbo oziroma ko oseba v sanjah sreča dvojnika, svoj drugi jaz, zatem se prebudi in ne ve, ali so bile sanje ali je bila resničnost. Tisto “vmes” med začetkom in med koncem sanj je resničnost po zakonih fantastike in groteskne fantastike, “sanjska” zgodba je le naris stvarnosti na x-potenco, dialog in podoba iz sanj je stvarnost v obleki fantastike.

Tudi Cankarjeve vojne “podobe z sanj” so optična prevara – njihovi motivi in pripetljaji so psihična in tudi objektivna zgodovinska resničnost, kakor se v umetnosti razodeva tudi po zakonih groteske in fantastike.

Vojna resničnost in fantastika. V črtici *Sence* (1915) ciklusa *Podobe iz sanj* beremo, da človek največkrat ne spozna “svoje dobe strahotno veličino”, še posebej ne takrat, kadar je doba polna ogromnih grozot. Naj sicer tudi “gleda silne fantome”, jim ne razloči oblik, zanj ostanejo pošasti, nekaj, kar spada v območje fantastike, čudne resničnosti, pred katero “pamet obmolkne”.

Človek ne verjame in ne občuti, da je resnično, kar je zanj preogromno, v svoji podobi do brezobličnosti spačeno in pretirano; kar plane predenj nenadoma, tuje, če je strašno ali smešno; kar ga čez vsako mero poniža in poveliča; vse, kar se neznanu privali na njegovo pot, da mu zastane korak in pamet obmolkne. Morda je tako, da ima človek vsak posebej svoje merilo za doživljanje, ki so mu tako rekoč od vsakega početja po njegovi naturi in moči. Kar je onstran tega merila, ne velja, gre mimo njega, ni resnično.

Vojna je ogromna brezoblična resničnost, ki jo je pisateljsko mogoče projicirati tudi kot fantastiko, kot scenarij podob iz sanj. Subjekt se giblje med pošastnimi dejanji in prizori, v katerih prevladuje smrt kot konkreten pojav in smrt kot groza, giblje se v kaosu, ki je resničnost in privid hkrati, je dvojno-enojna resničnost: oficir in smrt, čudno drevo in pokopališče, stvarno in nevidno “z one strani”. Nekatero “podobe iz sanj” so zato iz dveh estetik, iz simbolistične in iz one, v kateri vladajo zakoni fantastike, pa tudi realistične groteske.

Da izgubljeni telesni del popolnoma spremeni človekovo podobo sveta in jo ureja po zakonih fantastike, to psihično možnost oblikuje črtica *Bilka v viharju* (1915).

Časnikar pripoveduje o “nogi”, ki so mu jo odrezali, pa je postala njegov mučilni dvojnik, gospodar njegove misli, “prva in srednja in zadnja beseda vsakega stavka”, “jedro vesoljnosti – noga!”. In ta “odsekana noga, mrtva, težka, ogromna kakor gora” bi bila “glavni dogodek in glavni junak” vsega, kar bi kot časnikar še napisal:

Ogromna, mrtva noga, ki zastrupi s svojo gnilobo srce in pamet, zaduši vso lepoto življenja, uroči oči, da strme zamaknjene in steklene v strašnega vedomca.

Odrezani telesni del, človeška realija, se transformira v fantastično pošast: obsede subjekt, izrine iz njega vsak drug motiv, ohromi, zveže njegove

ustvarjalne moči, usužnji ga za eno samo stvar. Noga v razrasti podivja v ogromnost in kot fantastično bitje obleži tudi na celem narodu, na človeštvu, groteskno zmaličena se osamosvoji v fantastično bitje, je simbol za vojno in smrt.

Ali umetnikova beseda lahko zaroti in obvlada fantastično pošast? Ne more je. Zato ga preplavi malodušje, občutek in zavest "slaboče in nepotrebnosti"; še več, zgrožen je nad svojim delom, da je "ničevo in smešno, skoraj nagnusno", on sam pa komaj bilka, ki trepeta, "šepeta, ko (je) gozdove lomi(l) vihar".

"Nekaj silnega" gospodari tudi v *Mravljincih*. Trije mravljinci vlečejo "po strmi rebri hlod, suho stebelce", pririnejo ga do visoke skale, a čeznjo ne morejo. Ti mravljinci so "učenjaki", filozof, medicinec in jurist, Sizifi 20. stoletja, katerih modrovanje, zdravljenje in pravdorekarstvo so zgolj suha stebelca, ki človeku ne povejo ničesar in mu tudi ne morejo pomagati.

Ošabni filozof si domišlja, da je že razložil svet, klone pa pred "grobo telesnostjo", "pismarska ošabnost" govoriči, da je človek najpopolnejše bitje, snovi pa ne more premagati. Pragmatični medicinec šteje človeka za "bubo", ki spoznava samo sebe, za svojo bubo pa hoče "izdolbsti blagra" kar največ. Jurista ne zanimata izvor in kakovost skale, ki se imenuje – človek, se pokaže, da njihovo brezciljno učenjaško vprego upravlja "nevidna roka", da jo upravljajo "sence teh višjih moči". Medicinec posmehljivo ve, da o višjih močeh pripovedujejo le klepetulje, filozof pa modruje drugače:

... Smo v neki nevidni roki prav tisto, kar je v naših rokah ta hlod. Zazdelo se mi je včasih, ko sem bedel, da vidim sence teh višjih moči, ki gnetejo našo usodo po svoji previdnosti. Glasovi so in so prikazni, ki jih še ni v besedišču naše učenosti, v tem besedišču, ki pravi hlotu hlod in ne pove, čemu ga vlačimo in kam. Še danes ta dan sem videl daleč nad gozdovi orjaške sence, ki so z rokami razmikale oblake, da so tuleč bežali pod obzorje.

Tedaj je planil vihar iz višave, udaril črn in grmeč iz tišine, vse na mah, da nobeno oko ni razločilo ne kaj ne od kod. Nekaj silnega se je prevalilo pod soncem od obzorja do obzorja. Skala je zapela zamolklo kakor napeta struna, švignila je navis ter utihnila v plamenih.

"Nevidna roka" – fantastična moč, stvar iz "onega kraja", "od onkraj", "z one strani" – in kakor že Cankar imenuje fantastični prostor – "bedi" nad človekom. Nevidna roka iz "onkraj" se ne pusti prevesti v racionalni jezik, čeprav ni nič drugega, kakor odvod stvarne zgodovinske duševnosti.



Človek je “mravljinec”, nemočno bitje, veselje pa ogromni iracionalni subjekt, že kar fantastično bitje, ki se z nemočnim poigrava, kakor se z njim poigrava vojna. “Nevidna roka” nad posameznikom je dvokraka – so zakoni veselja in so družbeni zakoni, obojni neobvladljivi.

*Kostanj posebne sorte* (1915), ta fantastična parabola, govori o kostanju, ki je pravljичno vitalen in skrivnostno čudodelen. Ima materinske in očetovske lastnosti, na ljudi “rosi ljubezen”, je znamenje “moči, dobrote in vere”, nekakšno božansko drevo. Enooki ženski se prisanja videnje, kako vsak list “čudežnega kostanja” nosi zlatega hrošča in kako ji eden pade v naročje:

Zbegan je šepal preko trebuha, čez prsi: nazadnje se je napotil po razvoženih cestah vratu, čez strme klance čeljusti in mimo globeli usten naravnost do nosu. Tam je pogledal v črno jamo in si ni upal naprej. Med tem opravilom pa je v svoji nemarnosti zadel ob veliko črno kocino, ki je strmela iz jame. Takrat je Marjeta kihnila in se vzdramila.

Ženska se opolnoči odpravi razkopavat pod kostanj, ob zarji pa namesto zlatega hrošča odkrije fantastični grob: “med mogočnimi koreninami so se kopicile človeške lobanje, objemala se je rama z gležnjem”, brez števila je od “prsti in črvov oskrunjenih reči”, in “če bi kopali še nadalje in še nagloboko, bi morda razgrnili tako pokopališče, da ga na svetu še ni bilo”.

Kostanj – zlati hrošč – enooka ženska – odkopano pokopališče: je na pol pravljичna, na pol realistično groteskna fantastika, ki ima tudi simbolistično razsežnost. Ker je črtica nastala med vojno, je fantastično pokopališče tudi prispodoba vojne in države, ki se košati na lobanjah svojih narodov.

V črtici *Obnemelost* (1916) je fantastika resničnost, ki stopi iz naravnih okvirov in se poveča do neskončnosti in vsemogočnosti. Na velikanskem semanjem prostoru se gnetejo in molčijo ljudje od Zilje do Prekmurja in Krke, “brez števila, glava ob glavi, lice ob licu”, telesa “so se prerivala, gnetla in dušila brez glasu”, tišina tolika, “da je sama sebe slišala”, tudi “bobneča tišina”.

Prostor, množica, gneča, tišina – vse je realno in hkrati povečano na x-potenco. Notranjo napetost stopnjuje hrepenenje, ki hoče prehiteti čas, skrajšati ga na dramatični trenutek, oddaljeno približati v zdaj, pot skrajšati na tukaj: “pogled nagel in nezaupljiv”, v hipu naj se zgodi “nekaj silnega, nadvse pomembnega ... Priti mora ... čeprav neznana strahota, smrt in vesoljni konec.” Skratka, “dogodek je blizu” in še neskončno daleč, kar dramatično odslikava tudi gibanje, ki ni pravo gibanje, ampak je

“beganje brez korakov, prerekanje brez besed, vpitje brez glasu” – torej prikovanost, razgibana statika, negibnost (paradoks) – fantastika, iz kater se množica poskuša zaman prebiti v stvarnost. Usojenost se odraža na telesih še drugače: “lica, spačena od groze” – hkrati volja iztrgati se, rešiti se, “storiti, stopiti, prijeti, hiteti naproti – kam? – kamor koli! Ne miru! Oči bi rade gledale, bi spoznale, same bodo planile iz jam! Roka bi udarila, zgrabila, pa če zgrabi samo smrt za čeljust!”

Nad množico fantastična pokrajina: “Daljši in višji so bili valovi, ki jih je gnal vihar preko mračnega polja.” Spodaj mrtvaški ples sen-duš, ki imajo roke, noge, plezajo – toda telesa ostajajo prikovana k tlom:

Takrat so planile od vseh strani proti ograji bežne sence – njih duše so bile; plezale so kvišku, lovile se, grabile z dolgimi rokami, padale so, nobena ni prišla do vrha; in telesa so bila vkovana k tlom, živa, neživa.

Ob živi neživosti, ob razdvojenosti na telo in dušo tudi prva “eksplozija” v slovenski literaturi, prvi siloviti krik: “Krik neznane bolesti je presunil tišino, krik iz prsi mojih lastnih in ničesar ni bilo več.” Torej bivanjski, eksistencialni privid lastne dvojnosti, človekove dvojnosti: subjekt zaklet v nemost, obnemelost in krik.

In *Gospod stotnik* (1916)? Na kasarniškem dvorišču prizor, kako stotnik izbira vojake za neznano nalogo. Prizor je stvaren in hkrati skrivnosten, stotnik je namreč ogrnjen v črn plašč, ima dolge tenke noge, roka pa je koščena in krempljasta. Ko izbere najbolj vesele in najbolj postavne, se fantastično za hip umakne z groteskno identifikacijo stotnika, ki pač ni stotnik vojak, ampak je smrt: “Obraz je bil brez kože in mesa, namesto oči je bilo izkopanih v lobanjo dvoje velikih jam, dolgi ostri zobje so se režali nad golo, silno čeljustjo. Stotniku je bilo ime smrt.” Toda sklepna podoba je spet fantastična: stotnik namreč zajezdi pred vojaškim oddelkom, visoko nad meglo pa se dviga “njegov črn plašč”, napovedovalec smrti.

Stvarno in fantastično se družita, resnično je hkrati skrivnostno, človek odhaja pod poveljstvom smrti v neznano-znani prostor smrtne groze.

V črtici *Strah* (1917) se grbavec, šepavec in bebec pogovarjajo o strahu in grbavec ga razume takole:

Ne bi bilo strahu, da bi človek vedel, kdo in kakšno je strašilo, tista prikazen, ki čaka pred durmi, da nagne kljuko, se priplazi v izbo. Strah je bolezen, ki snuje v samotnem srcu prečudne podobe, dokler jih nekoč ne utelesi. Le slutnja je neznanega, izvenčloveškega; zato umrje človek od strahu, ker mora umreti; kako bi živel med glasnimi ljudmi, ko je bil že pogledal na ono stran?

Strah je bolna domišljajska in razpoloženska tvorba, ki se utelesi ali uresniči tudi z obliko pomeglenega uma. Trije prizadeti ga utelešajo tudi z modalnim govorom: “Zdi se mi, da je že preblizu!”, s “čudnim smehljajem” in s pogledi k vratom. “Že je blizu, pravim, že je v veži!” se je tresel šepavec. “Kaj pa ti, mali moj Mihec, kaj se ti nič ne bojiš, da bi zdajle prišlo tisto silno z nebes, pogledalo te s svetlečimi očmi in ...” Zakaj že je Mihec bebec? Vstopila je v rjuho ogrnjena postava, z gorečima svečama v glavi (buči), prikazen, ki je ugasnila njegovo duhovno “svečo”. Fantastični prizor, ki zgrozi in zmaliči duha, da doživlja človek sebe in svet le še z “one strani”.

*Maj* (1917). Kdor prepleta naravno s fantastičnim, pripoveduje najraje v prvi osebi, saj z lastno prisotnostjo laže prehaja od stvarnega, racionalnega k čudežnemu, srhljivemu, potujenemu; fantastična resničnost je v tej obliki potrjena, “odigrana” doživeto kakor neposredna resničnost povečanih, “tujih” razsežnosti.

Prva oseba ubeseduje krajinske motive, floro, favno. Sončne odseve, barvne ploskve, med njimi pa človeka, kako razdira lepoto, seje smrt, rožico “pohodi brez misli in brez kesanja”. Lepotno pokrajino razseka z znamenji človeške pobesnelosti: trohnobe in vonja po truplih sicer ni, toda štori so “kakor da bi ranjenci kazali ostanke gladko odžaganih rok in nog” – so torej znamenja nevarne tuje sile, ki je divjala po pokrajini. Na podivjani iracionalni subjekt opozarja tudi podoba gozdnih mladik: “Ne-kaj temnega, neusmiljenega jih je tiščalo k tlom.” Kaj (kdo) je iracionalni, potuhnjeni subjekt, kaj je fantastično? Odtujeno, iracionalno, podivjano je človeško: “Človek je hodil tod: njegov spomin je smrt” – človek štrcne čmrlja, mravljinca, zlomi cvetu vrat – on je temna, uničujoča sila. Oseba sanja, da plezata po njej velikanski čmrlj in “prečudno dolg mravljinec”, gledata ga z “izbuljenimi očmi”, rasteta in tiščita ga na prsi, nakar zasliši še pogovor senic: “Bojim se kragulja, ali bolj se bojim človeka!”



*Mateja Pezdirc Bartol*

## Ženska v Cankarjevi dramatiki

Slovenska literarna veda se je vseskozi intenzivno ukvarjala z analizo moških dramskih oseb, zlasti tistih, ki skušajo svet popraviti na bolje in se borijo proti duhovni zaostalosti, medtem ko so ženske dramske osebe slabo raziskane. V prispevku bomo analizirali delež in vlogo žensk v Cankarjevem dramskem opusu, pri čemer jih bomo opazovali v razvojnem lo-ku od *Romantičnih duš* do *Lepe Vide*. Čeprav Cankar sledi tradicionalnim reprezentacijam ženskosti in so te prikazane z vidika moških, temeljno spoznanje, ki uokvirja Cankarjev dramski opus, poteka ob ženskih dramskih osebah, saj se Cankarju družbena, socialna oziroma politična akcija pokažejo kot nezadosten smisel bivanja.

### Uvodna izhodišča

Slovenska literarna veda se je intenzivno ukvarjala z moškimi dramskimi osebami, predvsem tistimi, ki so nosilci Cankarjevih socialnih idej in političnih ciljev, torej z aktivističnimi osebami, ki skušajo svet popraviti na bolje in se borijo proti duhovni zaostalosti. Takšni so zlasti Ščuka, Maks in Jerman, dramske osebe, ki imajo vest, svoje prepričanje in jih zanima resnica, torej tri kategorije, ki so del Cankarjevega etičnega sistema. Bistveno manj pozornosti se posveča ženskim dramskim osebam, za katere na splošno velja, da so v Cankarjevem opusu zlasti žrtvujoče se matere, torej podoba, ki je mitična, na drugi strani so erotične zapeljivke, nekje vmes pa hrepeneče, eterične ženske, ki jih utemeljuje njihova duša in ne telo.<sup>1</sup> Ker nimamo natančnejše analize ženskih oseb v Cankarjevi

<sup>1</sup> Podobno navaja tudi Denis Poniž v svoji knjigi o Lepi Vidi, da je bilo o ženskih likih v Cankarjevi literaturi in posebej dramatiki malo povedanega. "Vendar pa v njegovi literaturi najdemo množico tako različnih ženskih likov, da je skoraj absurdno, ko literarna zgodovina vse te like reducira na dva ali tri arhetipe: enega, verjetno primarnega, predstavlja *mati*, drugega *ljubica*, tretjega, a ta je že nejasen, pravzaprav razpršen, večkrat le skiciran, kot pa do kraja izdelan, *skrivnostna*, *fatalna*, *eterična ženska*, ki je hkrati utelešenje lastnosti matere in ljubice, a jo označujejo predvsem njene 'dekadenčne' poteze" (2006: 96).

dramatiki, naj bo ta prispevek uvod v takšno raziskavo, zato najprej pogledjmo, kdo so ženske, ki nastopajo v Cankarjevi dramatik, kakšen je njihov delež in vloga v dramskem dogajanju.

Cankar je v svojem dramskem opusu, ki obsega sedem dramskih besedil, upodobil 33 ženskih oseb, to so: Pavla Zarnikova, Makovka, Olga, Vrančičevka, Ivanka (*Romantične duše*), Ana, Marta, Alma (*Jakob Ruda*), Katarina, Matilda, Helena, Mrmoljevka, Hišna pri Grudnovih (*Za narodov blagor*), Hana, Francka, Nina, Lužarica (*Kralj na Betajnovi*), Jacinta, Županja, Dacarka, Ekspeditorica, Štacunarka (*Pohujšanje v dolini šentflorjanski*), Lojzka, Geni, Minka, Anka, Jermanova mati, Kalandrova žena, Kmetica (*Hlapci*) in Vida, njena mati, Milena, Služabnica (*Lepa Vida*).<sup>2</sup> Naštete ženske osebe predstavljajo 31 odstotkov vseh nastopajočih, moških je namreč več kot dvakrat toliko, to je 74, kar predstavlja 69 odstotkov. Razmerje med moškimi in ženskimi osebami je približno v vseh dramskih besedilih ena proti dve, delež moških je največji v *Romantičnih dušah*, kjer je razmerje pet ženskih oseb proti 14 moškim, razmerje se najbolj v korist žensk nagiba v *Hlapcih*, kjer nastopa sedem ženskih oseb in 12 moških. Iz oznake v seznamu dramskih oseb lahko ugotovimo, da so ženske osebe večinoma predstavljene kot sorodnice moške osebe, in sicer so najpogostejše njihove žene (označene z lastnim imenom, kot npr. Katarina, Helena, Hana, ali pa so le izpeljava moževega priimka oziroma moževe funkcije, npr. Makovka, Vrančičevka, Županja, Dacarka), hčere (npr. Ana, Alma, Francka, Anka), rejenka (Pavla), nečakinja (Matilda), sorodnica (Nina), sestra (Marta) in mati (Jermanova mati). Edine, ki so navedene brez navezave na moško osebo, so učiteljice v *Hlapcih*, to so Lojzka, Geni in Minka, ter Vida in Milena iz *Lepa Vide*. Takšna shema odraža strukturo družbe, kjer ženske niso samostojne, ampak so npr. v zakonu odvisne od moža. Na splošno pa v Cankarjevih dramskih besedilih ni hudobnih, zlobnih, maščevalnih, demoničnih žensk, prav tako ni emancipiranih intelektualk, izobražene ženske zastopajo kvečjemu učiteljice v *Hlapcih*.

Strinjamo se s Primožem Kozakom, ki v *Uvodu* v svojo knjigo *Temeljni konflikt Cankarjevih dram* zapiše, da je Cankarjev dramski opus genetično sklenjen organizem, vsak posamezni tekst pomeni novo etapo v rasti osnovnih vprašanj (Kozak, 1980: 7), zato menimo, da tudi proučevanje ženskih dramskih oseb zahteva obravnavo skozi celoten dramski opus, saj izražajo druga iz druge, se dopolnjujejo, prepletajo, nadgrajujejo, kar bomo na kratko skicirali v nadaljevanju.

<sup>2</sup> Upoštevani so vsi ženski liki, ki so v seznamu oseb individualno navedeni in niso del kolektivne dramske osebe, na primer svatje, kmetice, gostje ipd.

## Od Pavle in Olge prek Grudnovke in Jacinte do Vide in Milene

Prvi takšen sklenjen lok v razvoju ženskih dramskih oseb bi lahko opazovali od Pavle in Olge prek Grudnovke in Jacinte do Vide in Milene. Če želimo nakazati, kako se ženski liki razvijajo, vzemimo za primer skrajni točki, prvo in zadnje dramsko besedilo, *Romantične duše* in *Lepo Vido*. Cankar je že v svojem prvem dramskem besedilu upodobil dva tipa ženskih oseb: hrepeneče romantične duše in na drugi strani ženske, zavezane stvarnemu svetu. Hrepeneči ženski lik predstavlja Pavla Zarnikova, bolehnata, krhka, sanjava, breztelesna, ki želi daleč stran proti soncu, stran od zatohlega zraka. Verjame, da jo v takšen svet vodi pot s Strnenom, a v Trstu propade, tone v blatu, a spet upa na idealni svet. Drugačnja je Vidina pozicija in posledično tudi hrepenenje, Vida je namreč spoznala lepši svet, bila je v paradizu, a je spoznala, da "paradiž ni moj dom, pot je moj dom ... Če bi hrepenenja ne bilo v mojem srcu, bi umrlo to srce, v paradizu samem bi umrlo" (Cankar, 1969: 96). Hrepenenje je konstitutivni del njene biti, zato tega, kar išče, v realnosti nikjer ni, je le v njej sami. Njima nasproti sta postavljeni ženski, zavezani realnemu, materialnemu svetu, pa vendarle je tudi med njima bistvena razlika. Olgo opredeljuje telesnost, ženska erotika, a hkrati je poštena, moralna, nepreračunljiva. Mlakarja, čigar ljubica je, iskreno ljubi in razume, zato se mu je pripravljena tudi odpovedati ob spoznanju, da ne more zadovoljiti vseh njegovih duševnih plasti. Prav zato je njena podoba še močno zakoreninjena v dualistični predstavi o ženski prostitutki in madoni v eni osebi. Milena takšne predstave prerašča, trdno je zasidrana v stvarni svet, ne obremenjuje se s sanjami, ki so zanjo znamenje bolezenskega stanja, temveč v realnem svetu uživa v svetlobi in smehu: "Povsod je luč, povsod samo živo življenje, kamor se ozrem; ali pa so moje oči tako ustvarjene" (Cankar, 1969: 93), zato Denis Poniž upravičeno opaža: "Milena je oseba, ki še ni do konca oblikovana, vendar se napoveduje kot realna oseba in literarni lik 'novega sveta'. /.../ Milena je, čeprav zarisana fragmentarno, ena najbolj modernih ženskih oseb v vsej Cankarjevi literaturi" (2006: 101). Med najbolj izrazite Cankarjeve ženske osebe sodi Helena Gruden, saj je najbolj opazna na odru in nastopa v največ prizorih v komediji *Za narodov blagor*. Zanj je značilno, da je enakovreden tekmeč moškemu – če Grozd nasprotnike odstranjuje s silo, jih Grudnovka omreži z erotiko. Pregovorno moški svet politike ji ni tuj, je inteligentna, odločna, tudi hladna in preračunljiva, brez sramu in predsodkov, ves čas z neko vzvišeno držo do sveta. Pri njej težko ločimo, kdaj so njene izjave iskrene, kdaj pa del skrbno preračunane taktike, kar pride do izraza v antologijskem prizoru zapeljevanja Gornika,

v katerem je Cankar pokazal veliko spretnost pri oblikovanju komičnega ljubezenskega prizora. Manj realna ženska oseba je Jacinta, ki ima status umetniške muze, saj s svojo lepoto, hrepenenjem po višjem in svobodnem svetu umetnosti navdihuje Petra, hkrati pa izraža iz dekadentnega sveta senzualnosti in telesnosti, saj s svojo čutnostjo vznemirja šentflorjance in v njih prebuja erotične fantazije.

### **Ana, Matilda, Francka, Anka, Lojzka in ljubezenski trikotniki**

Za dramske osebe v drugi skupini je značilno, da so predvsem hčere, vpete v družinsko življenje in pogosto pokorne željam svojih očetov. Drugi lok v razvoju ženskih dramskih oseb bi lahko poimenovali od Ane, Matilde, Francke in Anke do Lojzke in njihovi ljubezenski trikotniki, ki so deloma oblikovani po enotni shemi. Ana, Francka in deloma Matilda so se namreč na očetovo željo pripravljene poročiti s premožnim snubcem, čeprav ljubijo družbeno manj uspešne fante, po navadi umetnike oziroma vagabunde, ki se vrnejo domov ravno ob pravem času. Ana, ob kateri Cankar izpostavi motiv poroke kot kupčije, se je pripravljena na željo očeta Jakoba Rude poročiti s starim, a premožnim Brošem in tako rešiti posestvo propada, čeprav ljubi slikarja Dolinarja. Tudi Francki je ljubši falirani študent Maks kot posestnik Franc Bernot, Matilda pa ljubi Kadivca, čeprav bi jo stric za dosego političnih ciljev dal v zakon Gorniku. Drugačno pozicijo ima Anka, županova hči, ki zapusti Jermana in se tako odvrne od družbeno spornega fanta, čeprav je bila njuna zveza že prej v težavah. Poseben status znotraj Cankarjevega sveta ženskih dramskih oseb ima Lojzka, v kateri Jerman najde sorodno dušo in tolažnico: "Prinesla si mi tolažbe. Zahvaljena! *Spremi jo do duri*. Zdi se mi, da si mi za sto korakov bližja, nego prej ... da ti šele zdaj vidim v oči ... rad te imam, ker sva takó samá ... samá med mrtvimi ljudmi" (Cankar, 1969: 40). Lojzka je bila deležna različnih interpretacij, vprašanje, ki vznemirja slovensko literarno zgodovino, pa je, koliko Jerman v njej vidi tudi žensko in ali bi imela njuna zveza prihodnost. Psihoanalitik Marijan Košiček odgovarja, da je Jerman Lojzko sprejel, ker je v njej našel zameno za mater (2001: 25).

### **Matere**

Tretji razvojni lok ženskih dramskih oseb predstavljajo matere. Z romanom *Na klanecu* je Cankar postavil spomenik svoji materi, Cankarjeva stilizirana podoba matere pa je postala del slovenske nacionalne ikonografije (Jensterle Doležal, 2003: 110). Cankar povečuje njeno



dobroto, požrtvovalnost, brezmejno ljubezen do otrok, njeno svetniškost in pobožnost, vztrajnost, notranjo moč in pogum. Idealizirana podoba matere prerašča v mit, v katerega je vgrajen Marijin kult, ki je pomembno vplival na oblikovanje podobe matere v zahodnoevropski literarni tradiciji. Mati velja za osrednji ženski lik Cankarjevega literarnega ustvarjanja nasploh, zato bomo skušali določiti, kakšna je njena podoba in vloga v dramskih besedilih. Analiza pokaže, da sta med vsemi dramskimi osebami v seznamih oseb le dve označeni z besedo mati, in sicer Jermanova mati iz *Hlapcev* in mati lepe Vide v istoimenski drami, matere pa so še Hana in Lužarica v *Kralju na Betajnovi*, Vrančičevka in Makovka v *Romantičnih dušah* ter Kmetica v *Hlapcih*. Lik matere v dramatiki je torej med redkimi, vsega skupaj je takšnih oseb sedem, kar predstavlja 21 odstotkov vseh ženskih oseb oziroma 6,5 odstotka vseh dramskih oseb v celotnem dramskem opusu. Delež dramskega besedila, ki ga izrekajo matere, je minimalen, nastopajo v funkciji stranskih oseb (Lužarica in Kmetica imata zgolj epizodni vlogi), ki jih na odru in med branjem komaj opazimo, kljub temu pa je njihov vpliv na dramsko dogajanje različen.<sup>3</sup> Oglejmo si jih natančneje.

Makovka do svoje rejenke Pavle Zarnikove vzpostavi tipičen odnos matere, ki se na videz žrtvuje za hčerino srečo in v zameno pričakuje hvaležnost. Ker je ne dobi v takšni obliki, kot si sama predstavlja, dela iz sebe žrtev: "Samo pomisli, kaj bi bila ti brez mene; delavka v tovarni mor-da, ali še kaj slabšega. Toda jaz sem se te usmilila, ker sem bila predobrega srca" (Cankar, 1967: 35). Pavli ne izkazuje nikakršne ljubezni, temveč jo uporablja za kompenzacijo lastnih neizpolnjenih želja. Ne razume njenih resničnih potreb, odriva jo od sebe, zanjo je le nezanimiva "bolna stvar", ki je najpogosteje povezana z besedicami nehvaležnica, sramota in škandal. Takšen je njen odziv ob ugotovitvi, da je Pavla skrivaj odpotovala v Trst, enak je njen odziv ob Pavlini vrnitvi, saj ob njeni smrtni postelji izjavi: "Ti me boš ubila! Bog ti odpusti, kako me sramotiš pred svetom ..." (Cankar, 1967: 81). Samo na videz drugačna je Vrančičevka, mati Ivanke, Pavline vrstnice in zaupne prijateljice. "Makovka Pavlo naganja, odriva od

<sup>3</sup>Ne smemo pozabiti, da je imel Cankar v načrtu kmečko dramo v treh dejanjih z naslovom *Nioba*, v kateri je nameraval antično zgodbo o Tantalovi hčeri, ki je izgubila sedem sinov in sedem hčera, prenesti na slovensko zemljo, ki je Nioba oziroma mati, ki izgublja sinove. Drama naj bi bila po prvotni zasnovi torej tragedija zapuščene slovenske zemlje, pozneje pa je v Cankarjevih mislih vedno bolj preraščala v povečevanje materine podobe. Izidorju Cankarju je januarja 1907 napisal: "Tako še nikoli nisem risal matere, niti ne v *Na klanecu*." Januarja 1908 poroča: "Z Niobo gre počasi. Čudno je, da človek najtežje dela, kadar bi delal rad najbolje. Nekaj posebno lepega bi rad napravil, pa sem prepričan, da se mi bo vse skupaj ponesrečilo. Prvotna impulzivna ideja bo polagoma izgubila in ostala bo samo pusta doktrina." V zapuščini so štiri strani napovedanega dramskega teksta, od februarja 1908 pa ga Cankar ni več omenjal. (Cankar, 1969: 115–117, 247–251.)



sebe, Vrančičevka Ivanko veže nase s kvazi-tolerantno, liberalno 'vzgojo'. Ivanki daje vtis enakovrednosti, a posesivno pije njeno kri. Ivanka je stranska tragična žrtev. Zaprli jo bodo med štiri stene in spustili v salone le za razkazovanje." (Dovjak 2006/07: 9) Vrančičevka vzgaja svojo hčer za lutko, za vlogo, ki jo je ženski namenila takratna družba, način vzgoje ji onemogoča, da bi se borila za kakršne koli spremembe. Konceptu družbe tako ustrezata Makovka in Vrančičevka: z dolgočasni ženi in materi, ki nimata nobenih pravih obveznosti, zato si čas krajšata z opravljivostmi, listanjem modnih revij in drugim razvedrilom, njuna ključna vrednota pa je javni ugled. V ta koncept se morata vključiti tudi hčerki, Ivanka se bo, Pavla pa zaradi svoje fizične in psihične drugačnosti odstopa. Dejstvo pa je, da bi tudi Makovka rada imela Pavlo za razkazovanje, le tako bi ji lahko zadovoljivo poplačala njeno "dobroto".

Tradicionalni patriarhalni strukturi družine najbolj ustreza *Kralj na Betajnovi*. Kantor je močan moški, nasilnež in diktator, šibki in nemočni pa so otroci in žena, ki ves čas živijo v strahu. Hana je mati Francke, Pepčka in Franceljna, skrbi pa tudi za sorodnico Nino, katere očeta je umoril prav Kantor. Hana je predstavljena v vlogi poslušne in ponižne žene, nekoč je bila dekla in ta vloga jo spremlja tudi po moževem vzponu, ko bi lahko postala gospa. Čeprav mož njeno držo dekle pred župnikom ne odobrava, jo v bistvu s svojimi dejanji in ravnanji ves čas zahteva. Čeprav deluje pasivno, uboga moževe ukaze, pa ob spoznanju, da se daljša spisek ljudi, ki jih ima Kantor na vesti (bratranec, Maks, usoda Lužarjeve družina), pokaže določeno odločnost: "Pojdi v cerkev in se spovej in potem razodeni greh. Če bo treba, pojdem z otroci od hiše do hiše. Bolj lahko mi bo pri srcu kakor danes. Tako stori in Bog ti bo odpustile" (Cankar, 1968: 55–56). Čeprav Hana nakaže upor zoper moževo nasilje in zagrozi z odhodom, se ob koncu nevarnosti in Kantorjevem nadaljevanju kraljevanja vloge spet vrnejo v tradicionalne okvire. Epizodna je vloga Lužarice, delavke in matere šestih otrok, ki se poniža in prosi Kantorja, naj vzame moža nazaj v službo. V imenu otrok prosi usmiljenja, ne pri Kantorju ne pri župniku ničesar ne doseže, ob koncu pa je ponosna in noče "ukradenega kruha". Cankarja ne zanima njena beda, ampak je njen nastop dodaten dokaz Kantorjevega neusmiljenega ravnanja z ljudmi. Podobno epizodno vlogo ima Kmetica v *Hlapcih*, ko pride povedat Jermanu, da svojih otrok ne bo pošiljala v šolo brezbožnežu. Za vse tri matere, Hano, Lužarico in Kmetico, je tako značilna velika skrb za otroke, otroci so razlog za njihovo pasivno vztrajanje, spet drugič edini razlog za dejanje. Prikazane so realistično, v vsakdanjem stvarnem življenju, vse se sklicujejo na avtoriteto Boga.

Jermanova mati sodi med najpomembnejše ženske osebe v Cankarjevi dramatik. Mati je tista dramska oseba, zaradi katere Cankar sploh potrebuje peto dejanje, saj je Jermanov upor proti novi oblasti in duhovni zaostalosti naroda končan že s četrnim dejanjem, takrat je znan razplet zborovanja in nadaljnja usoda, to je premestitev na Goličavo. Mati je namreč tista, ki povzroči spornost samega dejanja, ko se junak zlomi sam v sebi ob spoznanju, da ima njegov boj tudi negativne posledice in se mora spopasti z vprašanjem odgovornosti za svoja dejanja. "Nikjer ni tako viden pisateljev zasuk iz družbene kritike in satire k esencialnim vprašanjem človekovega vztrajanja v življenju" (Bernik 2006: 375), in ta zasuk poteka ob liku matere, ob katerem Jerman razrešuje osebne konflikte.

Materina vloga v *Hlapcih* obsega tri replike, dva nastopa brez besed in njen glas na koncu. Ves čas je v ozadju, je izrazito stranski lik, a nenehno navzoča kot temeljno ozadje Jermanove notranje razpetosti, njena prisotna odsotnost je značilna za celotno tretje in peto dejanje. Prvič se pojavi v tretjem dejanju, ko postreže Kalandru in Jermanu ter svoje neodobravanje obiskovalca pokaže z molkom in tako zavrne Jermana. Kontrasten prizor je prihod župnika: mati mu poljubi roko, počisti mizo, pogrne bel prt ter mu postreže z vso vdanostjo. Ob koncu tretjega dejanja pride prvič do govorne komunikacije med materjo in sinom, ko ga ta kleče prosi, naj ne zavrže Boga. Na prvi pogled gre torej zgolj za različne poglede na Boga. Mati v svoji pobožnosti istoveti Boga s cerkvijo in župnikom, zato ne more sprejeti sina kot nekoga, ki je zvest sebi in zastavljenim ciljen. Če bi ga skušala razumeti, bi videla, da ni zavrzel Boga, zavrzel je cerkveno oblast. Boj z drugim (župnik, oblast) se prevesi v boj znotraj Jermana samega, to pa je boj med dolžnostjo in ljubeznijo do matere ter lastnimi vzgibi, ki doseže vrh v petem dejanju ob spoznanju, da je s svojim ravnanjem skrajšal materino življenje, čeprav samo za trenutek. Jermanova mati ima v literarni zgodovini različne interpretacije, od poveličevanja njene ljubezni do opozarjanja na problematičnost njunega medsebojnega odnosa. Opazna je materina ljubezen, skrb za sina in njuna medsebojna navezanost<sup>4</sup>, po drugi strani pa njun odnos opredeljuje tudi nerazumevanje in molk, torej nekomunikacija, ter dejstvo, da ima mati še vedno pretirano čustveno moč nad odraslim sinom, ki ga duši in s tem priklepa nase.<sup>5</sup> Negativno podobo matere najdemo na primer v interpretacijskem

<sup>4</sup> Samo ugibamo lahko, ali je njuna pretirana navezanost posledica dejstva, da Cankar v *Hlapcih* nikjer ne omenja očeta – je umrl, ju zapustil, ima Jerman še brate in sestre, vse to so vprašanja, na katera besedilo s svojo sintetično tehniko pisanja ne odgovarja. Odsotnost očeta je značilnost tudi nekaterih drugih Cankarjevih besedil.

<sup>5</sup> Da imajo lahko brezmejn materina ljubezen, njena skrbnost, vdanost, nenehen strah za otroka tudi negativne posledice za otrokov razvoj, opozarjajo številni psihologi in psihoanalitiki, tako na primer M. Košiček piše v knjigi *Ženska in ljubezen v očeh Ivana Cankarja*, da dobra mati otroka spodbuja, da bi se osamosvojil in ga ne ovira pri samostojni poti (Košiček, 2001: 13–14).

razmišljanju Mileta Koruna iz leta 1995, ko je *Hlapce* režiral na odru ljubljanske Drame: “Mati je Jermanova bolezen. Kajti vsa ta pretirana čustvena veriga, na katero ga je mati priklenila, sproža v njem neznosen občutek krivde. Kakor da ji ne bo mogel nikoli povrniti vsega, kar je zanj storila, prestala in pretrpela. Mati je zanj pravzaprav huda nadloga. Ne more svobodno poleteti, prosto zaživeti. Ves čas ga omejuje v njegovem notranjem svetu. Onemogoča njegovo sproščenost, odraslost, zrelost” (Korun 1997: 348–349). Materina vloga pa ni vezana zgolj na prikaz spornosti dejanja in s tem razcepljenosti Jermanove osebnosti, temveč je njena vloga še dodaten in odločilen moment pri razkrivanju spoznanja, da sama akcija, torej aktivni princip delovanja, ni zadosten smisel človekovega bivanja in da pravičnost ne more nadomestiti ljubezni in odpuščanja.

Mati lepe Vide je stranski lik brez pomembnejše funkcije v dramskem besedilu. V prvem dejanju se skupaj z drugimi razveseli Vidine vrnitve, ki pa je zgolj trenutek, saj Vida hiti naprej, je ves čas na poti, hrepenenje ji ne da obstanka in miru. Mati spet nastopi v tretjem dejanju, ko Poljancu prinese čaj, prižge svečo, mu skuša lajšati trpljenje in ob smrti reče: “Najlepšo pot je šel!” (Cankar, 1969: 110). Njena vloga podpira koncept simbolistične dramatike, kjer osebe čakajo, dogajanje je predstavljeno na raven vzgibov duše, končni cilj in uresničitev hrepenenja pa je v smrti.

Poglavje o materah lahko sklenemo z ugotovitvijo, da Cankarja v vseh sedmih dramskih besedilih nikjer ne zanima problem materinstva, torej težave ženske v vlogi matere, materini glasovi v dramatiki umanjajo, prikazane so z vidika moških, so njihove matere ali matere njihovih otrok ter žene. Materinski liki so raznoliki in niso narejeni po shematičnem vzorcu, prav tako so postavljeni v različna okolja (meščansko, trško, intelektualno, proletarsko), a v ozadje, so stranske dramske osebe in malo opazne za dogajanje. Izjema je Makovka, ki s svojo vzgojo brez ljubezni in razumevanja še dodatno vpliva na Pavlino odločitev za beg v Trst, ter Jermanova mati, ob kateri se pokaže nezadostnost junaka, ki se ni zmožen izviti njenemu čustvenemu vplivu, ter po drugi strani spornost dejanja, torej akcije, ki se izkaže kot nezadosten smisel bivanja. Jermanova mati je zanimiva tudi v dramaturškem smislu, saj je primer skrajno ekonomičnega lika z daljnosežnimi posledicami za dramsko dogajanje in interpretacijo besedila. Skozi besedila Cankar pokaže raznolikost lika matere, ki pa v dramskih besedilih ni idealiziran oziroma mitologiziran in ne podpira materinskega kulta žrtvujoče se matere ter tako v celoti ne ustreza neki vnaprejšnji, splošno sprejeti podobi cankarjanske matere.

## Sklep

Če Cankarjevo dramatiko opazujemo v razvojnem loku od *Romantičnih duš* do *Lepo Vido*, ugotovimo, da končno spoznanje in smisel Cankarjevih dramskih oseb ni v družbeni, socialni oziroma politični akciji, ni v delovanju, ampak hrepenenju. "Človek se polno lahko uresniči kot človeško bitje ne z 'delovanjem', ampak šele, ko se ves preda hrepenenju, ki mu kaže 'samo večno, neizmerno razkošje', v katerem se kopa njegova duša" (Svetina 2006/07: 22). Prav v hrepenenju pa so si moške in ženske dramske osebe enakopravne, med njimi ni razlike. Cankar je v Hlapcih spoznal, da "svet brez usmiljenja – milosti – ljubezni ni mogoč: da ostane le še zmaga nasilnega zla in poraz nemočne etike" (Kermauner, 1979: 193). To pa je spoznanje, ki začenja Cankarjev dramski opus z Mlakarjem, ki se je pripravljen odpovedati politiki, moči, oblasti, ko zagleda sanjave oči krhke in bolne Pavle, ter se prav prek Jermanovega odnosa do matere in spoznanja o nezadostnosti delovanja prevesi v *Lepo Vido*. Spoznanje, ki uokvirja Cankarjev dramski opus, poteka ob ženskih dramskih osebah.

## Viri in literatura

- Bernik, France, 2006: *Ivan Cankar*. Maribor: Študentska založba Littera.
- Cankar, Ivan, 1967: *Zbrano delo III*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan, 1968: *Zbrano delo IV*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Cankar, Ivan, 1969: *Zbrano delo V*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Dovjak, Krištof, 2006/07: Razkošje svetov. *Gledališki list 16*. Ivan Cankar: *Romantične duše*. SNG Drama Ljubljana. 8–13.
- Jenstrle Doležal, Alenka, 2003: Mitologizacija ženske v Cankarjevi prozi. Obdobja 21. *Slovenski roman*. Ur. M. Hladnik, G. Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 109–118.
- Kermauner, Taras, 1979: *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: razmnožil Rupert Klampfer.
- Koron, Mile, 1997: *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (zv. 125).

- Košiček, Marijan, 2001: *Ženska in ljubezen v očeh Ivana Cankarja*. Ljubljana: Tangram.
- Kozak, Primož, 1980: *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Pirjevec, Dušan, 1986: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Poniž, Denis, 2006: *Ivan Cankar, Lepa Vida: poskus interpretacije*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Svetina, Ivo, 2006/07: "Delovati" ali hrepeneti. *Gledališki list 16*. Ivan Cankar: *Romantične duše*. SNG Drama Ljubljana. 17–22.



*Irena Avsenik Nabergoj*

### **Kriteriji resničnosti v Cankarjevem romanu *Hiša Marije Pomočnice***

Od grške antike naprej so kriterije resničnosti v literaturi presojali z različnih vidikov. Platon se o tem sprašuje v deseti knjigi *Države (Politeía)*; jasno izraža pomislek do pesništva in njegove meje. Meni, da slikar, čigar delo je samo posnetek narave, ne more izpovedati ničesar "bistvenega", ničesar pravi biti ustreznega. Zato se vda čutni predstavi, če npr. naslika stol perspektivno. Po Platonu "enako velja za pesnika, če posnema ljudi v vsakdanjem življenju pri njihovih opravih in kretnjah. Pesništvo, ki oblikuje bitja s pogledom na bistvo življenja, na ideje, torej bitja, ki iščejo iz vsakdanjosti pot v večno veljavni svet, je za Platona pravo pesništvo, seveda ob upoštevanju etične življenjske norme kot vodila" (Platon, 1995: 404, Košarjeva opomba). V deseti knjigi (v šestem razdelku) Platon meni: "Kar pesnik prikazuje, so posnetki, zelo oddaljeni od resnice" (Platon, 1995: 305).

Aristotel na začetku devetega poglavja (1451, 1 b) svoje *Poetike* pravi, "da pesnikova naloga ni pripovedovati, kaj se je v resnici zgodilo, temveč kaj bi se bilo lahko zgodilo, se pravi, kaj bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti utegnilo zgoditi" (Aristoteles, 2005: 96). Aristotel svoje razlage resničnosti v različnih literarnih vrstah in zvrsteh povezuje z načelom posnemanja (*mimesis*) dogodkov in značajev nastopajočih oseb po njihovem zunanjem poteku in videzu. Tako zaobide vse bistvene vidike "notranje" resničnosti in resnice: stanje duha, konflikt med dobrim in zlim v duševnem in duhovnem boju junakov, sovrašтво, ljubezen in hrepenenje.

V romanu *Hiša Marije Pomočnice* (1904) je Cankar pokazal svojo sposobnost podoživljanja duševnega stanja nesrečnih deklet med obupom in videnjem življenja, ki jim daje upanje in zavetje tudi v najbolj krutih socialnih in moralnih okoliščinah. O tem romanu in o svojem nekoliko poznejšem romanu *Nina*, ki vsebuje podoben osrednji motiv, je Cankar

čutil, "da bosta ostala dlje, kakor vsi drugi". Bratrancu Izidorju Cankarju je kot razlog navedel: "Zakaj zrasla sta naravnost iz mene." Cankarjev globok osebni odnos do tega dela in zelo negativen odziv večine njegovih kritikov sta dober razlog za vprašanje, kakšni so kriteriji vrednotenja resničnosti in vrednosti tega dela. Roman opisuje trde socialne okoliščine v revnem dunajskem delavskem predmestju Ottakring. Cankar ga je napisal med svojim bivanjem pri družini Löffler, po smrti deklice Malči. Deklica je bila bolna že leta 1899, ko jo je spoznal, leta 1901 jo je družina oddala v bolnišnico, tam pa jo je Cankar obiskoval vse do njene smrti julija 1902. V bolnišnici je spoznaval še druge bolne deklice in občutil ozračje v njihovem poslednjem domu.

V romanu *Hiša Marije Pomočnice* je Cankar v obliki spominskih zapisov različnih deklic razkrival nasilje v njihovih družinah v različnih pojavnih oblikah: kot fizično in spolno nasilje, grožnje in čustvene zlorabe. S tem romanom, pa tudi s številnimi drugimi deli, je odprl temo, ki je bila v tistem času tabu in je na Slovenskem to tudi ostala še desetletja po pisateljevi smrti. Ivan Cankar je bil najbrž prvi izmed slovenskih pisateljev, ki se je v svojih delih tako psihološko poglobljeno posvetil problematiki izkoriščanih, zanemarjanih, trpinčenih in preganjanih otrok. Motiv trpljenja in umiranja revnih deklic, v katerem se ob usodah in doživljanju življenja, ljubezni in smrti kaže ostra pisateljeva socialna in moralna kritika takratne družbe, odkrivamo tudi pri nekaterih evropskih avtorjih, ki so na Cankarja vplivali s svojimi deli, med drugim pri Gerhartu Hauptmannu in Fjodorju Mihajloviču Dostojevskem.

### **Resničnost socialnih, eksistencialnih in moralnih okoliščin v romanu**

Cankar je roman s stvarno, ponekod že kar naturalistično snovjo življenja in umiranja neozdravljivo bolnih deklic v bolnišnici z imenom *Hiša Marije Pomočnice* zasnoval v slogu in tehniki simbolistične proze. Pobudo za simbolistično pripovedno tehniko s simbolističnimi paralelizmi, paralelnimi in antitetičnimi motivi je odkril v literaturi evropskega simbolizma. Z deli evropskih simbolistov se je seznanil na Dunaju, v času, ko se je na Slovenskem šele začel uveljavljati naturalizem. Potem ko so njegove mladostne črtice še zaznamovane z zanimanjem za tradicionalno in sodobno slovensko literaturo, pa so ga med bivanjem na Dunaju že leta 1896 pritegnili številni svetovni avtorji: Goethe, Shakespeare, Molière, iz grške literature Homer, Sofokles, Evripid, iz stare rimske Horac; seznanil se je z avstrijsko in nemško moderno oz. nemškimi impresionisti (Bahr, Altenberg, Dehmel, Liliencron, Hauptmann, Sudermann, Bierbaum, Hartleben,



George itn.), v nemških prevodih je spoznaval predstavnike moderne francoske literature; med pesniki francoske oziroma belgijske simboliste, pa tudi skandinavske pisatelje in dramatike ter ruske realiste in naturaliste ter ameriškega avtorja Emersona. Pritegnili so ga zlasti nekateri pisatelji ruske romantike in realizma: Nikolaj Vasiljevič Gogolj, Lev Nikolajevič Tolstoj in Fjodor Mihajlovič Dostojevski.

Podobno kot v romanu *Hiša Marije Pomočnice* štirinajst umirajočih deklic beži pred grobstvo in nasiljem ljudi in na koncu umre, je pretepana in poniževana tudi revna nezakonska deklica Neli iz romana Dostojevskega *Ponižani in razžaljeni* (1861). Tudi Neli na koncu umre. Toda medtem ko o neposrednem vplivu romana Dostojevskega *Ponižani in razžaljeni* na Cankarjevo delo ni zapisov, je bolj verjetna Cankarjeva navezava na Hauptmannovo sanjsko pesnitev *Hannele gre v nebesa* (1894)<sup>1</sup>. Tako kot pri Cankarju se v tem delu srečamo s trpljenjem in smrtjo mlade deklice. Hauptmann se je osredotočil na eno osebo; Hannele je nezakonski otrok; po materini smrti ostane na milost in nemilost prepuščena grobemu moškemu. Ko v stiski poskusi narediti konec takšnemu življenju, jo reši mimoidoči. Nekaj časa jo oživljajo v hiralnici, dokler tam končno ne umre z blaženo mislijo, da gre v nebesa, ki so toliko lepša od umazanega življenja na zemlji.<sup>2</sup>

Hauptmannova "sanjska" pesnitev *Hannele* vsebuje več idej, tem in motivov, ki jih vsebuje tudi poznejši Cankarjev roman *Hiša Marije Pomočnice*. Tudi Hannele, podobno kot Cankarjeve deklice, hrepeni po smrti, v kateri bo zaživela svoje sanje. Pomembna podobnost med deloma je revščina, ki vlada v okolju, v katerem prebiva deklica. Ob številnih motivnih in tematskih podobnostih – motiv redovnice, ki skrbi za umirajoče deklice, motiv angelov, ki naznanjajo bližajčo se smrt, motiv mučnega odrekanja ljubezni, simbol ključa ali rože, ki odpira nebo, motiv "povečičanega" telesa mrtve Hannele idr. – so podobnosti med avtorjema tudi v simbolistični tehniki. V nasprotju s prejšnjimi Hauptmannovimi naturalističnimi dramami ta privzema simbolistično dramaturgijo in vsebuje sanjske prizore. Podobno je tudi Cankarjev roman *Hiša Marije Pomočnice* po romanu *Na klancu* (1902) eno prvih del, ki

---

<sup>1</sup> Hauptmann je bil že v času, ko je bil Cankar prvič na Dunaju, s svojo moderno, simbolistično dramo *Potopljeni zvon*, ki je ob berlinski premieri 3. decembra 1896 doživela velik uspeh, v središču dunajske publicistike, to pa v mladem Cankarju gotovo ni ostalo brez odmeva. Gl. Pirjevec, 1964, 135.

<sup>2</sup> Janko Kos poudarja, da so osrednji motivi *Hiše Marije Pomočnice* naturalistični, med temi so "bolezen, alkoholizem, pubertetna ali sprevržena erotika". Nekatere od teh naj bi v roman uvedel Zola, "na primer opise lezbične ljubezni v romanu *Nana*" (prim. Kos 2001, 239). Omenja še vpliv Zolajevih romanov *La faute de l'abbé Mouret* in *La Rêve*. O splošnem vplivu Hauptmanna na Cankarja pišeta že tudi Pirjevec, 1964, 135–141; in J. Mahnič v *Zgodovini slovenskega slovstva*, V, Ljubljana, 1964.



vsebuje simbolistično tehniko in sanjske prizore, pri čemer so ti še bolj dovršeno izpeljani in imajo tudi več novosti, denimo ciklično simultano simboliziranje namesto prejšnjega sukcesivnega zaporedja paralelnih, antitetičnih in simboličnih motivov.<sup>3</sup>

Hauptmannova Hannele ima pred smrtjo privid, da je od pokojne mame dobila v roke nebeški ključ v podobi rože; tako bo zagotovo tudi ona prišla v nebesa. Podoben motiv odkrijemo pri Cankarju. Ko h Katici pride njen oče z vestjo, da je umrla njena mati, Katica to že ve, saj je njeno smrt preroško videla v sanjah; tudi Katica od umirajoče matere prejme rdečo rožo – to kaže, da gre morda za neposreden vpliv Hauptmannove simbolike na ta Cankarjev roman. Zanimivo je, da tudi Neli iz romana Dostojevskega v predsmrtnih blodnjah doživi privid svoje matere in jo kliče ter hoče k njej; gre za motivno podobnost, čeprav o morebitnem vplivu na Cankarja ni zapisov.

### **Konflikt kriterijev presojanja resnice v odzivih na Cankarjev roman**

Ivan Cankar je v svojih odzivih na negativne kritike romana poudarjal, kaj je bil namen njegovega pisanja. Prizadela ga je nepravilna usoda deklic, ki so bile žrtve različnih zlorab v svojem najožjem družinskem okolju. Cankar je še v številnih drugih delih opisoval življenje odraščajočih, pogosto še polotroških deklet in fantov iz dunajskega predmestja ali iz slovenske pokrajine, tragiko, ki doleti te otroke v krivični družbi, v družbi velikih socialnih in etičnih kontrastov. Ti etično čisti, a slabotni in že utrjeni otroci so ogoljufani za otroštvo; že zelo zgodaj namreč postanejo žrtve različnih vrst nasilja, praznih obljub, zanemarjanja, pa tudi poželenja močnejših nemoralnih odraslih. Najhuje trpijo ob nasilju v najožjem družinskem krogu, kot ga, denimo, utrpijo deklice iz romana *Hiša Marije Pomočnice*, v Cankarjevih drugih delih pa se nad otroki znašajo tudi učitelji, delodajalci (šivilja se npr. znese nad Anko v noveli *Iz predmestja iz Knjige za lahkomiselne ljudi*), nasilni so še lažne dobrotnice in dobrotniki in drugi, kot govorijo na primer novele *Ministrant Jokec*, *Križev pot*, povest *Grešnik Lenart* in druge. Pretresljiv je Cankarjev motiv zaničevanih in preziranih nezakonskih otrok, ki v svojem kratkem, osamljenem življenju, polnem pomanjkanja, lakote, pa tudi verbalnega in telesnega nasilja, zaman hrepenijo po ljubezni in umrejo od vseh pozabljeni (povest *Smrt in pogreb Jakoba Nesreče*, novela *Jure iz zbirke Za križem ...*).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Problematiko zvrstne oznake roman ob *Hiši Marije Pomočnice* in slovenskega romana sploh podrobno obravnava Janko Kos (gl. Kos, 2009, 442–479).

<sup>4</sup> Otrok, ki kot literarni lik pripada socialno najnižjemu sloju in se zavržen zateka v hrepenenje, je postal zlasti v Cankarjevem dunajskem obdobju ena osrednjih literarnih oseb (gl. Čeh, 2001, 148–149).

Cankar je bil nad kriteriji presojanja svojega dela začuden in si ni mogel kaj, da ne bi nekajkrat jasno povedal svojega stališča. Po izidu romana je v pismu Ani Lušinovi prizadeto zapisal:

... Zgražali so se nad to čisto knjigo ljudjé, ki so umazani na duši in na telesu; jaz pa sem jim odgovoril, kakor je treba umazancem odgovoriti. To elegantno knjigo dobiš z mojim pismom vred v kakih treh tednih. Naj bo že kakor hoče: to je gotovo, da ves slovenski filisterium mojega mazinca ni vreden! – In Tvojega še celó ne!! – (Cankar, 1971: 375).

V *Predgovoru h Gospe Judit* je prav tako prizadeto označil kritiko svojega romana:

... Očitali so mi, da sem ustvaril umotvor. Da sem naslikal na podobi svetnika pod žarko zlato gloriolo pretemen plašč. In so pozabili, da bi gloriola ne bila svetla, če bi plašč ne bil temán; in da bi obraz, prej skrit napol v motnozlatem somraku, zabledel v sivi, pusti svetlobi delavnika ... To pusto svetlobo hočejo, jaz pa jim je ne morem dati (Cankar, 1970: 13–14).

V svoji prizadetosti zaradi trpljenja otrok je Cankar blizu misli Dostojevskega, ki v romanu *Bratje Karamazovi* med drugim zapiše, da so otroci edina človeška bitja, ki jih je mogoče ljubiti “tudi od blizu” in ne samo od daleč, v nasprotju z odraslimi, ki

... niso samo odurni in nevredni ljubezni, ampak v kakem pogledu tudi že oškodovani za trpljenje: pojedli so jabolko, spoznali so dobro in zlo ter postali “kakor bogovi”. Tudi zdaj ga še jedo. Toda otročički niso ničesar pojedli in niso doslej še ničesar zakrivili ... Če tudi oni strašno trpe na zemlji, trpe seveda za svoje očete, pokorijo se za očete, ki so pojedli jabolko – a vendarle je to razlog z drugega sveta, ki ga človeško srce tu, na zemlji, ne more razumeti. Ni prav, da bi trpel nedolžni za drugega, posebno pa še tak nedolžnik, kakor so otroci! ...

Ne glede na podobnosti in razlike med Hauptmannovo sanjsko pesnitvijo in Cankarjevim romanom je bil odziv literarnih kritikov podobno negativen. Oba je zadela podobna usoda grobega zavračanja velikega dela kritikov; šele sčasoma se je večalo število občudovalcev. Tudi Hauptmannu so številni kritiki zamerili naturalistični prikaz najnižje resničnosti in mu očitali pomanjkanje čuta za duhovno razsežnost. Toda desetletja pozneje je Thomas Mann pri Hauptmannu občudoval ravno tisto, česar mnogi kritiki niso znali videti – njegov čut za odkrivanje dostojanstva duha, ki se

kaže v mladoletni in šibki osebi (Fromm, 2000). Za uravnoteženje stališč pa je tudi v Sloveniji poskrbel nekdo iz vrst pisateljev. Ivan Pregelj je leta 1919 o romanu pomenljivo zapisal, da je “delo eno prvih slovenskih, ki bi ga v prevodu popolnoma umel vsak Evropejec. /.../ Jezik *Hiše Marije Pomočnice* je čudovita lirika, je ritmična beseda, tako nežna, kot je Cankar ni pisal ne prej ne pojej.” (Pregelj, 1963: 371; v: *Dom in svet*, 1919: 25).

### **Razmerje med sociološkim in bivanjsko-etičnim vidikom resničnosti**

V zadnjih stoletjih je nastalo veliko študij o problemu resnice oziroma resničnosti v presojanju zgodovinskih dogodkov in okoliščin. Težišče je na socioloških silnicah, ki narekujejo iskanje pomena v zgodovinskih dejstvih (Oto in Breda Luthar, 2007: 103–119). Pomembne tovrstne študije pa je mogoče dopolniti z vidiki literarnega pristopa k “zgodovinski resnici” (White, 2007: 161–178). Tolstoj je na primer sam jasno opredelil svoj pristop in namen, ki ga je vodil med pisanjem zgodovinskega romana *Vojna in mir*. V dveh delih *Epiloga* k temu romanu poglobljeno in kritično presoja problem iskanja resnice oziroma resničnosti v sodobnem zgodovinopisju. Zavrača povelečevanje moralno nerazsodnih, svojevoljnih osebnosti, ki so od zunaj krojile usodo narodov in posameznikov, in priznava le resnico etičnega ravnanja.

Na področju literature se dogaja enako, dokler resničnost, verodostojnost in resnico opredeljujemo le z vidikov faktov, socialnih okoliščin, konstelacije moči in moralnega stanja okolja, kakor se kaže od zunaj. Glede vprašanja resničnosti v literaturi je pomembna Abbottova knjiga, ki poudarja, da bralec v literarnih delih išče bolj resnico pomena kakor fakta po lastni izkušnji realnosti. Delo ne bo prepričljivo, če je zgodba npr. “predobra, da bi bila resnična”, še manj, če zgodba v etičnem pogledu ni resnična. V kontekstu iskanja resničnosti ugotavlja, da brez “trdih resničnosti” v literaturi ne gre, ker tega življenje ne dopušča (Abbott, 2008: 145–159).

Cankar je bil izredno občutljiv opazovalec zunanjih dogodkov, predvsem socialnih razmer žrtev nasilja in izkoriščanja. Deklice iz njegovega romana so tragične žrtve tega stanja. Pisatelj pa ne nastopa kot formalni moralni rabsodnik; kot umetnik je hotel resnico svojih junakinj prikazati v celoti, od njihove nemoči obvladati življenjske okoliščine do sile njihovega hrepenenja po lepoti nevidnega življenja. Svet hrepenenja in sanj deklic je popolnoma drugače resničen, kakor je svet njihovih socialno in moralno šibkih staršev in večinske družbe. Pisatelja je prevzel s svojo čistostjo in nedolžnostjo. Gre za etični kriterij presojanja resnice teh deklic, ki ga je Cankar poudaril tudi v *Beli krizantemi* iz leta 1910:

... Ponos je v mojem srcu; kljub vsem naukom, opominom, očitkom, kljub zasmehu, zmerjanju in natolcevanju je vse moje življenje in nehanje služilo najvišji ideji: resnici! Kar sem videl z očmi, s srcem in z razumom, nisem zatajil; in bi ne bil zatajil za same zlate nebeške zvezde. Resnica pa je posoda vsega drugega: lepote, svobode, večnega življenja (Cankar, 1975: 267).

Etični kriterij presojanja resnice je Cankar poudaril tudi v zadnji črtici *Mojega življenja*, ko je po branju Rousseaujevih *Izpovedi* izjavil: “Naprtil je svoji ubogi mladosti toliko različnih grehov, kolikor si jih je le mogel izmisliti, nazadnje pa je vse te grehe z globoko učenostjo razložil in opravičil. Ob njegovih samoizpovedih obide človeka tisti občutek, ki je za pisatelja najstrašnejša obsodba: ne verjame mu” (Cankar, 1975: 50).

## Sklep

Deklice, ki so v bolnišnici pričakovale smrt, so glede na zunanje okoliščine žrtve sveta, v katerem so živele. Neizprosna resničnost revščine in umiranja otrok je njihove bližnje, ki so jih v tem času spremljali, izzvala k premisleku o resnici njihovega življenja in o njihovi odgovornosti. Cankar obsoja družbeno ureditev, popustljiv pa je do staršev, ki so prav tako žrtve revščine; vliva jim celo novo upanje v vnovično čistost. Tu se starši znova srečajo s svojimi otroki, v slutnji neke druge resničnosti, osvobojene od zemeljskega in telesnega.

Da bi razumeli bistvo sporočila Cankarjevega romana, moramo razlikovati med resnico v odnosu do zunanjega poteka stvari in do družbenih norm in resnico v osebnem, bivanjskem pomenu. Dostojanstvo resnice je glede na zunanji potek dogodkov skoraj vedno pod udarom konvencionalnih resnic, ki delujejo enoumno, zato je “resnica srca” največkrat v poziciji šibkosti. Cankar je ta problem zaznal tudi pri sebi in zapisal: “Oj, siromak, kako si spoznaval življenje? ... Zatajil si lepoto in resnico v svojem srcu, zato ker si bil preslab in prebojazljiv, da bi po strmem potu dosegel to lepoto in resnico!” Pomemben vidik resnice je doživljanje svobode, ki jo Tolstoj na koncu *Epiloga* k romanu *Vojna in mir* izpostavi kot razpoznavni znak človeške eksistence. V svojem kritičnem orisu o Shakespearu in o drami opozori na osnovni kriterij resničnosti literarnega dela, “da morajo biti nastopajoče osebe zaradi ravnanja, ki je v skladu z njihovimi značajji, in zaradi naravnega poteka dogodkov postavljene v take situacije, spričo katerih so v navzkrižju z obdajajočim jih svetom in se bojujejo z njim, v boju pa izražajo lastnosti, ki so njihova last” (Tolstoj, 1980: 256). V *Jubileju h Krpanovi kobili* pa Cankar izraža prepričanje,

da umetnik, ki zataji resnico, ni več umetnik, in "da je brezčasten, kdor je zaslutil lepoto in resnico in zatajuje svoje hrepenenje, svoje slutnje".

### Viri in literatura

- Abbot, H. Porter, 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, zlasti poglavje 11: Narrative and Truth (145–159).
- Aristoteles, 2005. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba (zb. Claritas, 39).
- Auerbach, Erich, 1998. *Mimesis: prikazana resničnost v zahodni literaturi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (zb. Labirinti).
- Avsenik Nabergoj, Irena, 2005. *Ljubezem in krivda Ivana Cankarja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Avsenik Nabergoj, Irena, 2008. *Mirror of Reality and Dreams: Stories and Confessions by Ivan Cankar*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bednarik, Jan, 2003. *Smisel šibkosti: Oris filozofske misli Giannija Vattima*. Ljubljana: Problemi (zb. Phainomena).
- Bernik, France, 2006. *Ivan Cankar: Monografija*. Maribor: Litera.
- Cankar, Ivan, 1972. *Zbrano delo*, 11: *Hiša Marije Pomočnice*. Priprava knjige in opombe Janko Kos. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 7–100 (besedilo), 285–322 (opombe).
- Cankar, Ivan, 1970. *Zbrano delo*, 12: *Gospa Judit*. Priprava knjige in opombe France Bernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Cankar, Ivan, 1975. *Zbrano delo*, 22. Priprava knjige in opombe Janko Kos. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Cankar, Ivan, 1975. *Zbrano delo*, 24: *Bela krizantema*. Priprava knjige in opombe Dušan Voglar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Cankar, Ivan, 1974. *Zbrano delo*, 29: *Pisma IV*. Priprava knjige in opombe Jože Munda. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Čeh, Jožica, 2008. Med fikcijo in resničnostjo v avtobiografski prozi. *Jezik in slovstvo* 53/3–4: 23–36.
- Čeh, Jožica, 2001. *Metaforika v Cankarjevi kratki pripovedni prozi*. Maribor: Slavistično društvo.
- Fromm, Eberhard, 2000. Gerhart Hauptmann: *Hanneles Himmelfahrt*. V: [http://www.juise-berlin.de/lesezei/blz00\\_08/text8.htm](http://www.juise-berlin.de/lesezei/blz00_08/text8.htm).
- Hauptmann, Johann Robert Gerhart, 1984. *Iz novel in dram*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba, 285–327: "Hannele gre v nebesa".

- Kos, Janko, 2001. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Luthar, Oto, Breda Luthar, 2007. Trio za orkester: Resničnost, pripoved in pomen. *Filozofski vestnik* 28, št. 1, 103–119.
- Platon, 1995. *Država*. Prevod Jože Košar, spremna beseda Valentin Kalan. Ljubljana: Mihelač (zb. Svetovni klasiki, 40); Opombe Jožeta Košarja: 325–411.
- Pregelj, Ivan, 1963. *Izbrana dela*. Druga knjiga. Celje: Mohorjeva družba. Ureditev knjige in opombe France Koblar.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič, 1980. *O umetnosti in družbi*. Prevedla Janko Moder in Josip Vidmar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič, 1987. *Vojna in mir*. Prevedel Vladimir Levstik. Ljubljana: Cankarjeva založba. Epilog: 259–370.
- White, Hayden, 2007. Zgodovinski tekst kot literarni artefakt, *Filozofski vestnik* 28, št. 1, 161–178.



*Erwin Köstler*

### Cankar med moderno in avantgardo

Dušan Pirjevec je v svoji monografiji *Ivan Cankar in evropska literatura* opazil, da “njegovo delo kot literatura, kot umetnost za nas ni več zares in v celoti živo”; v bistvu, da gre “najbrž za to, da njegovega, za naše razmere naravnost nepreglednega opusa, še do danes nismo mogli konkretizirati. Doživljamo ga še vedno kot čisto dvosmiselnost, kar je še posebej razvidno iz tega, da se sicer navdušujemo nad njegovo idejno prodornostjo in družbenopolitično borbenostjo, medtem pa so naše sodbe o tako imenovanih estetskih kvalitetah njegovih del večinoma zelo previdne, nejasne, abstraktne, sentimentalne, tradicionalno sladkobne ali pa celo docela odklonilne” (Pirjevec, 1964, 453–454).

Medtem so se časi seveda spremenili, stroka se je razmahnila, izšlo je Cankarjevo *Zbrano delo* z izčrpnimi komentarji, ki se še danes priporočajo kot vir za najrazličnejše podatke, izšla je množica monografij, člankov in stališč, ki so določili mesto Cankarjeve estetike, tako da se pravzaprav ni treba bati, da bi ostalo preveč nekonkretnega v opisovanju Cankarjevega literarnega opusa.

In vendar je Pirjevčeva opazka ohranila svojo aktualnost. Po eni strani zato, ker se Cankarja v bistvu obravnava kot klasika, o katerem je že vse bistveno povedano. Po drugi strani se je cankarologija morda nekoliko preveč ukvarjala z *interpretacijo* določenih vidikov v njegovih literarnih delih in je nekoliko otrpnila v svojih tradicionalnih pogledih, tako da je pravi prostor za razvijanje novih pristopov do Cankarjevega dela zunaj tega ožjega sklopa reprezentativnega cankarjeslovja.

Danes v cankarologiji ni več avtoritativnega, prevladujočega mnenja, pojavili so se novi diskurzni modeli in iz različnih izhodišč iščemo nove poti, po katerih bi lahko prišli do aktualnega ovrednotenja Cankarjevega dela. Čeprav se je diskurz deloma spet ideologiziral, štejem za zelo pozitiven razvoj, da se je cankarologija predramila iz spanja pravičnih in da se danes spet kaže priložnost za produktivne spore.



Seveda traja, da se te spremembe uveljavijo kot izhodišče za nove reprezentativne monografije in nova kritična raziskovanja, ki bi prispevala tudi k mednarodnemu diskurzu o modernizmu. Predvsem nam manjka sintetični prikaz Cankarjevega dela, ki bi upošteval njegovo esejistiko in kulturnokritično pisanje. Modernizem kot diskurzivna kategorija se je v tradicionalni cankarologiji večinoma nanašal na motivne in slogovne prvine simbolizma, torej na podedovane literarne kategorije, ki da jih je Cankar po svoje razvijal naprej. Po drugi strani pa je pojem modernizma v teoretskih diskurzih veliko širše zasnovan in se nanaša na celotno obdobje, v katerem literatura med drugim nastopa kot akter v splošnem družbenem diskurzu. Razprave, ki bi ovrednotile celotno Cankarjevo delo na širši kulturološki osnovi, so v bistvu nujno potrebne.

Zanimiv in produktiven korak v nakazano smer vidim (čeprav gre za izrazito obravnavo stilizmov) v monografiji Jožice Čeh *Metaforika v Cankarjevi kratki pripovedni prozi* (Čeh, 2001). Na podlagi interakcijske teorije je avtorica usmerila pogled na funkcionalnost tekstovnih stilizmov, med katerimi se nam prikaže metafora v zadnji konsekvenci kot družbeni ali družbeno učinkovit konstrukt. J. Čeh sicer v monografiji sklepa, da je “na ravni Cankarjevega besednega sloga delovala novoromantična in simbolistična estetika lepote, zaradi česar se pisateljeve disonance niso zaostriale v dramatične kontraste, ki bi jih na ravni sloga določala ekspresionistična estetika intenzitete” (Čeh, 2001, 266). Ko pa omenja, da je “modalne in eksplozivne stilizme” – ki jih je imel Zadavec za “izhodišče za ‘modalno ubrane in burne, dramatične stilizme’ slovenskega ekspresionizma” – najti že v *Cankarjevi zgodnji prozi* (Čeh, 2001, 206), že presega tradicionalno periodizacijsko načelo. Seveda je stvar špekulacije, kako ovrednotimo stilizme in kje iščemo njihov izvor, v osebi, času, zgledih. Je pa verjetno, da se učinek enega in istega s kontekstom spreminja, kar tudi ugotavlja J. Čeh, ko piše, da “učinkovitost metafore ni odvisna od procesa nastajanja, marveč od njene funkcionalnosti v določenem kontekstu” (Čeh, 2001, 17). To pomeni, da stilizem, ki v zgodnji Cankarjevi prozi še ni bil ekspresionističen, to lastnost lahko dobi v njegovi pozni prozi. Vsekakor je zanimivo, da zametke disonantnega ekspresionističnega sloga, neodvisne od izvora, očitno lahko najdemo že pri zgodnjem Cankarju.

Kakor koli že, mislim, da se moramo spet lotiti tudi Cankarjeve publicistike, njegovih predavanj in kulturnozgodovinsko pomembnih govorov, kajti zdi se, da se cankarjeslovje teh tekstov trenutno izogiba. Če bi jih upoštevali, bi to seveda vplivalo na obravnavo Cankarjevega literarnega ustvarjanja, ker bi se morali raziskovalci med drugim ozreti tudi na



ideološke osnove Cankarjeve literarne poetike. Dandanes bi že moralo biti možno, da opišemo soodvisnosti, prehode in interakcije med literaturo in konkretno družbeno dejavnostjo, ne da bi se ujeli v ideološko past.

Cankarjeva družbena dejavnost se manifestira v številnih tekstih, ki so iz dobrih razlogov natiskani v dveh debelih zvezkih *Zbranega dela*. Zelo zanimivo je v tem sklopu na primer vprašanje, na katerih mestih in kako Cankarjev estetski diskurz odločilno presega literaturo kot avtonomni sistem vrednot in kakšno funkcijo Cankar pripisuje estetskim kategorijam znotraj celotnega družbenega sistema. Če sem v naslovu svojega referata nakazal Cankarja kot avtorja med moderno in avantgardo, sem v prvi vrsti meril na taka vprašanja, ki trenutno ne spadajo v okvir cankarologije.

Pojem avantgarde, kot vemo, ni tako jasen, kot to sugerira periodizacija umetniških ali literarnih obdobj, ki loči "zgodovinsko avantgardo" od predavantgardistične "moderne". Saj je sama avantgarda pojem, ki je tesno povezan z razumevanjem moderne in je v rabi od zgodnjega 19. stoletja v najrazličnejših sklopih, od zgodnjih francoskih socialistov prek slikarskega impresionizma do politično konotiranih, borbenih parol pred prvo svetovno vojno in med njo (Metzler, 2009, 4–5). Umetniška avantgarda kot zgodovinski pojav, ki so mu dali to ime šele po drugi svetovni vojni, ali bolje rečeno: avantgarde – so sestavni del modernizma, "po eni strani", kot eksplicira Peter V. Zima, "ker najdemo avantgardistične postopke v modernističnih romanih in dramah, po drugi strani pa, ker imata modernizem in avantgarda skupne politične in eksistenčne probleme" (Zima, 2001, 30).

S tega vidika je moderna (ki se glede književnosti fin de siècle po navadi istoveti s simbolizmom) sestavina modernizma in ne le obdobje, v katerem je prišlo do estetske avtonomizacije literature (medtem ko avantgarda menda ni bila zainteresirana za avtonomnost literarnega dela). Z nastopom avantgard se moderna seveda ne neha, prej bi rekli, da prihaja do soobstajanja različnih oblik modernizma, ki si ne samo nasprotujejo, ampak se dotikajo, prepletajo, dopolnjujejo in si deloma postavljajo iste cilje. Če bi razumeli avantgardo le kot prelom s starim in preživelim ter kot radikalni odstop od obstoječih vrednot, bi skonstruirali absolutna nasprotja in razvoj brez prehodov, ki ga v resnici seveda ni bilo.

Ob soobstoju različnih oblik modernizma se nam zdi čisto naravno, da so zastopniki slovenske avantgarde (kako izolirani naj so tudi bili) Cankarja častili kot predhodnika in kot poroka lastnih stremeljenj. "Pri nas," piše Anton Podbevšek leta 1922 v svojem *Odlomku o umetnosti z ozirom na sodruga Ivana Cankarja*, "je pričel prvi odločno propagirati to pravo umetnost sodrug Ivan Cankar, največji subjektivist izmed 'modernih' koncem pretečenega stoletja, osebnost, ki bi jo lahko krstili z očetom, zakaj

postavil je temelj slovenski književnosti. Ta naš veliki romar je prav na kratko obračunal s kretenskim pojmovanjem umetnosti, ki so ga imenovali ob njegovem času 'pozitivna ideja'" (Podbevšek, 1921). Ne glede na vprašanje, kaj je mišljeno z besedno zvezo "prava" umetnost, bode v oči patos, s katerim se Podbevšek pollašča svojega poroka kot "sodruha" – kar je seveda utemeljeno v politični usmerjenosti Cankarja in kar spet prispeva k njegovemu postumnemu uvrščanju v idejno območje Podbevškovih lastnih avantgardističnih poskusov. Opazno je tudi "avantgardistično" zaznamovano besedišče: Cankar kot "propagator" umetnosti itd. (ob formulacijah, ki kažejo v nasprotno smer: avtor uvršča Cankarja kot "subjektivista" še v "moderno" 19. stoletja, zraven pa ga precej konvencionalno označuje kot "očeta"). Povezovalni element, ki ga Podbevšek poudarja, osvoboditev "umetnosti" (ne samo literature) od strankarskega utilitarizma, pa je najti v stremljenju po revolucionarni preobrazbi duha ter po politični in socialni preobrazbi družbe, ki jo je Cankar vsaj v zadnjih letih svojega življenja zelo eksplicitno anticipiral.

Da nas ne zanese v nekritične identifikacije in konstruiranje soodvisnosti, ki jih v resnici ni bilo, se je treba vprašati, kako naj produktivno obravnavamo idejne kontinuitete med Cankarjem in zgodovinsko avantgardo. Gre v resnici le za vprašanje recepcije? Ali lahko upravičeno izhajamo iz konkretnjših idejnih povezav, ki jih bo morda treba še le ugotoviti? Tu se pojavijo nekateri problemi, ki izvirajo iz različnih literarnozgodovinskih konstrukcij "zgodovinskih avantgard" na eni in "moderne" na drugi strani. Ali je vseeno mogoče določiti prehode, ki bodo upravičili uvrščanje Cankarja na vmesno polje med moderno in avantgardo ter dopustili bolj živo in določno predstavo o njegovem pisateljskem delu, brez vsakršnih metafizičnih špekulacij?

Na ta vprašanja danes seveda še ne morem odgovoriti. Dovolite pa, da opozorim na nekaj temeljnih tem, ki bi se jih spet splačalo obravnavati v okviru univerzitetnega kurikulumu, saj se nanašajo na Cankarjeve lastne teoretske predpostavke o literaturi, o funkcijski soodvisnosti literature in družbenih pojavov, o tehnizaciji kulture itn.<sup>1</sup> Že v eseju *Dragotin Kette* iz leta 1900 Cankar načinja problematiko estetske avtonomnosti literature – tu še ob razmejitvi od "artizma" (tj. mrtvega formalizma Stritarjeve šole) in od "laži", da umetnost stoji sama zase; nadarjenemu pesniku, tako argumentira Cankar, je literatura le sredstvo, ne namen (Cankar, 1900a). Kot vemo, je Cankar branil avtonomijo umetnosti pred diletantskim strankarskim utilitarizmom tedanje slovenske literarne kritike in razvijal svojo lastno estetiko

---

<sup>1</sup> V nadaljevanju povzemam ugotovitve ali vprašanja, ki so se mi porodili ob študiranju in prevajanju Cankarjevih kritičnih in političnih spisov in ki še čakajo sistematično obravnavo. Za bolj obširen prikaz gl. Köstler, 2008.

ob antiutilitarnih načelih. Poleg tega je kot kritik, esejist in celo kot politik aktivno sodeloval pri določanju mesta literature v družbi. Tudi med svojo kandidaturo za državni zbor je Cankar v predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* postavil umetnost programatično v ospredje. Zanimivo vprašanje bi bilo, če in kako se Cankarjevo propagiranje revolucionarne koncepcije družbe ujema z avtonomističnim pojmovanjem umetnosti v moderni, ki, kot vemo, v skrajnem primeru vodi v hermetizem. Zanimivo je že dejstvo, da Cankar poetovi drži v družbi pripisuje posebno družbeno vlogo in da je on sam uresničil modernističen koncept poeta intelektualca, s katerim je tematiziral tudi interakcije med zasebnim in javnim.

V nemško napisani kritiki *Skizzen* iz leta 1900 Cankar ugotavlja, da se tehnizacija resničnosti odraža tudi v modernem slogu; splošnemu hitenju in strahu, da se bo morda treba ustaviti, ustrežata kratki epigramski slog in črtica kot izstopajoča literarna oblika (Cankar, 1900b). Tu prihaja do izraza funkcionalnostni koncept literarnega sloga.

Že omenjeno predavanje *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* iz leta 1907, v katerem je obravnavano odtujevanje med slovenskim intelektualcem in proletarskim ljudstvom kot bankrot slovenske družbe, je hkrati razprava o materialni osnovi kulture na podlagi marksistične zgodovinske filozofije. Ker se slovenska buržoazija ne zanima za duševni napredek in proletarskemu ljudstvu krati izobrazbo in s tem udeležbo pri kulturnem napredku, je dvig kulture pričakovati iz socialne in politične emancipacije proletarskega ljudstva, ki da je edini upravičeni dedič slovenske kulture (Cankar, 1907).

V svojem predavanju *O slovenski literaturi* iz leta 1911 Cankar skicira delovno polje sodobne literarne zgodovine in ga pojmuje *interdisciplinarno*; literarna zgodovina naj bi bila splošna kulturna zgodovina in naj bi prikazala, pod katerimi vplivi in v katerih političnih in socialnih razmerah se je slovstvo razvijalo (Cankar, 1911). Ta, iz funkcionalnega vidika zelo zanimivi spis, je spet opazno spričevalo za Cankarjevo izrazito politično stališče do kulturnega delovanja.

O tem, kaj je Cankar menil o Marinettiju in njegovem futurizmu, o povečevanju stroja itd., lahko samo ugibamo, saj, kolikor vem, ni neposrednega dokaza za tematizacijo futurizma ne v njegovih spisih ne v pismih. Mislim pa, da si lahko predstavljamo, kaj mu je futuristično gibanje pomenilo. Vsaj v enem spisu, v katerem se ukvarja s porajajočim se fašizmom v Italiji, v kratkem eseju *D'Annunzio* iz leta 1915, je Cankar konkretno spregovoril o nečem, kar se posredno tudi nanaša na futuriste: o pesniku, ki je svoj lastni reklamni strateg in o samoinscenaciji pesnika kot vojskovodje. V tem pamfletu, v katerem Cankar argumentira tako rekoč le estetsko (kar je morda tudi funkcija cenzure), D'Annunzia obsoja ne le

zaradi imperialistične države, ki jo reprezentira ("estetika tatvine"), ampak tudi kot amoralnega egomana, ki je predvsem "evangelist svojega imena", ne pa pesnik (Cankar, 1915). Neizrečena, a vendar prisotna je implicitna *lastna* vloga, ki jo Cankar gestično prevzame kot vodilni pisatelj in javna oseba, ki v kritični situaciji povzdigne glas in nastopi z avtoritativnim mnenjem.

Nazadnje bi še omenil Cankarjev emfatični govor *Slovenska kultura, vojna in delavstvo*, ki ga je imel 1. junija 1918 v ljubljanskem Mestnem domu (Cankar, 1918). V njem poudarja nujnost razrednega boja in poziva slovenske intelektualce k solidarizaciji s proletariatom, ki mora biti usposobljen za izpolnjevanje svoje zgodovinske naloge. Cankar eksplicitno govori o dolžnosti intelektualcev voditi slovensko ljudstvo k "svetovni kulturi". Ljudstvo, ki se je v vojni zavedelo kulture kot svoje največje vrednote, samo hrepeni po izobrazbi. Tu opiše tudi matere kot nosilke razrednega boja, ki naj pripovedujejo svojim otrokom o vzrokih revščine, s svojim pripovedovanjem pa naj hkrati posredujejo zgodovinske perspektive za nacionalno samozavest doraščajoče generacije. Morda je tudi zanimivo, da je Cankar še isti dan po svojem govoru pristopil k delavski zvezi Svoboda, ki ga je bila povabila, saj ta simbolni akt vrže tudi luč na držo intelektualca, ki se organizira kot delavec.

Če tako glasno poudarjam Cankarjevo pripadnost socialistični ideologiji, tega ne delam zato, ker bi se mi ta ideologija zdela "ta prava" (kot se je na primer Podbevšku), ampak ker je socialistično mišljenje tisto, ki ga je Cankar sam manifestiral v številnih spisih in javnih nastopih, socializem je znotraj predmeta in ne stvar interpretacije. Brez upoštevanja te ideološke pripadnosti in iz nje izvirajočega pojmovanja moderne bi osrednje tematske pojave v Cankarjevi literaturi razumeli napačno ali pa jih sploh ne bi. Kot politik prav gotovo ni bil simbolist, kot kulturni kritik tudi ne. In ni bil simbolist v svojem zadnjem govoru, v katerem je kot intelektualec načrtoval pot novi družbi. Seveda je njegov specifični literarni slog prisoten tudi v esejih in govorih, tudi v teh, ki so najbolj socialistično zasnovani. Mislim pa, da že iz naštetega dobimo nekoliko drugačno podobo o avtorju, kot jo poznamo iz prikazov, ki skušajo Cankarjevo literaturo opredeliti kot funkcijo njegove osebne (zasebne) konstitucije. Morda bi v bistvu šlo le za majhen premik pri zaznavanju Cankarjeve literature. Do danes jo pretežno ocenjujemo v kategorijah, ki kažejo nazaj, premalo pa s pogledom na tiste prvine, ki kažejo naprej. To malo statično pojmovanje avtorja na ozadju že nekoliko zaprašenih predstav o moderni bi bilo treba zamenjati z dinamičnim in upoštevati, da Cankarjeva estetika odseva dobo, v kateri se na vseh koncih rojevajo nove oblike modernizma. Vsekakor kaže, da je Cankar kot literat in kot javna figura bistveno prispeval k preobrazbi duha, ki je zaznamovala tudi hotenja mladih slovenskih avantgardistov.

## Literatura:

- Cankar, 1900a: Ivan Cankar: *Dragotin Kette*. Slovenski narod, 2.–6. 6. 1900, V: Ivan Cankar: *Zbrano delo*. 24. Pripravil in opombe napisal Dušan Voglar. Ljubljana: Državna založba Slovenije 1975, 65–81.
- Cankar, 1900b: Ivan Cankar: *Skizzen*. Der Süden, 10. 10. 1900. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo*. 24. Pripravil in opombe napisal Dušan Voglar. Ljubljana: Državna založba Slovenije 1975, 90–93.
- Cankar, 1907: Ivan Cankar: *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo*. 25. Pripravila in opombe napisala Dušan Voglar in Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije 1976, 158–183.
- Cankar, 1911: Ivan Cankar: *[O slovenski literaturi]*. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo*. 25. Pripravila in opombe napisala Dušan Voglar in Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije 1976, 207–218.
- Cankar, 1915: Ivan Cankar: *D'Annunzio*. Slovenski narod, 12. 7. 1915. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo*. 24. Pripravil in opombe napisal Dušan Voglar. Ljubljana: Državna založba Slovenije 1975, 240–242.
- Cankar, 1918: Ivan Cankar: *Slovenska kultura, vojna in delavstvo*. Naprej, 6.–7. 6. 1918. V: Ivan Cankar: *Zbrano delo*. 25. Pripravila in opombe napisala Dušan Voglar in Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije 1976, 250–255.
- Čeh, 2001: Jožica Čeh *Metaforika v Cankarjevi kratki pripovedni prozi*. Maribor: Slavistično društvo 2001. (Zora. 13.)
- Köstler, 2008: Erwin Köstler: *Nachwort*. V: Ivan Cankar: *Weißer Chrysantheme. Kritische und politische Schriften*. Aus dem Slowenischen übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Erwin Köstler. Klagenfurt/Celovec: Drava 2008, 425–448.
- Metzler, 2009: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Ur. Hubert von Berg, Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2009.
- Podbevšek, 1921: Anton Podbevšek: *Odlomek o umetnosti z ozirom na sodruga Ivana Cankarja*. V: Naprej 279 (10. 12. 1921), ponatisnjen v: Rdeči pilot. Mesečnik prevratne mladine za duhovno revolucijo I/1 (15. 6. 1922), 3.
- Pirjevec, 1964: Dušan Pirjevec: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba 1964.
- Zima, 2001: Peter V. Zima: *Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. (2. izdaja.) Tübingen, Basel: A. Francke. 2001.



Peter Scherber

## Ciklizacija kot ustvarjalni princip Cankarjeve kratke proze

Cikel in ciklizacija sta v literarni vedi postala predmet obravnavanja zelo pozno, v devetdesetih letih. Po prvih začetkih v Sovjetski zvezi in od leta 1980 naprej tudi drugod v slavistiki in germanistiki<sup>1</sup> je treba omeniti predvsem konferenco v nemškem Magdeburgu, ki jo je leta 1997 priredil Reinhard Ibler, ter njej pripadajoči zbornik *Zyklusdichtung in den slawischen Literaturen (Ciklična poezija v slovanskih književnostih)*<sup>2</sup>, saj je takrat ta problematika doživela mednarodni forum. V slovenski znanstveni literaturi kot zgled lahko navedem delo Vite Žerjal Pavlin z naslovom *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*<sup>3</sup>, v katerem je ta predmet raziskave prikazan v svoji celoti.

Prvotno so se raziskovalni interesi osredotočili predvsem na poetične cikle, verjetno zato, ker poetični oziroma lirski cikli tvorijo tako rekoč temelje tega besedilnega materiala. Po navadi se s cikli v prvi vrsti povezuje lirika, saj jih že tradicijsko zelo pogosto najdemo pri lirski pesnitvi.

Prozni cikli so sicer vedno in vsepovsod obstajali, na primer razni pripovedni cikli tipa *Canterburyjske pripovedke* ali Boccacciev *Dekameron*, a dejstvo, da se vendarle redko pojavljajo, je dolgo zakrivalo očitni deficit na raziskovalnem polju v smislu opazovanja specifičnih cikličnih lastnosti proznih zvrsti.

Če se sedaj posvetim vprašanju, v čem se cikel, torej število literarnih, med seboj povezanih besedil, razlikuje od posameznega besedila, naj

<sup>1</sup> Darwin, M. N. (1983). *Problema cikla v izučeni liriki*. Kemerovo. – Fomenko, I. V. (1992). *Liričeskij cikel*. Tver'. – Ljapina, L. E. (1999). *Ciklizacija v ruskoj literaturi XIX veka*. SPbg. – Sloane, D. A. (1988). *A. Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle*. Columbus/Ohio. – Ibler, R. (1988). *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik*. Neuried. – Ort, C.-M. (1982). *Zyklische Dichtung. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 4. Berlin; New York 1982, 1105–1120.

<sup>2</sup> *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18–20. März 1997. R. Ibler (ur.) Frankfurt/M. in dr. 2000.

<sup>3</sup> Ljubljana, 2008.



na začetek postavim preprosto semiotično spoznanje, da moramo – če posamezno literarno delo razumemo kot znak ali besedilni znak – cikel v tem smislu pojmovati kot superznak ali znak višjega reda, torej kot superbesedilni znak, ki je konstituiran iz posameznih skupaj spadajočih besedilnih znakov.

Princip, ki ga poznamo ne le iz systemske teorije, namreč, da je cikel kot celota več kot vsota njegovih sestavin, dobi tukaj še posebno veljavnost. Ob tem lahko izločimo vse zbirke besedil, ki so iz katerega koli razloga le poljubne razporeditve besedil – ki so bila v takšni konstelaciji objavljena na primer v kakšni knjižni izdaji ali kot deli v antologijah in podobno – kot ciklično nerelevantne. Tako naj bi se jasno razlikovalo med bolj ali manj “naključnimi” zbirkami, ki ne vsebujejo novega smisla, in cikli, v katerih nastane nov in dodaten smisel, ki ga posamezni deli ne morejo razkriti.

Št. Vlašin je leta 1984 v praškem *Slovníku literarne teorije* cikel zelo jasno definiral:

Cikel je število sicer avtonomnih, vendar skupaj spadajočih literarnih del, od katerih vsako delo tvori višjo strukturno enoto, ki bogati in širi smisel vsakega posameznega dela. Povezava posameznih delov mora biti ali kompozicijske, tematske ali idealne narave.

ter

Termin cikel uporabljamo tudi za skupino literarnih del, ki so iz edicijskih razlogov že sestavljena iz gotovih del, vendar kažejo znake nove, višje enotnosti (prevod P. S.).

Postopki ciklizacije, torej nastajanja cikličnih oblik, ki seveda ne nastopajo vedno in tudi ne vsi naenkrat, so:

1. Skupni naslov celotnega cikla, ki obstaja dodatno, ob naslovih posameznih komponent. Naslov je lahko občasno tudi naslov ene komponente, kar ji po navadi v celotnem ciklu podeli poseben pomen (na primer v Cankarjevem ciklu *Za križem*).

2. Eden ali več prologov ali epilogov, ki označujejo ciklični značaj, ga razlagajo ali, če nastopajo skupaj, povezujejo posamezna besedila cikla.

3. Običajno najdemo v ciklih homogeno strukturo zvrsti, na primer določene zvrsti kratke proze, kot so črtice.

4. Pomembna, večinoma celo neizogibna je skupna tema, ki združuje posamezne komponente.

5. Zelo učinkovit postopek, ki ciklu podeli notranjo strukturo, je na primer uporaba signifikantnih slogovnih sredstev ponavljanja.

6. Tematske rekurence. S tem je mišljeno pojavljanje določenih slik ali scen, opisovanje oseb ali koncepti, s pomočjo katerih se bralcu razodene in razkrije to, kar je ciklu skupnega.

Upoštevati je treba tudi razmere, v katerih so cikli nastali. Te odločajo o tem, kako izrazite so ciklične oblike. Ob tem kot dokaz izrazite izoblikovanosti velja, če avtor eksplicitno omenja cikel, ali je vsaj dokazan namen avtorja, da je nameraval napisati cikel. Že prej objavljena dela, ki so bila pod novim naslovom pozneje združena v novo publikacijo, je treba zagotovo nižje kvalificirati. Končno obstajajo tudi cikli, ki so jih založniki, kritiki ali celo poznejši interpreti definirali kot cikel – to bi pa imenoval kot komaj izoblikovani ali celo sporni cikli.

### Osnovne razmere ciklizacije pri Ivanu Cankarju

Cankarjeve delovne razmere so bile – vsaj v času pred prvo svetovno vojno – zaznamovane s stalnim pomanjkanjem denarja, časovnim pritiskom in s prvotno efemernimi literarnimi deli, ki so nastala za dnevni ali največ mesečni tisk. Velik del Cankarjevega dopisovanja govori o tem, kako zelo je bil žrtev hlastne dnevne produkcije in preganjanec literarnega obratovanja, danes bi rekli kulturne industrije. V tem pogledu je bila občasna priložnost za vnovično objavo njegovih del v knjižni publikaciji že napredek. Cankar pogosto piše o razmerah, ki ga zadržujejo, da bi se posvetil večjemu delu – velikemu tekstu. Prav to pa so bili po vsej verjetnosti tudi vzroki, ki so ga ovirali, da bi si vzel čas za sestavo koherentnega cikla. To mu je uspelo šele pozneje, zato najdemo dobro izoblikovane cikle šele v njegovi poznejši fazi, v popolni obliki pa je to lahko uresničil šele v *Podobah iz sanj*.

Cankarjevo literarno ustvarjanje je tudi v drugem pomenu ciklično, lahko bi rekli, da je njegov ustvarjalni princip načeloma cikličen, ker v svojih tematskih subtekstih postopa rekurentno. Vedno znova – to so opazali že njegovi sodobni recenzenti – obravnava posebne tematske komplekse, slike in scene, tako da se zdi, da hoče to, za kar si vedno znova prizadeva, spet in spet opisati in precizirati. Pred nekaj leti<sup>4</sup> sem poskušal eksemplarično analizirati zanj pomembno sliko procesije, ki se v vsem njegovem delu stalno in v zmeraj novi varianti ponavlja, že samo v *Podobah iz sanj* se ta slika pojavi kar petkrat. V tem smislu so Cankarjeva prizadevanja, v katerih se v svojem celotnem delu vedno vrača k istim temam, povezana z njegovim “cikličnim” načinom ustvarjanja.

---

<sup>4</sup>Scherber, P. (2003). Rewriting: Literarni postopek in njegova realizacija v slovenskem romanu. Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja 21 (ur. M. Hladnik, G. Kocijan) Ljubljana, 389–398.



## Cikli Ivana Cankarja

Cikel poznamo že v Cankarjevem zgodnjem poetičnem delu, saj spada h konvencionalnemu repertoarju lirike 19. stoletja. V njegovi rokopisni zapuščini najdemo cikla *Poljub* (1891) in *Prolog* (1892).

### Poetični cikli, *Erotika*, 1899 in 1902

Cankarjeva prva knjižna publikacija s takrat izzivalnim naslovom *Erotika* je izšla leta 1899. Razdeljena je v štiri dele, ki jih mnogi sodobni kritiki ter tudi izdajatelj celotne izdaje pojmujejo kot štiri cikle.

Naslovi posameznih ciklov *Erotike* so bili:

*Helena* (cikel desetih pesmi, posvečenih naslovni osebi),

*Iz lepih časov* (20 pesmi),

*Dunajski večeri* (osem besedil, med njimi sedem pesmi in ena črtica) in

*Romance* (12 pesmi).

Potem ko je nadškof Jeglič dal pokupiti in pozneje uničiti pretežni del izdaje, ker je vzbudila veliko pozornost v javnosti, je 1902. izšla nova, bistveno spremenjena izdaja. V njej najdemo sicer cikle z istimi naslovi, vendar so ti po vrstnem redu in vsebini močno spremenjeni:

*Helena* je na začetku cikla dobila novo posvetilno pesem s tikalnim nagoovorom, ki ji sledijo 1.–3., 7.–8. in 10. pesem iz prve izdaje, cikel pa sklene povsem nova pesem, v kateri uporablja – kot v prvi pesmi – tikalno obliko.

*Iz lepih časov*. Kot že v prvi izdaji je ta cikel označen edino s skupnim naslovom. V drugi izdaji je prevzetih le deset pesmi iz prvega cikla, čeprav s spremenjeno pozicijo in več spremembami v besedilu. Osem pesmi je popolnoma novih, tako da cikel tokrat vsebuje 18 besedil.

*Dunajski večeri*. Tukaj se je le malo spremenilo. V vrstnem redu nespremenjene pesmi so uvodoma dobile novo besedilo. Manjkata črtica in sedma pesem.

*Romance*. Od prvotnih dvanajstih besedil je šest ohranjenih in šest opuščениh. Dodani sta dve novi pesmi, tako da je cikel v končni obliki vseboval osem pesmi.

V nasprotju s prvo izdajo je *Erotika* zdaj dobila daljšo sklepno besedo, ki v uvodu omenja škandal nadškofovega sežiga, v zadnjem delu pa se s svojim posvetilom izrecno obrača na neko Minko, tj. Minko Lušinovo, sestro Cankarjeve prejšnje ljubice Ane, ki jo v tem času celo imenuje kot svojo nevesto.

S tem posvetilom v obliki epiloga lahko o zbirki *Erotika* govorimo kot o posebnem ciklu, ki obsega štiri podcikle. Gre za konfiguracijo, ki jo bo Cankar v svojem knjižnem projektu *Moja njiva* uporabil še enkrat.

### ***Vinjete, 1899***

Prvi prozni cikel *Vinjete*, ki časovno sovпада z izdajo obeh zbirk *Erotike*, je nastal v izredno nestalnem postopku izbiranja, v katerem ni mogoče povsem izključiti naključnih odločitev in ki se ga da prav dobro razbrati iz Cankarjevega dopisovanja. Rahlo zmedenost povzroča pozneje zelo raznoliko ocenjevanje črtic, kakor jih prikazuje Cankar sam, ko jih v veliki večini zavrže kot ničvredne, kot "Schund". To dejstvo otežuje določanje nespornih kriterijev za značaj cikla *Vinjete*, kajti dva od najpomembnejših, če ne najpomembnejša dejavnika nasploh, sta namen in usmerjenost avtorja samega. Nenazadnje je Cankar svojo zbirko končal s sklepno besedo, ki jo je poimenoval *Epilog*. Tudi v tem je na koncu posvetilo namenil Minki Lušinovi. Naslov sklepne črtice – *Epilog* – naj zadošča kot kriterij integracije za njegova večinoma že prej objavljena dela. Tako lahko označujemo *Vinjete* le v omejenem obsegu kot prozni cikel in prav gotovo bi se dalo najti dovolj razlogov, ki bi knjigi oporekali ciklični značaj.

Cankarjev *Epilog* k *Vinjetam* je dosegel tolikšno upoštevanje in pomembnost za slovensko literaturo, da je bilo besedilo sprejeto v zbirko literarnih programov in manifestov<sup>5</sup>, kar kaže, da se občasno zgodi, da neko delo tudi v nadaljnjem razvoju literature razvije normativno moč, ne glede na njegovo prvotno intencijo in funkcijo.

Ne glede na to, se da najti še dodaten kriterij za *Vinjete* kot cikel, ki se nam razkrije šele skozi filter literarnozgodovinske časovne distance: namreč kot cikel, ki v svojih posameznih delih opozarja na najrazličnejše fasete t. i. menjave paradigme: od realistično-naturalističnih tokov (proti katerim se obrača) k novemu svetovnemu nazoru ob prelomu stoletja.

### ***Zgodbe iz doline šentflorjanske, 1908***

Knjiga vsebuje tri daljše povesti (*Razbojnik Peter*, *Polikarp*, *Kancelist Jareb*), vsaka izmed njih pa je vpeta med kratkim uvodnim in sklepnim proznim besedilom. Obe besedili nosita naslov *Pesem*, in kot da bi hoteli biti primer sinkretizma zvrsti tistega časa, sta seveda vse drugo kot pesmi: to sta kratki prozni besedili, ki bi ju v drugačnem kontekstu označili kot črtici. Obe v retoričnem pogledu predstavljata nagovor, ki tokrat ni naslovljen na osebo, temveč na glavno temo knjige – na Florijansko dolino.

---

<sup>5</sup> *Slovenski literarni programi in manifesti*. Fanfare in tihotapci (ur.) M. Dolgan. Ljubljana, 1990, 58–63.

(Uvodna *Pesem*):

Kako si prostrana, dolina šentflorjanska! Otrok, kakor sem bil, sem te premeril, če sem šel s sklonjeno glavo in z butaro na hrbti skozi ozko globel; zdaj te ne premerim z jasnim očesom, če stojim na hribu! (...)

(Sklepna *Pesem*):

Tudi ti ne boš pozabila name, lepa dolina šentflorjanska. Lahko se užaljena odvrneš od mene, lahko me ostaviš samega ob cesti, popotnika; jaz pa ležem v travo in se smejem in čakam, ker vem, da se povrneš. Zakaj jaz sem v tebi in ti si v meni. (...)<sup>6</sup>

Ravno zaradi te navidezne zmede glede značaja zvrsti v povezavi s prav tako zvitim psevdoposvetilom na temo, v katerem se odraža avtorjevo nihanje med sovraštvom in ljubeznijo, lahko gledamo na to Cankarjevo knjigo kot na klasičen primer satiričnega proznega cikla.

### ***Za križem, 1909***

Zbirko trinajstih povesti končuje tokrat s pravo pesmijo, s sonetom. Ta ima naslov *Epilog* in posvečenje in v njem omenja skupno tematsko vez teh trinajstih povesti, ko piše: "Vam, Mici, te povesti o trpljenju! – ..."

Nagovor in posvetilo cikla je namenjen Mici Kessler, Cankarjevi ljubici na Bledu, s katero mu je uspelo premagati mučen odnos s Steffi Löffler in obenem z Dunajem. Tema cikla se odraža tako v trpljenju kakor tudi v njegovi dokončni usmeritvi in vrnitvi v domovino. Zaznavamo pa zanj novo obliko vernosti, ki je vse drugo kot približevanje uradni Cerkvi in njenemu kleru. Naslov in naslovna povest nakazujeta novo interpretacijo krščanskega sporočila v smislu kristologije, ki se je začela oblikovati ravno na prelomu stoletja. Tudi utopična predstava od mrtvih vstalega Kristusa, ki se bojuje na barikadah socialne revolucije in je v ruski literarni tradiciji s pesmijo Aleksandra Bloka *Dvenadcat* dosegla svoj vrhunec, Cankarju ni tuja. Kristus se v *Za križem* pojavi kot "tujec, bos in gologlav", oblečen v rdečo haljo. Tradicionalne insignije in običaji uradne Cerkve dobijo nov pomen: duhovniška oblačila pri njem postanejo dolga oblačila Kristusa v rdeči barvi revolucije, procesija pa je pohod ponižanih in užaljenih, Kristus se obrne proti njim, proti rudarjem, ubogim otrokom in tistim, ki so prisiljeni izseliti se v Ameriko.

---

<sup>6</sup>I. Cankar, *Zbrano delo* 16, Ljubljana, 1972, 75 in 212.

Zadnja tercina posvečenega soneta potrdi izjemen pomen te naslovne povesti:

(...) in z roko trdno vzdignil bom svoj križ:  
bridkost je prag do večnega veselja  
in smrt je le vstopnina v paradiž!<sup>7</sup>

### ***Moja njiva, 1914***

Knjiga, ki jo je Cankar sicer načrtoval, a v času njegovega življenja ni bila objavljena, je sestavljena iz štirih zelo različnih ciklov. Edina izjava Cankarja, v kateri je vzpostavil povezavo med temi besedili in cikli, ki jih je namenil združiti pod skupnim naslovom "njegove njive", je strnjena v pol strani dolg prolog. Ti štirje cikli se razlikujejo po obsegu, po tematiki in še prav posebej po stopnji ciklizacije.

*Trenotki* so sestavljeni iz 21 precej heterogenih proznih besedil, dolgih do 15 strani ter združenih pod pomensko zelo odprtim naslovom.

*Naša dolina* vsebuje le osem besedil, ki pa so pod skupnim naslovom tematsko povezana.

*Iz tujega življenja* je zelo homogen majhen cikel, sestavljen le iz sedmih kratkih besedil, v katerih se brez izjeme posveti, ne da bi to bilo že vnaprej razvidno, živalim kot kreaturam, ki jih človek izrablja in muči. V knjigi *Moje življenje*, ki je posthumno izšla leta 1920, so bile te živalske črtice prvič tiskane; sledi jim neke vrste epilog z naslovom *Tuje življenje*, ki pa ga verjetno v prvotnem osnutku *Moje njive* še ni bilo.

V tem ciklu *Ob svetem grobu* je zbranih 11 črtic, ki obravnavajo za Cankarjevo delo tako pomembno tematiko – spomin na mater; med drugim vsebuje tudi zgodbo *Skodelica kave*, ki je bila že ničkolikokrat tiskana v raznih antologijah in šolskih knjigah. Šest izmed teh zgodb je po vsej verjetnosti tudi zaradi njihove avtobiografske izpovedi našlo mesto v knjigi *Moje življenje*, 1920.

### ***Podobe iz sanj, 1917***

Zadnja Cankarjeva knjiga *Podobe iz sanj*, ki je izšla sredi prve svetovne vojne, predstavlja vrhunec njegovega celotnega dela in jo lahko imenujemo tudi vrhunec njegovega cikličnega ustvarjanja. 29 črtic je postavljenih v okvir med predgovorom, ki je bil originalni izdaji priložen kot faksimile,

---

<sup>7</sup>I. Cankar, *Zbrano delo*, 17, Ljubljana, 1974, 315.

ter daljšim predgovorom z naslovom *Uvod* na začetku in epilogom, ki ga je lakonično poimenoval *Konec*.

Cankar sam je to delo – in samo to – izrecno poimenoval kot cikel. V pismu prijateljici Rozi Mejakovi piše o črtici z naslovom *Velika maša*: “Stvar je bila namreč prvotno namenjena za cikel *Podobe iz sanj* in tja tudi absolutno sodi.”

Drugače kot pri njegovih prejšnjih ciklih je Cankar *Podobe iz sanj* že zelo zgodaj, kar ob začetku vojne, načrtoval kot samostojno publikacijo. V tem času so izhajale posamezne črtice cikla, občasno celo skupaj s poznejšim naslovom *Podobe iz sanj* v časopisih Ljubljanski zvon in Dom in svet.

*Podobe iz sanj* so močnejše kot prejšnja Cankarjeva dela označena kot cikel:

- 1) z zgoraj prikazanim je zagotovljen namen avtorja, da hoče ustvariti cikel;
- 2) s tem da je imenoval naslov cikla že v prejšnjih objavah v časopisih;
- 3) s posebnim naslovom cikla samega, ki ni hkrati tudi naslov ene od črtic;
- 4) z mnogimi vsebinskimi sovpadanji in s tem, da znova povzema slike in scene, ki se prepredajo v vsem Cankarjevem delu in ki so ga vse življenje literarno zaposlovale.

Na koncu še nekaj primerov za tovrstne, signifikantno se pojavljajoče koncepte, figure, tipe pripovedovanja in posebno rekurentne slike in scene, ki vse generirajo ekvivalence za uspešno ciklizacijo. Z izjemo uvoda so *Podobe iz sanj* sestavljene iz 30 črtic, od katerih se v 22 tekstih pojavlja pripovedovalec, ki pripoveduje v prvi osebi. Ta se je povezala v 12 primerih z avtotematskim izrazom o lastni pisavi.

Kot je bilo pričakovati, v besedilih prevladujejo pomembna vprašanja vojne (20) in smrti (26). V štirih besedilih se pojavlja aktivno delujoča figura smrti. V črtici *Strah* je ta, kot se to pričakuje v slovanskih besedilih, posebljen kot ženska. V *Gospodu Stotniku*, *Sencah* in v zadnji črtici *Konec* nastopi smrt kot moška figura, kot tudi v drugih posameznih tekstih poznega Cankarja.

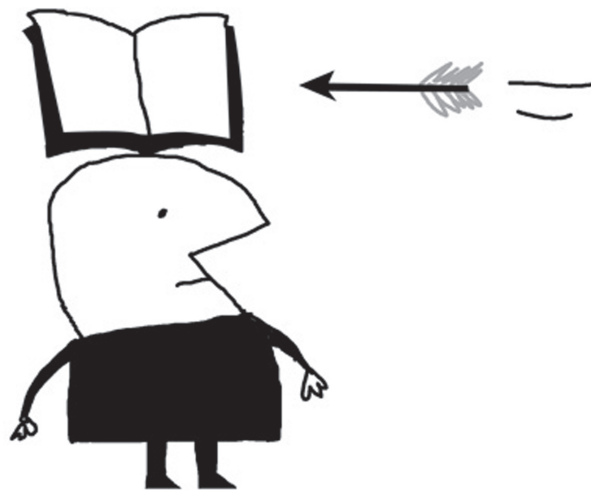
V dolgi cankarjanski tradiciji zasidrano nazorno sliko procesije najdemo kar petkrat, v *Ogledalu*, *Zaklenjeni kamrici*, *Kadetu Milavcu*, *Nedelji* in implicitno tudi v črtici *Obnemelost*. Kot naslov cikla nakazuje, so sanje (22) in namigi o nejasnosti in netransparentnosti ali meglenosti (21) zastopani zelo pogosto. Zanimivo je tudi, kako močno se obravnava vera,

pobožnost in krščanske oznake (16) v afirmativni luči, kar diskreditira dolgoletno zanikanje nepopačenega sistema vrednot na podlagi prvotne krščanske etike pri Cankarju.

V svetu pripovedovanih figur najdemo že znane osebe iz vseh Cankarjevih besedil: žrtve, kot so otroci, starci, pohabljeni in preprosti vojaki v 22 črticah. Posebni vlogi pri tem igrata osebi matere (šest primerov) in Kristusa (štirje primeri).

Tako se je cankarjanski cikel v svoji dokončni obliki in funkciji uresničil šele s *Podobami iz sanj*.

# Knjige na tnalu



*Lucija Stepančič*



### **Peter Kolšek: *Opuščanje vrta.***

Maribor: Litera (Zbirka Vedute), 2009.

Zdi se, da vsi vemo, kaj naj bi v literarnem kontekstu pomenilo ukvarjanje z vrtom. Gre seveda za ironično optimističen zaključek Voltairovega romana *Kandid ali optimizem*. Na ta način bi si lahko tudi predstavljali, kaj pomeni *opuščanje vrta*. Prvi vtis bo, ne glede na dejansko vsebino, pri vsakem knjižnem molju nekako neizbežen. Kaj pa drugi? In tretji?

V najnovejši pesniški zbirki Petra Kolška seveda ne gre za takšne ali drugačne aluzije, niti za kakršne koli strategije in taktike, temveč nas, kot se za poezijo spodobi, kar takoj povede v širna prostranstva jezika. V pokrajino bogate vizualne domišljije, ki je prepoznavno poetična. Že kar takole na prvo žogo prevlada občutek odprtosti, po njej se večeri, po njej vozijo vlaki in tečejo reke, ciprese simbolizirajo smrtnost in minevanje. Živi se pogovarjajo z mrtvimi prek meja nagrobnikov. V ospredje stopijo podobe, ki pripadajo klasičnemu imaginariju, čeprav tudi drugačnih ne manjka. Ampak brez skrbi. Nikakor ne gre za utečeno prišel-videl-občutil poezijo, iz katere se v spremni besedi k svojemu izboru najboljše ameriške poezije upravičeno norčuje Billy Collins. Prav tako ne gre za estetizacijo občutij in spominov, ki bi jih s pomočjo vnaprej pripravljene lirske ikonografije patinirali za bralsko použivanje. Eno kot drugo je napaka, ki bi poezijo skorajda že stala ugleda, vendar pri Kolšku tega ne zasledimo. Čeprav je njegovo osnovno razpoloženje naravnano nostalgичno in se mu ženske, ki jih sreča, kar pogosto spreminjajo v muze: "v enem očesu tajga, v drugem stepa / telo srebrna, ledena reka / in v laseh valovanje Urala". Pesnik je s svojim podobjem v bistveno bolj dinamičnem ravnovesju, včasih ga njegova mentalna hitrost prehiteva, tako da se jih lahko nagleda z očmi opazovalca, drugič bi se vanje najraje skrtil. "V vse smeri bežijo časi, / od vsepovsod se dvigajo žareči prsti / in udarjajo na bele ure." Predvsem pri branju dobimo občutek, da tisto, kar vidi z notranjim očesom, ni bilo pripravljeno vnaprej, temveč se je porajalo med pisanjem. Tako kot



“prepih v kamnolomu” in “zvezde, ki škrtajo pod nogami”. Tudi najbolj tradicionalni prizori se nalagajo v tehniki kolaža in se kot takšni podrejajo novemu kontekstu, posamezne pesmi pa v bistvu določa način, kako se avtor prebija skozi njega. Tudi takrat, ko se istoveti z zasidranimi ladjami. “Nič zanesljivega ni niti v zasidranih ladjah, / njihove zaustavljene daljave trzajo v debelih vrveh.”

Zanimivo je, da je naboj pesmi popolnoma odvisen od tega, v kateri osebi je napisana. Medtem ko se prvoosebni pripovedovalec v veliki meri staplja z okolico, pri čemer premore zavidljivo mero meditativne uglašenosti, je vse, kar ima povedati Drugemu, vse v drugi osebi ednine, zaznamovano z bolečim razcepom, opaznim že v odločno nepoetičnih naslovih, ki bi jih prej pričakovali od kakšne urbane proze (*Pojma nimaš, Ali razumeš, Nič zanesljivega*). “Vse to veš in vendar ne veš, / kaj storiti, da bi telo izmaknil času. / Gledaš okrog sebe, razdražen, / in hodiš po nakupih.” In celo: “Stvari, ki jim ne veš imena, te že dolgo / prehitevajo v plahutavem drncu, le tu in tam / prileti za njimi kakšen kamen.” Tovrstna obračunavanja z neznanim Drugim, lahko tudi z lastnim drugim jazom, z alter egom, bridko pretresajo kar znatne slabosti, dezorientiranost, popustljivost, neodločnost, zamujeni dobri trenutki ..., razen kadar se obrača na starega, že dolgo pokojnega prijatelja, pesnika Andreja Žigona. “Dviga me vse, / kar si izpustil iz rok, ker nisi znal / zadržati ne vode ne zraka ... Ti pa si mrtev, da bolj ne moreš biti.” Pa še ta odnos je, kljub vsej naklonjenosti, kompleksen, njegova enostranskost je zvrhana nelagodja.

Zbirka se pravzaprav začneja z *Itako*, no in tudi s slabo novico, ki stoji prav na začetku. “Nikoli je ne boš dosegel, / preveč nejasen si se odpravil na pot. / Mislil si, da se pokaže vsakomur, / ki ga boli srce ali mu iz glave rastejo / dolge štrene koprnenja.” Nesojenih Odisejev tudi drugod ne manjka – vseprisotno, že kar otipljivo nemirno prevpraševanje se seli od enega do drugega, zaletavajo se v pregrade, ki so le subjektivnega značaja, a vendar nepremakljive kot nagrobniki. Tudi tale opazka je kar krepka: “Nič ne moreš za to, / če se ti je v glavo zatekla misel, / da si enak novoletnim lučkam, ki jih ne pospravijo še dolgo po prazniku. / Kar je prej privijalo stenj pričakovanja, / gori zdaj s potratno natančnostjo, / bleda, na zid pribita svetloba, / v kateri je že potemnelo, / kar je bilo razglašeno.”

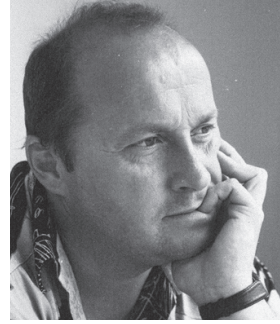
Po vsem, kar je pri različnih avtorjih mogoče prebrati o Itaki, nam je lahko le žal, da ni nikoli nihče prisilil prav vseh pesnikov, da bi napisali vsak svojo (vsaj eno) verzijo o njej. Zdi se, da ima arhetip potovanja v neznano, še posebno v homerski preobleki, magičen učinek na pesnikujoče duhove (tako kot tudi na vse preostale sanjalce in premišljevalce). Kot da bi prastrah in praočaranost s potjo v neznano izkristalizirala misli in jih poživila z dozo

večne mladosti. Pri čemer, tako kot pri vsakem potovanju, in še posebno potovanju po vodi, odpade vse, kar je nebuloznega, pa tudi odvečnega in izumetničenega. V *Opuščanju vrta* gre sicer za *decrecendo* (čeprav je nadgrajen s čudežno, skorajda otipljivo prisotnostjo utopije), vendar nepomirljivost, ki seva iz pesnikovih (ob)sodb, verjetno precej vpliva na horizont bralskega pričakovanja – vsaj pri tistih, ki pesniške zbirke prebirajo lepo od začetka. Sama ne sodim mednje, tako da sem *Itako* prebrala nazadnje, kot nalašč so mi najprej prišle pred oči ravno tiste najbolj meditativno ubrane pesmi, zato sem se zbirke morda lotila z napačnega konca in prav v nasprotju z avtorjevimi intencami, navsezadnje pa vendarle lahko rečem, da je zbirka raznovrstna in da so občutja v njej vedno nepredvidljiva.

Človeška prisotnost je v tej poeziji poglavje zase. Medtem ko neposredni nagovori vedno “težkajo zmeraj težjo negotovost”, se tretjeosebne pojave, tiste, ki jih pesnik le opazuje, sprehajajo lahkotno in samozavestno ter učinkujejo neponarejeno, tako kot se na fotografijah pojavljajo ljudje, ki ne opazijo, da so v dometu objektivna. So kar se da pripravni za idealiziranje, tako kot najprivlačnejša med njimi, Amalia Rodrigues. “Res, v njenem glasu šumi-jo oceani / in se odmikajo obale, / deževni oblaki pa gledajo, kako nabreklo, preskakujoč / letne čase in stoletja, / zacvetijo vse naše odprtine.”

Če se je zbirka začela z mozganjem o strategijah in taktikah, se zaključí v znamenju najrahljšega nedogajanja. S pesmimi, v katerih se človeške figure gibljejo po robu zornega polja, če že ne kar po slepi pegi, in počasi izginejo še od tam. V znamenju odrešilne neostrine, v znamenju misli, ki se jim prav nič ne mudi, da bi se prebile nad prag zavedanja. Zdaj tudi dokončno postane jasno, kaj pomeni *Opuščanje vrta*. Nikakor ne gre za vrt, ki bi ga morali zapustiti zaradi česa pomembnejšega, niti ne namiguje, da ga zaradi nesposobnosti nismo mogli obdržati v cvetju, še manj gre za moraliziranje o “besnem zalivanju že zdavnaj odžejane zemlje”; to je preprosto vrt, ki nam ga je zima nežno, a odločno vzela iz rok, tako kot otroku, ki je pravkar zaspal, vzamemo iz rok igračo. Z isto mirno samoumevnostjo, kot nastopi konec poletja. “Še en rafal svetlobe / in že se prične opuščanje.”

Ne vem, kateri vtis bo pri tolikšni raznovrstnosti – in tudi protislovnosti – prevladal pri drugih bralcih, vendar lahko povem vsaj zase. Najbolj mi je ostalo v spominu, kako se v tej zbirki pojavlja voda, tako kot v sanjah melanholikov. Na nepričakovanih mestih, potem pa počasi, a vztrajno. In predvsem tako, da s svojo prisotnostjo zaznamuje čisto vse. “Počasnost se najbolj razcveti v deževni noči, / ko skozi okno sežejo zavese šumenja, / ko se zgane svila v beli škatli za čevlje. / Tedaj knjige zadržujejo dih. / Naj se jih nevidni vrtinec dotakne, / naj pada dež v njihove tolmune.”



*Milan Vincetič*

### **Aleš Šteger: *Knjiga teles.***

Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2010.

Če malce špekuliram – predvsem zaradi naslova pričujoče pesniške zbirke, ki “nasleduje” njegovo *Knjigo reči* (2005) –, lahko mirne duše zatrdim, predvsem zaradi zunanje oblike, da ima obrise willendorfske Venere: njeni boki, torej (o)srednji del zbirke, so namreč zaobljeni in ploskoviti, kot da skrivajo v (pra)maternici gnezdišče resnic in besed, (pre)gnetenih kot “nekaj v nič” ali “koščke v nič”. Še več: troedina zbirka ima troje razdelkov, naslovljenih po prislovih (*To, Tam, Tedaj*), torej po imaginarnih koordinatah bivanja, ki ostaja predvsem z zemeljske perspektive relativno. Ali drugače povedano: za zmeraj položeno v skodelico tehtnice, umerjeno z utežmi, ki imajo svoja celo preveč zgovorna imena: *Če nisi sedaj; Če nisi, kar boš; Če nisi, kar je ...*

Dimenzija časa kot četrte dimenzije venomer niha med prešernovskim “rabljem hudim” ter praznino sveta, ki je ali “nesmiseln svet onkraj” ali “tukaj drugje”. Prav kratki verzi trivrstičnic, večinoma neglagolski, torej pastavčni, ki tvorijo prvi del zbirke, boleče zasekajo s svojo (mestoma tudi zajčevsko-kovičevsko) dikcijo, da bi potrkali na zavezo odgovorov, ki pa večinoma ostajajo poldorečeni, k čemur prispeva tudi končno ločilo pika; le-ta seveda notranjo dramaturgijo še bolj gradira ter poglobi retorični naklon. Tako v pesmi z naslovom *Je beseda* pesnik zapiše: “Je beseda. / Na svojem mestu. / Ni prostora. // Beseda iz sebe. / Sebi napoti. / Ni poti. // Je izven. / Na nobenem kraju. / Kraj za nikogar. // Je beseda. / V svojem izven. / Ni mesta besede. // In ni prostora. / Le kraj brez prostora. / Vse na svojem mestu.”

Relativizem je torej dokončen. Imperativ iterativnosti je nujnost, ki pa ne vodi k cilju, kajti “vse (bo) narobe čez rob”, četudi “pred mano izgineš v”. Predlog *v*, ki ga je Šteger uporabil v (jančarjevski) konotaciji, češ “vsi smo v”, po angleško *in*, označuje našo ujetost ter brezizhodnost hotenj/želja, da bi preskočili “ti in ti razločevalno” ter pristali na lastnih

naplavinah “naposled nikdar v prostoru prostranem”. Strah kot temni register preveva prvi razdelek, v katerem bega prvoosebni subjekt med bolj ali manj izgubljenimi identitetami/iluzijami, vpetimi v oksimoron (bivanjskega) časa med “včeraj bo bil”, “jutri bo včeraj” in “naprejnazaj”. *To*, kar poimenujemo kot realiteto, kar je “mnogo, ki je eno”, postaja vse bolj breme in težišče, ki se umerja “v nič”, torej v nepojmljivo filozofsko paradigmo, na kateri stoji tako Hiramov kot Božji tempelj. Kot heraklitovsko pravi pesnik, smo vedno znova “prvič drugje” in “naposled nikdar” in prav tu zamrzne ontološka dilema, zaradi katere človek vse življenje niha med *ti* in *tam*, kajti obe navidezno predvideni konstanti se venomer protivno podvajata v “to telo, ki sem, zdaj, tukaj je zgolj možnost nekega telesa”.

Zato pa drugi, osrednji del zbirke, naslovljen s *Tam*, še najbolj spominja na maternico telesa, na plodišče in rodišče *tukajšnjega*, ki se predstavlja skozi disperzno galerijo (lastnih) prigod, anekdot, slišanih, časopisnih ali drugih vesti, ujetih v odmrznjene spominske reminiscence, ki se oglašajo predvsem skozi optikum samote ter iz “napak ponovitve”. Ali s pesnikovi besedami z zavihka: “Tu ni kraj, le smer izgube. Zdaj ni čas (časa ni), je zgolj mimikrija preobrazb preteklosti.” V širokih, povednih verzih, ki še najbolj spominjajo na skice iz dnevnika, se nizajo oblaki, potovanja, ogledi filmov, refleksije o smrti, obiski galerij ali (vele)mest, ki puščajo bralcu občutek provincialnega kompleksa; ob branju mnogih sodobnih slovenskih pesnikov, ki so hkrati hlastni potovalci tako po (ne)odkritih deželah kot skozi duhovni svet umetnosti/duhovnosti, kar seveda spretno beležijo v svoje pesmi kot kalejdoskop za (navadnega) bralca nepojmljivih vtisov psevdoglobalizacije), vse bolj dobivam vtis, da gre zgolj za (lirizirano) metafikcijo dokumentarnosti, ki še najbolj spominja na “sestavljanje porušenega Babilona, sestavljanje stolpa spominov, v katerih sta deklica s cofi in moj postarani očeta ujeta, sestavljanje zgodbe Engidujeve smrti”. Prav navidezna faktičnost, ki naj bi jo ozaljšala magija fiktivnosti, je tista kreacija, v katero se Šteger zateka v drugem/osrednjem delu zbirke. Pesnik sicer pomenljivo zapiše, da gre za “poetiko amputacije”, hkrati pa (faustovsko) podvomi, “ali za pisanje res rabi teologijo svinčnika”.

Pesmi torej niso več produkt (romantiziranega) bolj ali manj zunanega vzgiba, temveč “polaganje en drugega v enciklopedije in žare”. Kljub novodobnemu (post)razsvetljskemu načelu, empiriji ter pozitivizmu, ostaja za pesnika “vsota nič in nič vse bolj jaz”, seveda s predpostavko, da je “vsota nič in negativnega neba nič”, kot je tudi “vsota nič in pozitivne prsti nič”. Ob tem se pesnik seveda ne zareka na (že izpeti) nihilizem, niti na newageevsko iskanje izgubljenih vrednot – to še najmanj –, temveč na vnovično vrnitev v bit telesa/duha, ki ga je “raztresel”, torej

žrtvoval in daroval jeziku, ki se po svoje obnaša kot pozaba telesa ali telo, ki pozablja.

Krog, ki ga začenja ali načinja v tretjem razdelku z naslovom *Tedaj*, je spet zavezan molčecemu minevanju, besede/verzi tečejo skozi ozko grlo, podobno požiralniku peščene ure: vsi, glede na besedje, zelo skopi verzi, se ne glede na ločilo ali zakonitosti pravopisa, začenjajo z verzalkami, vsaka pesem pa je naslovljena, seveda preiščljeno, kot paraslovarsko geslo (Beseda *a*; Beseda *en*; Beseda *ff*; Beseda *je*; Beseda *v* ...). S kreativnim principom, ki bi ga najraje imenoval kot bolj ali manj brzdan *notranji tok*, se tako po tematiki kot notranjemu ritmu, ki še najbolj spominja na hlastne udarce po bobnu, znova vrne k prvemu razdelku. Tako je krog oziroma, bolje rečeno, spirala sklenjena. Če se v prvem razdelku lirski subjekt "išče" v bolj ali manj abstraktnih bivanjskih prostorih, je v zadnjem bolj ozemljen, beseda vse bolj in bolj rešuje, telo in beseda, ki želita biti zdaj eno, zdaj drugo, se naprezata "še v". Ob tem, kar spet potrjuje, da je zbirka v resnici po obliki telo, se vedno znova izmika "beseda *tu*", ki je umerjena na teme in ničelne točke na parabolni bivanjski, na kateri gospodarijo le komaj opazni odstopi (besede, ki upovedujejo *semena*, *olistanje*, *cape* ...). Peščenska se navsezadnje (na)polni, roke, grlo in telo so se (od)rešili besed, čeprav pesnik razpre zadnji verz zbirke z (groteskno-ironičnim?) retoričnim vprašanjem: "Dalje, dalje?"

Kam *dalje*? Aleš Šteger – tako kot vsi razmišljujoči, naj bodo znanstveniki, filozofi ali umetniki – se še kako zaveda, da je "med mano in njim, ki to piše, razlika", čeprav "oba naseljujeva eno telo". Kajti: "Ko sem on, pišem. Ko sem jaz, gledam / napisano." Zato še posedla in kljuka na (kafkowska) "V R A T A". Za katerimi (še) ostaja *tisto*, kar je narekovalo Štegrovo pesniško knjigo, brez dvoma najbolj zrelo, ki bi jo zlahka označil s pesnikovimi besedami, češ "vsaka reč je fragment in nobeno telo ni jezik nekega telesa". Pesniška knjiga, ki se z vsakim novim branjem vse bolj privije obte: ker je telo, ki se, mnogo prej, kot se zavedeš, potopi in prestavi v tvoje.

*Uroš Črnigoj*



### **Jure Jakob: *Zapuščeni kraji.***

Ljubljana: LUD Literatura (Zbirka Prišleki), 2010.

Samotne poti, vživljanje v življenjske situacije dreves in ptičev, pretanje-no, s posluhom za najmanjše podrobnosti naslikani prizori iz narave v brezbarvni svetlobi spomina, delikatnost besed in empatična sugestivnost podob, zastrto plimovanje čustvenih stanj in rahla, mehka, z resničnostjo sveta sprijaznjena grenkoba spoznanj samotnega pesniškega subjekta – to je kratek in zgoščen opis vzdušja in dogajanja v novi, tretji pesniški zbirki Jureta Jakoba, ki nosi nadvse zgovoren naslov.

Jure Jakob ni po naključju eden najbolj branih slovenskih pesnikov v tem trenutku. Dejstva, da je njegova prva zbirka *Tri postaje*, s katero je pred sedmimi leti kot tako rekoč neznano ime odmevno vstopil na prizorišče, doživela ponatis še enkrat hitreje kot kultne *Sutre* Uroša Zupana pred leti, pa v njegovem primeru ni mogoče pripisati neki redko videni inovativnosti izraza ali izrazitemu premiku pesniškega pogleda, kot se je to zgodilo v Zupanovem primeru. Jure Jakob je namreč, kljub temu da je v svojem izrazu edinstven in prepoznaven, po tematiki vseeno značilno slovenski pesnik. Poleg tega da je ton njegovega žlahtnega lirizma nekaj, kar je že od nekdaj značilno za naše kraje, je tak tudi njegov duhovni ustroj, prefinjene estetske podobe iz njegovih pesmi pa večinoma najdemo tudi v naši kolektivni zavesti. Priljubljenost pesnika, katerega posluš za doživljanje vsakdanjosti kot tudi za tisto značilno slovensko poetičnost drobnih, večini neopaznih utrinkov iz narave, ki včasih silovito in drugič nostalgичno vzbudijo zastrte in zatajene občutke, je pravzaprav logična. Jasno razvidna je tudi linija, ki Jakoba in njegov svet tesno povezuje s predhodniki iz različnih odbobij, od Gregorčiča prek Ketteja in Murna, Gradnika vse do Koviča in še marsikoga.

Juretu Jakobu predvsem odlično uspe mnogokaj, kar je blizu vrsti pesnikov in pesnic njegove generacije, ki pa preprosto ne premorejo tolikšne prodornosti ali sugestivnosti. Obstranstvo, ki je v zadnjih treh desetletjih



praktično zaščitna znamka večjega dela mlajše slovenske poezije in v katerega se Jure Jakob usmerja z močjo svojega talenta, zgrabi bralca in ga ne spusti predvsem zaradi glasu, ki izjemno prepričljivo izreka to, kar si je doslej želel izreči že marsikdo, a je bil morda presliššan. Počasen ritem in umirjena ter uravnotežena osredotočenost, s katerima Jakob uspe pričarati številne nepozabne, občasno antologijske podobe, jasno odražata njegovo edinstvenost v nasprotju s pogosto afektiranimi, le stežka artikuliranimi in od notranjega nemira begajočimi stvaritvami vrste njegovih sodobnikov.

Impresivno je videti, koliko pesnik zmore potegniti iz podob zapuščenih krajev ali povsem vsakdanjih dogodkov in opravil, kot je na primer košnja ali podiranje dreves. Z očesom za izjemnost in dramatičnost večini povsem neopaznega dogajanja v eni najboljših pesmi *Topol* upodobi drevo po dolgi suši sredi naposled obilnega dežja in pri tem postreže tudi z vrsto zanimivih podtonov. "Vseh tvojih tisoč listov je odprtih, topol, / odprte oči se svetijo kot kovanci. / Ko gledaš, se krošnja pobliskavajoče obrača, / žareč lesteneč v mokrem zraku." Nepremična samota drevesa deluje kot preprosta in, logično, pričakovana, a zelo sugestivno zaokrožena prisposoba za človekovo izvorno samoto, medtem ko dež, ki drevesu končno vdahne novo življenje, ponazarja to, kar je tudi sicer rdeča nit zbirke: trenutke, v katerih se prebudijo dolgo zatajevana, zastrta občutja. Pesnikov jezik je preprost, a izčiščen do kristalne jasnosti, njegov slog je prefinjen, podstat pesmi pa je elegantno in diskretno zakrita, umaknjena iz prvega plana, a hkrati nabita z močnim in polnokrvnim občutjem. "Ne boš se obrnil stran. / Ne čakaš da mine. / Dolgo ni bilo dežja, topol. / Zdaj se ne ustavi. / Do konca prihaja. / Prodril je v korenine. / Zjutraj ko te spusti v dan, stojiš tam, / kjer stojiš že od nekdaj / visok v svetlobi / in nepremičen."

Preprostost Jakobovega pesniškega izraza je, kot je verjetno razvidno že iz navedenih verzov, le navidezna. Prav tako je z dvodimenzionalnostjo oziroma osredotočenostjo na površino, ki jo v tem kontekstu omenja tudi besedilo Gorana Dekleve na zavihku knjige. Večplastnost je v pesmih ves čas zelo prisotna in je tudi zavestno razdelana, vendar je hkrati zastrta, največkrat tudi deloma zabrisana. Ne gre le za to, da je pri razbiranju pomenov, ki jih evocirajo pesniške podobe, veliko prepuščeno bralcu, temveč smo tudi priča pesniškemu postopku, ki daje prednost skrivnostnosti in nerazberljivosti pred razvidnostjo sicer zelo pozorno izdelane strukture. V tem smislu se vsaj najboljše med Jakobovimi pesmimi izmikajo preveliki umetnosti in namesto tega vzbujajo občutek arhaičnosti ali vsaj samoniklosti sveta, ki ga popisujejo. V tistih pesmih, ki so postavljene v poletni svet jadranskih otokov, se ta arhaična skrivnostnost vsega

bivajočega lepo poklopi s pesnikovo fascinacijo nad vsem, kar ga obdaja. V sklepni pesmi zbirke *Bele pečine* se Jure Jakob naposled poda tudi iz ožjih meja svojega intimnega doživljanja sveta in si dovoli sugestiven domišljjski izlet: "Z belih pečin jemljem podnevi hlad, v noči / toploto. Z mislijo, skoraj brezizrazno, belo / kot to kamenje, stopam v ladje, / na katerih si težka telesa, / naslonjena na ograje, sklonjena nad vodo, / v hipnih odbleskih urejajo življenja, / pod vsakim plava riba, / in valovi, ki udarjajo ob bok, razpadajo / v slovesnem pritrjevanju."

Pesnim Jureta Jakoba poleg svežega in gibkega jezika, s katerim mehko potuje po svojih melanholičnih pokrajinah, daje poseben čar prav njihova odmerjena distanciranost. Čeprav lahko sklepamo, da so pesmi zvest odraz njegovega notranjega doživljanja, se sam pesnik nikjer ne izpostavlja, svojih občutkov nikjer ne popisuje. Namesto tega jih ves čas podaja posredno, skozi upodobitve obstranskih, zapuščenih, na videz nepomembnih, a v svojem od človeka neodvisnem trajanju globoko prvinskih krajev, bitij in pojavov.

Ponekod, na primer v pesmi *Orli* ali *Kosec*, je opaziti, da pesnik pravzaprav tke svojevrstno osebno mitologijo. Orli v svoji neulovljivi mogočnosti in s hladnim plenilskim nagonom ali kosec v svojem delovnem dnevu v enaki meri odražajo lastno veličastnost kot tudi arhaična, težko doumljiva pesnikova občutja. V zbirki, ki stavi na nepretencioznost in zastrtost pesnikovih vzgibov, tovrstni trenutki nekoliko izstopajo, hkrati pa nakazujejo, da tudi ostale, na površini bolj zbrušene pesmi, premorejo vrsto skritih plasti pomenov, ki jih lahko odkrijemo z večkratnim branjem. *Zapuščeni kraji* Jureta Jakoba so umirjena, a bogata zbirka, ki ne izstopa s silovitostjo ali udarnostjo, temveč s konsistentnostjo in pretanjenim izrazom. Pred seboj imamo introvertirano mojstrovino melanholičnega značaja in zastrte intimistične naravnosti.





*Nada Breznik*

**Mihaela Hojnik: *Maločudnice*.**

Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga), 2010.

Prozni prvenec pisateljice Mihaele Hojnik, rojene v Slovenj Gradcu leta 1946 in umrle v Stockholmu leta 2008, je bil po desetih letih mučnega iskanja založnika pred dvema letoma sprejet v program Mladinske knjige na pobudo urednice Nele Malečkar. Novico o tem je avtorica dobila mesec dni pred smrtjo. Da so zgodbe tako dolgo neuspešno romale od založnika do založnika, je delno kriv tudi prvotni naslov, ki ga je svojim zgodbam dala pisateljica, zbirko je namreč poimenovala *Gnusljivke*. Pa vendar je prvotni naslov pravi skupni imenovalec vseh zgodb. Za pričujočo zbirko je zgodbe izbrala Ignacija J. Fridl, ki je nekatere izrazito "gnusne" izločila, napisala pa je tudi izčrpno spremno besedo.

Pisateljica, ki je živela in delovala v Sloveniji in na Švedskem, je svojo literarno pot začela s pisanjem poezije, izdala je dve pesniški zbirki: *Slovenska kuharica na Švedskem* (1998) in *Suha usta* (2000). Za slednjo je Igor Bratož v *Književnih listih* (Delo, 6. 8. 1998) zapisal, da so "očarljivo dišeče poletno presenečenje". Tega za pričujoče prozno delo nikakor ni mogoče ponoviti. Njene prozne pripovedi niso prav nič dišeče, prav nič očarljive. Nasprotno. Zagotovo pa so presenetljive. Triindvajset zgodb, triindvajset presenečenj spričo bizarnosti in ekstremnosti, temačnosti, absurdnosti in grotesknosti. A ne gre le za naplavine iz podzavesti, niso le sence iz morečega sna, niso le izmišljije in pretiravanja, nekatere so verjetne, morda celo resnične. Marsikateri je najbrž botrovalo pisateljčino bivanje in službovanje v odročnih hribovskih zaselkih po Sloveniji, kjer revščina, izključenost in odrinjenost, pogosto združeni s pijančevanjem, povzročajo izkrivljenosti v značaju in ravnanju. Nekatere pripovedujejo o obsedenostih, čudaštvi in fantazijah, ki se lahko rodijo zaradi strahov, osamljenosti, domotožja, popolne apatije, v trenutkih, ko se človeka loti nezmožnost

komunikacije z drugimi, spet druge se oglašajo z robov duševnih motenj in boleznih.

Osrednji del zgodb je povezanih z naravo. Vendar to niso idilične podobe, polne barvitosti, svetlobe in lepote. Skozi živali in rastline se narava oglašja z eruptivno silo, ki podreja in preoblikuje, ruši in mori: *Egon ga je, Brusnice, Krt, Rastlinje roti, Pri štirih hrastih, Mačka*. Te zgodbe, kot odgovor na samozaverovano in nepremišljeno človekovo poseganje v naravne vire, so kot svarilo in opomin človekovi sebičnosti in skrbi le za lastno preživetje. Smrt, zaudarjanje, razpadanje in gnitje, ki nas vse potopi v univerzalno materijo sveta, je rdeča nit zbirke. Umiranje, smrt lepote, smrt ljubezni, smrt etike.

O obsedenostih, abotnostih, o maščevalnostih, ki jih domišljjsko razprede v pretanjene oblike agresije, o lenobnosti, ki zaudarja, o temnih in senčnih plateh, do blodnjavosti in norosti izpeljanih človeških stranpoteh, o vsem tem Mihaela Hojnik piše z nezmotljivim občutkom za učinkovanje besed, ki vzbujajo gnus in grozo. Grobar, ki truplom pred pokopom prireja zabave in jim v mrtva usta vliva vino ter na ženskih truplih zadovoljuje svojo spolno slo, požrešna deklica, ki zraste v samozadostno, sebično osebo, ki še iz lastnega zarodka izsesa vso hranljivo substanco, da se rodi mrtev kot majcen "vrečasto seseden kožni ovoj", ljubimec, ki opeva in obožuje smrad, iztrebke in izločke svoje izbranke, ji prepoveduje umivanje, da bi raziskal in užival v vseh odtenkih njenih naravnih vonjav in esenc, ostareli kmet, ki posiljuje vnukinjo, epileptični bolnik, ki se s posilstvom invalidke maščuje pokojni materi, ljubimec, ki umori duševno in telesno zaostalega otroka, ker je v napoto razmerju z njegovo materjo. To so le nekateri od nesrečnih junakov zgodb Mihaele Hojnik, opisani brez moraliziranja, brez pričakovane občutljivosti, le z nastavki nekega globljega psihoanalitičnega vpogleda v njihove osebnosti. Njeni liki spominjajo na človeške podobe na slikah naivnih slikarjev. Kot dobro označuje avtorica spremne besede: "Kar je v slovenskem slikarstvu utelešal Jože Tisnikar, z besedami izrisuje Mihaela Hojnik ..."

Če v zgodbi *Moj stric* popisuje globoko navezanost dveh starčkov ("drug drugemu sta pomenila vse na svetu"), ki vztraja tudi ob razkrajajočem in zaudarjajočem izgubljanju človečnosti in dostojanstva, vse do smrti in po njej, pa v *Poti* mojstrsko popisuje odtujenost, ohlajenost in napetost v odnosu moškega in ženske, ki ju v skupnem življenju ohranja le še navajenost, nehoteno ponavljanje enih in istih napak, zgrešenih smeri, enih in istih očitajočih besed in pritajevanih izbruhov, ki se vse bolj izgublajo v "bodičastem molku, ki se

v girlandah obeša okrog njunih glav in cedi gosto slino na njuna temena”. Palček, pravljичno bitje v istoimenski zgodbi, je krhki *drugi jaz, je vest*, ki zahteva pretanjenost, ranljivost in prefinjenost, a mora končati na prekajeni krači v brbotajočem loncu. Junakinja zgodbe, osamljena v hrupnem in robotem mestnem okolju, se ne more preleviti v eterično bitje, kakor je to pričakoval njen mali izmišljeni princ. Razklanost dveh svetov se s smrtjo palčka ne konča: “Včasih me ima, da bi vrgla stran palčkovo drobno okostje, ki ga hranim med vato v kartonski škatli. Ob večerih jo pestujem in se je oklepam. Med dvema svetovoma binglja okostje mojega palčka. In vem, da bi me brez njega posrkalo v nič, ki zeva natančno na sredi.”

Zgodbe so nabrane v različnih časovnih obdobjih, napisane v različnih oblikah, sprožene v objektivni stvarnosti, domišljiji ali v sanjah, večinoma dekadentno, nadrealistično in mistično. Zbirka je pričevanje o značajih, ravnanjih in stanjih, ki bi jim najraje obrnili hrbet, si pred njimi zatisnili oči, ušesa in nosove. A vendarle je pričevanje o človeškem, o minljivem, o greznici zablod in slabosti provokativno prav zaradi odsotnosti analiziranja in moraliziranja ter literarno-poetičnih okraskov. Danes, ko se ogibamo temu, da bi umetnosti in literaturi pripisovali kakršno koli vlogo, uporabnost v smislu prispevka k osebni rasti in zorenju, estetski ali moralni zadovoljitvi, užitku, neke vrste duševni terapiji, begu v imaginarni svet, se vendarle vprašamo, čemu umetnost, čemu literatura? Kaj je v delih, ki rušijo stereotipe o tem, kaj naj bi umetnost bila? Lepota in plemenitost sta veljala za sinonima umetnosti. Ali moramo za tem žalovati? Ali se razpad vrednot, razkroj sveta ter kataklizmične napovedi potencirano in preroško izražajo v umetnosti kot svarilo ali kot napotek za vrnitev h koreninam, k izhodišču, k iskanju lepote, sožitja in plemenitosti?

Ne čudi, da so tako izrazita čutnost v prozi Mihaele Hojnik in krutost prizorov sprožale silovito zavračanje. Verjetno bo takšnih odzivov še več. Njeno pisanje zahteva distanco, razmislek in odgovore na mnoga vprašanja. Za to pa si je treba vzeti čas.

Ana Geršak



### **Dušan Čater: *Džehenem*.**

Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2010.

Pri tako eksotičnem naslovu je gotovo treba najprej razjasniti njegov pomen; izraz, ki označuje šest preišljeno povezanih kratkih zgodb, prihaja iz turščine in pomeni pekel. Tujka v naslovu je domiselni smerokaz – nenazadnje so vsi glavni junaki zbirke priseljenci. Z vsiljene jim marginalne pozicije bolj kot o sebi govorijo o “centru”, ki ni nič kaj prijazen. Saj ne, da bi bilo kje drugje količkaj bolje; pekel je povsod. “Pekel je globalna zadeva” (*Kjer si, tam si*), čeprav njegove koordinate v tem primeru kdo ve zakaj sovpadajo z geografsko lego Slovenije, kjer ne umreš zaradi mučenja, temveč zaradi zategnjenosti. Pomenljivost zadnje zgodbe, *Drakula iz Ljubljane*, tiči že v njenem naslovu, ta pa predstavlja že od začetka napovedani vrhunec – “mestni kmetje so najhujši kmetje”, kot izvemo v prvi zgodbi (*Kjer si, tam si*), “[i]n ni ga hujšega od tega”. Provincializem človeku izpije vso kri.

V čem je “peklenskost” šestih življenj, ki se s pomočjo preišljeno izbranih drobcev pretakajo druga v drugo? Morda v njihovi banalnosti, s katero se na človeški ravni ni težko poistovetiti, morda v godojevskem čakanju na odrešitev. Zmes ironije in naklonjenosti, s katero avtor spremlja usode Seja, družine Domazet, Nadje, Dragija, Marcela in njegovih posvojiteljev ter Tarie, občutka negibnosti ne omili, temveč ga kvečjemu podčrta ter obenem prida potrebno distanco, da vse skupaj ne kolabira pod težo tragipatosa. Stvari se dogajajo, velike in male, vendar pravih sprememb ni pričakovati. Vse bo isto in s tem slabše. In ko dogodek iz zaključka evocira začetek, je jasno, da so junaki zapisani pekleni brezizhodnosti, ta pa je vedno zapisana sedanjosti. Nič čudnega, da se vsi ujetniki *Džehenema* tako radi spominjajo; preteklost je minila, kot bi trenil, zato jo je mogoče dogodkovno zgostiti in poustvariti vtis zdaj izgubljene živosti (a to ne pomeni, da tudi sreče, vsaj ne vedno). Dragi (*Trajalo je*) ne bo nikoli pozabil, da je kot “konduker” delal na

slovitem Orient Expressu in osvajal čedne potnice, čeprav to ni bil več tisti mitični Orient Express in je linija že veliko prej izgubila svoj blišč. Tako tudi Ivan (*Še kaj hujšega smo preživeli*) svojima otrokoma pridiga o “prejšnjih časih”, želi jih celo podoživeti s sinovim odhodom v domači kraj. Nadjina (*Geografija je zajebana stvar*) in Marcelova (*Holliday in Cambodia*) mladost gotovo nista bili srečni – prvo je zaznamovala prisilna prostitucija, drugega poboji Rdečih Kmerov in prezgodnja smrt krušnih staršev. Zdi se, da se je v nekem ključnem trenutku, ki ga ni mogoče natančno opredeliti, nekaj usodno prelomilo, zato se je treba v preteklost redno vračati, ne v enem kosu, temveč po odmerkih, postopoma, in s tem nemara detektirati prelom. V primeru Seja in njegove družine (*Kjer si, tam si*) je bil tak trenutek vojna na Balkanu, podobno velja za Ivana (*Še kaj hujšega smo preživeli*). Sejo se na preteklost spomni v trenutku, ko mu sedanost ne more ponuditi nič več kot to, kar ima zdaj. Pozabil je, kakšno je videti domače dvorišče, ob pogledu na staro fotografijo pa se zdi, da ga prevzema nostalgija za otroštvom, ki ga ni zmozel izživeti. Zdaj vozi taksi in občasno snifa kokain v stanovanju depresivne mlajše sestre. Glede na celoto usod v *Džehenemu* je Tariina (*Drakula iz Ljubljane*) preteklost še najprivlačnejša, tipično romaneskna, da ne rečem filmska (življenje v Berlinu ob padcu zidu, druženje z umetniki, boemsko življenje, uspešne fotografske razstave po svetu, New York ...), vendar je to ne more rešiti pred praznino sedanosti. Geografski premik v Ljubljano je le začasna rešitev, in to zelo slaba, saj je Taria ob odhodu tako anemična, da iz njenih ran ne priteče niti kaplja krvi. Stik z Ljubljano izpije njeno bistvo. Vrne se v Berlin in vse je isto – občutek izpraznjenosti se poveča. Avtorjevo ironiziranje spominskih evokacij tiho, a vztrajno naznanja, da “boljši časi” niso bili nikoli zares “boljši”, kvalitativni pečat je le prevara distance, a je životarjenje na spominih lažje, kot spopadanje z neizprosno dnevno rutino. Čeprav se vsaj za nekatere zdi, da so “še kaj hujšega preživeli”, odprt konec ne jamči, da ne sledi še kaj hujšega od hujšega. Toda – nič ni hujšega od večnega vračanja istega. Kljub temu da se preteklost junakov razkriva le skozi mozaične drobce, je prav zato ob stiku z brezbriznim sedanjikom toliko bolj očitna. Podalpski logi ustvarjajo primerno klimo za stagniranje.

*Džehenem* je večstransko privlačna prozna zbirka. To velja posebno za “prazna mesta”, mimobežne trenutke znotraj zgodb in med njimi, ki raztegnejo interpretacijski prostor in enote zveržijo v krožno celoto. Poleg vsebinsko dovršenih pripovedi *Džehenem* odlikuje domiselno izpeljana uroboroška struktura, prek katere se zbirka od daleč spogleduje z enovitostjo romana. Čeprav vsaka zgodba povsem funkcionira kot avtonomna,

samozadostna enota, se presežni moment razkrije v položaju, ki ga zaseda v odnosu do svoje predhodnice in naslednice. Avtor detajlno popisuje na videz banalne, malenkostne pripetljaje in skrbno beleži z njimi povezane "stranske" like, ki na prvi pogled nekoliko samovoljno vznikajo in ponikajo v pripovedno kolesje, znotraj katerega se šele v naslednji pripovedi razkriva njihova prava vloga (ali odsotnost le-te) v sistemu prevezav. Zgodbeni mozaik začne kmalu delovati kot igra, kot iskanje stičišča, na katerem se bo neka usoda bežno prevezala z drugo. Kot je pri dobri prozi v navadi, avtor odkrivanje neizrečenih povezav prepušča bralcu, sam se omeji na minimalistično nizanje scen iz vsakdanjega življenja. Slednje zadobi zlovešč pridih naslovno obljubljeni "peklenskosti" prav v nasprotju med navidezno odprtostjo vsake izmed zgodb in "trdim" krožnim determinizmom zbirke kot celote. Kljub potencialno duhamorni tematiki pisec nikoli ne izgubi prijetno pikrega smisla za humor (tega so se v bežnem komentiranju nadaljnje usode sodžehenemovcev našli tudi protagonisti), zaradi česar so zgodbe gladko berljive. Še bolj je humorna obravnava dobrodošla pri portretiranju avtohtonega podalpskega prebivalstva in nekaterih lokalnih posebnosti. Če sklepamo po Čatrovem *Džehenemu*, literarni pekel še naprej ostaja privlačnejši od raja.

# Mlada Sodobnost





*Milena Mileva Blažič*

### **Lilijana Praprotnik Zupančič: *Jezične zgodbe*.**

Ilustracije: Dalibor Zupančič.

Ljubljana: Mladika (Knjižna zbirka Planika), 2009.

Lila Prap je sodobna mladinska pisateljica, znana v slovenskem in svetovnem prostoru. Prepoznavna je postala predvsem z avtorskimi slikanicami, pri katerih je hkrati avtorica besedila in ilustratorka. V svet slovenske mladinske književnosti je vstopila z zbirko štirinajstih kratkih sodobnih pravljic *Resnične pravljice in pripovedke* (1993), ki jih je tudi ilustrirala. Pozneje je izdala *Resnične pravljice in pripovedke* (1999), *1001 pravljico* (2005) in *Jezične zgodbe* (2009). Že iz samih naslovov je razvidno, da avtorico zanima tudi poetološka ali orfejska tematika, zato se v številnih naslovih postmodernistično pojavljajo literarni izrazi pravljica, pripovedka, zgodba. Ne le na ravni naslovov, tudi vsebinsko jo zanima pisni proces, na kar kažejo parafraze *Kako so nastale pripovedke?*, *Resnična pravljica*, *1001 pravljica* ipd. Za *1001 pravljico* je uporabila medbesedilno metodo citatne figure, izposojo oseb, motivov, dogajalnega prostora, likov, zgodb, situacij (M. Juvan: *Intertekstualnost*). Iz že znanih elementov iz modela ljudske književnosti je želela sestaviti sodobno izvirno celoto.

V času od prve zbirke kratkih sodobnih pravljic *Resnične pravljice in pripovedke* do pričujoče četrte, *Jezične zgodbe*, je pokazala veliko domiselnosti, fluentnost besed, idej, asociacij in izražanj, fleksibilnosti (motivirane in spontane) ter originalnosti (na ravni besed, povedi in besedil), vendar na ravni elaboracije napisanega ni bilo koherence ali povezanosti med sestavnimi elementi. Med njimi obstaja le površinska, ne globinska povezanost. Status izvirne celote, ki pripada intertekstualnim besedilom nekaterih drugih avtorjev (npr. Andreja Rozmana Roze, Svetlane Makarovič, Anje Štefan, Ide Mlakar), ki prav tako ustvarjajo s pomočjo podobnih asociativno oddaljenih metod tvorjenja in medbesedilnih elementov, avtorica žal ne dosega.

Zbirka enaindvajsetih kratkih sodobnih pravljic z naslovom *Jezične zgodbe* Lile Prap temelji na principu tvorjenja, ki je znan ne le v modelu



ljudske pravlјice, ampak seže še dlje v antiko, vendar bomo ostali znotraj modela ljudske pravlјice. Avtorica gradi jedro kratkega pripovednega besedila na izbranih besedah, na osnovi katerih tvori frazeme, npr. oko, roka, srce ipd., ter na nesmiselnih učinkih, ki izhajajo iz nasprotja med dobesednim in prenesenim pomenom. Nizanje domislic, ki temelji na uporabi SSKJ ter nizanju domiselnih in nedomiselnih besednih zvez, potrjuje hipotezo, da je avtorica pri tvorjenju uporabljala *nanizovalni model* (M. Scardamalia in C. Bereiter), saj je le nizala prenesene in/ali dobesedne pomene besed, ni pa jih pretvorila v literarno besedilo. Avtorica opisuje (deskripcija) in ne pripoveduje (naracija), izjemno malo je premege govora, ki ustvari dinamično besedilo, večinoma napisano v nominalnem in ne verbalnem slogu.

Presenetljivo dejstvo je, da je avtorica večino besedil napisala v smislu etiološke ali razlagalne pravlјice, v kateri, namesto da bi razložila, le niza (ne)domiselne jezikovne in literarne rešitve, uporablja povedno formulo *Zgodba o dečku, ki ...* Najpogosteje je ta deček le pomanjššan odrasel, neke vrste homunkulus, ki ima lastnosti odraslega, npr. slabovidnost, slabo srce, slab spomin itn. Ključna je raba podrednega veznika ki; slednji uvaja stavek oz. zgodbo v nadrednem stavku oziroma zgodbi. Formula je sama po sebi zanimiva, vendar ne zagotavlja kakovosti, le preseganje inercije misli.

Če posebno pozornost posvetimo *Zgodbi o družini s sedmimi lačnimi usti*, vidimo, da temelji na modelu ljudske pravlјice (neka mati; sedem; (odsoten) oče; lačni-siti; revni-bogati itn.), iz besedila je razvidna tudi literarna vrsta, to je pripovedka (za katero sta značilna določen čas in kraj: Avstralija), vendar je besedilo do matere, ki edina skrbi za otroke, za "sedem lačnih ust", oče "skrbi le zase", negativistično naravnano. Otroci imajo do nje negativen odnos: bruhajo, nakremženi so, otroci grozijo materi ipd. V bistvu je kratka "sodobna pravlјica" ambivalentna, ni subverzivno moderna in ni tradicionalno črno-bela. Ne gre za nejasnost besedila, ampak osnovnega koncepta. Avtorica v besedilu intertekstualno sodobno in hkrati negativistično ironizira *Samorastnike* (P. Voranc), vendar brez socialne empatije. Na osnovi analize besedila vidimo, da gre za zbirko napačnih reakcij: namesto da bi otroci materi pomagali – če že oče potrjuje stalnico v slovenski mladinski književnosti, odsotnost –, so nanjo jezni; namesto da bi materi pomagali, jo razumeli ali je vsaj ne bi žalili, rajši protestirajo; gre za neinventivno rešitev kontekstualne situacije. Avtorica je v kratko sodobno pravlјico umestila elemente *Janka in Metke*, *Suhih hrušk*, *Levega devžeja*, *Samorastnikov* – odličnih primerov socialne empatije in kohezivnosti, četudi pretirane. Avtorica v modelu

kratke sodobne pravljice, ki je deskriptivna in ne narativna, predstavlja motiv brezdelja otrok, ki je tipično ljudskopravljčni motiv, in ga avtorsko združi s sodobnim motivom permisivne vzgoje.

Podoben primer jezne in ne jezične zgodbe je *Zgodba o dečku s kosmato vestjo*. Avtorica uporablja apriorizme, odrasle osebe se do otrok vedejo a priori negativno, ne gojijo osnovne simpatije do glavne književne osebe. Avtorica junaka brez utemeljitve spremeni v antijunaka: deček ima kosmato vest, umazano vest, ponareja opravičila, krade copate, izmika stvari sošolcu ipd., predstavi ga negativistično in neinventivno reši problem: deček se zapre v stranišče, obrije si vest in pri tem zamaši straniščno školjko. (Podobne šolske ali tipično otroške probleme z veliko mero invencije in simpatije predstavi Majda Koren v zbirki z naslovom *Mici iz 2. a.*) Perspektivo skritih odraslih, "hidden adults" (Perry Nodelman: *Hidden Adult*), avtorica uporablja tudi v večini drugih besedil. Tudi v zelo kratki sodobni pravljici z naslovom *Zgodba o kraljeviču, ki je zaprosil princesko iz sosednje dežele za roko* gre za poskus domiselne rabe beseda roka v dobesednem in prenesenem pomenu. Znan je motiv iz imenitne *Pike Nogavičke – Pika v trgovini*. Avtorica ne izpelje besedila do konca. Spogledovanje z nadrealizmom je zanimivo, le da temelji na oksimoronu, duhovitem nesmislu, ki je tukaj, resnično žal, neduhovit nesmisel, z vsemi potenciali, da bi s samokritičnim pregledovanjem in še bolj kritičnim uredniškim konceptom bil seštevek odličnosti in bi se dvignil na raven literarno-estetske celote.

Na osnovi vpogleda v avtoričino skoraj dvajsetletno literarno ustvarjanje lahko sklepamo, da so izdane zgodbe res *nezgodbe* in da bi morebiti bolj ustrezal naslov *Jezne nezgodbe*. Razlogi za to niso le v snovi, ampak predvsem v načinu obravnave, s katerim zunajliterarna snov ni bila koherentno prevedena v literarno-estetsko celoto.

Več kot jasno je, da avtorica želi biti tudi pisateljica, vendar so njene literarne rešitve šibke, neinventivne, se ponavljajo, so podane s perspektive odraslega in so negativistične (npr. ne ve, ne gre mu v glavo, muhast deček ...). Avtorica se intertekstualno navezuje na druga literarna besedila, na primer v *Zgodbi o dečku, ki mu matematika ni šla v glavo* se neinventivno navezuje na imenitne prizore iz A. Lindgren: *Pika v šoli*, Z. Hopp: *Čarodejna kreda*, L. Kovačič: *Dva zmerjalca*; *Zgodba o zmešanem računanju*, G. Rodarija, Z. Baloga idr. V *Zgodbi o kraljeviču, ki je zaprosil princesko iz sosednje dežele za roko*, ki se hkrati navezuje na model ljudske pravljice, vendar ga ne nadgrajuje, avtorica dobesedno pojmuje frazem *zaprositi za roko* (kraljevič dobesedno dobi princesino roko) – poigrava se z dobesednim pomenom besede roka (poimenovanjem

okončine oz. dela telesa) in frazo za snubitev. Vendar avtorica takšnih nadrealističnih ali subverzivnih elementov v smislu M. Bahtinovega karnevala ne umesti v kontekst, ostane le na ravni, včasih bolj, najpogosteje pa manj uspešne domislice.

Pri *Zgodbi o šolski ljubezni* naslov zavaja, da je književna osebna šolski otrok, saj avtorica obravnava prvine motiva narcizma, ki je znan v literaturi in je odlično predstavljen, od antičnega mita o prelepem mladeniču Narcisu in nimfi Eho, do presežnega soneta z odmevom Borisa A. Novaka *Narcis in Eho*. Celotna zbirka kratkih zgodb je variacija na temo Queneaujevih *Vaj v slogu*, de Goloba (*Dežela slovničarija, Jezikovni vozli, Igrarije, besedne čarovnije*) in B. A. Novaka (*Prebesedimo besede, Domišljija je povsod doma, Oblike sveta*). Presenetljivo in nepričakovano je, da je glavni literarni lik v besedilih negativno zaznamovan (muhast deček, o dečku, ki mu je nagajalo srce, dolgoprsti deček, o dečku, ki je izgubil tako rekoč vse, o dečku, ki ima zelo dolg jezik ...), osnovna naravnost besedil je antisimpatija do glavnega junaka, ki v pričujočih besedil postaja antijunak, ki ni deležen avtoričine naklonjenosti, npr. deček ima kosmato vest. Poglobljeno branje razkrije, da avtorica vztraja v negativizmu, ki je hkrati značilnost večine besedil, ironična je do junaka "ki mu ni nikoli nič pametnega padlo v glavo" itn. Teorija sodobne pravljice (M. Kobe) pravi, da so avtorjeve simpatije na strani otroka. Tudi Lila Prap ima v osnovi za glavno književno osebo arhetip otroka, ki je zaznamovan z drugačnostjo, vendar ga avtorica dodatno stigmatizira, ne obdari ga z dobroto, pogumom in pravičnostjo, kar je prevladujoče v mladinski književnosti. V bistvu je njen junak (deček) antijunak, do katerega kaže tipičen postmodernističen ambivalenten odnos. Resnična škoda, da domiselno nanizane ideje niso del koherentne celote, ampak so fragmentarno razpršene.

V celoti gledano bi se ob avtoričinem ustvarjanju lahko vprašali, ali je njen pristop – literarni in likovni –, premaknil jeziček na ustvarjalni tehtnici v prid likovnosti? Redki so svetovni avtorji, ki zmorejo in znajo vzdrževati uravnoteženost med likovnim in literarnim besedilom (npr. Babette Cole, Lauren Child, Marcus Phister ...). Kritični bralec bo lahko ugotovil, da so literarna besedila šibke kakovosti, čeprav je bila slikanica kot celota nagrajena.

*Dragica Haramija*



### **Saša Vegri: *Naročje kamenčkov.***

Izbral, uredil in spremno besedo napisal Igor Saksida, ilustriral Damijan Stepančič.

Dob pri Domžalah: Miš, 2009.

Saša Vegri (1934–2010) je bilo umetniško ime pisateljice Albine Dobršek, poročene Vodopivec. Avtorica je izdala štiri mladinska dela v knjižni obliki, in sicer pravljico *Jure kvak kvak* ter tri pesniške zbirke, nekaj njenih besedil je doživelo revijalno objavo. Aprila 2009 je potekal simpozij z naslovom *Literarna in mentorska ustvarjalnost Saše Vegri* (referati so objavljeni v reviji *Otrok in knjiga*), na katerem je bilo predstavljeno raznoliko avtoričino delo na področju književnosti in mladinskega knjižničarstva. S stališča mladinske književnosti velja izpostaviti prispevka Marjane Kobe in Igorja Saksida, teoretika namreč soglasno ugotavljata kakovost pisateljčine mladinske književnosti. Ob analizi slikanice *Jure kvak kvak* Marjana Kobe (2009: 35–41) poudarja izvirnost vzorca te sodobne pravljice, ki parodira model ljudske pravljice ob upoštevanju kategorije igre kot posebne funkcije v motivno-tematskem postopku. Igor Saksida (2009: 42–53) v avtoričini mladinski poeziji zaznava raznolike pesniške pristope, ob čemer je jasno razviden premik od otroške igrivosti k perspektivi oporekanja. Avtor posebej opozarja na funkcijo dvogovora v njeni poeziji ter na likovne pesmi, ki so ob součinkovanju besedila in ilustracije v času nastanka predstavljale vrhunski dosežek.

Antologija *Naročje kamenčkov* je izšla ob avtoričinem jubileju, petinsedemdesetem rojstnem dnevu, zato je v knjigi zbranih petinsedemdeset pesmi, ki so predhodno izšle v sedmih pesniških zbirkah. V antologijo so uvrščene izbrane pesmi iz treh mladinskih pesniških zbirk (*Mama pravi, da v očkovi glavi* (1978), *To niso pesmi za otroke ali kako se dela otroke* (1983), *Kaj se zgodi, če kdo ne spi* (1990)) ter štirih pesniških zbirk za odrasle (*Mesečni konj* (1958), *Naplavljeni plen* (1961), *Zajtrkujem v urejenem naročju* (1967), *Ofelija in trojni aksel* (1977)). Antologijski izbor

je opravil Igor Saksida, zbirka pa je zastavljena veliko širše kot le prikaz avtoričine mladinske poezije. Avtor spremne besede skozi notranji monolog, v katerem se preizprašuje o poeziji, branju le-te in njenem doživljanju, pravzaprav polemizira s potencialnim bralcem in ga opogumlja, da je zmožen popolnoma samosvojega, enkratnega razumevanja poezije. Kajti poezija bralcu – v zameno za odprtost njegove duše – ponuja prav posebne bralne užitke. Takole pravi Saksida (2009: 111): “Poezija vzpostavlja posebno razmerje do jezika in sveta nasploh – zahteva, morda bolj kot druge književne zvrsti, sodelovanje bralca pri iskanju sporočila pesmi. To sporočilo ni nekaj v naprej danega: je – že zaradi rabe pesniškega jezika – zakrito, 'šifrirano', pogosto deluje kot nasprotje vsakdanjim vzorcem sporazumevanja in tudi logiki sveta.”

Pesmi so razvrščene v pet homogenih poglavij in niso preslikava iz posamezne avtoričine pesniške zbirke, temveč ustvarjajo nove tematsko zaokrožene cikle. Razdelki so tematsko-motivno različni, namenjeni so – vsaj v prvih izdajah avtoričinih pesniških zbirk – različnim naslovnikom, od otrok do odraslih, in so ločeni tudi likovno. Vsak razdelek ima naslov in uvodno pesem, oboje pa je oblikovano kot zapis v starinski knjigi ali, še bolj metaforično, v nekakšnem starinskem okencu, linici za radovedneže. Prvi trije razdelki predstavljajo prerez avtoričine mladinske poezije, medtem ko zadnja dva vključujeta predvsem pesmi iz zbirk za odrasle. Saksida je s takšnim izborom pesmi razširil bralno obzorje mladega bralca, hkrati pa je *Naročje kamenčkov* postala tudi antologija, zanimiva za odraslega bralca.

Prvi razdelek, *Zdravilne laži*, vsebuje pesmi, namenjene najmlajšim, zato se tudi teme vrtijo okrog majhnih vsakdanjih stvari: bolezn, strahu, staršev, trme.

*Zakaj, kako in kaj* je naslov drugega razdelka, v njem so zbrane pesmi o družinskih odnosih, prijateljstvu, ljubezni in spolnosti. Morebiti eno najlepših sporočil Saše Vegri je položeno v pesem *Prijatelj*: “Prijatelj navadno sedi / v isti klopi / in gleda enake reči / kot ti. / Prijatelj se nikoli / ne zmoti / in ne reče besede, / ki zabol. / Prijatelj je tisti, / ki čaka, / ko vse drugo zbeži. / Prijatelj je tisti, / ki nikoli / na tebi / ne preizkuša pesti. / In končno, / pravi prijatelj / je vedno tam, / kamor ne upaš sam.”

V tretji razdelek z naslovom *Cica, ptica* so umeščene pesmi o odraščanju: o mladostnikih in njihovih težavah s samimi seboj in z okolico, pripadnosti prijateljstvu (to je največja vrednota), o zorenju v času odraščanja. Večino pesmi tega cikla predstavljajo pesmi iz *Knjige imen ali kaj je rekel praded* (prvotno uvrščene v izbor *Kaj se zgodi, če kdo ne spi*).

*Bajke nočnih senc* in *Moje naročje* sta razdelka izbrane poezije za odrasle. V pesmih avtorica odpira vprašanja medčloveških odnosov, njena izpovedna lega je mehka, svetla, prijazna. Pesmi sicer presegajo izkušnjijski svet mladega bralca, vendar lahko njegovo pozornost usmerjajo k čustveni toplini dvojine in odraslosti.

Poetika Saše Vegri je prepoznavna skozi ves njen opus, najsi gre za dela, namenjena odraslim ali otrokom. Njena poezija preigrava vse odtenke pozitivnega: prijaznost, dobrotljivost, zvestobo in druge humane perspektive, ki so postavljene v opozicijo negativnim: neprijaznost, celo hudobnost, vojne, smrt. Saša Vegri je prepoznavna po samosvoji metaforiki, kopici retoričnih vprašanj, hiperbolah in klimaksih. V večini pesmi je – kljub odpiranju pomembnih bivanjskih vprašanj – izpovedni ton humoren, svetel, kar daje tej poeziji večno mladost in življenjski elan.

Damijan Stepančič je dodal imenitne ilustracije, precej komično obarvane, ki se vsebinsko povezuje z izbrano poezijo. Uporabil je kombinacijo različnih likovnih tehnik, npr. risba s svinčnikom in kolažiranje, kolorirana risba ipd. Njegova dela sledijo vsebinski razporeditvi razdelkov: v prvih treh, v katerih so zbrane otroške in mladinske pesmi, jih je bistveno več kot v zadnjih dveh, v katerih je ilustracija manj podrobna in manj pripovedna, ponazarja namreč občutke in ne zgodbe, kar lahko opazujemo v prvih treh razdelkih. Zanimiv je Stepančičev prikaz razmerij, npr. veliko proti majhnemu (veliki, ukazovalni odrasli in majhni, v kot stisnjeni otroci ...), zaobljeno (prijazno) proti koničastemu (neprijaznemu).

*Naročje kamenčkov* je čudovit šopek poezije Saši Vegri, namenjen mladim in starejšim bralcem, kajti vsaka pesem v antologiji je kamenček, skupaj pa tvorijo pisani mozaik dragocene (otroške) poezije. Antologija je – nehote – postala tudi zadnje pred avtoričino smrtjo izdano delo Saše Vegri, tako je darilo postalo spomin: šopek poezije, položen na njen grob. Kot je zapisala pesnica v *Zakaj umirajo ljudje in zakaj se umre*: “Umre se tako, / pravzaprav enostavno / in lahko, / kar lepega dne / nekdo med nami / oči zapre, / zaspi in se ne zbudi.”

## Sodobne teatralije





*Vesna Jurca Tadel*



### Raznolik začetek sezone

**16. september 2010, mednarodna koprodukcija Festival Ex Ponto/SNG Drama Ljubljana/Théâtre d'Esch/MOT Festival/Scène Nationale de Bayonne Sud-Aquitain – Eugene Ionesco: *Kralj umira***

Prav nič obetaven začetek sezone, tole Purcāretejevo videnje Ionescove drame *Kralj umira*; a upam, da je to morda – kot se dostikrat zgodi – le posledica prevelikih pričakovanj. Kot sem lani nasedla propagandni mašineriji ob gostovanju litvanskega *Hamleta* v režiji Koršunovasa, ki se je izkazal za enega hujših debaklov, so me tudi zdaj pritegnile napovedi, režiserjev sloves in poročanja o njegovem posebnem načinu dela, o svojevrstnem pristopu k vajam, kar naj bi se predvidoma vsaj malo odražalo tudi v predstavi. Toda po predstavi sem ugotovila, da me prevevajo podobni občutki kot po lanskim *Premenjavah* v ljubljanski Drami. Tudi tam je režiserka Lindy Davis s podobno posebnim in natančno preštudiranim sistemom vaj, ki naj bi igralce na nov način senzibilizirale in odprle, prišla do neverjetno konvencionalnega, žal tudi precej nezanimivega rezultata. *Kralj umira* znanega romunskega režiserja Purcāreteja je predvsem precej neuravnotežena predstava, na redko posejana z zanimivimi detajli in prebliski, a v celoti premalo dodelana in v osnovni misli premalo natančna.

Najbolj vznemirljivi so tako prizori, v katerih ta nenavadna pripoved o kralju, ki se mora nenadoma sprijazniti z dejstvom, da bo na koncu predstave umrl, dovolj prepričljivo preraste v bridki obračun slehernika z lastnim življenjem, v spopad z zavestjo o lastni minljivosti. A v to smer so speljani le posamezni prizori: npr. tisti, v katerem se hoče kralj vrniti v čas, ko je bil še dojenček, ter se zateče v (ženino) naročje in vzame vrečo z igračkami, ali tisti, v katerem brezsravno zahteva, da ga morajo po smrti slaviti in si pri tem nonšalantno pripisuje največje dosežke človeštva: v teh trenutkih se tudi gledalec (vendar bolj zaradi Ionescovih besed kot zaradi njihove upodobitve) zave, kako s smrtjo vsakega človeka odide cel svet.



Purčarete je daleč najbolj inventiven v prizorih, ki mu omogočajo nekakšne na pol spektakelske prijeme: ko kralja ritualno oblačijo, umivajo, barvajo; ko se v trenutku vse prelevi v veselico, v stilizirano državno proslavo; ko sipa pesek na skoraj vso predstavo nepremičnega stražarja (ki ga Vojko Zidar odigra s potrebno militantno eksaktnostjo); ko na ves glas navije Mozartovo glasbo. Vendar predstavi manjka osnovna odločitev, katero od zgodb želi potisniti v ospredje: o oblastniku, čigar oblast in avtoriteta se rušita in s čigar smrtjo se zruši tudi država, ali o sleherniku. In ker vseskozi niha med tema možnostma, ostanejo neizdelane tudi igralske kreacije, saj prebliske psihološkega realizma nedosledno mešajo s stilizacijo.

Predstava torej, ki ni na noben način vznemirila ne z gledališkim izrazom ne s sporočilom, temveč je znova vzbudila pomisleke o smiselnosti oziroma dejanski dodani vrednosti tovrstnih mednarodnih koprodukcij, čeprav jim pripade čast, da se z njimi začne kak festival, v tem primeru Ex Ponto. Spodbudila je tudi premišljevanje o tem, da si nekateri umetniki, ko dosežejo določeno stopnjo slave, lahko privoščijo prav vse, tudi takele nedorečene izdelke, pa je to pravzaprav popolnoma vseeno, saj očitno prav nič ne vpliva na njihove prihodnje angažmaje.

### **17. september 2010, Prešernovo gledališče Kranj – Martin Sperr: *Lovske scene iz spodnje Bavarske***

Zato pa je toliko večji zadetek v polno prva predstava v kranjskem gledališču, *Lovske scene s spodnje Bavarske*, v režiji Ivice Buljana. Priznam, da sem ob prebiranju besedila iz leta 1966, ki govori o vasi, katere utečeni in po drugi svetovni vojni komaj spet vzpostavljeni red in mir razburka prihod Abrama, za katerega se ve, da “dela tiste reči” z moškimi, zaslutila nevarnost, da bi predstava lahko zašla v preveč didaktično, težno smer; kaj lahko bi uprizoritev v ospredje postavila samo zgodbo o homofobiji, s čimer bi bila močno okrnjena vsa barvitost, večplastnost, hkratna aktualnost in univerzalnost Sperrovega besedila. Sperr namreč v nizu osemnajstih prizorov neposredno in z občutkom za življenjske kontraste naslika postopno stopnjevanje pritiska vaščanov, ki se želijo na vsak način znebiti tujka – vendar ne ostane le pri tem: v strastni gonji proti njemu se razkrije še vrsta drugih, enako močnih in enako škodljivih medsebojnih zamer, obtoževanj, intrig in izkaže se, da se gonja zlahka preusmeri v gonjo proti njegovi mami, ali proti kmetici, pri kateri stanuje, ali proti njenemu motenemu sinu, ali proti dekletu, s katerim se Abram zaplete.

Sperruvo besedilo po svojem surovem realizmu na trenutke spomni na B chnerjevega *Voj ka*, na trenutke na Cankarjevo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*; na slednje predvsem z motivom tujca, čigar prihod v ozko družbeno enoto povzroči nemir in posledilno njegovo izločitev. Sperr sicer nikoli ne zapade v moraliziranje ali teznost, enako neusmiljeno oster je do prav vseh svojih likov: značilne so npr. epizode z župnikom, v katerih Sperr lepo pokaže na pragmatilno licemerstvo tako Cerkvve kot vernikov. Vaš anov sicer pri tem ne obsoja, le objektivno jih prikaže takšne, kakršni so, in večinoma so prav simpatilni, predvsem pa, vsak sicer na svoj način, pravzaprav pošteno ali kaj: vsa njihova prizadevanja so usmerjena le v boj za izboljšanje lastnega položaja. Pri tem se oklepajo svojih pravil in na el ter ne uvidijo, kaj s tem povzročajo sočloveku, saj jih poganja gol boj za obstanek. Vzporedno z Abramovo usodo vodi Sperr še zgodbo med vdovo, pri kateri Abram stanuje, njenim invalidnim hlapcem, s katerim se želi ta poročiti, in njenim zaostalim sinom, ki se ga hoče znebiti; ob teh dveh glavnih linijah pa je vrsta epizod, ki pripomorejo k ustvarjanju svojevrstnega vzdušja besedila.

Tako je v *Lovskih scenah iz spodnje Bavarske* cela vrsta odlično napisanih likov, ki za igralce pod vodstvom dobrega režiserja predstavljajo pravo poslastico, kar je prišlo v kranjski postavitvi do polnega izraza. Tu je najprej Abramova mama, na debelo prekrita s plaščem surovega egoizma, ki v boju za obstanek v odnosu do lastnega sina izkazuje nenavadno krutost; v tej vlogi je zablestela Milena Zupančič, saj je pod grobo zunanjo plast skrila tudi mehkejše tone in jih ovila v gorenjski šarm. Potem je tu trojica kmetic – dninarka (Vesna Jevnikar), mesarica (Vesna Slapar) in pomeš anjena Paula (Vesna Pernarčič) –, ki so enkratne v svoji uivaški, skoraj poklicni opravljivosti in privoš ljivosti ter sprenevedavosti pred avtoriteto (upnikom). Opazen je Anže Zevnik, ki je zahtevno vlogo prizadetega sina odigral izjemno tankočutno; njegova mama, vdova Marija, na trenutke skoraj groteskna v svoji obupani želji, da bi s hlapcem (v čigar pragmatilnost Marko Mandi  vdahne primerno dozo skeptilnih prebliskov) končno zaživela novo življenje. Nekaj čisto posebnega sta grobar (imenitni Peter Musevski) s svojo prostodušno iskrenostjo ter za dušni mir svojih faranov prav nič skrbe i župnik (Primož Pirnata).

In na tem je Buljan zgradil predstavo: na izdelavi polnokrvnih, živih likov in na vzpostavitvi značilnega vzdušja, ki se skriva v pomenljivih pogledih, premolkih, šepetanjih, v pajdašenju proti tujku. V to je vnesel nešteto duhovitih detajlov in poiskal priložnosti za razbremenitev mučnih situacij s prefinjeno dozo humorja. Predstava je tako svojevrstna mešanica ljudske igre in visoke stilizacije: nenehno, le s kretnjami

nakazano opravljanje kmečkih opravil se prepleta s sočnimi špetirji ter se izteče v orgiastični zaključni song, s katerem vaščani praznujejo zmago nad tujkom, kar v nekakšni turbo glasbeni varianti zazveni boleče znano. Posrečena je tudi odločitev za predstavitev v gorenjščino (prevod Lučka Jenčič, adaptacija v gorenjščino Barbara Rogelj) in na odru vseskozi prisotna glasba v živo (Mitja Vrhovnik Smrekar).

*Lovske scene iz spodnje Bavarske* so ena tistih predstav, v katerih so se prav vsi elementi zlili v odlično celoto. Po zaslugi natančne, duhovite in lucidne režije ter izjemnih igralskih kreacij se Sperrove osti, ki so bile uperjene v zatohlost in zagovednost njegovih rojakov, enako ostro in boleče zapičijo tudi v nas in tako predstavljajo nadvse obetaven začetek nove gledališke sezone.

Pa vendar: ob vsem navdušenju nad tovrstno konceptualno relevantnostjo in izvedbeno perfekcijo me prešine, da bi to – se pravi konceptualno relevantna in v izvedbi brezhlebna predstava – pravzaprav moral biti standard in ne presežek oziroma vrhunski dosežek naše gledališke produkcije ...

## **21. september 2010, Mestno gledališče ljubljansko – William Shakespeare: *Romeo in Julija***

Ta pobožna želja se sesuje že ob naslednji premieri, prvi uprizoritvi v MGL, Shakespearovi tragediji o “večnih” ljubimcih. Kar nekaj časa po predstavi sem zaman poskušala dati “diagnozo”; ugotoviti, v čem je bistvo nove ponesrečene interpretacije Shakespeara v režiji de Bree.

To pot se zdi, da je želel enostavno povedati preveč in prekmalu, a da mu je proti koncu vedno bolj zmanjkovalo sape. Odločil se je namreč, da bo zgodbo o propadu Romea in Julije interpretiral skozi tezo, da sta edina čista v svetu, ki je do skrajnosti preračunljiv in pokvarjen. To je razvidno predvsem iz postavitve lika Julijinega očeta, njenega nesojenega ženina Parisa, delno tudi matere. Capulet tako zelo hitro pokaže svojo podkupljivost, pohlepnost, neskrupuloznost in ostudno manipulativnost (hkrati vehementni in zmuzljivi Jožef Ropoša), Capuletova pa je podrejena, lutkasto nebojlena in negotova, a moža do konca ubogajoča (Tanja Dimitrievska).

To poenostavljeno črno-belo izhodišče vodi v niz že videnih, na hipni učinek preračunanih de Breevih “invencij”: Paris, Julijin snubec (blazirani Boris Kerč), si mora Julijo od očeta odkupiti s podkupnino; da ne bi bil snubec zaradi odlašanja s poroko preveč užaljen, mu Capulet v tolažbo ponudi kar svojo ženo in Paris ji z veseljem sleče spodnje hlačke; medtem ko se taisti Paris proti koncu predstave ob Julijinem truplu zateče k

nekrofiliji, Capulet brutalno ubije patra Lorenza, ki je mladima ljubimcema edini nudil potrebno razumevanje in pomoč (prepričljivo topli Milan Štefe). S tovrstnimi drastičnimi detajli in posegi pusti de Brea psihologijo, s tem pa tudi verjetnost, ob strani, tako da se lahko gledalec le še zlekne in se pusti presenečati ali pa dolgočasiti ob režiserjevih domislekih. Toda slednjih, čim dlje traja predstava, polagoma zmanjkuje, saj se zdi, kot da mu je zmanjkalo časa ali energije; tako je druga polovica polna nerodnih zatemnitev, nerodnih prekinitev glasbe, nerodnih mizanscenskih rešitev, nerodnih prihodov in odhodov, nerodnih prekinitev dialogov in dogajanja. Če je bil ta *staccato tempo* morda mišljen kot pospešitev toka usode, ki drvi v katastrofo, je bil premalo domišljeno izpeljan.

Kot pri (vsaj) zadnjih dveh de Breevih režijah gledaliških iger (*Cencija* v MGL in *Julija Cezarja* v ljubljanski Drami) se zdi, da hipne režijske domislice, ki so v trenutku morda celo učinkovite, v kontekstu celote izpadejo kot nepotrebne, nedomišljene, odvečne: npr. pred balkonsko sceno Mercutio, Benvolio in Zbor kar naenkrat zapojejo dalmatinsko *U te sam se zaljubio*; Romeo na začetku istega prizora prinese Julijo štiporamo; ona si na koncu, med obljubo poroke, umiva zobe; monolog o Mabi, ki ga Mercutio (Jure Henigman) pove po tem, ko malo posnifa iz svojega prstana; Capulet si zaveže predpasnik, ker izgovori besedico "gospodinja" – skratka, zdi se, da so nekatere metafore razumljene dobesedno in zato, namesto da bi učinkovale duhovito, le zaštrlijo kot nerazumljiv, nekoliko banalen klicaj.

Sredi tega sta znamenita ljubimca odločno premalo začarana, premalo od ljubezni zadeta. Oba, Matej Puc kot Romeo in Nika Rozman, k. g., kot Julija, sta vsak zase sicer dikcijsko čista, v misli in čustvih jasna, a vendar, tudi zaradi bizarnih mizanscenskih rešitev in poudarkov, ni med njima niti za trenutek čutiti kemije, čudeža ljubezni, zaradi katerega sta pripravljena zastaviti življenje. Manjka seveda tudi ves kontekst, ki ga pri Shakespearu nudita Romeova prijatelja, tu praktično zreducirana na preprosta nasilneža.

Novi Shakespeare na odru MGL je po eni strani skrajno poenostavljen (črno-bel horizont), po drugi pa posejan z vrsto bizarnih domislic, a navsezadnje dolgočasen.

## **24. september 2010, Slovensko ljudsko gledališče Celje – Arthur Miller: *Smrt trgovskega potnika***

In zdaj nadvse prijetno presenečenje: Renato Jenček v vlogi Willyja Lomana, znamenitega trgovskega potnika Arthurja Millerja v celjskem

gledališču. Jenček je s to vlogo, v kateri z izjemno igralsko energijo prikaže spopad s samim sabo, očitno odprl povsem novo poglavje v svoji igralski karieri. Od prvega trenutka, ko stopi na oder in se znajde sredi modernega, hrupnega, odtujenega nakupovalnega centra, nosi s sabo nekakšno čudenje, nekakšno zrenje v lastno notranjost, ki se prelevi v postopno spoznavanje resnice, slednja pa začenja nanj pritiskati s tako močjo, da pod njo (tudi dobesedno, saj se začenja proti koncu nemočno plaziti, kot bi nosil na ramah vso težo sveta) kloni.

Willy Loman se je celo življenje prepričeval, da je njegova služba pomembna, da ga ljudje cenijo; prepričeval se je tudi, da sta njegova sinova Biff in Happy prav tako posebna in da iz njiju še nekaj bo, in zaničeval je vse, ki so mislili drugače. Ta večer pa se mu začne v glavi odvijati film njegovega življenja, življenja zapravljenih priložnosti, napačnih odločitev, spregledanih možnosti, zavrženih ponudb. Življenje, polnega slepil, iluzij o lastni pomembnosti, zatiskanja oči pred resnico, pred dejstvom, da ni prav nič posebnega, da je le eden iz nepregledne množice podobno povprečnih, podobno nepomembnih, podobno neopaznih členov človeške družbe. In ko, zavedajoč se resnice o samem sebi, doživi še zadnji udarec in ga vržejo iz službe, mu ostane le še dokončen umik.

Millerjeva drama, napisana kot preplet več nivojev – realnosti, spominov na nekaj prelomnih dogodkov in umišljenih pogovorov –, slovi kot emblematičen prikaz propada ameriškega sna, Willy Loman pa je ob krstni uprizoritvi leta 1949 postal arhetipski ameriški junak. Jenček izredno natančno, premišljeno, iznajdljivo in prepričljivo oblikuje vse prehode iz realnosti v spomine, oba svetova, oba toka dogajanja pa vseskozi povezuje z vedno globljim zavedanjem resnice; zdi se, kot da bi hote brskal po najbolj bolečih spominih, iz katerih se izlušči neprijetno, uničujoče spoznanje: dejstvo, da je zavožil na celi črti. Da ni bil ne dober trgovski potnik, ne dober mož, ne dober oče.

Janez Pipan interpretira Millerjev tekst predvsem kot intimno dramo propada povprečnega, malega človeka, ki se še kako lahko odvija tudi danes in kakršno lahko po novem dnevno spremljamo v časopisih in na televiziji. Pipan rahločutno razstre vse plasti Willyjevega sestopa v nič in se osredotoči na to, da kot gledalci nenehno jasno vidimo, kaj se dogaja "v njegovi glavi" (prvotni naslov drame naj bi bil *Notranjost njegove glave*). S simbolnim uokvirjenjem – predstava se začne z nemim prizorom v sodobnem nakupovalnem centru in se konča z le zvočno nakazano avtomobilsko nesrečo – je *Smrt trgovskega potnika* v Pipanovi režiji zasnovana kot silovit prikaz tistega hipa pred smrtjo, ko človek naredi končni obračun. Res močna predstava, ki z veliko ambicijo začenja jubilejno,

šestdeseto sezono celjskega gledališča in ki, tudi kar se tiče ansambelske igre, vzpostavlja nove standarde.

**25. september 2010, Slovensko narodno gledališče Nova Gorica – Friedrich Dürrenmatt: *Obisk stare gospe* (ogled ponovitve; premiera je bila 23. septembra 2010)**

Pa smo spet pri dolini Šentflorjanski – po *Lovskih scenah iz spodnje Bavarske* še en tekst, ki množici nasproti postavi tujca.

Dürrenmatt začne *Obisk stare gospe* z nadvse duhovitim opisom vznemirjenja in pričakovanj, ki jih med prebivalci provincialnega mesteca Güllna povzroči napoved obiska nekdanje someščanke, ki je že predavnimi leti odšla v svet kot revno dekle Klarica Wäscher, vrača pa se kot multimilijarderka Claire Zachanassian (njeno ime je avtor sestavil iz primkov treh takrat najbogatejših ljudi, Zacharoff, Onassis in Gulbenkian). A obet, da bo svojemu rodnemu mestu, ki stagnira v materialni in duhovni majhnosti, nesebično pomagala s kako finančno injekcijo, se razblini ob njeni nenavadni zahtevi: v zameno za milijardo, ki jo je velikodušno pripravljena donirati, naj ubijejo častivrednega meščana, kandidata za župana Alfreda Illa; s tem zahteva svojo pravico, ker jo je Ill pred leti nosečo zapustil in se je znašla na cesti. Güllenci so sprva ogorčeni, a sčasoma začnejo sami pri sebi iskati izgovore za to, da se jim zazdi Clairina ponudba sprejemljiva, še več, edina pravična. Istočasno doživi preobrazbo tudi Ill, ki poskuša poiskati pomoč pri župniku, županu in Claire, a se počasi sprijazni z dejstvom, da bo moral odigrati vlogo žrtvenega jagnja.

Dürrenmattova komika in kritična os se kaže na več nivojih, ki omogočajo različna uprizoritvena izhodišča. V ospredju je vsekakor neprizanesljivo smešenje provincialnega duha, ki se zelo plastično kaže na primer v dejstvu, da se Güllen baha predvsem s podatkom, da je v njem nekoč prenočil Goethe (kako znano to zveni ...). Dürrenmattov portret prebivalcev Güllna je gledališko ploden tudi zato, ker jih slika hkrati kot brezoblično množico, čredico ovac, ki jo vodi preživetveni nagon in je sovražno nastrojena do tujcev, hkrati pa so živo naslikani posamezniki. Značilno je, da skrajno cinično in sistematično prikaže njihovo moralno ohlapnost: posamezniki se soočijo s Clairino zahtevo in poskušajo sami pred sabo, drug pred drugim in v odnosu do Illa opravičiti oziroma izničiti težo in spornost svoje moralne prevrtljivosti. In nazadnje je tu zgodba Alfreda Illa, ki doživi nekakšno katarzo in se praktično sam izroči svojim rabljem.



To tragično zgodbo Dürrenmatt podpira z nešteti iskrivimi detajli, ki mejijo na absurd: takšen je že uvodni prizor, v katerem se Güllenci živčno pripravljajo na Clairin prihod, a ker nepričakovano pride pre zgodaj, je ne pričaka brezhibno pripravljen sprejem s petjem in plesom, temveč kaotična improvizacija, s katero se Güllenci dodobra osmešijo; takšni so prizori, ko se bivša ljubimca sprehajata po gozdu, v katerem drevesa igrajo Güllenci; in takšno je srhljivo zaključno zborovanje z glasovanjem za umor Illa, ki ga morajo zaradi pokvarjene kamere ponoviti.

Dušan Jovanović se je očitno odločil, da bo komično, besedno in situacijsko duhovito plast Dürrenmatta nekako pustil ob strani. Namesto tragične komedije gledamo na odru novogoriškega gledališča temačno, močno stilizirano predstavo, začinjeno z nekaj (konceptualno ne povsem jasnimi) ritmično-pevskimi vložki. Kar nekaj besedila in prizorov je sčrtanih: npr. prej omenjeno ponavljanje glasovanja, epilog, v katerem meščani srečno opevajo svoje blagostanje, prihod novinarjev, Clairina poroka. Nedomiselni in nejasni so tudi prehodi med prizori in povsem neizkoriščeni nekateri brechtovski momenti in domisleki (npr. meščani, ki se po potrebi spremenijo v drevesa in "igrajo" gozd). Na prvi pogled je posrečena ideja s pleksi krsto v zraku (scenograf Vadim Fiškin), v kateri je projicirana Claire z vražjim nasmeškom), a se zelo hitro iztroši (podobno kot neposrečen domislek s kamero nad vrati v *Gospo ministrici* pred dvema sezonama). V tovrstnem konceptu je imel največ prostora in priložnosti Bine Matoh kot nesrečni Alfred III, ki je ustvaril tragičen lik, vseskozi zastrt z rahlo distanco; opaznejši je bil še Gorazd Jakomini kot Župan; medtem ko je Milena Zupančič kot Claire od vsega začetka preveč izrazito enigmatična.

Zlasti je moteč premalo natančen oziroma režijsko praktično povsem neizkoriščen prikaz omenjene dvojnosti portreta meščanov: v predstavi Güllenci ne učinkujejo prepričljivo (kaj šele zabavno), ne kot uigrana množica ne kot profilirani posamezniki. (Zazdi se mi, da bi morala biti ansambelska igra podobno opazna in presežna kot v Kranju pri *Lovskih scenah iz spodnje Bavarske*, a ni). To se zgodi v enem samem prizoru: ko se III odloči, da bo odpotoval, vendar ga meščani spremijo na postajo in samo s svojo na videz naključno in nedolžno prisotnostjo, ki je dejansko skrajno nasilna, dosežejo, da ostane.

Predstava se vedno bolj odmika v sterilnost in je vedno manj zasidrana v trdna tla. Pa bi nam, drugače zasnovana, imela kaj povedati. Od, seveda, podobnosti Güllna z dolino Šentflorjansko do vprašanj, ki sta danes še kako pogosto prisotni: Kakšna je cena moralnega prepričanja

posameznika? In koliko je vredno človeško življenje? S tem je zamujena dragocena priložnost, da bi gledalce spreletaval srh ob salvah smeha, ki bi jih sprožalo zgražanje nad ozkostjo in moralno labilnostjo meščanov in nad absurdnostjo situacij.