


# Kazalo

**Sodobnost 4** april 2020

## Uvodnik

*Tone Peršak:* Kultura kot legitimacija 375

## Mnenja, izkušnje, vizije

*dr. Bogomila Kravos:* Narodni dom v Trstu 390

## Pogovori s sodobniki

Cvetka Bevc z Dušanom Jelinčičem 403

## Sodobna slovenska poezija

*Andrej Medved:* Premlada,  
da se ljubiva, v objemu 416

*David Bedrač:* Stene 423

## Sodobna slovenska proza

*Andrej Blatnik:* Luknje 434

## Tuja obzorja

*Gianna Molinari:* Tu je še vse mogoče 449

## Sodobni slovenski esej

*Dušan Merc:* O ljubezni in romanu in/ali  
neiskreni esej, 2 464

**Sprehodi po knjižnem trgu**

- Veronika Simoniti: Fugato. Oblike bega  
483 (*Alenka Urh*)  
Ervin Fritz: Savinjšanke: pesmi v savinjski  
487 govorici (*Lucija Stepančič*)  
491 Marko Radmilovič: Kolesar (*Matej Bogataj*)  
495 Aljaž Koprivnikar: Anatomija (*Igor Divjak*)  
Tomaž Toporišič: Medmedijsko in  
499 medkulturno nomadstvo (*Maja Murnik*)

**Mlada Sodobnost**

- Damijan Stepančič: Svetilnik (*Milena*  
504 *Mileva Blažič*)  
509 Ana Kalin: Nala (*Ivana Zajc*)

**Gledališki dnevnik**

- 512 *Matej Bogataj*: Uživajte, dokler lahko!

**Polemika**

- 519 *Iztok Simoniti*: Totalna religija za  
totalitarno mentaliteto

## Uvodnik

**Tone Peršak**

# Kultura kot legitimacija

*Vloga in pomen, razvoj in preobrazbe, prihodnost slovenske kulture*



*Slovar slovenskega knjižnega jezika* (2014) v obrazložitvi gesla “legitimacija” kot primer rabe pojma navede tudi naslednjo opredelitev: “kultura je legitimacija, ki omogoča vstop med evropske narode”. Pred tem opozori, da je ta beseda sopomenka besede “izkaznica” in sklopa “osebna izkaznica”, a zdi se, da je prav z vidika razumevanja kulture v Sloveniji bolj primerno uporabiti besedo legitimacija, četudi veljavni *Slovenski pravopis* (2001) omeni pešajočo rabo te besede in daje prednost besedi izkaznica. Zlasti zato, ker se zdi, da pojem legitimacija ob tem, da omogoča imetniku, da izkaže in dokaže svojo istovetnost in opravilno sposobnost, opozarja ali vsaj spomni še na pojem legitimnost in tako podpira trditev, da ravno kultura dokazuje upravičenost naroda do enakopravnosti in priznanja enakovrednosti naroda z drugimi narodi.

Velja pa povedati, da gre v zgornjem citatu za razumevanje slovenske kulture kot narodne kulture, uveljavljeno v okviru “prešernovske strukture” (dr. Dušan Pirjevec: *Vprašanje o poeziji*, 1969) ali celo obremenjene s “slovenskim kulturnim sindromom”, kot piše dr. Dimitrij Rupel (*Svobodne besede*, 1976), o čemer, po dr. Marku Juvanu, ki je to temo obravnaval v knjigi *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem* (2012), piše tudi dr. Marijan Dović v delu *Prešeren po Prešernu: kanonizacija nacionalnega pesnika in kulturnega svetnika* (2017). Gre, kot piše dr. Dović, za prepričanje

o ključni vlogi poezije (ali vsaj predvsem poezije) pri oblikovanju slovenskega naroda (Stritar) in, pozneje, za “nacionalistično pripoved” o zatiranju slovenstva v habsburški monarhiji. Ker se je ta narod kot “blokirano gibanje” (dr. Pirjevec) oblikoval brez potrebnih lastnih institucij in vzvodov moči (tudi brez nacionalne politike oziroma oblasti), je kultura, zlasti literatura, ki temelji v jeziku, “postala temeljno sredstvo slovenske narodne emancipacije in legitimiranja”. A zato je morala pristati “na utilitarno in narodni politiki podrejeno vlogo” in, lahko dodamo, temu podrediti estetska merila in zahteve ter se je hočeš nočeš tudi izogibala nekaterim temam, vsebinam, idejam in motivom. To, na pogled presenetljivo, tudi pomeni, da je bila orientirana predvsem na slovensko občinstvo, saj je želela vplivati zlasti na pripadnike naroda in njihovo samozavest ter jih prepričati o svoji vodilni in elitni vlogi ter pomenu za narod. Manj ji je pravzaprav šlo za vpliv na morebitno tuje občinstvo, na pripadnike narodov, ki bi jih bilo treba bolj prepričevati o enakovrednosti in enakopravnosti slovenskega naroda in zmožnostih slovenskega jezika. Zato ni nenavadno, da se je še daleč v 20. stoletje veliko slovenskih politikov ukvarjalo tudi s kulturo, zlasti literaturo, in veliko pesnikov in pisateljev s politiko. V zvezi s tem naj omenimo, da je še nekaj dni pred letošnjim slovenskim kulturnim praznikom uredništvo revije Literatura razposlalo obvestilo ali celo nekakšen protest proti “instrumentalizaciji poezije”, češ da ni bila poezija tista, ki si je naložila nalogo oblikovanja naroda, temveč je temu služila predvsem kanonizacija pesnika kot oblika “nacionalistične instrumentalizacije poezije”.

Glede na povedano je treba opozoriti, da je na območju, kjer so živeli ali še živimo Slovenci, vedno nastajala tudi kultura in znotraj nje tudi poezija, ki ni služila in ne ustrezala rabi, vlogi in pomenu, kakršni izhajajo iz opisane razumevanja in koncepta. To velja prav za vse, kar lahko uvrstimo na to polje vse do konca 18. stoletja, vključno z deli Primoža Trubarja in drugih protestantskih piscev, ne glede na to, da je ravno Trubar v največji meri omogočil prizadevanja za nastanek koncepta narodne kulture, kot smo ga opredelili, v okviru Zoisovega krožka ali salona in njegovo dokončno uveljavitev s ključnimi vlogami Prešerna, Stritarja, Levstika in še koga v 19. stoletju. To velja tudi že za praoblake pesmi in bajk, pozneje prilagajene času in izkušnji fevdalizma, danes znane kot ljudske pesmi in bajke, ki so, vsaj nekatere, živele med ljudmi že ob prihodu naših prednikov na širše območje vzhodnih Alp in Panonije, ter v bistvu za vse, kar so ustvarili pripadniki slovanskih ljudstev, ki so se priselila na to območje od zadnjih desetletij 6. do začetka 9. stoletja (gl. Peter Štih, Vasko Simoniti: *Na stičišču*

svetov, 2010) in jih imamo za naše prednike, velja torej za vse, kar poznavalci danes obravnavajo zlasti v okviru antropologije in etnologije. Že v času pokristjanjevanja oziroma v 7. in 8. stoletju naj bi po domnevah nekaterih začela nastajati besedila v "ljudskem" jeziku, namenjena bogoslužni rabi (spovedni obrazci), povsem nesporni pa so *Brižinski spomeniki*, ki naj bi kot prepis besedila iz 9. stoletja nastali do leta 998, *Rateški* ali *Celovški rokopis*, nastal okrog leta 1380, domnevno pa prepis besedil, nastalih že v času nastanka *Brižinskih spomenikov*, in *Stiški rokopis*, ki naj bi nastal okrog leta 1428, tudi kot prepis starejšega zapisa. Pomen in vloga tovrstnih besedil sta prvotno seveda v skladu s tedaj prevladujočim razumevanjem kulture v celoti skladna z bogoslužno funkcijo kulture; podobno kot to velja za leta 1495 končano poslikavo cerkve Svete trojice v Hrastovljah z *Mrtvaškim pleksom* Janeza iz Kastva ter za druge poslikave cerkva ali kipe iz tega obdobja. Vsega tega ni mogoče umestiti v zgoraj opredeljeno narodno kulturo. Prav tako kot tudi ne delovanja škofa in glasbenika Jurija Slatkonje (1486–1522) na dvoru cesarja Maksimiljana, ustanovitelja pevskega zbora Dunajski pojoči dečki, ali dela diplomata Žige Herbersteina *Moskovski zapiski*, enega prvih pomembnih virov, ki je Evropi omogočil seznanitev z moskovsko kneževino in njeno zgodovino. Z vsem tem, z delovanjem Slatkonje, Herbersteina, Gallusa, Valvasorja, z delovanjem Akademije delavnih (*Academia operosorum*, 1693), Filharmoničnega društva (*Academia Philharmonicorum Labacensis*, 1701) in društva risarjev, ki je tudi izšlo iz zamre Akademije delavnih, se je to območje vključevalo v kulturne premike in tokove, tedaj bolj ali manj značilne za vso Evropo. V največjem delu je bila, kot rečeno, vsa kultura (likovna in gledališka umetnost, glasba, malodane vsa protestantska književnost) v osnovi namenjena podpori bogoslužja, verskemu izobraževanju, utrjevanju vere ali kar verouku. Kar je nastajalo mimo tega in je bilo posvetnega značaja, je pogosto mejilo na znanost ali je celo bilo uvrščeno na polje znanosti, četudi je morda zlasti dokumentarnega pomena oziroma je bilo le redkokdaj kot umetnost, nastala pretežno po davnih slavnih zgledih, namenjeno občinstvu v estetski užitek in zabavo. V teh primerih je seveda šlo za izobraženo občinstvo, ki se je pred reformacijo izobraževalo v latinščini in je bilo temu ustrezno univerzalno usmerjeno. To ne velja za tisti del kulture, ki ga zajema oznaka ljudska ali popularna kultura, ki je tudi bila motivirana s pretežno versko pripadnostjo in tradicijo, v našem primeru tudi še z živimi, delujočimi ostalinami staroverstva, o čemer pišejo etnolog Zmago Šmitek, Pavel Medvešček in Marko Hren. Kar se je še drugega dogajalo v sferi popularne kulture, je bilo namenjeno zabavi ali satirično uperjeno proti predstavnikom cerkvene ali posvetne oblasti.

Glede na to, da koncept narodne kulture nastane in se začne uveljavljati v zadnji četrtini 18. stoletja z delovanjem razsvetljenskega krožka z Žigo Zoisom kot pobudnikom in osrednjo osebnostjo, je treba še kaj reči o kulturi, ki je dotlej nastajala na območju Slovenije, vključno z območji, ki jih danes imenujemo slovensko zamejstvo. To vprašanje je pomembno, ker vtis, da so bile "slovenske" dežele vse do konca 18. stoletja z vidika kulture gluha provinca, ni povsem utemeljen. Prej bi lahko držalo, da so bili dosežki ustvarjalnega delovanja, nastali na tem območju, razen delovanja protestantov, zaradi izrazitega favoriziranja koncepta narodne kulture in nosilcev tega koncepta v uradni/šolski zgodovini deležni premalo pozornosti. Zato tudi širša kulturna javnost, razen poznavalcev posameznih področij, ne ve kaj dosti o zgodovini kulture s tega območja do leta 1780, razen o protestantski književnosti, o Valvasorju in morda še o Gallusu. Stanje se tudi v zadnjem času ni izboljšalo, saj niti politika, niti šolstvo, niti javnost ne kažejo posebnega zanimanja za splošno zgodovino, kaj šele za zgodovino kulture in posameznih umetnosti; že spet razen strokovnjakov in posameznih izjem med laiki.

Je pa kultura tudi tedaj imela pomembno povezovalno funkcijo v okviru etnične skupnosti, katere notranjo povezanost in občutje identitete sta prevlada Germanov in prehod v fevdalno ureditev gotovo pretresla. To velja za tisti del kulture, ki je kot ljudska umetnost nastajal in živel med ljudstvom v jeziku, ki so ga pevci, pripovedovalci in poslušalci razumeli, v njem mislili in čustvovali, kot tudi za prevedena obredna besedila, namenjena vernikom v okviru verskih obredov. Tudi glede na to, kot piše Šmitek, čeprav v zvezi z umetnostjo, nastalo v prazgodovinski dobi (poslikave podzemnih jam ipd.), da "bi lahko sklepali, da je umetnost stranski produkt religije, kar je trdil že Émile Durkheim" (Šelest divjine, 2019). Tudi večji del ljudske ustvarjalnosti je prej ko ne še dolgo izhajal iz mitološkega izročila, staroverskega in privzetega v novem okolju, iz prilaganja ter delnega ohranjanja prvin starih ter prevzemanja novih verskih prepričanj, praks, mitoloških likov in postopnega povezovanja med njimi. Povezovalno je deloval tudi sloves uspešnih posameznikov (Slatkonja, Herbestein, Gallus ...), katerih uspehi v evropskem prostoru so odmevali med prebivalci območij, iz katerih so uspešni posamezniki izšli, ker so se identificirali z njimi in njihovimi uspehi.

Po drugi strani so kulturne dejavnosti sprva redkih posameznikov in manjših skupin, vključno z vsem, kar je nastajalo med ljudstvom kot ljudska umetnost, pa tudi dediščina rimske antike in stiki s predstavniki drugih ljudstev (čez območje so vodile številne poti in z različnimi nameni so čez

to območje potovali številni popotniki, nekateri pa so se, glede na redko poseljenost, tudi priseljevali) vplivali na raven omike na tem območju. Vse to je omogočalo dvig nad stanje "barbarstva", ki je bilo našim prednikom gotovo pripisano ob priseljevanju. To je prineslo tudi razvoj ustvarjalnih zmožnosti pripadnikov teh ljudstev, za katere so prostor z ostalinami anti-ke in pokristjanjevanje ter soočanje z organizacijsko, sistemsko in kulturno razvitejšimi Germani (Bavarci, Franki) in Langobardi na zahodu, predstavljali velike izzive za razmisleke o vprašanjih, na katera so bili prej vajeni iskati odgovore prej ko ne samo na ravni mitologije. Nove okoliščine so jih silile k razmišljanju in odzivanju na ta vprašanja tudi na druge načine in na drugih ravneh. Po drugi strani pa je to krepilo njihovo zavest in potrebo po ohranitvi povezanosti in skupne (etnične) identitete v okviru skupnosti, ki so ji pripadali in ki so ji izročilo (mitologija) in običaji vendarle omogočali nujno raven občutja pripadnosti in smisla.

Srednjeveška kultura na območju Slovenije, sprva še vpeta v okvir mitologije, bajke, obredne pesmi, mitske zgodbe o nastanku sveta, človeka in o bogovih, pozneje vse bolj krščansko usmerjena bogoslužna kultura (prevodi in priredbe molitev, spovednih obrazcev, cerkveno slikarstvo in kiparstvo, zlasti v plodovitem obdobju gotike, plesi in petje), je potemtakem imela pomembno vlogo tudi za ohranitev jezika in občutje skupnosti. Pomembno je bilo tudi delovanje samostanov, zlasti cistercijanskih, tudi z vidika izobraževanja. Vse to je omogočalo ohranjanje identitete skupnosti, kljub velikim sistemskim spremembam in ne glede na ocene, da so ljudje ponekod živeli izolirano po dolinah in niso imeli pogostih stikov, a imeli jih vendarle in gotovo so se zavedali dejstva, da imajo svoj jezik ob latinščini, nemščini, italijanščini in hrvaščini. Skratka, vsaj med bolj razgledanimi ljudmi je gotovo obstajala zavest o etnični povezanosti in različnosti od Germanov/Nemcev, Ogrov/Madžarov, Italijanov, Hrvatov ...

Obdobje renesanse/protestantizma je res čas, ko je bil podan ključni pogoj za nastanek koncepta narodne kulture, vendar v tem času o konceptu še ni mogoče govoriti. Trubar o tem ni in glede na tedanje družbene okoliščine in stopnjo razvoja niti ni mogel razmišljati. Je pa zapisal pomembno deklarativno ugotovitev, da prebivalci različnih dežel in pokrajin (tudi danes zamejskih) govorijo isti, slovenski jezik in so Slovenci. Pri tem niti ni bistveno, ali je res mislil Slovence kot enega od slovanskih ljudstev, ki naj bi se že imenovalo Slovenci ali Sloveni (kot nakazuje Finžgar v "povesti davnih dedov" *Pod svobodnim soncem*) in ki naj bi se pozneje razvilo v narod, ali na več slovanskih ljudstev (nekoč plemen), ki so govorila isti jezik ali vsaj zelo sorodne slovanske jezike (narečja?), in uporabil skupno ime

Slovenci (Sloveni) kot inačico imena Slovani. Ključno je opozorilo, da gre za jezikovno skupnost, ki ji dovolj visoko raven identitete in povezanost zagotavlja jezikovni okvir, kar je pozneje, ko so družbene in ekonomske razmere dozorele, preraslo v zavedanje o tem, da gre za narod ali vsaj za dovolj povezano etnično skupnost, ki se lahko razglasi in dejansko razvije v narod. Gre za odločitev in proces, kakršnega so v Italiji sprožili že Dante, Petrarca, Boccaccio in somišljeniki, ko so začeli pisati v italijanščini namesto v latinščini, dotlej tako rekoč uradnem jeziku kulture oziroma omikanih ljudi, in se oprijeli toskanskega narečja, ki se jim je zdelo najprimernejše kot knjižni jezik dežel, pokrajin na Apeninskem polotoku in sosednjih dežel pod njihovim vplivom.

Sledili so udarci protireformacije in tudi poskusi izničenja pomembnih pridobitev za Slovence in napredka na področju kulture. Glede na tedanje razmere je bil ključni dogovor v okviru augsburškega mirovnega sporazuma *Cuius regio, eius religio* ustrezen in dovolj načelen, a na tej podlagi je bil na območju največjega dela sedanje Slovenije protestantizem zatrt, velik del knjig uničen in razvoj književnosti domala zaustavljen; čeprav je škof Tomaž Hren še skušal nekaj malega storiti tudi na tem področju in je tudi spodbujal gospodarski razvoj, kar je bilo za Kranjsko zelo pomembno. Toda do knjig, ki so jih izdali člani Zoisovega kroga, je izšlo le malo naslovov, ki so res vplivali na razvoj jezika in omogočali vsaj počasno višanje ravni tega, kar skladno s časom imenujemo omika. Kot prvo pomembnejšo knjigo po protestantskih lahko omenimo šele leta 1672 dopolnjeno priredbo *Evangelijev in listov* iz leta 1613, ki jih je priredil jezuit Ludvik Čandek in izdal, brez navedbe avtorja, škof Hren, in jo je še dopolnil in prilagodil času Ludvik Schönleben. Kot res pomembno lahko štejemo zbirko 233 pridig Janeza Svetokriškega z latinskim naslovom *Sacrum promptuarium* v petih delih, ki so izšli od leta 1691 do 1707. Te pridige so že v avtorjevi izvedbi pred izidom in nato še v izvedbah drugih pridigarjev omogočale poslušalcem seznanitev s številnimi izmišljenimi, resničnimi in svetopisemskimi zgodbami ter znanimi literarnimi snovmi in motivi. Pomembno je bilo tudi v pridigah izraženo avtorjevo domoljubje. Sledilo je še več tovrstnih zbirk v slovenščini, med njimi tudi pridige kapucina Rogerija v dveh zvezkih (leta 1731 in 1743). Zlasti kot spodbuda drugim, da so se lotili pisanja v bogoslužne namene in pomoč vernikom, ki so želeli moliti in se seznanjati z verskimi (svetopisemskimi) vsebinami, je v drugi polovici 17. stoletja pomembno obsežno delo Matije Kastelca, ki se je zgledoval tudi pri protestantih. Najpomembnejše delo na področju knjižne kulture (in znanosti) na Kranjskem v 17. stoletju pa je opravil polihistor Janez Vajkard Valvasor.



Ne le zaradi monumentalne *Slave vojvodine Kranjske* (1689), ki želi biti znanstveno delo, a sega tudi na polje kulture, zlasti ko opisuje dogodke in naravne ter narodopisne pojave in dejstva. Valvasorjevo delo in delo njegovih sodelavcev je tako po obsegu kot po raznolikosti in v mnogih primerih po dokumentarni vrednosti izjemen dosežek. Vendar njegovo delovanje ni bilo in ni moglo biti narodno motivirano; izšlo je predvsem iz njegovega odnosa do dežele, torej predvsem iz domoljubja, saj je celo verjel, da so Slovani, in tako tudi Slovenci, stranska veja prvotnih Germanov. Več dosežkov, in to zelo pomembnih, je bilo na področju književnosti v Prekmurju, v prekmurščini, tudi zato, ker je tam protestantizem vendarle preživel.

Omeniti velja gledališko dejavnost, ki je, dokaj živa v času protestantizma (v slovenščini tudi pri ljubljanskih jezuitih), znova zaživela po letu 1617 pretežno v nemščini in latinščini (tudi pri kapucinih), so pa dijaki ljubljanskega jezuitskega kolegija igro *Paradiž* za svoj račun predstavljali tudi v slovenščini.

Že v 17., zlasti pa 18. stoletju je bilo pomembno dogajanje na področju likovne umetnosti, rezbarstva, slikarstva in kiparstva, pa tudi v arhitekturi. Verjetno tudi zato, ker je bil zaradi nepismenosti ljudstva, ki je cerkvi celo ustrezala, saj je preprečevala višjo raven izobraženosti in s tem mišljenja in morebitne skepse o dogmah, doseg literarnih del ali tudi poljudno nabožnih del v veliki meri omejen. Tudi od tod je tudi izvirala potreba po vplivu in posredovanju zlasti verskih vsebin s pomočjo podob in arhitekture. Ta pristop je tudi učinkovitejši, saj zahteva manj napora in prizadevnosti prejemnika sporočil, ki se v cerkvi med mašo niti ne zaveda, da je kot naslovnik sporočil ves čas vključen v tovrstno komunikacijo. Poleg tega so v dežele na območju današnje Slovenije prihajali dovolj večji tuji umetniki kot nosilci novih dognanj in idej, arhitekt Andrea Pozza, slikar Quaglio, kipar Robba idr., pomembnejši slovenski umetniki pa so se šolali v tujini – najpomembnejši slikar tega časa Fortunat Bergant (1721–1769) na primer v Italiji, kjer je dobil celo nekaj nagrad, ustvaril pa je vrsto pomembnih del na področju cerkvenega slikarstva, vrsto portretov za posvetne naročnike in tudi dela na področju žanrskega slikarstva visoke kakovosti (*Prestar*, *Ptičar*). Tako je vsaj na tem področju območje današnje Slovenije lovilo korak z dogajanjem v Evropi. Bilo pa je deležno (Ljubljana) tudi posvetne gledališke kulture, vendar ne v slovenskem jeziku, medtem ko se je v slovenščini razživelo, in to ne le v Ljubljani, poljudno nabožno gledališče (Škofjeloški pasijon itd.).

V 18. stoletju, ko se je življenje, vsaj kar zadeva ogroženost od Turkov, po naših deželah nekoliko umirilo, se je območje današnje Slovenije vse

bolj enakopravno vključevalo v evropsko kulturno dogajanje, o čemer priča dogajanje v Ljubljani že ob prehodu v 18. stoletje. Gre za ustanovitev (1693) in prezgodnje zamrtje Akademije delavnih (Academia Operosorum) ter nato ustanovitev in trajno delovanje društva Academia Philharmonicorum Labacensis (konec leta 1701) in istočasno ustanovitev risarskega društva ter vzpon slikarstva. Kar nenavadno se zdi, da je bila po zgledu italijanskih akademij ustanovljena Filharmonična akademija celo prva na ožjem območju srednje Evrope.

Koncept narodne kulture oziroma ideje in delovanje Zoisovega kroga pa, kot da že, napoveduje Pohlina *Slovnica* (1768).

Koncept je zaživel v okviru Zoisovega krožka/salona, katerega člani so ob Zoisu bili še Vodnik, Linhart, Japelj, Kumerdej, Kopitar, Pohlina, Janša in Vega. Udejanjal se je predvsem na področjih književnosti, gledališča, tedaj najučinkovitejšega medija vplivanja na širšo javnost, pozneje filma; manj morda na področju glasbe in likovne umetnosti, ker so se likovniki in glasbeniki pogosto šolali v tujini ali vsaj ob tujih zgledih.

Toda od kod interes barona Zoisa, tedaj največjega kapitalista na Kranjskem, za razvoj slovenske kulture kot narodne kulture? Motiviran je nesporno bil že s pripadnostjo razsvetljenstvu in razsvetljskim idejam. A vendarle gre za vzorec, ki je bil bolj ali manj značilen za razvoj ljudstev, ki so se kot etnične skupnosti razlikovala od ljudstev, ki so živela okrog njih, v narode. Ob vidnih ustvarjalcih, zlasti književnikih, so bili nosilci in pobudniki teh procesov pogosto prav nosilci gospodarskega razvoja na območju, kjer je skupnost živela, predstavniki že uveljavljene buržoazije (danes bi rekli lastniki kapitala ali investitorji), ki so imeli povsem materialni interes, da bi si na tem območju zagotovili vodilno vlogo in prednost na področju (v panogi), na katerem so delovali. Skratka, če še ni šlo za državo, so to spodbudili na območju, ki ga je bilo mogoče zamejiti kot jezikovno in kulturno enoto, v okviru katere naj bi etnična skupnost prerasla v entiteto z voljo do moči in obvladovanja območja. To pomeni skupnost, za katero je značilna višja raven zavesti o lastni identiteti in različnosti od drugih skupnosti in tega območja od drugih območij. Šlo je za skladnost interesov buržoazije in kulture, ki je nastajala v okviru etnične skupnosti in je samo sebe vse bolj dojemala kot enega od družbenih podsistemov znotraj družbene skupnosti, ki je tako za investitorje kot za ustvarjalce in nastajajoče ustanove na področju kulture (torej za gledališča, založniške hiše, izdajatelje časopisov) predstavljala notranji trg, na katerem so si želeli zagotoviti prednost. Ti procesi so bili uspešni zlasti tam, kjer fevdalne države, v katerih je živelo več različnih etničnih

skupnosti, še vedno niso dovolj obvladovale dogajanja na območju države, da bi tovrstna prizadevanja vsaj učinkovito zavrle, če ne povsem zatrle (kot npr. Francija), in v primerih, ko je bila etnična skupnost razdeljena v več državnih tvorb (Nemčija, Italija). Na območju izrazito fevdalno urejene države, ki je vse do bridkega konca (1918) vztrajala kot taka, oblast ni bila tako absolutna in učinkovita, da bi te procese zmogla onemogočiti. Najbrž je bilo nemško jedro Avstrije premalo številno in prešibko, saj se tudi nikoli ni uspelo razviti in osamosvojiti kot narod.

Ideje Zoisovega krožka, poudarjanje pomena zgodovine (pomena skupne preteklosti kot vzgiba samozavesti in gradnika identitete), gledališča (prostora srečevanja družbene elite in oblikovanja "družbe", gradnika omike, šole vedenja itd.), literature (ki spodbuja bralno pismenost in kulturo, izpostavlja duhovno elito naroda in oblikovalce njegove zavesti) in medijev (povezovanje bralske skupnosti, oblikovanje pogledov na svet in politične razmere, vzgoja in posredno tudi izobraževanje itd.) je bilo ključnega pomena.

Koncept narodne kulture je bil bolj ali manj izoblikovan in uveljavljen s Prešernom oziroma s kanonizacijo Prešerna kot narodnega barda, v čigar delih je izražen duh naroda in gibanja za njegovo uveljavitev, enakopravnost in enakovrednost, s Stritarjem, ki je utemeljil kanonizacijo Prešerna, in Levstikom. Na ta proces so se navezali program *Zedinjena Slovenija*, čitalnice, taborsko gibanje, Dramatično društvo in pozneje slovensko poklicno gledališče, avtorji in nosilci misli o Slovencih kot "kulturnem narodu" (Pregelj, Vidmar, Župančič z geslom "gledališka predstava kot slovesna maša slovenske besede") itd., vse do Društva slovenskih pisateljev (zlasti med letoma 1987 in 1991), Nove revije ter osamosvojitve Slovenije, ki je pomenila tudi zmago tega koncepta, uresničenje glavnega cilja in s tem prenehanje razlogov za vztrajanje pri njem. Prav Društvo slovenskih pisateljev je to potrdilo in razglasilo, ko se je odreklo nadaljnjemu političnemu angažmaju oziroma, kot je izjavil eden najvidnejših nosilcev gibanja za osamosvojitve in spremembo političnega sistema, tudi pisatelj in politik, je prišel čas, ko se pisatelji lahko posvetijo samo svojemu poklicu, pisanju in vsa kultura temu, čemur je namenjena, kajti za ukvarjanje s politiko imamo poslej politične stranke. Številni ustvarjalci pa so se temu konceptu odpovedali že pred tem in se tudi spraševali o njegovi smiselnosti in utemeljenosti.

Za eno zadnjih, tudi simbolnih dejanj kulture v okviru nadomeščanja nacionalne politike lahko ocenimo odločitev Društva slovenskih pisateljev, ki je leta 1988 ustanovilo Komisijo za ustavna vprašanja in podprlo zamisel

komisije, da v sodelovanju s podobno komisijo Slovenskega sociološkega društva pripravi osnutek oziroma *Gradivo za slovensko ustavo* (“pisatelj-sko ustavo”); slednje je bilo natisnjeno in predstavljeno spomladi 1988. To dejanje je bilo pomenljivo po eni strani zato, ker je komisija oziroma Društvo slovenskih pisateljev povabilo k sodelovanju Slovensko sociološko društvo in strokovnjake, filozofe, pravnike; predstavnike drugih strok in družbenih podsistemov in s tem povedalo, da si kultura ne želi več lastiti vloge in pomena edinega nosilca državotvornosti. Hkrati je z odločitvijo, da je namen akcije “osnutek ustave” Slovenije kot suverene nacije in države, sporočilo, da se odpoveduje dotlej izpostavljeni vlogi kulture kot nadomestne nacionalne politike, in sklenilo ostati oziroma končno postati to, kar naj bi bilo: kultura (in znotraj nje literatura)! Iz tega pa ni mogoče sklepati, da bi to hkrati pomenilo, da se kultura umika iz dialoga o ključnih vprašanjih za javnost, družbo in nacijo. Nasprotno, to je pomenilo, da se kultura lahko začne kot enakovredni družbeni podsistem neobremenjeno ukvarjati z vprašanji, pomembnimi za skupnost, in sicer z vidika kulture in interesov skupnosti kot celote, v skladu z evropsko tradicijo kulture in intelektualne kritike.

Po osamosvojitvi in v začetku 21. stoletja je vprašanje slovenske kulture potemtakem odprto in zelo zapleteno. Po eni strani smo priča glasnemu vztrajanju morda celo večinskega dela kulture pri retoriki “prešernovske strukture” oziroma “slovenskega kulturnega sindroma”, torej koncepta narodne kulture, čeprav je osnovni cilj tega koncepta, vzpon slovenskega naroda med državotvorne narode, z osamosvojitvijo dosežen. Pričakovati bi bilo, da bo kultura to priznala in skušala zavestno, deklarativno ali ne, na novo premisliti svojo vlogo, pomen in držo. Zakaj potemtakem to vztrajanje? Se kultura v novih okoliščinah čuti ogroženo ali meni, da sta slovenski narod in slovenski jezik še vedno ogrožena in nepriznana kot enakovredna drugim evropskim narodom in jezikom? Jo moti ustavna opredelitev države kot “države vseh svojih državljanov in državljanke, ki temelji na trajni in neodtujljivi pravici slovenskega naroda do samoodločbe”, v kateri “ima oblast ljudstvo”, skratka vsi državljani in državljanke? Splet navedb iz 3. in 4. člena *Ustave RS* med drugim pove, da Slovenija ni narodna država, kakor koli naj bi takšna država bila opredeljena, in da je kolektivni subjekt ter nosilec oblasti v tej državi skupnost vseh državljanov in državljanke, ne glede na to, kako se kdo opredeljuje glede svoje narodne pripadnosti; potemtakem nacija. Obenem pa ustavno besedilo z navedbo trajnosti in neodtujljivosti pravice slovenskega naroda do samoodločbe zagotavlja slovenskemu narodu pravico in možnost kakršne koli dodatne

ali drugačne odločitve. Eno odločitev te vrste smo že sprejeli ob odločanju o vstopu Republike Slovenije v Evropsko unijo. Potemtakem ni več ne razlogov ne potrebe, da kultura še vztraja pri konceptu narodne kulture in si pripisuje dolžnosti in odgovornost, ki pripadajo oblasti oziroma nacionalni politiki, vključno z odgovornostjo za obrambo in ustrezno pozornost, ki jo mora izkazovati ustavno opredeljenemu "uradnemu jeziku" države in nacionalni skupnosti v celoti, spoštovanju človekovih pravic itd. Kultura se v teh razmerah končno lahko odpove obzirom in "utilitarni in narodni politiki podrejeni vlogi", podrejanju estetskih meril in zahtev tej vlogi in tudi izogibanju vsebinam in temam, idejam in motivom, ki bi lahko zmotili bolj občutljive pripadnike narodnega občestva.

Zdaj se lahko vprašamo, ali je nemara vztrajno ponavljanje (pravzaprav že) fraz, ki sodijo v koncept narodne kulture, in vztrajanje, da kultura še vedno edina skrbi za ohranitev slovenskega naroda in jezika in zato upravičeno zahteva več (finančne) pozornosti države ter dolžno spoštovanje vseh prebivalcev "doline šentflorjanske", dejansko predvsem del strategije boja za višji delež proračunskih sredstev države in občin. Tovrstna retorika se praviloma pojavlja v govorih in spisih, s katerimi je neposredno ali vsaj posredno napadena država oziroma politika, ki upravlja z državo in zato tudi s proračunom, naj so zahteve, naslovljene na politiko v celoti ali na posamezne predstavnike, predsednike vlad ali ministre za kulturo kot tarče očitkov, da si ne znajo ali ne zmorejo izboriti večjega deleža proračuna. Politika nato rada postreže s podatkom, da Slovenija nameni za kulturo enega najvišjih deležev BDP v Uniji. Govorci v imenu kulture pa odgovarjajo in prepričujejo javnost, ki to spremlja bolj ali manj apatično ali kvečjemu malce privoščljivo, da sta slovenski narod in jezik zaradi nemarnosti politike še vedno ogrožena in da je zato nujno treba podpirati slovensko kulturo z višjim deležem javnih sredstev, tudi višjim od deležev BDP, ki jih kulturi namenijo druge države, in da je to v javnem interesu za kulturo, ki ji zaradi njenega pomena pripada vloga elite in duhovnega vodstva naroda itd. Pri tem je opaziti, da v javnih nastopih, intervjujih, člankih, kolumnah, govorih te argumente ponavljajo tudi umetniki, kulturni menedžerji, publicisti, ki morda celo zagovarjajo transnacionalnost kulture in v katerih delih ni moč niti slutiti morebitnega angažmaja za obrambo domnevno ogroženega naroda ali jezika. To velja tudi za direktorje javnih zavodov, ki posredujejo kulturne programe, od koncertov do razstav, pretežno tujih ustvarjalcev. Med samimi ustvarjalci bi morda lahko takšen angažma pripisali nekaj pesnikom ali pisateljem in njihova dela, ne glede na drugačne čase in poetike, primerjali z deli Levstika, Jurčiča, Gregorčiča ali tudi Kajuha.

Sledi logično vprašanje: kakšna naj bi bila vloga in pomen kulture v novih okoliščinah in ali kultura po osamosvojitvi ni več z ničimer in na noben način zavezana skupnosti, v okviru katere nastaja, in od ustanov katere (zlasti od države) pričakuje materialna sredstva za delovanje? Ali to pomeni, da se, spodbujena s tem spoznanjem, lahko mirne duše opredeli kot "transnacionalna" ali "globalizirana kultura" in se ne zmeni več za okolje in skupnost? Ob tem je prav, da se spomnimo, da je kultura tudi, vendar ne samo, "zbir najpomembnejših dosežkov umskega in ustvarjalnega delovanja" skupnosti; ne samo dejavnost, potrebna za nastajanje teh dosežkov, temveč tudi interesna skupina pripadnikov družbene/nacionalne skupnosti, ki opravljajo to dejavnost in tvorijo družbeni podsistem kultura, ki je del celote in je soodgovoren za delovanje skupnosti/sistema kot celote.

Ob tem se velja vprašati, kako in koliko slovenski umetniki razmišljajo o vlogi in pomenu (poslanstvu) umetnosti in znotraj tega svojega ustvarjanja. Preprosto, zakaj to delajo? Kaj želijo doseči ali za kaj jim gre? V izjavah ob predstavitev del, nastopih (npr. plesalk in plesalcev), otvoritvah razstav, filmskih in gledaliških premierah, predstavitev arhitekturnih zamisli ali napovedih koncertov je komaj še kdaj mogoče kaj slišati o slovenskem narodu ali jeziku in o tem, da slovenščina omogoča izražanje tudi najbolj zapletenih čustev, občutij sveta, narave itd. na enaki ravni kot, recimo, angleščina. Je pa večkrat mogoče slišati kaj o perečih vprašanjih s področij družbenih odnosov, statusa različnih manjšin, socialnih krivic, političnih razmer in stranpoti. Včasih je mogoče dobiti občutek, da gre v marsikaterem primeru za nekakšen solipsizem in obrnjenost ustvarjalca izključno k sebi in ukvarjanju s seboj ali svojim telesom in njegovimi odzivi na impulze iz okolja ali za raziskovanje in odzivanje na samo lastne travme ipd., kot da vprašanje komunikacije z gledalcem kot naslovníkom njegovih sporočil ustvarjalca niti ne zanima. Ne tako redko je mogoče zaslediti stališče, da ustvarjalcem sploh ne gre za to, da bi pritegnili čim več občinstva, ali da občinstvo nima pravice česar koli že pričakovati, da mora pač sprejeti to, kar ustvarjalec ponudi, četudi je to nemara res samo raziskovanje samega sebe, ki pač vznemirja in zanima predvsem performerja samega.

A gre, kot rečeno, za vprašanje o vlogi in pomenu kulture za skupnost in za vprašanje, ali skupnost kulturo potrebuje; je kultura zanjo še eksistencialnega pomena? Pri tem je treba znova poudariti, da se je položaj skupnosti spremenil in da se je tudi skupnost sama spremenila. V konceptu narodne kulture je bila razumljena in omejena izključno na narod kot skupnost pripadnikov, ki so sami sebe dojemali in občutili kot Slovence po narodnosti in so si pripisovali celo nekakšno sorodstvo, povezanost po krvi

ali genetski opredeljenosti. Jezik in kulturo so dojemali kot glavna atributa skupnosti in kulturo kot glavni dejavnik v prizadevanju za uveljavitev in enakopravnost naroda z drugimi narodi. Zdaj govorimo o skupnosti vseh državljanek in državljanov Republike Slovenije kot družbi in naciji. Ali to pomeni, da ta skupnost pušča posameznemu ustvarjalcu ali skupini prosto pot, da se odloči za vztrajanje pri konceptu narodne kulture ali za koncept transnacionalne (globalizirane) kulture, ki v nobenem oziru ni zavezana okolju, v katerem nastaja, kar bi pomenilo, da tudi ne čuti več ne potrebe ne želje po obstanku kulture kot družbenega podsistema, ker mu/ji zadošča to, kar se dogaja na globalni ravni, in ker se počuti kot del globalne kulture?

To je torej najprej vprašanje narave skupnosti, ki je družbena skupnost, kar pomeni veliko nadvse zapletenih socialnih, političnih, gospodarskih in drugih odnosov in razmerij, tudi kulturnih, in hkrati nacija, kolektivni politični subjekt, v katerega se je narod, tudi po volji kulture, želel razviti. To je lahko demokratična skupnost, kar med drugim pomeni, da so vsi družbeni podsistemi enakopravni in enakovredni, in da vsi to cenijo in branijo. Lahko pa pride do dominacije enega ali drugega podsistema, v zadnjem času praviloma gospodarstva ali, kot se vse pogosteje izkaže, kapitala, ki rada podcenjujeta in si podrejata druge podsisteme. Kot bolj ali manj suverena in enakopravna nacija skupnost vzpostavlja mednacionalne odnose z drugimi nacijami/državami, zlasti politične, gospodarske, kulturne, znanstvene, športne, in nastopa v teh odnosih bolj ali manj enotno in samozavestno, pri čemer je glavno polje dialoga z drugimi skupnostmi polje kulture. Pogoja za to sta dialog znotraj skupnosti, spet na polju kulture (in politike), ter zavest o skupni identiteti, podstat slednje pa je občutje pripadnosti sami skupnosti in njeni kulturi, v bistvu aktivna pripadnost obema. Kultura ima v tem pogledu ključno vlogo, kot polje raziskovanja in oblikovanja in obenem kot polje izražanja identitete skupnosti, hkrati pa ni, kot politika, obremenjena z nobenim dodatnim interesom, zlasti ne z voljo do moči in oblasti. Gre potemtakem za konstitutivni družbeni podsistem družbene/nacionalne skupnosti, znotraj katere nastaja kultura, v kateri se skupnost prepoznava, zlasti na način vpogleda v vzgibe življenja skupnosti, v razmerja znotraj nje, v doseženo raven refleksije in občutenja sebe ter sveta itd.

Ali smo ustvarjalci dovolj opolnomočeni za to? Najboljši avtorji praviloma so in zato so najboljši. Nekaj dni pred začetkom festivala Fabula 2020 smo lahko v Delu brali predstavitev na festival povabljenih avtorjev. Čeprav so si ti zelo različni, vsi načenjajo ključna vprašanja življenja v skupnosti, katere člani so, in seveda vprašanja današnjega sveta v celoti.

Zdi se potemtakem primerno, da kultura, kadar govori o sebi in vstopa v dialog z drugimi družbenimi podsistemi, neha misliti samo sebe kot narodno kulturo in se predstavi kot pomemben družbeni podsistem, katerega namen je nenehna kritična refleksija in samorefleksija družbene/nacionalne skupnosti ter motrenje, oblikovanje in izražanje njene identitete, s čimer razloži svojo vlogo in pomen družbotvorne dejavnosti. To pomeni, da se odpre kot polje dialoga ne le za skupnost, v okviru katere nastaja, temveč se tudi suvereno vključi v dialog s kulturami drugih skupnosti, kar je v eksistencialnem interesu njene matične skupnosti.

O kakšni kulturi govorimo? V osnovi o umetnosti, ki si je doslej vedno, tudi kot plast mitologije, kot podrejena bogoslužju, kot romantično vznesena, narodno opredeljena ali kakor koli že angažirana kultura, prizadevala za estetski učinek in posredovanje sporočil na čutno nazoren način. Je to še ključnega pomena? Vsaj del kulture vodijo drugi motivi: angažma za te ali one interesne skupine ali manjšine (LGBT-angažma, feministični angažma, politični ali socialni angažma ...), zato deluje na način političnih manifestacij in akcij ali akcij za socialno pravičnost, za migrante ipd. Pogosto torej skuša delovati politično. Hkrati se pomemben del te dejavnosti dogaja na mejnih področjih, denimo kot nekakšna reciklaža znanosti na način montaže atrakcij, ko predstavlja dognanja znanosti oziroma obnavlja eksperimente v prirejenih okoliščinah (v galerijah, na terenu ...) z izpostavljanjem učinkov teh eksperimentov kot artefaktov, kar lahko vzbuja veliko zanimanje javnosti. A s tem opušča pomemben kanal komunikacije in morda celo siromaši človeka za eno njegovih pomembnih zmožnosti, ki mu omogoča tudi razvoj številnih potencialov (empatije, širine duha, domišljajske vizualizacije neobstoječih ali neznanih dejstev, sposobnosti logičnega sklepanja, katarze in zmožnosti soočanja z neznanim itd.).

Kultura/umetnost je oblika/način komunikacije, ki jo skozi vso zgodovino opredeljujejo razlogi zanjo (človekova potreba po njej), a tudi dejstvo, da je "stranski produkt" religioznega občutja sveta (Šmitek) in, kot vse kaže, alternativa religioznemu in tudi znanstvenemu odzivu človeka na neznano, nerazumljivo, čudno v svetu ter hkrati oblika komunikacije, za katero so značilni čutna nazornost in simbolnost sporočil, težnja po preoblikovanju stvarnosti in kakorstvarnost predstavljenega ter estetski učinek. Zato kultura meri na posebne recepcijske zmožnosti uporabnika in zato sta tako potreba kot odzivanje na potrebo posameznika in skupnosti z živo kulturo kot tudi z njenimi dosežki iz preteklosti, ki še vedno vznemirjajo duha, našo čustveno inteligenco in željo po spoznavanju





neznanega, ključnega pomena za ohranjanje človeškosti človeka tudi ob soočanju z umetno inteligenco.

Tudi slovenska kultura v praksi in svojih najboljših dosežkih vse to upošteva in se odziva na stanje sveta, le da z deklarativnim vztrajanjem pri že preseženem konceptu v bistvu zamegljuje dejansko stanje, svojo vlogo in pomen ter s tem morda celo odvrta javnost od sebe. Ravna tako iz strahu pred koncem umetnosti, ki jo delno gotovo ogroža umetna inteligenca, ki utegne biti na videz uspešnejša pri predstavljanju virtualne resničnosti in s ponudbo vsega, za kar mislimo, da si želimo?

A kultura ostaja ključna platforma soočanja skupnosti s seboj. Je pa to pogojeno z odgovorom na vprašanje, ali se nam biti Slovenec, državljan slovenske države, in to tudi izkazovati, navznoter in navzven, še zdi vredno, privlačno in pomembno? In iz tega sledi tudi logično vprašanje, ali Slovence še zanima "slovenska kultura", ki ga je na rednem srečanju članov Knjižne zadruge (6. 11. 2019) retorično postavil pisatelj, publicist in urednik Andrej Arko. Vprašanje zveni boleče, zlasti glede na vse bolj opazno atomizacijo ali drobljenje, celo razpadanje slovenske družbe, ki za kulturo predstavlja ključni izziv in kliče po uveljavitvi in priznanju njene družbotvornosti.



## Mnenja, izkušnje, vizije



**dr. Bogomila Kravos**

## Narodni dom v Trstu

(1904–1920, 2020)

Po shodu na Velikem trgu so se 13. julija 1920 fašisti podali nad slovenske ustanove v središču mesta, vdiralci vanje in razdejali, kar jim je prišlo pod roke. Cilj divjaškega rovarjenja je bil prestižni sedež tržaških Slovencev in drugih Slovanov oziroma prižig grmade v njem. Vse predhodno ustrahovanje se je tistega dne razbesnelo, saj je bilo dovoljeno uničenje kulture in izbris drugega. Slovenski pričevalci tistega početja so pritajeno opisovali bolečino in nemoč, ker je gorelo, kar jim je bilo najdražje. Zapomnili so si tudi, da meščani različnih narodnosti, ki niso sodelovali pri pogromu, niso priskočili na pomoč ali izrazili solidarnosti. V mesecih in letih, ki so sledili temu dnevu, so fašisti sistematično uničevali in si prillašali stavbe, v katerih so v mestu, predmestju in okolici Trsta, na Goriškem, na Krasu, v Istri, na Vipavskem in Notranjskem delovali slovenske ali slovanške šole, društva in ustanove. V gospodarsko razvitem tržaškem primestju je delovalo okoli 50 stanovskih organizacij in gospodarskih društev, v tamkajšnjih narodnih domovih so se redno odvijale kulturne prireditve. Vsaka mestna četrt, ponekod celo vsak njen zaselek je imel število prebivalstva primeren narodni dom z dvorano, gostilno, stanovanji in prostornim vrtom. Po 5. avgustu 1926 je nasilje v Trstu prešlo v drugo fazo. Tistega dne so na trgu San Giovanni pred Verdijevim spomenikom demonstrativno zažgali kamion knjig, ki so jih fašisti odnesli iz knjižnice svetoivanskega Narodnega doma.

*Tako je pač bilo. Ko govorimo o pomenu centralnega Narodnega doma v Trstu, nemarno preskočimo polstoletno obdobje, v katerem so tržaški Slovenci samozavestno vstopili v javno življenje tega mesta. Palača v ul. Filzi je postala simbol brez ozadja, ki bi sliko izpopolnilo. Morda je samo naključje, a ob prikazu imponantnega poslopja se včasih pojavljata sliki mlekarice ali krušarice, kot bi pripovedovalci želeli pokazati na nesorazmerje med palačo, velikim trgom pred njo in vzravnano služeko osebo. Mlekarice, krušarice, perice, zidarji, peki in pristaniški težaki so bili tisti del prebivalstva, na katerega so pobudniki velikopoteznega slovenskega in slovanskega načrta računali. Njihova dejavna navzočnost je pripomogla k splošni prosperiteti, saj so bili tudi revnejši sloji ozaveščeni. Leta 1901 je arhitekt Max Fabiani dobro vedel, komu je namenjeno reprezentančno večnamensko središče in katere so trenutne potrebe gospodarskih in kulturnih dejavnosti naročnikov. V drugi polovici 19. stoletja so bili Slovenci v Trstu manjšina, a zavedali so se svojega zaledja in bili predvsem avtohtona, vztrajna, iznajdljiva in dobro organizirana skupnost.*

## Začetki društvenega delovanja

Do ustanovitve prostocarinskega pristanišča z izjemnimi svoboščinami in privilegiji je bil Trst obrobno jadransko pristanišče. Po letu 1719 so se začeli vanj stekati denarne naložbe in delovni ljudje. Slovenci, domačini in prišleki so se v pehanju za vsakdanjim kruhom prilagajali in pri tem prevzemali govorico in navade gospodujočega sloja. Trenja med raznorodnimi prišleki je blažil stalni napredek, očitno pa je med tržaškimi Slovenci in Slovani podzavestno tlela zatajena narodnost, dokler se leta 1848 ni začela narodna prebujanje. Povezovanje med bratskimi narodi je propagirala panslavistična misel, ki se je širila po Evropi in je na zahodnem robu, kjer se slovanski svet stika z romanskim, naletela na plodovita tla. Priseljenci iz bolj oddaljenih slovanskih dežel so si v duhu vzajemnosti izmenjavali izkušnje s slovenskimi. Druženje Srbov, Hrvatov, Čehov in Slovakov z domorodnimi Slovenci se je zdelo povsem naravno, saj se je velemesto širilo in je trgovinska dejavnost ustvarila tolikšen kapitalski pretok, da je preraščala v industrijsko.

Po principu "svoji k svojim" je leta 1848 nastalo Slavjansko društvo in leta 1861 Slavjanska čitalnica. Pobudniki tega druženja so bili ladjarji, gospodarstveniki, veleposestniki, visoki državni uradniki, častniki, zdravniki, inženirji, profesorji in plemiči, medtem ko so agilnejši prebivalci "suburbia" ali primestja, ki se zaradi državnih zakonov niso smeli vpisati

v mestno društvo, ostajali ob strani tega dogajanja. Ločevanje mestnega središča od današnjih četrti je preračunano omejevalo stike, dokler ni širitev mesta podrla pregrad. Visoki finančni uradnik Josip Godina Verdelski si je v šestdesetih letih 19. stoletja prizadeval za dvig okoliškega prebivalstva, češ da je to naravno gojišče kvalificiranih kadrov. S svojimi publikacijami je širil opismenjevanje, ker je v skokovitem gospodarskem napredku v drugi polovici 19. stoletja videl izjemno priložnost za svoje "domačince". Verdelski ni bil sam. Komaj so se zakonske uredbe leta 1868 omilile, so poštni uradnik Fran Cegnar, učitelj Ivan Piano in telegrafist Ivan Zor v šestih mesecih ustanovili in pripravili na slovesen nastop nadobudne primestne okoličane v šestih čitalnicah, nato pa nadaljevali ustanavljanje čitalnic v bolj oddaljenih vaseh. Na mestnem obrobju je postalo osmišljeno druženje zaščitni znak razvoja. Moški so v gostilniških čitalniških sobah posedali ob branju časopisov in knjig, ki so jih kupovali s članskimi prispevki, ter med seboj presojali dogodke. Njihove žene so vzgajale otroke, ki so zaradi družinskega zgleda in ugleda prednjačili v na novo vpeljani šoli, saj se je na čitalniških bésedah preverjalo, kako se reki in verzi "Kar se Janezek nauči, to Janez zna!" ali "Glej ga, glej, glavica bistra, ..." uveljavljajo v praksi. Na občasnih prireditvah je prisotne nagovoril domačin, ki je predsedoval čitalnici, pevci so pod učiteljevo taktirko čim bolj ubrano zapeli in šolarji so recitali, odigrali s starejšimi amaterji enodejanko, nato so vsi skupaj prisluhnili domači ali najeti godbi, in če je bil v kraju kdo glasbeno nadarjen, se je čitalniškemu občinstvu predstavil še domači orkesterček. Vsak nastop je bil priložnost, da se izkažejo domači talenti. Priznanja v domačem okolju so utrjevala samozavest in nastopajoče pripravljala na nehlapčevski vstop v mestni vrvež. Z odpravo neotesanosti je bilo mogoče stremeti k boljšemu delovnemu razmerju in ob naklonjenosti društvenih članov pomisliti celo na predstavniško mesto v občinskem svetu.

V tržaški občinski upravi so namreč prevladovali predstavniki italijanskega meščanstva, ki so ščitili svoje interese. Voditelji slovenskega društvenega življenja so morali zato budno slediti državnim odredbam in zakonom ter vztrajno naslavljati prošnje na pristojne urade, da jim je novembra 1874 uspelo ustanoviti politično društvo Edinost in januarja 1876 tiskati istoimensko glasilo. Od takrat se je ob vsakih volitvah odvijala odmevna predvolilna kampanja liberalno usmerjenih Slovencev, med katero so se v časopisnih debatah usklajevale politične smernice. Ubeseditev pojmov je namreč zahtevala vnašanje mestnemu dogajanju ustreznega izrazja. Na tej liniji je časopis omogočil prodor na politično prizorišče. Stiki z Ljubljano so bili dobri, toda osrednja slovenščina tržaškim razmeram ni zadoščala.

Trgovsko-velemestna naravnost, spremešavanje jezikov in stalni medkulturni stiki so zahtevali bolj prožno in ciljno bolj izostreno besedo. V izrazito mešanem okolju (poleg Slovanov so bile v Trstu še številčno močne skupine Grkov, Armencev in poitalijančenih Judov) se je slovenska identiteta osnovala na preračunljivem spogledovanju z drugim in bralci Edinosti so se prepoznavali v tržaški slovenščini, ki je svojo vitalnost krepila s privzemanjem sosedskih posebnosti in njihovemu prestavljanju v obseg svojega diskurza. Časopis je tako postal zanesljiv vir informacij in je vnašal zavest o enakopravnosti, ki je temeljila na gospodarskem vzponu in razvejenem kulturnem delovanju.

V osemdesetih letih 19. stoletja se je v društvih začelo ambicioznejše glasbeno in gledališko delovanje. Nove pobude so dajali fizikulturniki v sokolskem društvu in učitelji šol Ciril-Methodove družbe, ki so delovale po enakem principu kot šole Deutscher Schulvereina in Pro Patrie oziroma Lege Nazionale, ter skrbeli za vključevanje ranljivejših posameznikov. V kulturno in jezikovno mešanem okolju so namreč stalno na delu različne silnice in organizirana solidarnostna povezava je nujna. Iz teh razlogov so nastala razna delavska in poklicna društva. V socialdemokratskem taboru so do Regentovega nastopa Slovenci nastopali z Italijani v Delavskem domu. V liberalnem taboru pa je nastalo močno Delavsko podporno društvo, ki je spodbujalo ustanavljanje specifičnih organizacij. Tudi te so z ozaveščanjem o zakonskih predpisih, o pravicah in o medsebojni pomoči utrjevale narodno pripadnost. Društva so delovala z zastoji in pospeški, a brez prekinitve in trdna organiziranost tržaških Slovanov je vodila do nadaljnjega koraka, do ustanovitve denarnega zavoda. Ker je šlo za denar in za zasebna jamstva, je usklajevanje trajalo nekaj let.

## Finančna podlaga

Leta 1891 so vidnejši predstavniki slovanskih društev ustanovili zadrugo Tržaška posojilnica in hranilnica. Ta je po statutarnih določilih preudarno posojala denar in zbirala hranilne vloge. Kdor je potreboval kredit za gradnjo hiše ali sredstva za ustanovitev ali prevzem vpeljanega podjetja, je v slovenskem denarnem zavodu dobil koristne nasvete za izpeljavo zastavljenega projekta in posojilo. Ker je bila Tržaška posojilnica in hranilnica vsestransko prisotna, je zaupanje hitro rastlo. Iz leta v leto je ob zaključku poslovne dobe družabnikom razdelila zakonsko predvidene dividende, načelništvu in nadzorništvu nagrade za opravljeno delo, večji del dobička

dajala v obvezne sklade in relevantno vsoto namenila šolskim in kulturnim društvom ter delavskim in podpornim organizacijam. Blagostanje se je širilo, premožni posamezniki pa so stremeli k razkazovanju gospostva in so po zgledu finančnikov svojo tekmovalnost usmerili v dobrodelnost in kulturo. Tako so na obrobju mesta, kjer je bilo lažje odkupiti zemljišča, na združni osnovi gradili narodne domove, v katerih se je nemoteno bohotila kulturna dejavnost. Bogati zasebniki so bili dobrotniki in pôroki, ki so z vplačanimi deleži jamčili najemanje posojil pri Tržaški posojilnici in hranilnici, manj premožni člani skupnosti so svoj prispevek za skupno dobro plačevali s prostovoljnim delom.

Po desetletnem delovanju je Tržaška posojilnica in hranilnica kupila parcelo v središču mesta, na Vojaškem trgu (Piazza della Caserma). Tam je nameravala zgraditi svoj sedež, ki naj bi bil obenem tudi središče slovanškega kulturnega in gospodarskega snovanja. V ta projekt je vodstvo vpletlo družabnike, stranke in delujoča društva z nabirko "kamen na kamen ...", pa ne samo to. Treba je bilo na novo razmisliti o dejavnostih, ki naj bi se odvijale v reprezentančnih družabnih prostorih. Naložba je bila namreč preračunana na točno časovnico. Kapital je omogočil gradnjo, drugi akterji so morali poskrbeti za kvalitetni dvig svoje produkcije. Predvideno je bilo, da bo v dvorani delovalo prvo tržaško stalno gledališče in da bodo tam tudi odmevni koncerti, plesi in zabave.

### Narodni dom in Dramatično društvo

Ko so na Vojaškem trgu podrli staro stavbo in začeli kopati gradbeno jamo, se je 8. marca 1902 v prostorih Slovanske čitalnice v Ul. sv. Frančiška 2 odvijal ustanovni občni zbor tržaškega Dramatičnega društva. Na njem so politični predstavniki in gledališki ljubitelji izbrali kadre in z njimi načrtovali dveletno delovanje. V tem času naj bi namreč stavbo zgradili in usposobili vse prostore v njej. V Dramatično društvo so povabili najboljše člane okoliških amaterskih skupin, da bi se v pripravljalnem obdobju skupina uigrala in z rednimi produkcijami navadila občinstvo na zahajanje v mestne dvorane. Načrt je bil jasen in vsem na očeh, tudi vplivnim nacionalistom druge narodnosti. Tako je eno leto po začetku delovanja Dramatičnega društva občinski svet upraviteljem mestnih dvoran prepovedal dajati njihove prostore v najem slovenskim in slovanskim društvom. Nacionalistična trenja so se namreč med gradnjo stavbe na Vojaškem trgu okrepila.

Iz časopisnega poročanja izhaja, da sta se vodstvi bančnega zavoda in gradbenega odbora društva Narodni dom bali demonstracij, ki bi tudi brez hujših posledic krnile ugled stavbe. Obljubljeno slovesno odprtje so predstavljali, dokler ni odvetnik Gregorin v imenu upravnega odbora 5. januarja 1905 v Edinosti objavil opravičila: “Tržaška posojilnica in hranilnica je nameravala prirediti meseca oktobra slovesno otvoritev ‘Narodnega doma’ oziroma velike dvorane se sodelovanjem raznih narodnih društev. Ker je bila dvorana s popolno uredbo odra dovršena šele koncem decembra, je oficijalna otvoritev od strani ‘Tržaške posojilnice’ odpadla. S 1. januarjem t. l. je namreč prevzelo dvorano v najem društvo ‘Narodni dom’, katero radi kasne sezone ne more prirediti več otvoritvene slavnosti v tako kratkem času, da se ne bi otvoritev dvorane znatno zakasnila na škodo ‘Narodnega doma’ in društev, katera so se priglasila za dvorano že za ta mesec. Radi tega oddaje društvo ‘Narodni dom’ omenjeno dvorano društvom za njihove prireditve in zabave po redu, kakor so se priglasila.” Prej so pisali o neredih in izgredih pred stavbo, potem ne več, verjetno se je zdelo tako poročanje škodljivo. V času omenjene izjave so že predali namenu vse prostore. Pozno jeseni 1904 so začeli delovati bančni urad, hotel, gostinska obrata in sokolska dvorana, ki so jo uporabljali za širše seje, predavanja in politične shode. Verjetno so v tem času oddali tudi stanovanja. Nazadnje je bila izdelana in opremljena gledališka dvorana. Glede na Gregorinovo pisanje sklepamo, da je bila dvorana usposobljena tik pred prvim koncertom. Ker so se dela zavlekla, upravitelji pa so veliko prej rezervirali gostovanje zbora Nadine ali Nadježde Slavjanske, so morali zaradi njih pohiteti. Zbor, ki je s pesmimi in orkestrom balalajk propagiral panslovanske ideje po Evropi, je namreč na svojih turnejah redno zahajal v Trst in vsakič privabil številno občinstvo. Uspeh je bil predviden, obenem pa je njihov nastop jasno sporočal, komu so tisti prostori namenjeni. 15. in 16. decembra 1904 je v Narodni dom navalila množica. Slavjanski so prišli “v polni sestavi, tj. 45 oseb v staroruski obleki iz XVI. in XVII. stoletja z velikoruskim balalajka orkestrom”. V dvorani Narodnega doma je bilo 350 sedežev in neomejeno število stojišč, zato so vrata dvorane in doma ostala odprta, da so se petje in glasba slišali na trg, kjer so stali tisti, ki niso dobili vstopnice. Slavjanski so za tržaško publiko pripravili dva sporeda z glasbo Glinke, Rubinsteina in Berestowskega, navdušenje pa je bilo tako veliko, da je uprava izprosila pri vodstvu zbora še dodaten nastop. Po gostovanju v bližnji Gorici so se 19. decembra vrnili v Trst in odigrali “malorusko” (ukrajinsko) opero *Natalka Poltavka* Ivana Kotlyarevskega in

Mykola Lysenka. Gostovanje Slavjanskih je torej potrjevalo pripadnost, ki se je v drugi polovici 19. stoletja med tržaškimi Slovenci širila s parolo "nas in Rusov je 150 milijonov".

Januarja 1905 je gledališka skupina Dramatičnega društva začela pripravljati svojo produkcijo. Slovensko gledališče se je v novih prostorih predstavilo z Jurčič-Govekarjevimi *Rokovnjači* in gledalci so tudi ob tej priložnosti napolnili dvorano "do zadnjega kotička in še kakih 100 ljudi je bilo odslovljenih, ker ni bilo več prostora! S tem bi pravzaprav označili zunanji, oziroma denarni uspeh v vsakem pogledu vrlo zabavnega večera. Bil je ta večer z eno besedo tak, da ni mogel biti bolji," je 9. januarja pisal dnevnik Edinost. Teden dni kasneje se je s koncertom predstavil orkester 97. pešpolka. Glasbeniki te vojaške godbe so običajno spremljali gledališke predstave. Imeli so naštudirane komade in so jih po občutku in glede na predstavljeno dramsko zvrst igrali med odmori in zamenjavami scene. Godbo so sestavljali slovanski glasbeniki, zato je bilo samoumevno, da jim je uprava ponudila možnost za samostojen nastop. Ker so glasbeniki poznali pričakovanja občinstva, so na spored uvrstili dela Dvořaka in Smetane, pri tem pa očitno dodali okolju primerno interpretacijsko čustvenost. Na koncertu je publika odkrila do tedaj neznano umetniško razsežnost "svojih" glasbenikov. Ugledna tržaška društva, kakršno je bilo recimo Kolo, ki je imelo že rezerviran termin za nastop, so se morala posebej potruditi, da so bila kos uspehu tega koncerta in napovedanim gostovanjem čeških ter hrvaških glasbenih virtuozov. Kvalitetni vzpon je seveda ostril pero kritikom, ki so v kratkem postali neizprosni.

## Profesionalizacija Slovenskega gledališča

Po predhodnih načrtih naj bi bilo gledališče pogonska sila vseh umetniških zvrsti, toda diletantska skupina je takoj pokazala na pomanjkljivosti. Naenkrat je čitalniški repertoar dolgočasil. Nezahtevna dramska dela niso mogla konkurirati s ponudbo italijanskih, hrvaških in nemških gostujočih gledaliških skupin. Mosenthalove, Anzengruberjeve in Govekarjeve igre so odražale domačijsko provincialnost. Celo Raupachova solzivka *Mlinar in njegova hči*, ki so jo od leta 1883 vsako leto ob vseh svetih uspešno predstavljali, ker je med gledalci spodbudila primerjavo različnih interpretacij mlinarjeve vloge, je v Narodnem domu izpadla neumestno. Neutrudni umetniški vodja Jaka Štoka in njegovi amaterji so se trudili, toda meščanskega gledališča niso mogli ustvariti. Poleti 1906 je ob zaključku prve redne sezone gledališki tajnik Josip Prunk natančno analiziral situacijo



in v dnevniku objavil tehtno utemeljitev potrebe po profesionalizaciji ansambla in po novi naložbi, gradnji stavbe, ki bi bila namenjena samo gledališki dejavnosti. Prunk je poznal bilance vseh slovensko-slovanskih ustanov, njegovo pisanje je bilo namenjeno javnosti in je obenem apeliralo na najvidnejše poslovneže, predvsem na upravitelje bančnih zavodov.

Naknadna Štokova izjava, da “Slovansko gledališče tu v Trstu moramo imeti, da nas ne bo treba biti sram pred nikomer”, je izbila sodu dno. Upravni odbor Slovenskega gledališča je angažiral nekaj profesionalnih igralcev, Slovencev in Hrvatov, za umetniškega vodjo pa imenoval Antona Verovška, ki je nastopil službo avgusta 1907. Med pripravami repertoarja je Verovšek vodil igralsko šolo in tako bolje spoznal tržaško družbo. Od oktobra do maja je režiral 19 del ter nastopil v glavnih in večjih vlogah. Naslednjo sezono mu je pri režiji pomagala Avgusta Danilova, ki si je v Trstu utirala samostojno gledališko pot in je v sezoni 1909/1910 sama režirala 27 premier, med drugim Ibsenovo *Noro*, Strindbergovega *Očeta*, Vojnovičev *Ekvinokcij* in tri enodejanke Tržačana Josipa Mandića. Ko je leta 1910 prevzel vodstvo Leon Dragutinović, se je gledališče s ponudbo in kakovostjo odrskih izvedb lahko kosalo z najboljšimi tujimi gostujočimi skupinami. Od profesionalizacije dalje je namreč zvesta publika, ki je obiskovala tudi druga gledališča, primerjala komade iz nemške, italijanske in svetovne dramatike, ki so jih imela na repertoarju vsa gledališča. Vodstvo se je z Dragutinovićem dogovorilo za zasuk v ponudbi. Po domačih dramatikih (Mandić, Gregorič) so gledališču ponujali svoja dela še glasbeniki (Parma, Mirk). Leta 1909 je začela delovati tržaška Glasbena matica s pretežno slovenskim učnim osebjem. Z delovanjem te ustanove je nekdanje velikopotezno načrtovanje zadobilo vsebinsko popolnejšo podobo. Gledališče je res predstavljalo sintezo dosežkov. Imelo je uigran ansambel, razpolagalo je z glasbeniki, likovniki, izkušenim tehničnim osebjem, plesnimi in sabljaškimi mojstri. Vse se je stekalo v Narodni dom in proizvajalo blišč slovensko-slovanskega meščanstva.

## Vzajemnost in podjetnost

Hrvati, Srbi, Čehi in drugi Slovani številčno niso bili tako močni kot Slovenci, toda bili so aktivni člani te skupnosti. Z njimi in z njihovim podjetniško-finančnim sodelovanjem je bil mogoč popoln razcvet. Kot je bilo že omenjeno, so gospodarska društva na obrobju mesta povečevala svoje delovanje v mejah možnega, ustanavljala so nove zadruge in manjše

zavarovalnice, v samem mestu pa so svoje podružnice odprle Ljubljanska kreditna banka, Osrednja banka čeških hranilnic in Živnostenská banka, ki je izstopala z lastnim sedežem v Ul. Roma. Tržaška posojilnica in hranilnica je namreč obratovala v skladu z združniškim pravilnikom in je imela omejen delokrog. Lahko se je odločala samo za varne naložbe in tako kupila stanovanjsko stavbo v središču mesta, nekaj manjših nepremičnin v okolici in hotel s kopališčem v Grljanu.

S špekulativnimi posli so se ukvarjale banke, ki jim je statut to omogočal. Ob omenjenih zavodih je bila najuspešnejša delniška družba Jadranska banka. Ustanovljena je bila leta 1905, a se je po krajšem obdobju združila s Hrvatsko vjeresijsko banko iz Dubrovnika in je zaradi interesov ladjarjev (poleg Kalistrov in Gorupov so bili glavni vlagatelji Kozulići, Tripkovići, Martinolići, Jerolimići, Kosovići, Polići, Bogdanovići idr.) razširila svoje delovanje na celotno Dalmacijo. Jadranska banka je imela sedež v lastni stavbi v Ul. Cassa di Risparmio (nekaj deset metrov od tržaške borze) in poleg dubrovniške še podružnice v Opatiji, Šibeniku, Splitu in Zadru. Podatki so povzeti po zapisu tržaškega ekonomista dr. Lojzeta Berceta, ki je leta 1950 po naročilu takratnega političnega vodstva popisal gospodarsko stanje Slovencev in Hrvatov v Trstu pred prvo svetovno vojno in po njej. Pri tem se je verjetno posvetoval z Josom Puhaljem, takratnim najuglednejšim finančnikom v Trstu. Berce med drugim navaja, da je bil na pobudo Jadranske banke "leta 1907 ustanovljen 'paroplovni konzorcij', h kateremu so pristopile družbe Pio Negri & Co (Šibenik), Braća Rismondo (Makarska), Serafin Topic i drug in 'Zaratina'. Kasneje se jim je pridružila še Dalmatinska plovdba iz Splita. Konzorcij se je prelevil v delniško družbo 'Dalmatija' z glavnico 4 milijonov kron, ki je bila kasneje zvišana na 8 milijonov kron. Prav tako so na pobudo Jadranske banke leta 1907 v Trstu ustanovili spedijsko družbo 'Balkan', ki je leta 1911 odprla svojo podružnico v Ljubljani in povišala svojo delniško glavnico za pol milijona kron". Tudi delniška družba Adria, ki je prevzela pivovarno v Senožečah in prenesla proizvodnjo k Sv. Ivanu v Trstu, je bila v solastništvu Jadranske banke. Ta banka "je sodelovala pri velikih javnih posojilih, kakor pri emisiji ruske rente 156 milijonov kron, 4 % avstrijske kronske rente 140 milijonov K in 118 milijonov K pri povišanju delniških glavic Banke i štedionice za Primorje na Sušaku (od 1 do 2 milijona K) in Ljubljanske kreditne banke (od 5 do 8 milijonov K)". Jadranska banka je bila torej soudeležena pri vseh večjih evropskih kreditnih poslih, morda tudi pri dokapitalizaciji železarne v Škednju, ki jo je leta 1897 zgradila Kranjska industrijska družba, da bi povečala svojo proizvodnjo na Jesenicah in Javorniku.

Tuji ekonomisti, ki so opazovali razvoj pomembnih evropskih pristanišč, so leta 1913 natančno proučili stanje v avstrijski mornarici in preračunali deleže kapitalskih naložb: nekaj manj kot 48 % je bilo nemško-avstrijskih, skoraj 20 % je bilo italijanskih, nekaj manj kot 32 % hrvaških, približno 1 % pa je bilo madžarskih. Kako so na te podatke gledali italijanski iredentisti, povzemamo po poznejšem pisanju Tržačana Giorgia Pitacca. Leta 1928 je v knjigi *La passione Adriatica nei ricordi di un irredento* (Jadranski pasijon v spominih iredentista) pisal “o odločni in učinkoviti akciji Slovanov na finančnem področju z ustanavljanjem mnogih bančnih zavodov, ki so z veliko ustrežljivostjo pri izvrševanju poslov in obilnim kreditom uspeli podrediti slovanski propagandi in slovanskemu prodiranju posebno kapital in kredit mnogih italijanskih meščanov”. Pitacco je bil fašist, med letoma 1922 in 1926 župan, od leta 1928 do 1933 “podestà” Trsta, leta 1938 pa minister v takratni rimski vladi in pri opisu podjetnosti tržaških Slovanov verjetno ni pretiraval.

## Predvojni načrti

Glede na finančne zmogljivosti je torej povsem razumljivo, da je leta 1913 nastal načrt za novo gledališko stavbo, ki naj bi jo zgradili na Vojaškem trgu, pred Narodnim domom, kjer so leta 1925 zgradili stavbo družbe Arrigoni, danes v lasti družbe Genertel. Po dotedanjih obiskih gledaliških predstav so preračunali, da bi bilo v parterju smiselno imeti 220 sedežev, v dveh galerijah pa še približno 300. Prosvetno-kulturno področje se je namreč razvijalo premosorazmerno z gospodarskim. Gledališče je bilo v vseh pogledih zrcalo družbe, ki mu je Dragutinović dal novega zagona. Ob običajni poletni gledališki šoli, torej učenju in preverjanju igralcev, so začeli vaditi zbori in orkester. Iz Glasbene matice so prišli orkestraši in dvajsetletni Mirko Polić je prevzel dirigentsko paličico. Repertoar so namreč popestrili z operetami in operami, ki naj bi pritegnile dodatno publiko. Decembra 1912 je Zajčeva opera *Nikola Šubić Zrinjski* doživela za tiste čase izjemnih devet ponovitev. Sicer pa je bil spored natrpan in kljub poznavanju takratnih študijskih navad (dramsko delo so naštudirali v treh do šestih vajah) je težko razumeti, kako so uskladili vaje za vse, kar se je odvijalo v sezoni 1912/13. Gledališče je namreč predstavilo 26 dramskih del, šest operet in tri opere. Dramatično društvo, ustanovitelj Slovenskega gledališča, je razpolagalo s sobo za vaje in vadilo na odru, kadar je bil ta

prost. Na njem so namreč tudi koncertirali, v dvorani pa so prirejali tudi ples in zabave. Poleg tega so v stavbi delovali še banka, hotel, restavracija, kavarna, čitalnica, sokolska dvorana. Kljub nedvomno bolj umirjenemu življenjskemu slogu je bilo na trenutke na hodnikih in na stopniščih tesno. Vse predstave v omenjeni sezoni je režiral Dragutinović, ki je igral marsikatero nosilno vlogo, poskrbel za odrsko opremo in, kadar je bilo treba, tudi za kostume, dal je napeljati novo odrsko razsvetljavo in pred vsako premiero je v dnevniku objavil članek o predstavljenem delu. Mirko Polić je vadil z orkestrom in zborom, ki ga je po potrebi razdelil na ženski, moški in mešani sestav. Tako velika produkcija je resnično potrebovala prostore, ki bi bili namenjeni samo gledališkemu delovanju. Ob zaključku sezone 1912/13 je upravni odbor Dragutinoviću sicer priznal uravnoteženo izbiro del, dober obisk, očital pa mu je, da “deficit znaša 6.162 K”, in k temu dodal še ugotovitev, da se je s tem deficitom “povišal dolg Dramatičnega društva na okroglih 10.000 K. Temu dolgu, kakor je razvidno iz bilance, stoji nasproti aktivno premoženje, ki za nekaj presega pasivum, tako da se še nikakor ne more govoriti o pasivnem podjetju”.

Iz opisov stanja v ljubljanskem Deželnem gledališču – marsikateremu igralcu niso obnovili pogodbe – sklepamo, da se je pred začetkom sezone 1913/14 že napovedovala recesija. Dragutinović se v Trstu tega ni zavedel. Na začetek naslednje sezone je velikopotezno uvrstil Puccinijevo *Madame Butterfly*, ker je računal, da bo to opero eksploatiral čez celo leto. Septembra so stekle vaje s posebej za to angažiranimi solisti, potekale so vaje za orkester in zbor, pripravili so kostume, sceno, poslali na milanski sedež založbe Ricordi prošnjo za avtorske pravice, in ker v doglednem času niso dobili odgovora, so urgirali. Na dan, ko naj bi bila premiera, 5. oktobra 1913, so v dnevniku *Edinost* objavili sporočilo: “Definitivno prepoved nam je tukajšnje zastopništvo dalo šele včeraj pozno popoldne in je bil dotični gospod zastopnik tudi tako odkrit, da je povedal, da leži vzrok prepovedi v tem, da je Trst italijansko mesto in se vsled tega italijanska opera na teh ‘italijanskih’ tleh ne sme peti v slovenskem jeziku”. Projekt je propadel in izjemno velika naložba je pokopala tudi Dragutinovića, ki v naslednjih mesecih nikakor ni mogel nadoknaditi izgube. Sredi sezone so ga odpustili in na njegovo mesto imenovali vršilca dolžnosti. Poleti 1914 so se resno pogovarjali z Milanom Skrbinškom, toda načrte za novo sezono je prekinila vojna, med katero se je delovanje po vseh tržaških narodnih domovih prilagodilo razmeram.

## Vojna in povojno obdobje

Trst je med vojno stradal, moški so bili na frontah, toda pred koncem vojne se je v zimi 1917/18 s prvimi povratniki začelo vse na novo. Ko se je Milan Skrbinšek spomladi 1918 pojavil v tržaškem Vojaškem potovalnem uradu, je na odru Narodnega doma steklo redno delo. Skrbinšek je uvedel svoje režijske reforme, ki so od sodelavcev zahtevale popolno poklicno predanost. Po Cankarjevi smrti je spremenil pripravljeni načrt, umestil na repertoar njegove drame in jih do konca maja vse uprizoril.

Na drugih področjih se je delovanje prav tako zagnano obnavljalo, zamenjal se je seveda režim, Trst je zasedla italijanska vojska. Trgovci in podjetniki so preračunali, koliko bodo morali vložiti v prenovu, in ugibali, koliko časa bo trajalo prehodno "obsedno" stanje. Povojno prilagajanje naj bi vodilo v postopno normalizacijo, čeprav je nestrpnost zavojevalcev ustvarjala napetost, ki ni delovala spodbudno. Normalizacijo so hromili aresti povratnikov iz avstro-ogrske vojske, stavke delavcev in represivni pohodi vojske. Za Slovence in druge Slovane je postajalo iz dneva v dan težje. V večernih urah so se pred Narodnim domom zbirale gruče provokatorjev. "V Trstu sem bil s Skrbinškom in njegovo sestro Štefanijo tri dni in pol zaprt, ker smo na cesti pred gledališčem govorili slovensko. Enostavno smo bili toliko časa zaprti, potem pa so nas brez česar koli izpustili," piše v svojih spominih varaždinski igralec Joso Martinčević. Skrbinšek opisuje, da je bil en dan zaprt s sestro Štefanijo, Emilom Kraljem in Albertom Širokim. Očitno je bilo neutemeljenih arestov več in je postajalo vse bolj jasno, da se v zasedenih krajih stvari ne bodo hitro uredile. Igralci so si iskali službe čez mejo, Skrbinšek pa je šel ob zaključku sezone na policijski urad, da bi dobil dovoljenje za povratek v Ljubljano. Tam je izvedel, da ga bodo kot bivšega avstrijskega častnika italijanske oblasti internirale. Nekega večera je stopil na vagon tovornega vlaka in naslednje jutro izstopil v Ljubljani.

Kdor se je v novih razmerah opredelil za Slovenca ali Hrvata, je bil pri oblasteh označen za Jugoslovana in za te osebe v Trstu ni bilo dela. Kdor ni imel službe v Trstu, si jo je po zakonskem odloku moral poiskati drugje. Tržačanom – tujerodcem so oblasti pripravile posebne tovarne vlake za izselitev v Jugoslavijo. Vodstvo gledališča sta po Skrbinškovem nasvetu prevzela Emil Kralj in Mario Sila. Septembra 1919 je poročevalec Edinosti zapisal: "V strahu smo prestopili prag našega kulturnega hrama, kajti v srcih je bila bojazen. Koliko nas je, ki smo ostali zvesti svojemu domu? Koliko nas je še ostalo, ki poznamo kulturno važnost lastnega gledališča? Kakšne bodo vrzeli? Ali bo spoznanje rodilo obup in mrtvilo ali pogum

in smotrno delo? Vrzeli so bile, boleče in tudi nepotrebne vrzeli, navdale so nas z bridkostjo, a obup se nas ni oprijel. Sestali smo se izčisti in najzvestejši.”

V sezoni 1919/20 se je na odru Narodnega doma zvrstilo 95 dramskih uprizoritev, en koncert in en ples. Po poročanju dnevnika je bil v maju 1920 občni zbor Dramatičnega društva dobro obiskan, čeprav je iz zapisa razvidna negotovost poročevalca, kot bi mu kdo priporočil, naj minimalizira zadrege vodstva.

In potem je bil tisti usodni 13. julij, o katerem je Edinost lahko pisala šele 17. julija, ko so za silo popravili stroje v tiskarni. Opis dogajanja je srhljiv, samo bežno so omenjeni razdejanje slovenske šole na Akvedotu, Jadranske banke in drugih ustanov, zaključí se z opisom požiga Narodnega doma in ugotovitvijo: “(P)ovzročena škoda se ceni različno; najnižje ceno se gibljejo okrog 40–50 milijonov lir.” Stavba, oprema v njej, arhivi in skladišča so pogoreli, toda bančni zavod je ostal in deloval, seveda ne tako kot prej. Ob zaključku poslovne dobe leta 1910 je imela ta hranilnica v rezervnih skladih 420.891.400 kron, vrednost stavbe Narodni dom je bila ocenjena na 1.500.000 kron. Po požigu sedeža Tržaške posojilnice in hranilnice so oblasti v upravni svet imenovale svoje zaupnike, in ker to ni bilo dovolj učinkovito, so leta 1940 s prefekturnim dekretom imenovali komisarja dr. Chersiclo, ki je celotno premoženje tega zavoda (po bilanci za leto 1939 je bilo za 7.200.000 lir posojil, v rezervnem skladu 1.300.000 lir in za 8.100.000 lir vlog) prepisal na mestno hranilnico Cassa di Risparmio.

Ekonomist dr. Lojze Berce, ki je zbral navedene podatke, je bil strokovnjak starega kova. Dosledno je sledil svetovnim gospodarskim premikom in s te perspektive gledal na razvoj tržaškega gospodarstva. Leta 1950 je v tem pogledu lahko ugotavljal, kako je v tržaško stvarnost zarezala železna zavesa. Preudarno je vztrajal v samostojni drží in anglo-ameriškimi zaveznikom ni zaupal. Svoj popis slovensko-slovanskega premoženja je leta 1950 napisal kot pro-memoria za Zavezniško vojaško upravo. Zaključil je z ugotovitvijo: “Škodo, ki je bila povzročena premoženju našega naroda s političnim nasiljem za časa italijanske zasedbe, bi pravilno ocenili tisti, ki bi lahko precenili ne samo, kakšno vrednost bi danes predstavljalo uničeno premoženje, temveč tudi, kako visoko bi se do danes gospodarsko povzpeli tržaški Slovenci, ako bi lahko dalje nemoteno gradili na temeljih, ki so si jih postavili pred prihodom Italije v naše kraje. Lahko nam zgradijo tudi 10 takšnih narodnih domov, kakor je bil ‘Narodni dom’ Tržaške posojilnice in hranilnice, in še ne bo ta škoda povrnjena.”

## Pogovori s sodobniki

### Cvetka Bevc z Dušanom Jelinčičem



Foto: © Murr

**Bevc:** Vaša zadnja izdana knjiga, zbirka kratkih zgodb *Tržaške prikazni*, je najprej izšla pri italijanski založbi Bottega Errante Edizioni in je požela izreden odmev, več tednov je bila najbolj prodajana knjiga v deželi Furlaniji - Julijski krajini. Za Trst pravite, da je "ogrlica z mnogimi biseri. Vsi so si med seboj različni, a vsak biser te vedno znova očara". Zgodovino mesta in nekatere resnične zgodbe kot tržaški pisatelj gotovo dobro poznate, a nastajanje knjige je zahtevalo tudi poglobljeno raziskovalno delo. Kako ste se ga lotili?

**Jelinčič:** Obstajata dva nivoja. Prvi predpostavlja zavedanje, da zgodba obstaja, pa čeprav le v grobih obrisih, drugi pa, da jo lahko učinkovito opišeš s tem, da jo pisateljsko nadgradiš. Zgodb je namreč veliko, a ko skušaš zarisati njihovo shemo in natančno definirati protagoniste, razvoj dogodkov in končni razplet, se večkrat zgodi, da se zgradba sesuje, ker je odpovedal eden od členov. Lahko imaš namreč krasno zgodbo, a ko jo vržeš na papir, se zaveš, da nimaš možnosti opraviiti kvalitetnega skoka, ki naj bi presegel suhoparno kroniko. Lahko pa imaš zgodbo močnih tonov in širokih obzorij, a nimaš polnokrvnih protagonistov in primernege etičnega, zgodovinskega ali celo socialnega in geografskega zaledja. Značilna za to intimno dilemo je prva novela z naslovom *Psička Pax, ki je vedela preveč*, v kateri opisujem smrt znanega tržaškega mirovnika in zbiratelja



Dušan Jelinčič

odpadlega vojnega materiala od bajonetov do tankov in celo kosov bojnih letal Diega de Henriqueza. Kljub temu da sem zgodbo njegovega burnega življenja in nasilne smrti dobro poznal, sem kar nekaj tednov raziskoval ozadje njegovih bolj ali manj skrivnostnih srečanj in dejavnosti, pri tem pa so se mi nenehno odpirali novi in novi scenariji. Naposled, ko sem imel materiala že za krajši roman, sem se odločil, da bom opisal zadnjih šest ur njegovega življenja. Te pa sem moral nadgraditi s čim bolj verodostojnimi dialogi, razmišljanji in zunanji opisi, s katerimi bi dosledno zajel duh časa druge polovice prejšnjega stoletja.

**Bevc:** Trst je doživel “tisočkrat več kot druga mesta”, za knjigo so prišle v poštev številne teme. Na podlagi česa ste naredili svoj izbor?



**Jelinčič:** Izbor se mi je ponujal kar sam. Dovolj je bilo, da sem pobrskal po svojih spominih, in tiste tematske zgodbe, ki so bile tako ali drugače najžlahtnejše in najživahnejše ter so obenem imele močan literarni naboj, so bile prve kandidatke za literarno obravnavo. Jasno so morale imeti širši zamah, v katerem bi stopilo v ospredje vsaj nekaj najizrazitejših značilnosti Trsta. Naposled sem zbral natanko 59 potencialnih zgodb in jih po poglobljenem izbiranju skrčil na devet. Pri tem izboru je bilo odločilnih kar nekaj postavk, od časa, ki bi ga moral porabiti za iskanje podatkov, do zunanje privlačnosti zgodbe same, pomembnosti v okviru širšega zgodovinskega, narodnostnega in družbenega konteksta samega mesta ter čisto osebne simpatije do opisanih ljudi in dogodkov. Zato so novele zelo raznolike, a ohranjajo doslednost palete občutij, ki naj bi najrealneje sestavljala globlje bistvo Trsta. Tako mi za opis zgodbe armenske cerkve in Kugyjevih orgel ali pa epohalne reforme psihiatrije zdravnika Franca Basaglie v kratki povesti *Nekoč je bilo mesto norcev* ni bilo treba iti daleč, saj sem bogato zajemal iz lastnih izkušenj. Podobno je bilo tudi pri opisu svetovno znanega kopališča Pedočin, kjer so predstavniki obeh spolov že od nastanka pred dobrim stoletjem ločeni, ali pa zgodbe zanemarjenega nogometnega igrišča skoraj v središču mesta, ki me je kot pravi protagonist osebnega razvojnega romana spremljal dolgo vrsto let. Povsem drugače pa je z mojim namišljenim pogovorom z menda najpomembnejšim Tržačanom sploh, irskim pisateljem Jamesom Joyceom, ali z delno izmišljeno zgodbo z zunanjim okvirom uničevalnega nacističnega taborišča Rižarna in znamenitega openskega tramvaja.

**Bevc:** Živite na območju, ki predstavlja svojstven spoj jezikovnih, kulturnih in zgodovinskih danosti. Kako je to zaznamovalo vašo pisateljsko pot?

**Jelinčič:** Z literarnega stališča je to velika sreča, za življenje samo pa večkrat prekletstvo. S tem, da se mi je duhovni material kar sam ponujal – prav zaradi bogatega izbora prisotnih družbenih, narodnostnih in socialnih prepletanj, ki so ustvarila spet druga usodna prepletanja, ki so vodila v velike zgodovinske in duševne tragedije, a posledično tudi v katarzo –, in glede na to, da sem bil že od mladih nog zelo radoveden in vedoželjen, to pa sem potem prenesel na svoje novinarsko delo, je bil prehod v pisateljsko nadgradnjo naraven. Le zajemati sem moral iz bohotnosti, ki se mi je ponujala.

**Bevc:** Diplomirali ste na filozofski fakulteti tržaške univerze, in sicer iz sodobne književnosti in modernih jezikov z diplomsko nalogo o slovenskem

planinskem društvu iz Trsta. Monografija je kot vaše prvo delo izšla leta 1984. Tržaški tematiki ste se na takšen ali drugačen način pozneje še večkrat posvečali, zagotovo je to ena od stalnic vašega ustvarjanja. Pri tem ne moremo mimo knjige *Pod svinčenim nebom*, gre za knjigo spominov vašega očeta, tigrovskega voditelja Zorka Jelinčiča, za katero ste prispevali obsežno spremno besedo. Ali se vam zdi, da slovenska stran dovolj pozna nastanek, delovanje in poslanstvo TIGR-a?

**Jelinčič:** V zadnjih letih se je tako zgodovinska kot spominska literatura o TIGR-u razbohotila, kar je sprožilo veliko povečanje znanja in informacij o tej pomembni medvojni protifašistični organizaciji, pa tudi njegove družbene percepcije. Redno se vrstijo simpoziji, predavanja, postavljanje spomenikov tigrovcem ipd., kar je vsekakor hvale vredno, a žal se ob večanju pomena TIGR-a v Sloveniji neizogibno pojavljajo poskusi njegove politične manipulacije. Menda je zgodovina v tem oziru jasna, saj je dovolj, da preberemo definicijo tega gibanja, tiskano črno na belem v tigrovskem ilegalnem glasilu *Svoboda*, kjer je v glavi pod naslovom lista zapisano: *Glasilo revolucionarne org. Julijske krajine TIGR*. Skratka, gre za tajno ilegalno protifašistično narodnoobrambno organizacijo, ki se je v svojem boju zgledovala po socialnih in revolucionarnih bojih tedanjega zgodovinskega obdobja. Gre torej za domoljubno gibanje brez strankarskih predznakov, ki pa verodostojno odraža duh časa in prostora, kjer je nastalo: na Primorskem v prvi polovici prejšnjega stoletja med kmeti, delavci, študenti in intelektualci.

**Bevc:** V svoji drami *Upor obsojenih* ste upodobili prvi antifašistični upor v Evropi, ki ga je načrtovala prav organizacija TIGR. Resnica o dogajanju je preprejena s skrivnostmi, vi pa ste v drami ustvarili izjemen psihološki profil glavnega junaka. Zakaj ste se odločili, da med drugim dogajanjem v ospredje postavite prav njegovo etično dilemo?

**Jelinčič:** To sem storil, ker je bila prav etična dilema nosilni steber tega gibanja. Natančno sem prebral grmado zgodovinskih knjig in spominskih zapisov, pa tudi policijske zapisnike zaslišanj tigrovcev zaradi atentata na Duceja, ki jih je v Rimu odkrila vodilna slovenska zgodovinarica Milica Kacin Wohinz in mi jih velikodušno odstopila v prvo branje. Tako sem poleg zgodovinskega ustvaril predvsem psihološki okvir, v katerem so protagonisti zaživel kot tankočutne osebnosti z vsemi svojimi napakami in vrlinami, dvomi, debatami in večkrat tudi neizdelanimi razmišljanji. Po

drugi strani je bil absolutni junak nesojenega atentata na Benita Musso- linija 20. septembra 1938 v Kobaridu Franc Kavs dober prijatelj mojega očeta Zorka Jelinčiča, enega od ustanoviteljev in voditeljev TIGR-a, ki ga je v zadnjih mesecih njegovega življenja redno obiskoval v bolniški sobi. V drami se osrednja etična dilema glasi: 'Je opravičljivo, da se za umor nekega diktatorja žrtvujejo nedolžne osebe, ki bi ob eksploziji bombe umrle na glavnem trgu v Kobaridu?' Analiziral sem štiri možne razloge, zakaj se je Kavs odpovedal atentatu, čeprav jih po splošnih trditvah ni zaupal nikomur. Zagotovo pa vem, da je o tistem daljnem dogodku, ki bi lahko spremenil tok sodobne zgodovine, govoril z mojim očetom, saj sem to osebno slišal kot otrok, ki jasno od izrečenega ni razumel ničesar. Od- prlo se mi je, ko sem med svojimi raziskavami ob pisanju drame prebral izpis Mussolinijevega govora v Kobaridu. Svoja izvajanja je namreč začel z znanim Tolstojevim citatom *Vsaka nesrečna rodbina je nesrečna po svoje*, s katerim se začenja roman *Ana Karenina*, moj oče in Franc Kavs pa sta večkrat omenjala Tolstoja in pletla pogovore okrog njega. Tedaj mi je bilo jasno, da bo moja zgodovinska drama temeljila na psiholoških odtenkih in etičnih dilemah, ki so razjedale tigrovce.

**Bevc:** Pod naslovom *Kobarid '38 – kronika atentata* je bila drama izvedena v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu. Kakšni so bili odzivi?

**Jelinčič:** Odzivi so bili daleč nad pričakovanji. Drama, ki je bila odigrana v okviru abonmajskih sezon najprej v Trstu, potem še v Celju in Portorožu, je bila ponovljena več desetkrat, mnogokrat tudi na najnenavadnejših loka- cijah, kot so trdnjava Kluže, bazovska gmajna in spominski stolp na Cerju.

**Bevc:** V bližino vašega domačega kraja ste postavili tudi dogajanje v ro- manu *Bela dama Devinska* (2010). Bela dama je še danes ime značilne bele skale na steni pod devinskim gradom, vi pa ste ta zgodovinsko-ljubezenski roman postavili v čas habsburške monarhije z vsemi njenimi nasprotji. Ljubezenska drama, ki je hkrati družbena drama ...

**Jelinčič:** V tem romanu sem hotel izpostaviti predvsem socialni, a tudi narodnostni trenutek tedanjega časa in prostora. Tržaško morje je bilo v zakupu slovenskih ribičev, hotel pa sem tudi izpostaviti prav to nesojeno lastnino slovenskega človeka, ki je bil tu prisoten že pred mnogimi stoletji, ko si je služil vsakdanji kruh kot ribič, kamnosek, delavec in trgovec, pa tudi kot dekla, kmetica in damska spremljevalka.

**Bevc:** Spet drugače upodobite ljubezen v romanu *Ljubezen v času samote*, sežete v pozna sedemdeseta leta, bralca popeljete v obdobje velikih družbenih in socialnih pretresov. Zakaj?

**Jelinčič:** Gre za roman, ki je v meni rasel več let in ki sem ga močno občutil in podoživljal v sebi. Z njim sem hotel dokončno zaključiti in tako izživeti svoja študentska in uporniška leta, ki so bila izjemno plodna in nabita z dogodki in čustvi. Niso vsa obdobja enaka, tedanje pa je bilo izredno: študentski boji, svinčena leta, socialni protesti, globoke spremembe v družbi, za katere si bil prepričan, da jih soustvarjaš. Bilo je tako izjemno, da smo ga mnogi skušali podaljšati v nedogled in smo se tako postopoma spreminjali v nekakšne Petre Pane in karikature samih sebe. Ampak naposled smo se morali strezniti in reči 'dovolj': jaz sem to storil z romanom, ki mi je pomenil metaforično slovo od fantastičnih let, ki se ne bodo več vrnila. Takoj po tem sem se stalno zaposlil kot novinar in sanje so se dokončno razblinile.

**Bevc:** Vaš ustvarjalni opus je vsebinsko izredno raznolik, raznolikost velja tudi za vaših deset romanov. Alpinizmu ste posvetili romane *Biseri pod snegom* (1990), *Zvezdnate noči* (1992), *Kam gre veter, ko ne piha* (2008), pa zgodbo *Kjer se svet konča* (2014) ali magično naravnani roman *Budovo oko* (2017). Glede na vašo alpinistično aktivnost brez tega najbrž ni šlo. Leta 1986 ste se kot prvi alpinist iz dežele Furlanije - Julijske krajine povzpeli na vrh himalajskega osemtisočaka Broad Peaka, leta 1990 ste se z mednarodno odpravo Alpe-Jadran podali na Everest, leta 2003 pa ste osvojili himalajski Gašerbrum 2, kamor ste ponesli mavrično zastavo miru. Kako (s)teče proces podoživljanja in literarizacije vaše osebne alpinistične izkušnje?

**Jelinčič:** Vse se je razvijalo zelo naravno. Pred več kot tridesetimi leti, ko sem bil še zaposlen na Primorskem dnevniku, so me zaprosili za poletni podlistek, da bi zapolnil športno stran v času poletne suše novic. Lotil sem se pisanja o odpravi na Broad Peak tako, kot so se nekoč po tradiciji obravnavale alpinistične odprave in gorniški podvigi: z opisom zunanjih dogodkov in čarobnosti mogočne narave. A med pisanjem sem široko zehal in bil vse bolj nezadovoljen, saj je bilo tisto, kar sem spravljal na papir, dolgočasno in ponavljajoče. Šel sem gor in šel sem dol ... Strašno! Pa saj so bile te zadeve že tisočkrat povedane! In tedaj sem se zdrznil. Kamenje je vedno enako, pa naj bo himalajski osemtisočak ali kamnolom na Krasu, edini, ki je pomemben, je človek, ki se peha po tem kamenju. Odprlo se mi je in odločil sem se, da bom obrnil perspektivo pisanja in opisoval le tisto, kar

je vredno opisa, to pa je le tisto najžlahtnejše v nas, ki se stalno spreminja: človeška duša. Ko sem se tega domislil, sem napisal že kakšnih petdeset strani, pa sem jih enostavno vrgel v smeti in se znova lotil pisanja, tokrat ne več o tistem, kar je vsem znano, ustrežnejše: temveč o najtajinstvenejšem, kar se skriva v nas in usmerja vsak trenutek našega življenja. Nisem vedel, kaj bo iz tega nastalo, saj sem potem podlistek pisal sproti. A postopoma so bili odzivi vse bolj navdušujoči in zgodilo se je, da sem na željo bralcev feljton končal novembra in ne septembra, kot je bilo predvideno. In tako se je začelo. Literarni kritiki so, potem ko je iz tega nastala knjiga, zapisali, da sem se domislil novega načina planinskega pisanja in mu tako dal dostojanstvo polnopravne literature, jaz se pa tega nisem zavedal. Jasno je, da opis pogovora z zvezdami, ki predstavlja osrednje poglavje *Zvezdnatih noči*, ni realen, le natanko, sicer s kančkom fantazije in *licentie poetice*, sem opisal svoje sanje, ki sem jih imel, ko sem zaspal na kamenju pred šotorom v baznem taboru, potem ko sem se uspešno vrnil z vrha. Res pa je tudi, da sem bil nehotena aktivna priča ene največjih himalajskih tragedij vseh časov, ko je na sosednji gori K2 v enem dnevu umrlo pet alpinistov, v celotni sezoni trinajst, sam pa sem si komaj rešil golo življenje na bližnjem Broad Peaku, kjer sem ostal pet dni priklenjen v snegu in ledu. Ta beg v življenje sem natančno opisal, bralci pa so trepetali z mano ter se tolažili, da če sem to opisal, pomeni, da sem to tragedijo tudi preživel.

**Bevc:** Roman *Zvezdnate noči*, ki opisuje zgodbo ene najuspešnejših jugoslovanskih alpinističnih odprav v Himalajo leta 1986, še danes velja za mednarodno največkrat nagrajeno delo slovenskega pisatelja. Knjiga je bila tudi v italijanskem prevodu večkrat ponatisnjena, zanjo ste dobili nagrado vstajenje, ITAS – srebrni osat za planinsko literaturo v okviru gorniškega festivala v Trentu, nagrado Bancaella Sport, pa posebno nagrado italijanskega olimpijskega odbora CONI in mednarodno nagrado Giuseppe Acerbi. Zakaj je bila po vašem mnenju knjiga tako odmevna?

**Jelinčič:** Prav zaradi tega, kar sem pravkar povedal. V ospredje sem postavil človeka z njegovimi šibkostmi, drobnimi in velikimi egoizmi, pa tudi plemenitostmi in altruističnimi zagoni, to pa sem storil ob taki po svoje izjemni dejavnosti, kot je alpinizem, ki je v kolektivnem videnju običajnih ljudi večkrat dojet kot junaško početje trdnih in neomajnih oseb. Zaradi tega so me v Italiji večkrat zajedljivo kritizirali alpinisti sami, predvsem ob visokogorski kriminalki *Umor pod K2*, kjer se resnici na ljubo plezalci

ne izkažejo najbolje. A navsezadnje, ali se ni zgodila velika podlost že ob prvem vzponu na to goro leta 1954, ko bi izjemni Walter Bonatti lahko umrl, ker sta hotela biti prvoprstopnika prva na vrhu in sta ju povsem zaslepila slava in častihlepnost?

**Bevc:** Ste tudi ustanovni član organizacije Monte Analogo, ki med drugim prireja gorniški festival, na katerem sodelujejo tudi slovenski filmi. Zakaj se vam je ustanovitev zdela pomembna?

**Jelinčič:** Monte Analogo je kulturno-planinska organizacija, ki smo jo na Tržaškem pogrešali, saj goji predvsem socialo na področju izletništva in športa nasploh, mednarodne odnose, skrb za šibkejše in zapostavljene, med njenimi pobudami so tako hvalevredne, kot je prav tržaški gorniški filmski festival. Uradne planinske organizacije tega v glavnem niso počenjale, saj so imele drugačno poslanstvo. Ponosen sem, da sem kot edini Slovenec med ustanovitelji še enkrat dokazal našo zgodovinsko zakorenjenost v tem mestu.

**Bevc:** Pred kratkim ste v italijanščino prevedli delo slovenskega alpinista Nejca Zaplotnika *Pot*, ki je izšla pri italijanski založbi. Kaj je spodbudilo nastanek tega prevoda?

**Jelinčič:** Taka knjiga, kot je *Pot*, enostavno mora dobiti ... pot v širni svet. Zato sem vztrajno skušal že pred časom angažirati italijanske založbe, naj poskrbijo za prevod, a dolgo nisem dobil konkretnega odziva. Ko pa so me naposled prosili, naj sam napišem uvodno besedo o knjigi in o pomenu slovenskega alpinizma v svetu, potem pa še za prevod sam, sem popustil, sicer prevoda sploh ne bi bilo. In ni mi žal, saj se knjiga uspešno prodaja po vsej Italiji in je bilo že nekaj pozitivnih odmevov.

**Bevc:** Ko sva že pri prevajanju, velja omeniti, da ste ob Borisu Pahorju najbolj preveden slovenski avtor v italijanščini. Ali ste katero od svojih knjig napisali v italijanščini in ste jo potem prevedli v slovenščino? Ali kdaj to poteka vzporedno?

**Jelinčič:** Svoje knjige vedno pišem v slovenščini, saj je ta moj materni jezik in ne bi mogel drugače, kot da razmišljam in čustvujem po slovensko ter se veselim in žalostim s slovensko dušo. Kadar me italijanske založbe, kot se je nazadnje zgodilo s *Tržaškimi prikaznimi*, zaprosijo za knjigo, to zato

napišem v slovenščini, potem pa jo prevedem, večkrat tudi zelo prosto, saj imam kot avtor to pravico.

**Bevc:** V nekem smislu podobno kot za vašo alpinistično literaturo velja tudi za vaše popotniške knjige, kot je zbirka novel *Prazne sobe* (1996) ali pripoved *Srečanja nikjer* (1985). Oboje je namreč polnopravna literatura. Vaše zgodbe prinašajo svojstven spoj spominov, razmišljanj in fantazije, pogosto so socialno izostrene in intimno izpovedne, junaki na svojih potovanjih nehote iščejo odgovore na temeljna bivanjska vprašanja. Gre torej predvsem za notranja potovanja, zunanje dogajanje je le okvir pripovedi?

**Jelinčič:** Drži, čeprav mora biti zunanji okvir z vsemi svojimi grožnjami in izzivi, na katere se moraš neizogibno odzvati, v ravnovesju z notranjim, ki pa nujno sproži zunanje reakcije. Gre za začaran krog energije, ki nas sili na pot. Že na prvih straneh romana *Kam gre veter, ko ne piha sem zaupal bralcem*, da sem po dolгих letih spet sprejel vabilo na vzpon na himalajski osemtisočak, ker se je tedaj moje življenje vrtelo v krogu brez resničnih zagonov, želj in strasti. Šok je bil silovit, ko pa sem se vrnil domov, je bila barva mojih obzorjih svetlejša, cilji pa so se mi spet začeli odpirati.

**Bevc:** Vaši junaki so pogosto postavljeni v ekstremne situacije. Ali zato, ker ne morejo ubežati temu, da je takrat premislek o njihovem življenju najbolj zgovoren? Ali kot ste zapisali v romanu *Legenda o človeku, ki je govoril z vetrom* (2004): "Moral sem pisati o nasilju, ker se s skrajnostmi pride hitreje na rob, kjer je vse jasnejše ..."

**Jelinčič:** Kot pisatelj na začetku svoje poti sem bil prepričan, da moram vedno iskati rob, ker je tam resnica jasnejša in slika bolj izostrena. Potem sem spoznal, da se nagibam k robovom, ker je to pač moj značaj, ki ne sprejema ravnih površin in mirnih morij. Sicer nimam pisateljskih stalnic, a vselej, kadar se lotim pisanja, se zavedam, da sem zašel na robove takih in drugačnih prepadov. Pred prepadom pa se ti življenje odvija hitreje, ker to zahteva nagle odločitve in iz tebe iztisne tisto, kar je v tebi najgloblje.

**Bevc:** V istem romanu, ki je pravzaprav zgodba v zgodbi, saj v drugem delu govori o nastanku prvega, bralca podučite tudi o številnih potovanjih. Bržkone vam potovanja niso koristila samo pri tem besedilu. Kaj je tisto, kar pisatelja na poti nagovori k pisanju drugače kot v domačem okolju?

**Jelinčič:** Pot sama in vse, kar ti ponuja. Odpovedati se moraš udobju in ustaljenim navadam, potrpežljivost in prilagodljivost ti morata takoj preiti v kri, stalnica ti postanejo hitre spremembe okolja ter nenavadna in prese- netljiva srečanja. Na potovanju si prisiljen v neprestano akcijo, misel, pa tudi noge, ti morajo delovati brezhibno in z bliskovito naglico. Enostavno greš na pot, potem se vedno nekaj zgodi. Večkrat sem se na smrt utrujen znašel na kaki brezimni avtobusni postaji in nisem vedel, kako in kaj. Samo sprehajal sem se po njej in gledal ljudi in rešitev je prišla sama od sebe.

**Bevc:** Za vaš roman *Tema na pomolu* (1995) avtor spremne besede Igor Škamperle pravi, da pred bralca razgrnete “neposredno občutenje krivde, ki glavnega junaka obremenjuje skozi vse življenje in mu z nekakšno ne- vidno roko usode bistveno določuje potek dogodkov”. Kje je potem v taki določenosti temeljna človekova svoboda?

**Jelinčič:** Občutek krivde je v tem primeru metafora vseh drugih boleznih občutij, ki se jih bojimo in jih tlačimo na dno duše. Značilnost pisateljev je pretanjena tankočutnost in je naravno, da jih prav oni z veliko bole- čino vlačijo na dan in nadgrajujejo z neslutenimi odenki. Pomislimo le na znamenito Cankarjevo *Skodelico kave*, ki smo jo že neštetokrat popili, velikokrat nam je tudi presedala. Danes bi vsak povprečen psiholog znal dobiti rešitev za pisateljevo stisko, a zagotovo je hotel Cankar iti globlje in je grebel po teminah, ki jih je sam razgalil. Sicer je neoporečno, da je bil pri opisu psiholoških reakcij Dostojevski daleč pred Freudom, da o Nietzscheju sploh ne govorimo.

**Bevc:** Srečanja zahodnjaškega in vzhodnjaškega sveta ne stopajo v ospredje le v romanu *Budovo oko* (1998), ampak tudi v romanu *Umor pod K2* (2001). V kolikšni meri je na vaše pisanje vplivala vzhodnjaška filozofija?

**Jelinčič:** Vzhodnjaški način življenja, razmišljanja in čustvovanja sem spoznal na enem svojih prvih potovanj, ki se mi je zakoreninilo v dušo: v Indijo. Država kljub velikemu gospodarskemu in družbenemu napredku še vedno živi svojo bogato duhovno tradicijo, ki se samodejno prilagaja vsakdanu. Spominjam se obiska templja boginje Kali v Kalkuti – energija okrog mene je bila tako močna, da sem se moral usesti, ker se mi je silovito zvrtilo v glavi. Podobno je bilo, ko sem se sprehajal med šotori šerp v baz- nem taboru pod Everestom. Kot bi se zrak okrog mene zgostil in bi zašel v drugo dimenzijo in na višji duševni nivo. Iz svojih potovanj na Vzhod sem



veliko zajemal, tudi zdaj se najraje vračam v Azijo, doma pa redno vadim duhovni gibalni veščini taj či in či gong.

**Bevc:** *Umor pod K2* bi lahko označili za psihološko kriminalko, če bi že pristali na tovrstna kvalificiranja. Podobno velja tudi za roman *Nocoj bom ubil Chomskega* (2012), čeprav se v njem prepletajo elementi kriminalnega, pustolovskega, ljubezenskega in socialnega romana. Kako poiščete izhodišče za kriminalno dejanje, ki je dovolj verjetno in hkrati dovolj zanimivo, da bralec napeto sledi odkrivanju sprožilnega momenta?

**Jelinčič:** Zamisli in ideje zajemam iz osebne izkušnje, branj, opažanj in pogovorov ter iz vsakdana okrog mene. Ideja o kriminalki *Umor pod K2* je zorela veliko let, odkar sem imel to mogočno goro v bazi pod Broad Peakom dolge tedne stalno pred seboj. Odločilno pa je bilo že omenjeno nezaslišano ravnanje z Walterjem Bonattijem, ki meji na poskus nenamernega umora. Kar se pa tiče *Chomskega*, sem poznal marsikoga, ki se je odločil za tujsko legijo, zato sem se poglobil v to problematiko, ki se mi je zdela perverzno privlačna in z etičnega oziroma neetičnega stališča zelo prikupna. Saj je tudi Dostojevski napisal *Zločin in kazen* na podlagi kratkega članka krajevne kronike! In ne nazadnje mi je novinarska izkušnja zelo pomagala, saj sem bil vedno v središču lokalnega dogajanja, vse drobne utrinke, ki bi mi lahko služili pri literarnem delu, pa sem si redno beležil. V desetletjih sem nabral sedem gosto popisanih zvezkov, iz katerih sem potem bogato zajemal, vseh zapisanih vtisov in sugestij pa žal ne bom uspel uporabiti, ker je življenje enostavno prekratko.

**Bevc:** *Umor pod K2* je tudi glede na knjižnično izposajo še vedno zelo iskana knjiga. Berljivost, tekoča pripoved in jasnost so med odlikami vašega pisanja. Delovali ste kot novinar, dolgo vrsto let pri slovenskih radijskih in informativnih oddajah Radia Trst. V kolikšno meri je vaš slog pisanja povezan z novinarskim delom?

**Jelinčič:** Menda novinarstvo ni odločujoče vplivalo na moj slog pisanja, temveč bolj na način. Novinarstvo me je naučilo natančnosti in verodostojnosti, ki ju tekst zahteva. Tako sem v *Umoru pod K2* verodostojno opisal vsak meter smeri, ki so jo alpinisti plezali, celo posamezne skale in snežne vesine. Jasno je, da je zgodba izmišljena, a tudi fantazijo je treba uporabiti le v primernem trenutku. Sicer so bili mnogi pomembni pisatelji novinarji, od Hemingwaya do Garcíe Márqueza in Dina Buzzatija, pa

menda to ni bistveno vplivalo na njihovo pisanje. Dodal bi, da če ne bi bil novinar, bi bil raziskovalec ali profesor. Profesorska je bila tudi moja prva služba in navsezadnje so bili profesorji vsi člani moje družine, od očeta do mame in brata.

**Bevc:** “Esej je za pisatelja izziv. Spustiti se mora iz svojega fantazijskega sveta na realna tla, potem pa grebsti po zemlji, prahu in neredko blatu, da bi prišel do njihovega bistva ...” ste zapisali v uvodu k vaši zbirki esejev z naslovom *Eseji z zahodnega roba* (2005). Kako ste se spopadli s tem izzivom?

**Jelinčič:** Bil je spodbuden izziv. Pri časopisih, revijah in simpozijih so me večkrat nagovarjali, naj napišem razmišljanje, komentar ali daljši miselni utrinek o družbi, kulturi ali aktualnosti. No, sem si rekel, če že moram, bom vsaj poglobil tematiko in napisal zaključeno celoto, ki jo bom analiziral z vseh zornih kotov. Tako sem lahko tudi sprostil svojo raziskovalno in filozofsko žilico, ki mi večkrat nista dali miru. Knjiga esejev je sad teh miselnih poglobitev.

**Bevc:** Leta 2005 ste prejeli nagrado Premskih srečanj, ki jo podeljuje Združenje književnikov Primorske, in sicer za dramski monolog *Aleksander od kresnic*. V začetku lanskega leta je zaživel v Slovenskem stalnem gledališču in je plod sodelovanja med gledališčem, RAI – Radiem Trst in Radiem Slovenija 3. program – program Ars. Kako se je oblikovala ta koncertna-glasbena predstava?

**Jelinčič:** Dramatika je ena mojih ljubezni, žal sem se ji premalo posvečal, morda zato, ker nisem imel prave spodbude zanjo. Navsezadnje sem drama o neizvedenem atentatu na Mussolinija napisal po naročilu tedanjega umetniškega vodje Mestnega gledališča ljubljanskega Borisa Kobala, iz nerazumljivih razlogov pa je bila premierno uprizorjena šele dobro desetletje kasneje v Trstu. Monolog *Aleksander od kresnic* pa je bil pravo presenečenje, saj je njegova postavitev dokazala, kako se lahko inovativno prepletajo glasba, pogovor z avtorjem in igra sama. Največja nagrada je bil končni aplavz, ki mu ni hotelo biti konca.

**Bevc:** In kaj trenutno ustvarjate?

**Jelinčič:** Naneslo je, da se v zadnjem obdobju v glavnem posvečam pisanju, ki nima neposrednega stika z ustvarjalno literaturo, in sicer predelavi

svojih starih knjig, ki so že zdavnaj pošle, ter prevodom tako svojih del kot del drugih avtorjev. Tako bo letos jeseni izšel posodobljen italijanski prevod *Budovega očesa*, predvsem pa sem sklenil pogodbo na daljši rok za nekakšno tematsko nadaljevanje *Tržaških prikazni*. Načrtov imam še veliko, a ne bi rad govoril o njih, ker ti potem radi sprhnijo med prsti. Ponudbe, ne samo izrazito literarne, dobivam tedensko, in to najrazličnejše. Prav te dni so me poklicali z uglednega italijanskega dnevnika *La Repubblica*, da bi napisal planinsko-zgodovinski vodnik obmejnega območja s Slovenijo, ki bi izšel v sklopu zbirke poljudnih vodnikov po Italiji. Ponudbo sem zavrnil, a le zato, ker imam preveč dela, sicer bi bil to res dražljiv izziv. To je pač prekletstvo in obenem blagoslov tistih, ki so razpeti na preveč strani.

**Bevc:** Za konec pa vendarle. Pandemija novega koronavirusa je med evropskimi državami najbolj prizadela Italijo, dan za dnem prihajajo pretresljive novice. Bo svet po končanem izbruhu (p)ostal drugačen?

**Jelinčič:** Drugačen bo vsekakor, ne moremo pa predvideti, ali bo boljši ali slabši. Upam, da treznejši in spravljujejši, morda pa le revnejši z materialnimi in bogatejši z duhovnimi odlikami. Glede na to pa, da človek ni otok, temveč del celote, ima v okviru te celote tudi določene dolžnosti. Naša državljanska dolžnost je, da se skupno naprezamo proti temu zlu, naj bo z upoštevanjem pravil, s pomočjo tistim, ki jih je pojav te nadloge najbolj prizadel ali le z lepo besedo in optimistično držo. Saj nismo v vojni, ko so morali naši očetje in dedi odhajati na fronto, kjer so neznansko trpeli in se večkrat z nje niso vrnili.

**Sodobna  
slovenska  
poezija**



**Andrej Medved**

Premlada, da se  
ljubiva, v objemu

*Malo je takih,  
ki vidijo za pretvezo.*

*Večina drugih uporablja  
male besede.*

*A prvi so bliže Zemlji  
kot drugi.*

*Luka Višnikar*

**Premlada, da se ljubiva, v objemu**  
*Les visiteurs du soir*

Premlada, da se ljubiva,  
v objemu ... In obsijana s soncem, v smrtnem  
krču. Kot pikapolonica v rožnem vrtu, z okusom slada v ustih,

v srčnem strdku, na grmadi.  
 Kot pes, ki plane v luč in hipoma zastane  
 v mrtvi točki, v živi vodi, v vrelcu pod prepadi ... kot  
 v les zabodeno prgišče iz nebesne mane. V kotu z deskami obite

niše ... ogenj! Iz oglene hiše,  
 ki pogori do tal, do zabetoniranih vodnjakov,  
 v sveti Graal, ki se ovije kakor šal okrog teles, ki padajo z nebes

in hipoma spolzijo z rok,  
 kot hipoma spolzijo premci žog v podpalubje  
 sončnih krakov iz peresno lahkih nog in iz pocinkanih oblakov.

\*

Strmiš v temo, v praznino,  
 predse ... v češnjev vrt, ki se razcveta v  
 vrtu sredi sobe, ki se odpira v atrij na dvorišču ... Poti

naprej in pot nazaj in vse do  
 večnosti, ljubezen moja, zavita v pajčolan iz nežnih,  
 svilnatih bleščic, pripetih v naročje tvoje kože. Prišla si ... nemo,

nepričakovano. Poljub na usta  
 in poljubi s stiskom rok okoli hrbta v pas, v  
 bok in v tvoj glas, neslišno v prepognjen stas, v ugriz kazalca

in izproženega palca v mehko  
 kožno plast trebuha. Poljubi ... v sobi s posteljo  
 in z zračnimi kanali skozi zid, na mehkem stropu ... Zbudi me v

noč, s svetlikanjem korakov,  
 ki grizejo v poloblo luno. Zbudi me piskajoči  
 zrak skozi očesno zrklo ... v preplah in v strah pred mračno

hišo. Zbudi me jok otroške  
 glave, z odstopanjem povrhnjice z gladkih rok, ki  
 se dvigujejo v nebo, prepredene z ostmi, s konicami žveplenega

strahu, kot plaz jegulj, vijoličasti  
hudournik kač, ki se zaganja v železna vrata, brez  
hodnih niš in polakiranih kanalov ... Iz nemega trebuha v vrat in

v zastekljena usta, iz mokrih  
beder v oči iz jekla, vznak, in iz peresno lahke  
hrbtenice v drdrajoči vlak, ki preskakuje v lepljivi trak iz črnih

celic na oblakih, prevlečenih s svilenim trakom.

\*

Zapojva in zaplavajva, je rekel,  
in iz nebes pod nama, iz pekla, ki bi si ju še  
upala preseči. Zaplavajva po reki v bok k izviru, ki meče

zračne kaplje v modrino iz  
snega, ki hipoma zastane v jasni noči ... brez  
oblakov. In Juda najaren izreče Da besedam smrti, z obljubo

večne sreče ... Spomin kot  
ponotranjenje zaklenjenih obrazov. Poslušaj  
glasbo iz davnine in veš, da slej ko prej, kot vse, spet mine.

Z obrati glave v noč nad  
zvezdnim nebom se pritajiš v perje pava. Kot  
že nekoč, pred zgodnjim jutrom, sem te obiskoval v Hiši, s štetjem

vzdihov in izdihov, v ptičji  
niši, z ustavljenim korakom in tihim petjem  
za zavesami iz vrabčjih perutnic ... in z oblakom v šalu, okrog

vratu, z zlato nitjo všitim  
v telo, v začaranem kvadratu ptic ... in izgubljenega

strahu, stopljenega v meso  
na mišični konici roke v dlan in iz dlani v  
mešičke na ušesih, kjer gnezdi ptica ptici v rob iz svilnate



kosti, ki hipoma razpade  
v prah, kot suha in srebrna para, ki se raztopi  
v mehki paravan, ki se prikrače vanj mravljinčar, v stopljen

**in mavričen ekran v tvoji duši.**



**Fotografirana prikazen, na dno vodnjaka**

Fotografirana prikazen, na  
dno vodnjaka, kot v perje skrita, kot nema in  
odurna gobasta golazen, ki se vrtilj, obrača v osi vrtiljaka ... Kot

prazen meh pred vrati hiše,  
vse više in vse tiše ... Kot nemi zvok pasti in glasna  
pajčevina na trdem stropu sobe, kot gladka in zmehčana, zraščena

tkanina, kot preobrnjena in  
živo pisana medena rokavica, ki se kot voljna  
stena zalepi s skorjo vijoličastega pelina, na vrhu strehe. In kot

ledena sveča, ki ponikne v  
prstenem snegu, s krhkim sržem v volnenem plašču  
iznad klina, zapičenega v rosno travo. Kot v poplavo mravelj, s kriki

petelina, se razteza val, kot  
v šal omame ob dotiku mikroskopskih iker, kot  
dolga in piker jezik v ustih, s premikom grla v nebni trakt in iz

rožno svetlih beder v teme  
nad srčnimi nebesi ... Srebrn trak zaveže, skrivoma,

telesa v oblake, brez dihanja  
v svilene liste palm in brez odvečne teže. Da misli tvoje  
neme glave ulepi, z ostanki predbožične mane, v porcelanast sneg v

trebušni steni, ki popoka  
**v vlaknast zdrob nebesne hrane.**

\*

Tri kapljice svilenega dežja  
v vrtu, z zaledenelimi ostmi v robovih z zlato  
nitjo všitega blaga. Tri kapljice krvi na snegu, v vrtu z gorečim



grmom. Trije vijoličasti golobi  
v strehi zastekljenega neba, pokriti z vlaknastim  
ožiljem, ki sega do premekega srca iz vlažne in sladkorne kreme.

Oranžni vrabci poskakujejo  
v ritmu strašne, nezapolnjene modrine ... in iz  
prozorne, nitkaste očesne mreže, v hitrem plesu s svetlo modrimi

galebi, ki se zataknejo v zanke  
iz srebrne pene, v pramene zlatih las in bakrovih  
opilkov na temenu, v odseve teme ... In v obrate vzniknejo, v

nebesne stene polakiranega  
repa svetle kače, ki zapiči svoj stekleni zob v rob  
telesne teže, v bedra iz steklastih krvničk, v mreže in v ledene

prače, v odskok z očesa paličnjaka,  
na visoki lestvi z ugasnjenimi kresi na robovih hiš,  
v zmeščane, stisnjene mahove in z drevesi z živim okostnjakom v

mehki skorji, z zadušeno veverico in z vrtljivimi kolesi.

\*

In položili so ju drugega<sup>1</sup>  
ob drugem, in sta razpadla v prah, ki ga je piš  
raznesel po prostoru, da dveh teles več ni bilo mogoče razločiti.

---

<sup>1</sup> *Notredamski zvonar*, Kinoteka, Ljubljana, 1964.

### The Ship of Fools

Ne dan ne noč in ne škržati  
v borovem nasadu, samo svetlikanje polti,  
spuščena polkna, glava, zatopljena v misli ... in nebo, s sidriščem

v modrini. Pretekli in prihodnji  
kraji ... in telo, v luči, s svetilnikom fotografirana  
prikazen. Podarjen zvok, ki vdira v prostor, v ožilje zaustavljenega

časa, v minljivost isker na obrazu,  
v padanju svetlobnega utrinka, v sovražna praznovanja.  
V stolpih, na podstrešjih in v kletih, na ladjah brez posadke, v akumuliranih

obrisih sten in v kristalnem žitu,  
v omotici, v odtisih rok, v bibavici ur, v planktonu  
presahlega grebena. V nenapisan horoskop, v kartografijo

valobranov, ki jih je prerasla trava, v zakulisja

iz fosilne lave, v osnovne elemente kril metuljev ... v odprave brez vrnitve.

Sodobna  
slovenska  
poezija

David Bedrač

Stene

(ki ločijo ločila)



O

.  
*enostavna pesem se začne tako  
da narediš piko na njenem začetku  
in eno tu.*

*in tu.  
in še tri za vejico,*

...

*in nato narediš  
v želji po drugačnosti  
vprašaj?*

*in se nato brez ločil vprašaš  
česa je bilo doslej v tvojem življenju največ  
pik  
klicajev  
ali vprašajev*

*in še  
zakaj ne bi te pesmi zaključil bolj drzno  
z dvopičjem na primer  
:*

## I

na obronku  
stoji dan  
in opazuje  
golo noč  
kako si liže temne ustnice  
in jo povleče  
skozi dvopičje dišečih nosnic

:

in ko noč zapre roke  
v svojo temno lepoto  
se njeni pomišljaji zarišejo  
v zvezde  
ki padajo

-

-

dol

-

-

dol

---

po najdaljšem in najtemnejšem nočnem pomišljaju -----  
plezajo poletni črički  
in čirikajo  
v pesniški signal  
te pesmi

## II

ko se pike skotalijo  
po belem papirju  
kot topli orehi  
kot oči dreves

..... .. .  
.. ..  
.....  
.....  
..... ..

krošnje v pesmi zacvetijo  
kot slovnica sonca  
in ločila se zvijejo  
v najnežnejši del pravopisa

## III

klicaj  
se nagne  
in zaniha

. /  
in niha

/ .  
in skoraj razpade

dokler se ne ustavi  
in obstoji  
!

a se ponovno nagne  
/ .  
in pade  
vodoravno se razleti  
v pomišljaj

–  
in globoko piko

.

in potem se ugrezne  
v papir  
kot škorenj pisala  
v sneg  
ki ga je pesnik nabral  
v svoje nikoli izpovedane dlani





## V

odprem pesem  
in vanjo pospravim  
vsako vejico  
posebej

v štiri ravne vrste  
jih zložim  
in uredim

, , , , , , , , ,  
, , , , , , , , ,  
, , , , , , , , ,  
, , , , , , , , ,

in potem pesem  
do tu  
nepredušno zaprem

razen ene vejice  
razen te vejice ,

te ne dam v pesem  
zunaj jo pustim  
in opazujem  
da bi videl  
kako hrepenijo ta pravopisna bitja

eno po vseh drugih  
vsa druga po eni celoti

## VI

vsaka pesem ima steno

krhka je  
stihasta  
iz bele pesniške moke  
ki jo je zmlél  
zvočni mlin

vsaka pesem ima veliko sten  
pesnik piše po njih

včasih stene ukrivi  
v vprašaj  
?  
včasih jih strne  
v piko  
.  
ali  
skoči  
navzgor  
v klicaj  
!

in navzdol  
do roba  
nove pesmi  
ki je ne zaključí zares

kajti  
v vsaki pesmi ostane mnogo  
mnogo  
nepopisanih sten

## VII

vzeti se iz nevidnega papirja  
se odlepiti od površine pisanja  
in se zgostiti  
v končni vprašaj  
ki pesnika vztrajno  
in boleče  
ločuje  
od bistva  
vsake pesmi

?

## VIII

to je drzno približevanje oklepajev

( )

drug proti drugemu drsita

( )

belo med njima se krči

( )

še bliže (si) zdrsneta

( )

skoraj do konca (si) sežeta

( )

skoraj

navijeta

eno življenje na drugega

( )

tako zelo blizu sta (si)

( )

dokler se ne stisneta

do konca

v tesno lupino belega

()

in znotraj njiju

je tako poseben molk

da ga ni mogoče utišati

## IX

v srcu  
je  
še eno srce  
iz ločil sestavljeno

! “ : ; , - ‘ ? -  
? ? , , “ : ; ,  
!/ ! ; , - ??? , , -  
’ - : ; ; ..

svojo sredico  
počasi  
širi

! “ : ; , - ‘ ? -  
? ? , , , “ : ; ,  
!/ ! ; , - ? ? ? , , -  
’ - : : ; ..

ko bo eksplodiralo  
se bo pesnik  
z ločili razmetal  
po vseh pesmih  
tega sveta

## Sodobna slovenska proza



Foto: Matic Bagičelj

**Andrej Blatnik**

### Luknje

*Zgodbe iz romana*

4.

Kopičili so si za prihajajoče slabe čase, zaloge so neskončno presegale tisto, kar so lahko použili. Nekateri so skušali uživati več, a če ješ štiri večerje dnevno, se telo upre in odpove, morda sredi večerje, morda ti glava preprosto omahne in potem ta neužita hrana čaka naključnega mimoidočega, ki bo prišel mimo in bo dovolj lačen, da ne bo v zadregi jemati z mrličeve mize. Saj ne more vzeti s seboj, si bo morda prigovarjal, da se ohrabri, meje lastnine so trdne, težko prehodne, še po smrti veljajo, le tisti, ki jih je zategnil, jih lahko popusti, a tistega zdaj ni več, nekje drugje je, če sploh je, ali je dajal Bogu, kar je njegovega, če ljudem ne, ga bo Bog sploh vzел k sebi, če je on jemal k sebi vse razen drugih ljudi? Te zaloge, spomeniki nakopičenja, zdaj tistemu, ki jih je kopičil, ne morejo nič pomagati, prej ali slej jih bo použil nekdo drug, in tistemu, ki jih je nagrebel, to ne bo nič spremenilo.



5.

Nakopičiti, kot da bo sto let vojna. In hkrati upati, da bo jutri mir. Tu je razcep, tu je zareza.



**6.**

Terapevtske skupine so včasih brale knjige, saj poznate tisto zgodbo: za boljše življenje pojdi peš na hrib, posadi drevo, preberi knjigo. Če pa boš hotel knjigo napisati in celo objaviti, bo zaradi tvoje želje, tvojega napuha, kako drevo padlo. Zato prej, preden pišeš svojo knjigo, drevo za to knjigo posadi. Vnaprej popravi, kar boš šele storil narobe, in svet bo boljši. Za vse, ne le zate. Tudi drugi so pomembni, saj si lahko predstavljaš?





7.

Nekateri govorijo: spremeni samega sebe in spremenil boš svet, učinek metuljevih kril in take reči. Ljudje se trudijo spreminjati samega sebe, plačujejo drugim, da bi jih spreminjali bolj, kot zmorejo sami, stopajo po žerjavici, puščajo prerokom, da legajo nanje, mrmrajo čudežna zaporedja besed, pijejo po bojda tisočletnih tradicijah zvarjene napitke, dolgo molčijo v klečanju, hodijo po pešpoteh do svetih krajev, upajo in čakajo: se spreminja, ta svet? Se je že spremenil, le da ne opazim? Moram še stopati, puščati, mrmrati, piti, molčati, klečati, hoditi, upati? Čakati?



## 8.

Navodila za preoblikovanja samega sebe so preplavljala splet, nazorne videoposnetke so spremljale sugestije, kje se da najugodnejše in najbolj sterilno kupiti kolagenske injekcije, silikonske injekcije, po meri oblikovane vsadke in vse drugo za domače mojstre samogradnje. Liberalizacija je prinesla globalne spremembe, vsak je postajal gospodar svojega telesa, mejo je postavljala točka, kjer si se v samopredelavi onesvestil, zaenkrat ni bilo še nikogar, ki bi si sam zamenjeval notranje organe, čeprav so že obstajali stroji, ki so kaj naredili namesto tebe, te zašili do konca, če te je zmanjkalo med navidezno drobnim izsesavanjem maščobe iz podkožja, a vseeno je za take reči varneje najemati strokovnjake, so poudarjali strokovnjaki. Če izsesaš preveč, te ostane premalo, da bi obstal še naprej. Zato se loti počasi, previdno, naj te izsesa strokovnjak, tako bo boljše, bolj zanesljivo.

## 14.

Dokler so klimatologi v televizijskih oddajah govorili o porušenem naravnem ravnovesju, ljudje niso verjeli, vse to je neko pametnjakovanje, so ugovarjali, zmeraj je bilo pozimi mraz, poleti pa vroče, kako naj bo drugače, kaj pa ti znanstveniki mislijo, da so, nimajo pojma, in še plačujemo jih za to. Potem so začeli spremembe čutiti v lastnih čevljih. Tropski dež je zalival ulice, odtočni jaški niso več mogli goltati. Promet je zastajal, zalivalo je vozila, ustavljala so se brez reda, celo tisti, ki bi lahko vozili naprej, po tako zagnetenih cestah niso več mogli. Tisti, ki so res morali dalje, so si sezuli čevlje, privihali hlače in brodili kamor koli že. Potem so se začele širiti govorice, da nikar takole. Da ob takih povodnjih iz globeli odtokov, kjer nihče ne ve, kaj živi tam spodaj, priplavajo stvori, ki jih sicer nikdar ne vidimo. Da se ti pod kožo neopazno zarijejo ličinke, ki se začnejo hraniti s tvojim telesom, in ko opaziš spremembe, ko začutiš migotanje pod kožo, ko ga zagledaš in zakričiš, je že prepozno, tekel boš k zdravnikom, ki bodo zmajevali z glavo, ure in ure bodo navijali dolge črve, zarezane v tvojem telesu, na laboratorijske kolute, a nobena analiza ne bo pomagala, znotraj boš ves preluknjan, telesni sokovi se bodo brez ovir, brez zadržkov pretakali med seboj, kakor se res ne bi smeli, če bi hotel živeti, pa ne bo šlo, če gre takole, se vse pomeša in potem razkroji, pri živem telesu, nobena molitev ne pomaga, smo že videli take reči in še jih bomo, vsakdo se lahko okuži, že neznatna ranica na telesu je dovolj, da tista spodnja bitja zlezejo noter in se nebrzdano razmnožujejo, hranijo se s tvojim tkivom, zapreti, nepredušno zapreti je treba, a kako, in sploh ne zdaj, zdaj je prepozno.

## 15.

Ta lutka se je množila neverjetno hitro, njeni izumitelji so trdili, da prodajo po tri na sekundo. Skoraj vsepovsod, v skoraj vseh državah, združevala je svet, svet mladih, svet, ki nastaja. Druge lutke so prihajale in odhajale, ta je ostala. Ko je prišla, ni bila poceni. Ni bila samo igrača, bila je tudi simbol, da imaš, da zmoreš. Ali točneje: da imajo, da zmorejo tvoji starši. Znak blagostanja. Bila je pomembna, pomembnejša od večine človeštva. Po njej so se zgledovale pevke, igralke, predsedniki držav. Ženske so se bližale njeni podobi s pomočjo lepotne kirurgije. Na tisoče odraslih je svoje zbirke lutk dopolnjevalo z desetlinami novih različic, vsako leto, iz leta v leto. Nekatere najbolj zavzete zbiralke so morale kupovati večja bivališča, da bi imele lutke, šestkrat manjše od resničnosti, dovolj prostora. Številni so opevali njeno fantastično plastično življenje.

Bilo je na neki ulici nekega obleganega mesta in bilo je na nešteti televizorjih po domovih širom sveta. Ko se je svetlolasa punčka iztrgala mami in stekla nazaj, da bi pobrala svojo svetlolaso punčko, ki ji je padla iz rok, ko sta z mamo cikcakasto bežali pred krogli ostrostrelca, je cel svet zadržal sapo: le zakaj je to naredila? Bili sta že na varnem, tam, kamor krogle ne morejo. Pa vendar je šla nazaj, otrok nesrečni.

Neposredni prenos je bil prekinjen in skoraj nihče, nihče razen njene mame in ostrostrelca in njunih najbližjih, če jih imata, če sta jih imeli, ne bo vedel, kaj se je zgodilo potem. Televizijske kamere so ugasnile, prav zares; če bi snemale, bi se posnetki prej ali slej znašli kje na črnem trgu, nekateri ljudje so pripravljene plačevati, plačati veliko, za take resnične reči.

In kaj se je zgodilo, sprašujete, ti najbrž veš, če pa pripoveduješ to zgodbo? Le zakaj sprašujete? Kaj se spremeni, če veste? Če je bila punčka vaša, menda veste, če ste bili tisti, ki je streljal, menda tudi. In če niste bili ne oče ne mama ne bližnji ne strelec od daleč: se bo vaše življenje, če veste ali ne veste, kaj se je zgodilo, kako spremenilo?

17.

Oddaja *Nekoč je bila revolucija* je svoje meritve gledanosti izboljševala iz minute v minuto. Zasnova je bila funkcionalno preprosta: za vse generacije sprejemljiva voditeljica, junaki preteklih spopadov primerno razporejeni glede na javnomnenjske statuse njihovih junaštev, polne studijske tribune, ki pridodajo potrebno gladiatorsko vzdušje, nekaj mišičastih varnostnikov, če bi stvari preveč ušle izpod nadzora, pa tudi za vizualno popestritev. In medtem ko veterani pripovedujejo, kakšne so bile borbe za boljši jutri v dobrih starih časih, mladina vpije s tribun: "Oh, dajte no, crknite že!" Temperatura izzivalno narašča. Moderatorica se prijazno smehlja: poiščimo srednjo pot! In tako dalje.

Včasih se zgodi, da nadzori uidejo izpod nadzora, da kdo spregovori kaj, česar ne bi smel, seveda živimo v času svobode govora, bodimo hvaležni zanjo, niso bili vsi časi taki, dolgo ljudje niso smeli govoriti o marsičem, dolgo je bilo treba o marsičem molčati, molčati skoraj o vsem, o čemer bi bilo treba govoriti, veliko govoriti, veliko krvi je bilo prelite za svobodo govora, zdaj jo imamo, zdaj vsi govorimo, kar želimo, zdaj vsi govorimo in nihče ne posluša, zdaj je tu svoboda neposlušnosti, nekatere to zelo moti, nekateri pravijo, da bi bilo treba poslušati, seveda ne vsega, kdo bo poslušal vse, to te samo zmede, to ti zamegli razlikovanje med prav in narobe, poslušati bi bilo treba le izbrano, najbolje bi izbrali seveda prav oni, ki vedo, kaj je prav in kaj narobe, najbolje bi bilo poslušati samo njih.

Take trditve so nevarne, pravijo medijski strokovnjaki, lahko vplivajo na priljubljenost med ljudstvom, in predvidevanja, kako bodo vplivale, so podobna ruski ruleti, kadar se stvari gostijo, si ljudje želijo, da bi kdo deloval namesto njih, da bi kdo prevzel oblast in urejal. Ko pa vse postane bolj zračno, bi se seveda razmahnil vsak po svoje. In zato se včasih televizijska soočenja potrgajo s povodcev, ki se napenjajo vsak v svojo smer, besede vzplamtijo, napnejo se žile na vratu, kdo zaripne, paziti je treba, da malobrižen scenograf gostom v studiu ni primaknil česa pridviglijivega, česa odlomljivega, da bi se lahko spravili drug na drugega s praktičnimi pripomočki, so jih sploh pregledali, ali so prišli v oddajo brez strelnega orožja? Enkrat bo šlo vse narobe, enkrat se bodo potokli, pobili, in gledanost se bo povzpela visoko kot še nikoli, a potem bo težko znova dosegati take rezultate, jih dosegati karseda znova in znova, ne bo šlo brez še več krvi, ki se ne bo smela kazati le za kožo, ne bo se smela zadržati za kožo, pordela lica ne bodo več dovolj, da bi gledalci zadrževali

dih in se bližali svojim zaslonom, treba bo več in več, in kadar se hoče več in več, meje izginevajo.

Zato vsakič, ko se kri v studiu preveč razburka, pridejo namigi za pomiritev in voditeljica skomigne: "Nadaljevali bomo po predahu." Začnejo se oglašati.

## 23.

Na zahodni strani je rasla panika. Svojčas so vzhodnjaki ostajali doma, vladarji jih niso spuščali skozi železne zavese, zdaj so preplavljali svet. In ga začeli kupovati. Cene niso bile važne. Po glavah so jim brnela gesla, ki so jih zborno ponavljali v šolah, *bili smo nič, bodimo vse* in podobna. Očitno so jih vzeli resno.

Mogoče je, da ponorijo, so govorili analitiki v medijskih sporočilih. Včasih ljudje pač ponorijo. Obsedenost, ki kakor da pride od zunaj, kakor da iz drugega osončja. *Amok*. In potem zgrabijo mačeto in sekajo, zgrabijo volan avtomobila in zbijajo, zgrabijo brzostrelko in rešetajo. In potem, če preživijo, če jih ne potepta, če jih ne raztrga besneča množica žalujočih za umrlimi, če si v trenutku razsodnosti ne sodijo sami, potem ne vedo, kako je ta želja po ubijanju, ta želja po razbijanju vsega, prišla do njih, prišla v njih, prišla in vztrajala, dokler ji ni bilo zadoščeno, dokler niso vse zavore popustile. Seveda je nečloveška, kako bi kaj takega lahko bilo človeško? Ne vedo, kako, ne vedo, zakaj, ničesar ne vedo. A vseeno je, ali vedo ali ne, to ne spremeni poglobitnega: mrtvi so še zmeraj mrtvi, razsekani, zbiti, prerešetani.

## 25.

V mali državi za devetimi gorami in devetimi vodami ljudstvo končno pričaka dan, o katerem se ob vaških ognjih govori iz roda v rod: dan, ko v predsedniško palačo vkoraka eden njihovih, zdaj ne bodo več podlaga tujčevi peti, zavela bo domača pesem in cedila se bosta med in mleko, pritekla bosta do vsake še tako neznatne kolibe, v vsaka še tako brezzoba usta. Beseda gre od ust do ust, zmagali so naši, nič več ne bo tako, kot je bilo, od jutri sami novi dnevi, bo sonce sploh še zahajalo? Le kako kali in brsti, kar smo posadili, če sije neprenehno, krožniki so neprenehno polni, če je sonca dovolj, ne more biti drugače. Ta, kogar smo volili, bo pravi, da vse uredi, vsem priskrbi, kar si kdo želi, da vsakdo lahko živi svoje dni brez vseh skrbi.

V tej mali državi ljudstvo pleše in poje, tisti, ki so blizu predsedniku, ki so ga spremljali ob vzponu, ki so naredili svoje za pot na vrh, tisti pa se sprašujejo, zakaj vladar ne razume, da je zdaj vladar, zakaj še zmeraj misli, da je enak med enakimi. Ni si namestil klimatskih naprav v svojo pisarno, na tržnicah se pogovarja z ljudmi, tja hodi brez varnostnikov, ni spremenil bivališča, še zmeraj živi v tisti preproščini in s kolesom se vozi na delo? Ali je človek sploh lahko vladar, če pa ne živi kot vladar? In kako živimo mi? Mi smo ga spravili na vrh, in kaj imamo zdaj od tega? Kje so naši postranski posli, naši dopolnilni zaslužki, naše provizije? Kako naj živimo od vladne plače, to je morda dovolj za navadne ljudi, ne pa za nas! Kje so naše cigare, naše vile, naši športni avtomobili, naše dolgonoge lepotice? In še znižal je vladne plače, celo svojo, da bi ostalo za skupno dobro, lepo vas prosim. Kaj bo ljudstvu pomagalo brezplačno zdravstvo, ljudje so zmeraj umirali in zmeraj bodo! Kaj naj ljudstvo počne z brezplačnim šolstvom, ljudstvo je neuko in hoče ostati neuko, kaj bi z vsemi temi znanji, potem nihče ne bi več delal na polju, v vladnih palačah pa ni prostora za vse! Že zdaj je v njih nekdo, ki tja očitno ne sodi, ni res? Tako ne bo šlo. Tako res ne bo šlo, drugače je treba. Drugače.



**25. 1.**

Ko streljanje v vladni palači potihne, nekdo sikne: “Kaj pa je mislil, da je bil? Jezus Kristus? Da bo rešil svet? Končno smo se ga rešili.” Udarniki resno pokimajo. Bil je skrajni čas. Zdaj so stvari urejene, zdaj bosta v državi vladala red in mir.



## 26.

V junaških zgodbah starih dni se nekdo, morda čisto običajen človek, eden izmed nas, slehernik, odloči upreti temnim silam, ki pretijo, da bodo izničile njegov svet, morda ves svet, in vse, kar mu je ljubo. Upor je videti brezupen, a to mu upanja ne vzame, dela tisto, za kar verjame, da je prav, in navsezadnje, po številnih preizkušnjah in stranpoteh, opravi, kar si je zadal, spotoma spozna pravo družico in srečno živi do konca svojih dni.

V junaških zgodbah starih dni je vse preprosto, če preskočimo napore strašnih bojev, ki jih junak sicer zmeraj znova preživi, a ga to zmeraj znova korenito utruji; če spregledamo neprijetnosti prijateljev, za katere se šele v odločilnem trenutku izkaže, da to v resnici niso, pač pa držijo s sovragom; če prezremo zoprnijske stalnega pehanja za preživetjem, ki se posreči šele, ko popuščajo zadnji atomi moči. V junaških zgodbah starih dni je vse preprosto zato, ker natančno vemo, ker niti za hip ne moremo pozabiti, kdo je dober in kdo slab, natančno se ve, na kateri strani je pravica, ki mora na koncu koncev, po vseh teh žrtvah, zmagati.

V novejših zgodbah novih dni pa se zaplete, kajti v njih se razkriva, da nihče ni do konca dober in, zrcalno, tudi nihče do konca slab, vse dobro in slabo je samo vprašanje možnosti in ponudbe, točka preobrata je nekomu sendvič, drugemu vila v predmestju, tretjemu užitek, o katerem je sanjaril noč za nočjo.

In tistih, ki naj bi bili junaki, se loteva malodušje: sem res junak? Ne bi sodil bolj na drugo stran? In slabi liki si prigovarjajo: saj sploh nisem tako slab! Samo še malo nakradem, potem pa zgradim sirotišnico, hiralnico, begunski center, da se odkupim za pretekle grehe in pokažem svetu, da tudi v meni, kakor bi moralo v slehernem, bije toplo človeško srce!

Saj veš, dragi moj, ki poslušáš te zgodbe lepih starih dni, da nočeš takega sveta, tako negotovega sveta. Saj veš, da si želiš, da bi bilo jasneje razdeljeno, kdo so tisti, ki jih je treba slaviti, in kdo tisti drugi, ki jih moraš črtiti. Če je vse jasno razmejeno, iskanje razlike med prav in narobe ni tebi prepuščeno. Če bi bilo, kako naj veš, da nisi ločnice zgrešil! Kdo bi znal, kaj znal, hotel biti junak v tako zapletenih zgodbah?

## 26. 1.

Nekdo se odpravi, pripoveduje ena teh starih zgodb, v osrčje teme, da bi tam našel tistega, ki živi drugače, kakor je zapovedano, zapovedano skoraj vsem razen njemu. Ni mogoče dobiti potrditve, da tisti tam v osrčju teme res obstaja, tudi poti do njega sleherni opisuje drugače, skupno jim je le, da tečejo v nemogoče smeri in prek nepremagljivih ovir.

Vendar to ne ustavi pravega iskalca, treba je naprej, treba je tja, kamor ni prišel skoraj nihče, morda nihče razen tistega, ki živi drugače, kakor je zapovedano, morda niti on ni prišel, morda so to le govornice, ki pomagajo ljudem, da ne začnejo kričati, kako tako ne gre več, kako tako ne morejo več, a kdo to sploh opazi, vsi kričijo, in ko se izkričijo, začnejo skakati s pečin, z mostov, z visokih zgradb, morda so vse to le govornice, ki pomagajo ljudem, da ne skočijo v praznino.

On pa se odpravi v praznino, on potuje skozi temo, on gre vse dlje in čaka na veliko srečanje. In si predstavlja, kako bo, ko bo do tega srečanja končno prišlo, saj ne more biti drugače, kot da pride, saj ne more biti, da bi bila zaman ta dolga pot v skoraj nemogoče smeri, to premagovanje skoraj nepremagljivih ovir. Kakšen bo ta, ki je na koncu te poti?

Različne zgodbe ga opisujejo različno, usklajeno s pričakovanji poslušalcev ali daleč od njih, da jih ta odmik preseneti in pritegne, vsaka zgodba zase išče pravi zaključek, ki bi povezal poslušalce v vzklik navdušenja, in v vsaki zgodbi se na koncu skriva tesnoba: kaj, če človek v osrčju teme sploh ni takšen, kot ga te zgodbe opisujejo? Kaj, če je čisto takšen kot mi, ki o njem pripovedujemo, takšen kot ti, ki o njem poslušajo? Kaj, če je ta človek v resnici kdo od teh, ki zdaj poslušajo in se delajo, da te zgodbe niso slišali še nikoli? Ali, najbolj presenetljivo, a vendar ne povsem izključeno, ne povsem nemogoče: kaj, če sem ta človek v osrčju teme prav jaz? Le da tega še ne vem, dokler ne opravim te dolge poti po komaj prehodnih poteh, ne premagam teh komaj premagljivih ovir?

Tudi tisti, ki se odpravi, pripoveduje ta stara zgodba, razmišlja natanko tako, ne spočetka, pač pa pozneje, ko se začenja tema gostiti, govornice rahljati, pot ožiti, takrat razmišlja, kakšen bo ta, ki ga bo morda, če je taka višja volja, navsezadnje le srečal, se mu zazrl v obraz in mu rekel: zdaj je dopolnjeno, kar se je moralo zgoditi. Bo imel človeško podobo ali bo iznakažen od vsega, kar ga je obdajalo v osrčju teme? Ga bo vesel, da končno pride drug človek, ali ga bo spodil od vrat, če sploh ima kaka vrata do svojega bivališča? Morda ga bo pobil brez besed, še preden mu bo prišlek utegnil povedati, kako dolgo je bilo to iskanje?

Toliko vprašanj, tako malo odgovorov, in tako dolga in zapletena pot, premišlja tisti, ki se odpravi. Vrnil bi se, a zdaj se je že vse pomešalo, ne ve, kje bi moral zavijati, če se obrne, vsi so ga že zapustili na tej izčrpujoči poti, in on ne misli nazaj, le naprej. Če bo šel dovolj dolgo naprej, menda ni možno, da ne bi prišel nikamor, da so povsod samo ovinki in prepreke? Če bi šel naprej in naprej, navsezadnje nekam mora priti, nekoga mora srečati, pa čeprav, in ta možnost ni več tako zelo najslabša, kot se je zdela na začetku, nekoga mora srečati, pa čeprav samega sebe.

Gianna Molinari

## Tu je še vse mogoče

Odlomek iz romana

Volk je prišel s hribov in z njim so prišli drugi volkovi, prišli so v ravnino. Prodrli so na območja, kjer jih niso videli še nikoli.

Gnala so jih lakota, zavest, da imajo mladiče, vedenje, da so mladiči lačni.

Ta volk in ti volkovi nimajo imena. Pravijo jim volk in volkovi. Imajo skrivališča. Gibljejo se ponoči.

Tudi jaz se gibljem ponoči, tudi jaz veliko strmim v temo.

Tudi jaz prodiram na območja.



Nekje je otok, na katerem živi živalca, ki je ljudje niso še nikoli videli. Na ta otok so se odpeljali raziskovalci in posrečilo se jim je senzacionalno odkritje. Živalco so ulovili z mrežo in jo položili v kozarec z naluknjanim pokrovom. Zvečer so spili veliko šampanjca, na čast svoji izjemni najdbi, saj jim je uspelo uloviti bitje, ki ga človeško oko še ni videlo. Od veselja in ponosa so bili vsi iz



Foto: Christoph Oeschger

**Gianna Molinari** (r. 1988, Basel) je študirala na Švicarskem literarnem inštitutu v Bielu. Za prvenec *Hier ist noch alles möglich* je leta 2018 prejela nagrado Roberta Walserja, 2019 nagrado Clemensa Brentana (nagrada mesta Heidelberg), poleg tega se je uvrstil v ožji izbor za švicarsko književno nagrado in v širši izbor za nemško književno nagrado 2018. Avtorica živi v Zürichu.

sebe, opajal jih je občutek, da so priča zgodovinskemu dogodku. Naslednje jutro so se zbudili z glavobolom in se zbrali, da bi razpravljali o imenu za živalco. Pri tem je imel vsakdo v mislih svoje ime. Že dolgo so sanjali o tem, da bi takšno živalco, s tako tenkimi nožicami, tako filigranskimi in elegantnimi krilci lahko poimenovali po sebi. Pa o tem, da bi pod njeno fotografijo v znanstvenih publikacijah prebrali svoje ime. Raziskovalke in raziskovalci so se strinjali, da morajo živalco, če ji želijo dati najustreznejše med vsemi ustreznimi imeni, videti. In takrat, tisto jutro, na tistem otoku, se je razblinilo veliko sanj: najbrž so bile luknje v pokrovu kozarca prevelike ali pa je bitjecu nekako uspelo pobegniti.

## 1. del

Razgovor za službo sem imela v tovarniški kantini. Šef je sedel za kvadratno mizo, pred sabo je imel skodelico čaja, iz katere se je kadilo. Dala sem mu roko in se mu predstavila. Še on se je predstavil in me vprašal, ali sem že kdaj delala kot nočna varnostnica. Pokimala sem in povedala, da ponoči pogosto bedim, da mi ni težko, da sem zelo pozorna in zanesljiva, pa da bi to delo rada opravljala.

Stanujete v mestu, je vprašal, srknil čaj in me gledal čez rob skodelice.

Ne bi mogla živeti v tovarni, v delavskem stanovanju morda, nisem zahtevna, kaj majhnega bi zadostovalo.

Si ne bi raje poiskala stanovanja v mestu, saj ni daleč, je rekel šef. In kaj točno si predstavljam pod delavskim stanovanjem, se res nisem nič pozanimala, delavcev skoraj ni več, stanovanj pa tako niso imeli nikoli. Lahko se, če želim, vselim v enega od praznih prostorov, elektriko in vodo ima, v tistem nadstropju sta tudi prha in stranišče, zna biti hladno, nobenega luksuza ni, ne, res nobenega luksuza, ampak lahko si ga ogledam, glede najemnine in vsega drugega se bova že dogovorila.

Vselim se v velik prostor v prvem nadstropju stavbe v obliki črke L. Zraven in spodaj je še več prostorov. Stavba stoji na tovarniškem zemljišču in je del tovarne. Nasproti je proizvodna hala, veliko večja, veliko višja. Za njo sta še dve hali, še ena proizvodna in skladišče.

Tovarna stoji nedaleč od majhnega mesta. Tam živi tistih nekaj delavcev, ki so še zaposleni v njej. Okoli tovarne so polja, za njimi letališče. S svojega okna vidim letala, ko vzletajo in pristajajo.

Mogoče je prostor premajhen, da bi mu rekla hala. Pa mu kljub temu pravim hala. Tu ni stanoval še nihče. Sem prva stanovalka hale.

Ko ponoči ležim v postelji in strmim v strop, se mi včasih zdi, da sem v kitovem trebuhu.

Ločiti skušam pomembno od nepomembnega. Je pomembna senca ptiča, ki skaklja po tleh hale, ali je pomemben sam ptič, ki ga s stola ob mizi ne morem videti?

Pomembne so moje dlani, prav tako roke in ramena, glava, oči, usta. Tudi moje noge štejejo. Nesejo me od mize do postelje, od kotov v sredino hale, do okna.

Sprašujem se, kakšna je površina mojih pljuč, kako gosta je mreža mojih žil, kako bo bivanje v hali vplivalo name.

Tu je novo okolje, ki ga lahko raziščem. Tu je še vse mogoče.

Zaposleni v tovarni se bojijo volka. Na vratih svoje hale najdem listič: *Na območju tovarne smo opazili volka. Te živali iščejo hrano in se ne bojijo človeške bližine. Če ga opazite, nam to, prosim, takoj sporočite.*

Do zdaj ga še nisem videla.

Vstop na območje tovarne je nezaposlenim prepovedan. To piše na tablah. Zraven pa še: videonadzor. Zemljišče ima kvadraten tloris in je ograjeno. Marsikje ob žičnati ograji raste plevel. Poleg tega je na več mestih skrivljena. Grem ob njej in na treh mestih odkrijem tako veliko luknjo, da bi se lahko splazila skoznjo.

Šefa povprašam o volku.

Kuhar ga je videl pri zabojnikih, ko je brskal za ostanki hrane, nečesa se mora domisliti, reče, nedopustno je, da se okoli tovarne potika volk.

Vprašam šefa, zakaj ne da postaviti nove ograje, popraviti lukenj.

Zdi se mi predrago, tovarna ni vredna nobene investicije več.

Zakaj ste pa potem zaposlili mene?

Vi niste investicija, temveč nuja. Hočem, da je vse tako, kot mora biti, nočem zagrešiti napake, vse do konca.

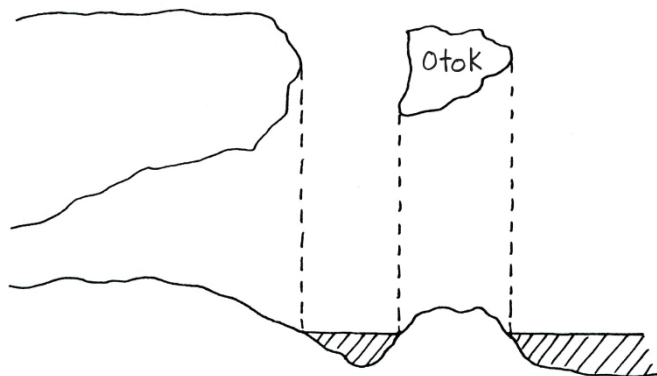
Presenečena sem, s kakšnim tonom mi to pove, kot da samemu sebi ne bi čisto verjel, kot da je že zdavnaj nekje drugje.

Kuharja bom vprašala, kakšen je bil videti volk, kako velik je bil, kaj je počel, kako je gledal, če sploh je gledal, kako se je premikal.

Šla bom v kantino, mogoče bom jedla juho in kuharja vprašala, kako se je odzval, ali ga je volk prestrašil, ali se je bal, ali je od strahu otrpnil, kateri

od njiju se je prvi premaknil, kuhar ali volk, v katero smer je volk odšel, ali se je ozrl, ali je kuhar to videl. Vse to ga bom vprašala in pojedla juho.

Med vidne meje sodijo gozdna meja, meja med kopnim in morjem, med svetlobo in senco, stene moje hale in ograja okoli tovarne. Te meje zlahka prepoznaš. Drugih ne.



V nadstropju pod mojo halo je nadzorna soba. Tam pogosto sedim in izmenično strmim v štiri zaslone. Le redko vidim, da kateri od zaposlenih odide ali pride: peš, s kolesom ali z avtom. Le redko vidim, da pripelje ali odpelje tovornjak.

Odkar vem, da se na območju tovarne potika volk, večkrat opazim, da čez sliko na zaslonu huščne mačka. Včasih premična slika postane nepremična, ker se na njej nič ne zgane, ker se pri uvozu, izvozu, na dvorišču in pri glavnem vhodu nič ne spremeni. Edini zaznavni spremembi sta svetloba, enkrat svetlejša, drugič temnejša, in sence, ki se počasi pomikajo čez betonska tla.

Kadar sedim v nadzorni sobi, pogosto berem knjigo. Takrat le s koticiki oči pogledujem na zaslon.

Včasih se mi sredi stavka zazdi, da sem videla premikanje. Volk, pomislim, toda še preden pogled ločim od vrstic in usmerim na zaslon, sence že več ni. Nočno varovanje so razdelili na dve izmeni, od petih popoldne do polnoči in od polnoči do sedme ure zjutraj. Drugemu nočnemu varnostniku je ime Clemens. Šest dni na teden se izmenjujeva. V nedeljo ne dela nihče. Nedelja je nedelja, pravi šef. To velja tudi za vlomilce, tako kažejo statistike.

In kako je v nedeljo z volkovi, vprašam šefa.



Te težave pa še nisem rešil.

O delitvi izmen sva se lahko dogovorila sama. Sklenila sva, da bo vsak delal en teden v prvi in en teden v drugi izmeni, tako se je Clemens menjaval že z mojo predhodnico.

Clemens stanuje v mestu. V tovarno se vozi s kolesom.

Kaj se bo zgodilo s tovarno, mi je vseeno. Zanima me volk. Ne bo več dolgo trajalo, nekaj mesecev še, potem bodo izključili stroje in ustavili proizvodnjo. Včasih so tu izdelovali komplete škatel, nosilno embalažo, ovojnice, darilne škatle, kartonaste škatle, arhivske škatle, transportno, prodajno in predstavitevno embalažo iz valovitega, polnega, trdega in kompaktnega kartona ter sive lepenke. Zdaj proizvajajo samo še zložljive škatle.

Na zaslonu se približuje Clemens na kolesu. Kapo ima nizko na čelu. Sredi slike na kratko dvigne roko v pozdrav, nato zavije desno in mi izgine iz vidnega polja.

Vrata nadzorne sobe odpre tako silovito, da se odbijejo od stene.

Si videla volka? Sname kapo in sede k meni pred zaslone.

Nisem, rečem in v njegovih črnih laseh opazim posamezne sive pramene.

Pa kaj drugega?

To me vpraša vsako noč in vsako noč odvrnem: Ne, nič.

Ali naj mu povem, da sem videla miš, ki je stekla pod viličarja, da je zaskovikala sova ali neki drugi ptič, da se luna ni pokazala, da je bil zrak svež in je dišal po močvirju, čeprav v bližini ni močvirja, da sem z dlanmi na steni tovarne oblikovala živali iz senc, med njimi senco volka?

No, lahko noč.

Vstanem in s ploskimi dlanmi dvakrat potolčem po mizi. Zasloni se rahlo zatresejo.

Vidim še, da si pomane oči, nato stopim mimo njega, skozi vrata, po stopnicah nadstropje više in stopim v svojo halo. Pri majhnem umivalniku si umijem zobe in obraz ter ležem v posteljo. Postelja je točno nad mestom, kjer zdaj sedi Clemens.

Mizo in stol, ki stojita v moji hali, sem našla pred skladiščem; posteljo mi je prinesel Clemens. S seboj sem prinesla samo nekaj oblačil, fotoaparata in veliki splošni leksikon, ki je zelo pomemben. Vanj stalno zapisujem nova gesla in dopolnjujem zapisano. Včeraj sem ob besedi MEJA v drobni pisavi dodala:

stene moje hale, ograja okoli tovarne.

TOVARNA: Tu nisem zaradi tovarne. Tu sem, ker lahko tu raziščem novo okolje.

Navadila sem se na življenje v pravokotniku. Če bi mi kdo rekel, da je svet pravokotnik, bi mu bila pripravljena verjeti. Vendar bi prej rekla, da je svet svet in moj pravokotnik moj pravokotnik.

Svet



Hale ne bi menjala. Ne za enosobno stanovanje nasproti nakupovalnega središča s svetlečim neonskim napisom, katerega modra svetloba je ponoči preplavila mojo sobo. Ne za pritlično stanovanje z dostopom na vrt, kjer je stal zidec, na katerem so se poleti sončili kuščarji, in sem se spraševala, ali je to vse, to smukanje in strmenje, ali pa so zmožni še česa drugega, ali morda spremenijo barvo ali skočijo meter visoko, kadar jih ne gledam. Dela nočne varnostnice ne bi zamenjala za svojo prejšnjo službo v knjižnici. Res pa je, da imata obe službi nekaj skupnih značilnosti. V knjižnici sem iskala in zbirala naročene knjige. V tovarni iščem volka. Tako v knjižnici kot pri delu nočne varnostnice je malo dnevne svetlobe. Želenih knjig pogosto ni bilo in v tovarni tudi marsičesa ni: od sodelavcev, ki jih tako redko vidim, do volka, ki se sploh ne prikaže.

Kljub temu mislim, da bi čakanje na volka lahko bilo zanimivejše od iskanja in zbiranja naročenih knjig.

Pogosto vidim šefa, da s povešenimi rameni prečka tovarniško dvorišče. Sprašujem se, ali se oklepa tovarne, ali ga boli, da jo zapira, ali je poskusil preprečiti, da bi jo zaprli, ali to še vedno poskuša.

Za tovarno ravno ne skrbijo, ne več. Iz razpok v betonu poganja plevel, pa ga ne odstranijo. Zaradi vlage na zunanjih zidovih raste mah, v notranjosti se kruši omet. Čas rezlja v steno tenke razpoke, okenski križi so rjasti in bodo gotovo še naprej rjaveli.

Tovarna nočnega varovanja ne potrebuje. Ne vem, kdo bi lahko kaj odtujil s tega dvorišča. Tu ni česa vzeti. Česa drugega kot karton vlomilec ne bi našel.

Sprašujem se, zakaj me je šef zaposlil, ali mu je res mar za tovarno ali pa mi v njej dovoli stanovati iz drugih razlogov. Najbrž sva s Clemensom

šefu malce v uteho; dokler nočna varnostnika opravljata obhode, je njegovi tovarni še mogoče reči tovarna.

Volka sem vesela. Morda je po njegovi zaslugi moje delo pomembno.

VOLK: Možno je, da pride.

OGRAJA: Najdemo tudi veliko višje in takšne brez lukenj.

Tri mize od mene sedita voznika tovornjaka. Upala sem, da bom v kantini sama, potem bi lahko kuharja nemoteno izprašala. Voznika tovornjaka jesta krompirjev pire in kos mesa; verjetno svinjino, mogoče tudi jagnjetino ali govedino. Volk se bo razveselil ostankov, pomislim in pomaham kuharju. Pomaha nazaj. Stopim k pultu in kuhar mi iz kromiranih posod na krožnik naloži zajemalko pireja in kos mesa.

Mogoče sem pire preveč solil, reče.

Bo že, rečem.

Danes ni moj dan. Pokaže na obliž na prstu.

Eden od voznikov gre iskat kavo iz avtomata. Ko znova sede za mizo, oba z žličko mešata kocko sladkorja. Žlički sta v njunih velikih dlaneh videti zelo majhni.

Pogledam svoj krožnik. Na pireju se vidi odtis zajemalke. Z vilicami potegnem čezenj.

Voznika postavita prazna krožnika na pult, zraven položita denar in odideta iz kantine. Kuhar pride s cunjo in začne brisati mize.

Ni veliko ljudi, rečem in z vilicami pokažem po prostoru.

Kuhar se ozre k meni. Si že kdaj doživela, da bi bilo tu veliko ljudi? Včasih je bilo drugače, včasih sem vsak dan kuhal štiri menije, pripravljaj solate in sladice. Včasih so bile te mize polne.

Včasih tu tudi ni bilo volkov, rečem in mu zastavim vsa tista vprašanja, ki sem mu jih nameravala zastaviti.

Kuhar pove, da je bil volk videti kot volk, da je stal pri zabožnikih, da ga najprej ni opazil in da se ga je ustrašil. Od strahu je otrpnil, ampak v takšni situaciji se niti ne smeš premikati, ostati je treba miren in priseben. Kuhar pove, da se tudi volk ni zganil, in da je odložil vedro z ostanki hrane na tla in ga ni izpustil iz oči – on ne volka, volk ne njega – naenkrat pa se je volk vseeno premaknil. Kam točno se je pobral, tega ne ve, v temo pač.

Clemens stoji na vratih. Plašč ima moker. Nekaj kapljic se nabere na robu plašča in kane na tla.

O volku še vedno ne duha ne sluha, rečem in pristavim vodo.

Clemens iz notranjega žepa plašča izvleče knjigo in mi jo pomoli. Platnice so vlažne.

*Canis lupus*, preberem glasno.

Deblo: *Chordata*, poddeblo: vretenčarji, razred: sesalci, red: zveri, družina: psi, vrsta: *Canis lupus*, volk.

Mogoče te zanima. Plašč obesi čez radiator. Voda še naprej kaplja z njega in kapljice se zlijejo v otoček iz vode.

Zakaj si pravzaprav prišla v tovarno, vpraša. Lahko bi počela kaj drugega. Študirala, potovala. Zakaj si tu, vpraša.

Všeč mi je. Dober kraj je. Tu je še vse mogoče.

Celo volkovi, reče Clemens.

Celo volkovi.

[...]

Šef stoji pred vrati moje hale, povabim ga naprej. Odkar sem se vselila, mojega pravokotnika še nihče ni videl od znotraj. Šef stopa vzdolž oken mimo vrste knjig, ki ne meri niti pol njegovega koraka. Gleda skozi okno in opazuje območje tovarne.

Lepo, reče, in ne vem točno, ali misli mojo halo ali zemljišče okoli tovarne.

Veste, to z volkom me skrbi. Brska po zabojnikih kantine.

Se vam to zdi slabo, vprašam in liste, razprostrte po moji mizi, zberem na kup.

Skrajno neprijetno se mi zdi, da se tu okoli potika takšna zver.

Mislite, da je volk res tako nevaren?

Volkovi napadejo ljudi.

Običajno ne.

Možno je, reče šef in iz žepa plašča izvleče list papirja. Razgrne ga in položi na mizo.

Poglejte, tu je načrt območja tovarne. Tu smo skrili sklopec, pa tu in tu. S prstom pokaže na tri z rdečo označena mesta na papirju.

To je posebna past za volka, sam sem si jo zamislil. Jama, v katero bi se volk ujel. Ko bi stopil na eno stran deske, bi se ta vdrla in volk bi padel noter. Poglejte, konstrukcijski načrt. Treba je torej izkopati jamo, dovolj globoko in dovolj veliko, reče šef. Hotel sem vprašati, če bi to lahko naredila vidva s Clemensom.

Ne morete najeti bagra?

Lahko bi ga, reče šef, ampak saj ne nameravam izkopati jame za bazen.

Pomislim, da obstajajo tudi majhni bazeni, in vprašam, ali ne bi raje nastavljal fotopasti.

Potem bi imeli samo fotografije, reče šef.

Tudi fotografije nekaj povedo o tem, ali volk obstaja ali ne.

To ni dovolj, reče šef.

Rečem, da bom izkopala jamo, takó, za popestritev.

Šef začne z rdečim pisalom obkroževati podatke o merah na načrtu. Tri metre dolgo, dva metra široko in tri metre globoko, nato s prstom znova potapka po vseh mestih s pastmi.

Načrt lahko obdržite, da ne boste v kakšno stopili.

Bom že pazila, rečem in zložim načrt.

VOLK: V času pomanjkanja hrane volk žre tudi mrhovino in smeti.

Šefu sledim iz svoje hale in naprej iz stavbe.

Znano je, da volk pride v krdelu. Zato se moramo zavedati, da nimamo opravka le z enim primerkom.

Naokrog hodijo tudi sami, rečem.

Do deset živali, si predstavljate? Šef hiti pred mano.

Že ima svoje razloge, hočem reči šefu, na tovarniško dvorišče ne hodi prostovoljno, lakota je tista, ki ga prižene, hočem reči. *V času pomanjkanja hrane volk žre tudi smeti.*

Šef obstane, gleda v tla, ki so pokrita z visoko travo in grmovjem, reče *tu in dobro in idealna tla*. Naredi tri velike šefovske korake v eno smer, se ustavi, se obrne za devetdeset stopinj in naredi še dva velika koraka.

Gledam del tal, ki ga je izbral šef. Na njem raste veliko regrata.

[...]

Opravim svoj obhod. Luči osvetljujejo le določene dele tovarniškega zemljišča, v temnih kotih slutim volka ali več volkov hkrati. Obhodim stavbo v obliki črke L, s svetlobnim snopom žepne svetilke zdrsnem čez spodnja okna, osvetlim zgornja ter posvetim stran od stavbe v temo. Nato obhodim še druge stavbe, obe proizvodni hali in skladišče. Iščem postavljene pasti, zamišljam si, kakšen pogled bi bil to, če bi se volku taca res ujela vanjo. Stopim tja, kjer naj bi izkopala jamo. Začnem puliti visoko travo, grmičevje, regrat in hitro opazim, da bom potrebovala motiko ali, še boljše, lopato.

Odločim sem, da bom kopati začela šele naslednji dan.

Med vračanjem grem mimo zabožnikov za smeti. Ob njih leži mrtva podgana. Odhitim v halo, vzamem fotoaparata in najdbo fotografsko dokumentiram.

Naslednje jutro poiščem šefa in mu pokažem fotografijo, ki sem jo natisnila na njegovem starem kopirnem stroju.

Kaj pa naj bi to bilo? Gleda fotografijo in pripre oči.  
Prva sled volka, rečem in samodejno še sama pripre eno oko.  
Kaj je to? Šef se s prstom dotakne papirja.  
Podgana. Gotovo jo je raztrgal volk.  
Volk raztrga podgane?  
Tako je videti.  
Ta beštija ne pusti človeku niti podgan.

S tem ko sem mu ga predstavila kot plenilca podgan, sem volka hotela pravzaprav postaviti v malo boljše luč. Očitno mi ni uspelo. Zato hitro rečem, da bi lahko bila tudi mačka, kak ptič, velik, z velikimi rumenimi kremplji, ali druga podgana, in da volk še ni padel v past, da naj bi ga videl le en človek, in to je kuhar, ki je vsekakor vreden zaupanja, ki pa je tudi že kdaj kaj presolil in se urezal v prst, saj ne da hočem reči, da slabo vidi, vendar je gotovo tudi že boljše videl, ter da včasih kaj spregledamo ali narobe vidimo, to je človeško, nič ne moremo za to.

Šef najprej molči. Nato reče, naj bom še naprej pozorna.

Pritrdim in se počutim kot izdajalka, ki je kuharja očrnila pri šefu, da bi rešila volka. Sklenem, da bom naslednjič, ko bom jedla v kantini, pohvalila hrano.

Vstopim v kantino in grem do pulta. Ob njem stoji sodelavec, ki sem ga na zaslonu že večkrat videla priti ali oditi. Oblečen je v modre službene hlače in črno majico z logom tovarne na prsih. Ima sive valovite lase, okoli oči nešteto gubic. Redko se zgodi, da v kantini razen kuharja sploh srečam koga drugega. Kuharja nikjer ne vidim. S komolci se naslonim na pult.

Danes ni ničesar, vprašam.

Je, je, odvrne delavec, kuhar bo takoj tu. Seže čez pult, vzame kos kruha iz košarice in mi ga ponudi.

Vzamem ga in ugriznem vanj. Sodelavec znova seže v košarico. Zdaj tudi on žveči kruh.

Lose, reče s polnimi usti, eden zadnjih. Ponudi mi roko.

Nočna varnostnica, rečem.

[...]

Štiri kilometre okoli tovarne se razprostirajo ravna polja: s koruzo, žitom, oljno repico, med drugim.

Poljske poti ločujejo tako koruzo kot žito in oljno repico.

Tam, kjer se polja končajo, se začne gozd. Ravnine je konec, pokrajina zavalovi, se vse bolj vzpenja in preide v hribovje, daleč zadaj.

Od tam pridejo volkovi, je rekel šef, ko me je spremljal na mojem prvem obhodu po tovarniškem zemljišču. S prstom je pokazal skozi zanko ograje proti hribom.

Hodim ob robu gozda. In potem pozabim na volka in ograjo. Pred sabo zagledam kovinski križ, grobo zvarjen, zvar je viden, kovina je od zraka in dežja na nekaj mestih zarjavela in porozna. Ob robu gozda je zasajen v zemljo. Stoji postrani na samem.

Ne najdem nobenega napisa, namiga, zakaj so ga prav tam zabili v zemljo.

Od tu je tovarna videti le še kot tovarna.

[...]

Na tistem mestu so našli mrtveca, reče Clemens, ko ga vprašam o križu. Pred osmimi leti so ga postavili. Nihče ni znal pojasniti, kako se je truplo tistega moškega znašlo tam in zakaj je umrl. Dogodek je takrat prizadel celo tovarno, celo mesto. Da naj vprašam Loseja, doda Clemens, Lose ti lahko pove o tem. Njega je najbolj prizadelo.

Lose je vse o mrtvecu zbral v mapi. Trdi karton, A4 plus. Na mapi piše: M. k. j. p. z n.

Moški, ki je padel z neba, Lose pojasni okrajšavo. Tu notri je vse, kar sem lahko našel, to je vse, kar je ostalo od njega. Odprem mapo in polistam po časopisnih člankih in fotografijah.

Ni veliko, navrže Lose.

Pri več člankih so dopisane opombe, določena mesta v besedilu so obkrožena ali podčrtana. Pogosto se je samemu sebi zdel kot arheolog, ki skuša delce povezati v celoto, doda. Morda se mi Lose zato zdi tako prijeten, ker zadeve ne gredo kar tako mimo njega. Morda je tudi Lose opazil, da sva si v tem podobna.

Lose se še dobro spominja. Tisto jutro je zgodaj vstal. Se oblekel. Pozajtrkoval, kos kruha, debelo namazan z maslom, kot vsako jutro. Pripravil si je kavo in jo preлил v termovko, ki jo je spravil v nahrbtnik, zraven jabolka in daljnogleda. Vzel je nahrbtnik in puško in šel iz hiše proti gozdu. Bil je še temno, ali pa se je že svitalo, tega ne more več zagotovo reči. Prispel je do roba gozda in visoke preže, splezal po lestvi; previdno. Eden od klinov se je zlomil, leto prej. Zavaljo tega se ni nihče poškodoval, ampak nikoli ne več. Od tistega dne naprej je prepričan, da nikoli ne več.

Zgoraj je puško in nahrbtnik naslonil na leseno klop in sedel. Nato si je v pokrov termovke nalil kavo in jo srkal, ob tem pa mislil na srne in divje svinje, na tišino.

Z daljnogledom je gledal čez polje. Ogledoval si je majhne breste in opazil, da so od prejšnjega leta precej zrasli, in ko je premišljeval o brestih in njihovi rasti, je videl, da je nekaj padlo na tla. Nekaj velikega. Izjemno hitrega. Pomislil je na velikanskega ptiča, ki je strmoglavil proti plenu na polju, na predmet iz vesolja, na meteorit, na del satelita, nekakšen kovinski kos. Pomislil je, da se stara in se mu slabša vid, da se je spustila megla, sicer ne gosta, vseeno pa je megleno, da na nebu nenehno vidi letala, da kos kovine ne bi bil nič čudnega, ali pa ga je zmotila letalska luč. Morda madež na mrežnici, nezbranost, napačna povezava v možganih. S to mislijo se je potolažil, znova se je zazrl v breste in ni več mislil na tisto, kar je padlo, temveč znova na srne in divje svinje.

Lose je z neba videl pasti človeka in ob tem ni pomislil na človeka. Na mestu, kjer je moški priletel na tla, tam, kjer so ga pozneje našli, zdaj stoji križ.

Hrup letal slišim jasneje kot običajno, morda se je veter obrnil, morda danes tudi bolje poslušam. Le kako so se počutili ljudje, ko so videli prva letala ali sedeli v enem od njih? Vsakdo enkrat v življenju prvič vidi letalo, vendar spomin na to zbledi. Videti letalo ni danes nič nenavadnega. Nič posebnega. Nekaj posebnega je videti kita ali notranjost zemlje.

[...]

Pri mrtvem niso našli nobenih dokumentov. Policija je našla le verižico, majico in kavbojke. Pri sebi je imel bankovec centralne banke Centralnoafriške republike, poleg tega je bil na majici viden logo podjetja, ki ima sedež verjetno v Kamerunu. Po vsem tem in po njegovi temni koži so domnevali, da morda prihaja iz Kameruna. Ali to drži, niso mogli dokončno ugotoviti. Vse do danes ne.

## 2. del

[...]

Stojiva pri jami za past. Odmor, reče Clemens. Na to bi morala nazdraviti.

Res bi morala, rečem in pogledam luno, ki je danes velika.

Skoraj polna luna, rečem.

Potem jo bova mogoče slišala tuliti, se zasmeje Clemens.

V tvoji knjigi sem prebrala, da volkovi tulijo posebej glasno, kadar krdelo zapusti član, s katerim so si bili blizu.

Res je, reče Clemens.

S tuljenjem izražajo naklonjenost; če imajo koga raje in ga bolj pogrešajo, tulijo še glasneje.



Naj grem v kantino po pivo, vpraša Clemens.

Zakaj pa ne.

Clemens gre proti kantini in pri jami ostanem sama, mislim na volke, ki si jih zamišljam v njihovem krdelu, in na to, da smo tudi tovarna, kuhar, šef, Clemens in jaz nekakšno krdelo, s hierarhijo, z več ali manj naklonjenosti. Če bi tovarno zapustil Clemens, bi jaz najglasneje tulila.

[...]

Tovarna bo dva tedna zaprta. Šef reče, da ni najboljši trenutek, vendar tako piše v pogodbah, vsakdo ima pravico do dopusta.

[...]

Verjetno bo zdaj, ko bomo vsi na dopustu in ne bo vsako noč kdo hodil okrog tovarne, veliko več možnosti, da se volk ujame v past, reče Clemens.

Najbrž.

Kaj boš počela?

Obiskala bom Loseja.

Na letališču?

Ja. Zakaj ne?

Lahko greš tudi z mano, z avtom se bom kam odpravil, mogoče v hribe.

Lepo, ampak bom raje ostala tu. Res bi bilo škoda, če bi prišel, midva bi bila pa oba nekje v hribih.

Kakor hočeš.

### 3. del

Clemens vrata v nadzorno sobo običajno močno odsune, gre do okna in si medtem sleče plašč, vpraša, kako je bila noč ali če se je kaj zgodilo, in plašč vrže čez radiator. Tokrat pa obstane med podboji. V roki drži list papirja.

Kako si se imel na potovanju?

Dobro, reče.

Bi kavo?

Clemens še vedno stoji na mestu. Nato le naredi korak bliže in dvigne list višje. Vidim, da se papir v njegovi roki rahlo trese.

To je policijski fotorobot. Z njim v mestu iščejo bančno roparko. Ta risba je zelo podobna tebi, si to ti, vpraša in mi pomoli papir.

Pogledam risbo.

To naj bi bila jaz?

Kar nekaj podobnosti je, usta, nos, se ti ne zdi?

Rečem, da ne verjamem, da sem to jaz. Če bi to bila jaz, potem bi morala oropati banko.

Clemens dvigne obrvi in reče, da je oborožena ženska vdrla v bančno poslovalnico in zaposlenim grozila s pištolo, da je na begu enega uslužbenca obstrelila, da je osumljenka iz banke zbežala s petmestnim zneskom in brez sledu izginila. Fotorobota so izdelali na podlagi izjav prič. Ženska je nosila plašč bež barve z visokim ovratnikom in kapo. Imela je pajdaša, z njo naj bi vstopil neki moški, se držal v ozadju in pred njo znova odšel iz banke, najbrž, da je pripeljal avto, s katerim sta zbežala. Clemens mi risbo drži pred obrazom, zdaj še bliže.

Saj to niso moje oči, rečem.

Mogoče so res malo ožje, vendar bi lahko bile tvoje oči.

Misliš, da imam pištolo, misliš, da z njo streljam ljudi, vprašam.

Clemens molči. Pogled umakne s fotorobota in se zazre v zaslone.

Kdo pa naj bi bil moj pajdaš? Ti si bil vendar na dopustu, rečem.

Pogleda me in na njegovem obrazu vidim, da ni pravi trenutek za stresanje šal.

Sede na stol zraven mene.

Res me je strah, reče.

Mene tudi, rečem.

Nato dolgo molčiva. Tudi na zaslonih se nič ne zgodi.

Med dopustom sem premišljeval, reče Clemens. O tebi ne vem skoraj ničesar, ne vem, kje si prej delala, ne vem, kje si prej stanovala. Zelo malo poveš o sebi.

Rečem mu, da prej tega niti ni hotel vedeti, da pa mu lahko povem, če ga bo to pomirilo, da sem živela v mestu malo južneje in delala v knjižnici, preverjala sem stanje v skladišču, razvrščala nove pošiljke, sprejemala naročila, da sem imela veliko opravka s policami, da sem o policah celo sanjala, da sem tam živela v pritličnem stanovanju z dostopom na vrt, kjer sem gojila paradižnik in zelišča, žajbelj in rožmarin, da je tam stal nizek zidec, kjer so se sončili kuščarji, da sem se spraševala, ali kuščarji čutijo, ko jim odpade rep, ali jih potem boli, in kaj se zgodi z odpadlim repom, ali se zvije, ali še trza, ali pridejo ptiči in ga pojejo.

Nadaljujem in Clemensu rečem, da ima vse svoj čas, da si neko obdobje lahko srečen med knjigami in policami, stanji v skladišču, med kuščarji, z repom ali brez njega, da pa to na dolgi rok ne zadostuje, da se vprašaš, ali sploh kam spadaš, in če spadaš, kam, da sem pospravila svoje stvari in sem zdaj tu, ali mu to zadošča.

Clemens si ovlaži prst in obriše steklo na zapestni uri. Ali imam tu občutek, da kam spadam, vpraša.

Mogoče, ja, prehodno, rečem.

Oprosti, reče Clemens. Obraza sta si tako podobna, da ... Oprosti, ponovi. Vzamem mu papir iz roke in odidem v svojo halo.

Sedim v svoji hali za mizo in rišem pravokotnik na papir. Skušam se spomniti formule zlatega reza. Ko hočem vstati, da bi pogledala v splošni leksikon, ga zagledam. Sedi v kotu hale pred oknom. Volk. Vrat mi otrpne, pisalo stisnem v pest. Tam je volk. Ostani mirna, mirno sêdi, ne premikaj se, v takšni situaciji se ne smeš premakniti, ostati je treba miren in priseben, jasno misliti, mirovati, njegove oči so rumene, ne glej mu v oči, počakaj. Volk sedi v istem položaju. Zre mimo mene, nekam drugam, ne vame, nekam čezme. Zdi se, da me ni opazil, ali pa ga ne zanimam – ali ne še. Začutim, da se potim, da me zebe, da drgetam. Ne tresi se, ostani mirna. Srce mi razbija. Kožuh na hrbtu in rep ima siv; po trebuhu, nogah in obrazu pa je svetlejši, skoraj bež. Oči ima rahlo poševne, glava se v primerjavi s telesom zdi velika. Gobec drži rahlo odprt, sope, vidim zobe. Zrahljam prijem, odložim pisalo na mizo in dlan položim obenj. Zdi se, da volk ni zaznal moje kretnje. Premišljujem, kaj naj naredim. Lahko bi počasi vstala in gledala, kako se bo odzval. Lahko bi poklicala na pomoč, vendar Clemensa ni v nadzorni sobi, pa tudi sicer ni nikogar v stavbi. Lahko bi obsedela in čakala.

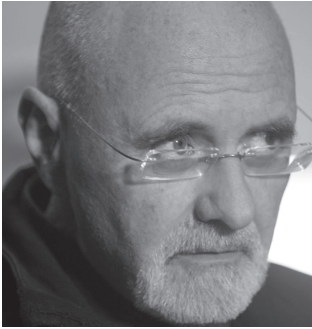
Vprašam se, kako je volk prišel v mojo halo, ali sem pustila vrata odprta, ali so poleg vrat še drugi dostopi, ki jih do zdaj še nisem odkrila. Še vedno sedim za mizo, noge imam prekrižane. V levi začutim mravljinca. Rahlo dvignem prste, takrat volk nenadoma vstane, gre k steni in ovohava rob med steno in tlemi. Mravljinca v nogi se mi okrepijo. Volk znova sede, na tla hale, in zdi se, da se še naprej ne zmeni zame. Mravljinčenja ne prenesem več. Dvignem desno nogo in jo položim na tla ob levo. Ne ozre se. Z rokami se uprem ob naslonjalo, vstanem in stol tiho odrinem. Zdaj volk obrne glavo proti meni. Stopam vzvratno, korak za korakom, mimo stola do vrat hale. Spomnim se, da je Clemens rekel, da je treba biti glasen, ploskati, glasno klicati. Spomnim se, da se moram, če me volk napade, z njim boriti. Vendar se mi situacija ne zdi primerna, da bi ploskala in vpila. Volk nima možnosti za umik. Medtem ko si preteguje zadnje tace, pridem do vrat hale, pritisnem na kljuko, in brž ko sem zunaj, stečem po stopnicah navzdol, ven iz stavbe.

[...]

Stojim v svoji hali. Volka ni tu, pa tudi pri jami ni več videti luči, žaromete smo odnesli v skladišče, prav tako obe lopati, vedri, plahto, lestev. Čez jamo smo položili pokrov in čezenj nastlali veje in listje. Past je pripravljena.

*Prevedla Neža Božič*

## Sodobni slovenski esej



**Dušan Merc**

### O ljubezni in romanu in/ali neiskreni esej, 2

#### Ohlapnost romana in ljubezni

Prebrati ljubezenski roman, napisan tukaj, nekje v naših literarnih prostorih, je iluzorno. Slovenski prostor je preveč plitek, brez mita, primitiven in vulgaren, enkrat in vedno ponavljajoč se, nič večnega ni v njem, da bi se ustvaril pravi ljubezenski roman. V njem ni niti prave populacije, publike, pravih dogodkov. Če sem nekoliko zlonameren in prebiram dogodke v časopisih v raznih rubrikah "Zaupaj se mi", "Intimni kotiček", "Pisma Heleni" itd., potem še na straneh črne kronike, ko gre za umore iz ljubosumja in za nasilje znotraj parov, mi je jasno. Vendar ni stvar dobrega romana v stvarnosti, ki se ponuja in je enaka povsod na svetu (saj je menda tudi Stendhal cel roman *Rdeče in črno* napisal na podlagi vrstičke v časopisu, ki je poročala o poskusu umora v cerkvi ...). "Stvar" ali zgodba romana ni v neki nedoločeni zgodbi, ki jih je na stotine, vsak ima svojo (pa če je objavljena v časopisu ali ne), temveč v avtorju in odnosu do neke nikoli dejansko ali do konca obstoječe resničnosti, boljše rečeno v njeni interpretaciji. Ta paradoks je del ali celo osnova za roman: nikoli dejansko ali do konca obstoječa resničnost je plodna za pisca in bralca hkrati. Poudarek je na neki meni v osnovi neznani in nedoločljivi resničnosti in zgodbi, ki jo moram verificirati skozi besede. Če ne bi poznal oznake "nova stvarnost" v literarni zgodovini, ki ima točno definiran pomen, bi lahko rekel,

da je roman nova stvarnost, odeja, ki proseva osnovo, staro stvarnosti. Jaz kot pisatelj prekrivam in rentgeniziram hkrati, ustvarjam humus za novo stvarnost, za novo zgodbo.

Sicer pa, kar se naše literarne resničnosti tiče: vsi bodo takoj dvignili glas za Lepo Vido. Slovenski arhetip ženske, odnosa, zgodbe? Mogoče. Preveč učeno. Res pa je, da je ponavljajoča se zgodba, ime, zaplet, hrepenje in vse ostalo. Koliko variant? No, iskreno rečeno, nobenega pravega romana, pa toliko avtorjev – Prešeren, Jurčič, Vošnjak, Miško Kranjec in še nekaj veliko manj opaznih. Celo drama Ivana Cankarja, ki se ji je odrekalo kakovost, če že govorimo o zgodbi o Lepi Vidi, kaže na neko nedoločljivo nedorečenost te arhetipske zgodbe (ali pa je avtorji nismo znali dovolj precizno izrabiti).

Mogoče pa je pravi slovenski ljubezenski roman Kraigherjev *Kontrolor Škrobar*. Če že drugega ne, edinstven lik zapeljanega zapeljivca, mogoče antijunak antiljubezenskega romana? Vsekakor pa roman, v katerem seksualnost definira politiko – ali pa politika golta seksualnost (ta golta je seveda mišljeno neoralno ...).

Če bi resničnost literature, ki je pred menoj, v mojem krogu, obrnil kakor nogavico, bi lahko na podlagi teh tekstov napisal kratko vrstičko za v časopisno črno ali družabno kroniko nekega podeželja, neke province, ki je naravna pokrajina cele Slovenije. Nedvomno naduto in kruto dejstvo. Vse, kar se zgodi iz ljubezni in strasti v slovenski literaturi, je naivno in otročje.

Tako je, če ljubezensko doživljanje razglašam jaz, ki sem trezen in odrasel. Vendar šele potem postane naivno in plehko, ko sem se ljubezni naužil. Zato je misel o ljubezenskem romanu mogoče celo tri stopnje oddaljena od možnosti, da bi obstajal.

Ceneno in naivno bi bilo pisati, kaj je ljubezen, ker jo lažje definiramo z negacijo, s tem, kaj ljubezen ni. To sicer ni prepovedano, je pa precej nesmiselno, pa četudi bi vsako trditev povezovali z nečim, kar ljubezen lahko tudi je (tisto banalno, neumno, bizarno, tudi neposredno grdo, užitek, potreba, zadovoljevanje potrebe, menjava spolnih organov – se ve, kdo je izustil ta prijetni cinizem – itd.).

Z romanom, ki je zgodba, fabula, ni tako težko, lahko pa tudi ni. Ljubezen ni ljubezen do domovine, ni ljubosumje, ni podrejanje, ni posedovanje, ni spolnost itd. Vse to se veže na ljubezen – ampak, zagotovo sama ljubezen to ni (da bi se ukvarjali z erosom v nekdanjih podobah in razmišljanjih, no, s platonično ljubeznijo, presega moje sposobnosti in namen ... kako je z ljubezenskim odnosom in ustvarjalnostjo, z umetnostjo in znanostjo itd., o tem ne bom razpredal).

Ali na kratko: ljubezen je marsikaj, roman pa tudi. V nasprotnem je roman marsikaj, prek vseh žanrov tudi še ne klasificirani roman. Ob pikaresknem romanu, bukoličnem, psihološkem, ljubezenskem itd. obstaja še roman v literarni časovni klasifikaciji: realistični roman, romantični, antični, novi roman itd. In vendar je možen še roman onkraj vseh definicij.

Vem, da sem v zmoti, ko si predstavljam, da je recimo ljubezen v ljubezenskem romanu definirana, da obstaja znotraj tako imenovanega proznega in pogojno rečeno umetniškega teksta ljubezen na tak način, da jo prepoznam in sprejemem kot definicijo, znotraj definicije. Če pa že kje obstaja (recimo v Juliji ali novi Heloizi ali pri Wertherju ali še kje), je naivna in neverjetna.

Na pomoč si lahko samo za pedagoško predstavitev priključim v spomin nekaj ljubezenskih romanov, kjer vse lepo piše. Ampak problem je, da jim seveda danes in tukaj ne verjame nihče in da so napisani kot žanr, se pravi kot ljubezenski roman, in da so neužitni in mrtvi. Lahko se ozrem malo širše in rečem, v redu, ljubezen v romanih je sestavni del drugih motivov. Ampak ali ni beseda motiv precej omledna in prazna? Motiv zločina, ljubezni, vojne itd. Neskončno mnogo kakofonično razvrščenih motivov, znotraj njih pa kakor poseben svetel pramen v prepleteni kiti ali zavozlano kakor v presti ali v mornarskem vozlu: ljubezen?

No, kakor v romanu – precej nabuhlo povedano, ljubezen je ali neka medsebojna povezava ljudi, ki so zaradi tega na poseben način junaki in na poseben način razumejo in vidijo svet okoli sebe. Ljubezen lahko obstaja kakor ožilje v lepo zbrušeni namizni kamniti plošči ali na nagrobniku ali na velikem in lepo in skoraj nedvoumno oblikovanem obelisku, ki dominantno štrli v nebo.

### **Učinkovita je banalnost – izrekanje ljubezni**

Kaj pa če je ljubezen možna samo v romanu? No, v njegovem povzetku. Preprosti romani enostavno izgovorijo tisto, kar je potrebno – sicer na banalen način, vendar opravijo z dvomi, ki jih lahko imamo, in vzpostavijo nove ljubezenske izjave in njihovo ekonomijo ter verodostojnost. Iskati način novega izražanja ljubezni je naporna zadeva in kaj lahko zgrešena, kaj lahko se dogodi, da se avtorja ne razume in se njegovo delo interpretira povsem izven ljubezenskega.

V banalnih ljubezenskih romanih (rekli bi v šund romanih) je vse izgovorjeno, odkrito in jasno ter je seveda zato laž. Izjava o ljubezni je tam

nekaj povsem običajnega, in to je laž, ko ona ali on izreče ljubezen, ko izreče, da zaradi ljubezni trpi, ali da je srečna oziroma srečen. To so seveda abotnosti, ki pa imajo svoj smisel: bralec bo v teh izjavah prepoznal samega sebe in jim dal legitimiteto v svojem čustvovanju, prepoznal jih bo in se potrdil v svojem svetu resničnosti. To bo povzel in prevzel, pa čeprav bo hkrati vedel, da gre z izjavo o ljubezni tudi za laž.

Tak neposredni del z izjavami je za resnega bralca res povsem neprebavljiv. Vsebujejo pa ti romani tudi resnico o ljubezni. Ženske jo izrekajo, njihovim doživljanjem in dogodkom, ki so popisani v tekstu, ne verjamem, res pa je: ljubezenska občutja se v ženski razvijajo šele, ko prebrodijo arhetipsko vloženo zgodbo o zveri ali ko se dogodi v njih znamenita zgodba o Amorju in Psihi. Vendar resnice ljubimci v romanu nikoli ne slišijo, oni slišijo laž, bralci prepoznajo resnico, pa naj bo v resnici tudi laž. In moški del? Veliko je junakov, veliko je tragičnih in smešnih, če berem natančno in z distanco, veliko pa jih je, s katerimi bi se poistovetil, in veliko jih je, ki bi jih rade ljubile bralke ali bile ljubljene od njih. Ti junaki so del zavisti moškega bralstva, čeprav jim nikoli ne bi želeli biti podobni.

Ali gre torej v romanih, ki se razglašajo za ljubezenske, za izrekanje in za hrepenenje telesa, za potrebo po užitku, mogoče po prepovedanem, mogoče po trpljenju, mučenju sebe ali drugega (onega).

Vsekakor pa je res: resen avtor romana (če je sploh kje kakšen) se s tem ne bo ukvarjal. Na poti k lastnemu ljubezenskemu romanu bo seveda ostal naiven, napisal bo resnico, napisal bo iskreno in pri tem postal skrajno reven. Kako pa naj biva, se izkazuje v ljubezenskih izpovedih resnica za druge? Že velikokrat povedano: kot laž, ki se ji verjame.

## Na begu pred konkretnostjo in akademskostjo

Seveda je razmišljanje o zastavljeni temi najlažje pisati kot analizo in tudi veliko lažje kot roman sam. Najtežje je skonstruirati formo in vsebino hipotetično možnega romana. Tako početje bi nekateri prepoznali kot načrt za še nenapisan roman – ki pa verjetno ostaja neuresničljiv, ker se pač ne ve, kaj vse čaka avtorja na poti do cilja. Ali drugače povedano: hipotetičen roman kot cilj je možen, pot do njega pa je sam roman. Iz življenja literarnih junakov pa vemo, da je roman sam pot in ne cilj, kakor se lahko izcimi ob mojih vprašanjih.

Literarno gledano bi na to vprašanje odgovoril Diderotov junak fatalist Jacques, ki bi rekel: "Vsaka krogla ima svojo napotnico ...". To pomeni, da

se šele takrat, ko pišem roman, realizira njegova pot. In njegova napotnica, njegova vnaprej določena vsebina oziroma njegov cilj je lahko zgrešen. Tega, ali bo cilj dosežen, namreč ne vem, kljub mojim še kar jasno definiranim namenom. Nekaj fatalizma mi pri pisanju romana nikakor ne škoduje: ob dobrem delu se roman piše sam, avtor je samo zapisovalec. In kakor mimogrede, kako je že z ljubeznijo v Diderotovem romanu, na katerega sem se že skliceval, *Nuna*? Fatalizem, ženska neobvladljiva histerija in nostalgija, neizrečeno lezbijstvo, nekaj, kar je mogoče Diderot hotel, mogoče pa nekaj, česar ni hotel.

Kot vem, pa ne samo jaz, v literaturi pride analiza šele za dejanjem, teorija je posteriorna in ne apriorna, kakor je možno v trdih znanostih, zato bi se moral ukvarjati z že napisanim romanom, da bi mi bilo lahko. Ampak, popravek, tudi v trdih znanosti cilj ni tako jasen, kot se zdi laikom, kajti če bi bilo tako, bi se samo potrjevale hipoteze, poti bi bile vnaprej definirane in bi ne dale možnosti skrenitve, ne bilo bi kretnic in novih možnosti ... in seveda tudi fascinantnih ugotovitev ne bi bilo. Bile bi samo hipotetične trditve, ki bi ne bile hipotetične, marveč logično preverljive ... se mi zdi.

Ampak če pišem o ljubezni, mi vendar ne more biti lahko. Vsaka lahkost je sumljiva zaradi sreče, ki obda, pa četudi samo za trenutek, kakor to najbrž je v ljubezni, ali pa zato, ker sem zaljubljena žrtev trivialnosti in kiča, tako literarnega kot čustvenega. Nevarna tla – tudi za roman, ki bi bil tako bolj zanimiv, ne bi pa bil več ljubezenski – so, ko se ljubezen razdere, ko se sprevrže v nekaj, kar težko poimenujem, giblje pa se v meni samem med gnusom, sovraštvom in otožnostjo.

To je seveda dokaz, da je dejstvo, zoper katerega se ne da storiti skoraj nič, in je trdno kakor v eksaktnih znanostih, da je realnost neusmiljena in da definira popolnoma vse zelo natančno in nepremagljivo. Lahko se s tem ne sprijaznim in trdim, da je premagljiva z drugačnim pogledom na njo samo in torej tudi z mojimi drugačnimi pričakovanji. To je star trik, ki je edini uspešen in produktiven.

V raziskovanju lastne poti, kako napisati ljubezenski roman, ki bo ljubezenski in ne bo kič in ne bo replika drugih ljubezenskih romanov, sem na poti v paradoks: dokler ga samo mislim, je realen, ko ga napišem, je nerealen. Ko zaporedoma pregledujem tuje romane, je za nazaj vse jasno, možna je analiza, ko mislim na še ne napisani roman, analiza ni možna, so pa odprte vse možnosti. Kako jih izrabiti? Samo tako, da pišem in da z neobstojem lastnega romana potrjujem vse, kar je ostalo nenapisano? Kdo pa ve, kaj naj bi to bilo, če ne samo pišoči avtor. Mogoče pa ljubljena oseba, ki ji je roman namenjen? Mogoče pa bralci, ki morajo videti avtorjevo nemoč in bolečino, ker jo ona hoče skriti tako, da jo odkriva?



Ali ni pisanje ljubezenskega romana (ki noče biti kič in matrica že povedanega, že realiziranega) sporočilo s točno določenim ciljem? Ali ni ta cilj neki izgubljeni in davni odnos – ki pa je vendar povsem podoben neskončnemu številu enakih odnosov drugih ljudi, bralcev? Dokler roman ni napisan, je možno povsem akademsko preigravati vse možnosti do neskončnosti, ko je napisan, je dan v branje in analizo. Drugih možnosti ni več. Obstajajo za vnaprej, za naslednji nenapisani roman.

### Domače izrekanje ljubezni in naivnost

Vprašanje, kako napisati ljubezenski roman, kakšen naj bo in kakšna je ljubezen, je naivno, kajti, kdor zna in zmore, ne sprašuje. Naivno je tudi opreti se na jezikovno in dejansko romaneskno izročilo znotraj slovenske književnosti. To je seveda literarni samomor zaradi neumnosti in nevednosti, pa tudi zaradi naivnosti. Preberite roman Marjana Rožanca *Ljubezen* ali Darka Žlebnika *Prešušstvo*, pa boste doživeli: ni ne ljubezni ne prešušstva.

Tudi ljubezen do nacionalnega je seveda avtorjev literarni samomor, ki ga ne bom tvegala, ker me pač ne bo ponesel ne v nebesa in ne v zgodovino v nacionalnih mitih. Tega ne mrtev ne živ ne potrebujem, čeprav je to pri mnogih kolegih visok motiv za pisanje.

Recimo: ljubezenski roman, napisan v slovenščini. Porazno. Malo tekstov je na voljo. Tukaj je debata sicer možna, je pa lahko zaključena takoj, z zamahom roke, ah, dajte no, inhibirana in prepovedana spolnost, čustva kot greh so nas predolgo držala ukleščene v bedno realnost, da bi kdo napisal kaj res relevantnega. In naprej, ali je mogoče sploh na voljo jezik, ki bi jakostno, strukturno dovolj razumljivo omogočal pisanje o ljubezni? Če si ogledam prevode *Okroglih povesti*, ve se, kdo je avtor, malo manj, kdo je prevajalec, bom ugotovil, da je bilo treba za konkretne izraze, ki bi spodbudili ljubezensko ali paritveno slo ali sarkastično in ironično popisano ljubezensko doživetje, lahko tudi s samim seboj, ko si junakinja vtika prste, ve se, kam, uporabljati odvisnike in ne pridevnikov ali samostalnikov, ker jih preprosto ni na voljo. Sam veliki Levstik je za curilo našel med ljudstvom nekaj besed kakor mokriilo, cevčica itd., pa je vse tako nedolžno, da je človeka bolj sram zaradi nedolžnosti, kakor bi ga bilo zaradi vulgarnosti, če bi imel na voljo več polnopomensko konkretnejših izrazov. No, jasno, besedišče niti ni posebno velik problem, problem je moj odnos do njega, način uporabe. In vendar, kakor opomba pod črto: problem je za nas kot člane našega občestva ljubezen sama. Če je v poeziji prisotna, je v romanih v resnici odsotna.

Lahko preberem Jurčičev *Cvet in sad* in se lahko zapletem v vprašanja o vplivu Stritarja in njegovih velikih idej Schopenhauerja, v izpeljave v *Zorinu* (lahko grem v svet racionalnega in ciničnega, ki nam ga ponuja ob obeh avtorjih Levstik, lahko se tolažim s krutimi političnimi zgodbami in z ljubeznijo, ki jo izpričuje Levstik sam, ko Stritarju kot epigram zapiše: "Zemlja je solzna dolina, / baba je moška sladkost, / to je vseh ukov sredina, / to vsa je moja modrost; da kosmat je sveti raj," sam pa je bil v ljubezni žrtev zelo krute, neokusne politične spletke, da o Jenku, ki je bil tudi preganjan, pa o Ketteju ne govorim), do pravega ljubezenskega teksta v slovenščini ne bom prišel. Mislim, da bi moral pricapljati do današnjega časa do *Taa ljubezni* Andreja Blatnika in *Prešuštva* Darka Žitnika, ali bi se vmes morda celo vstavilo Ingoličev *Onduo, moj črni fant*? Seveda se ne bi mogel izogniti *Kontrolorju Škrobarju* Alojza Kraigherja in *Hiši Marije Pomočnice* Ivana Cankarja, da o Tavčarju in Agati Schwarzkobler ne govorim. Ali ne gre tam res za ljubezen? No, gotovo gre za ljubezen pri Jurčičevem *Sosedovem sinu*. Ampak, oh, kako impotentno, brez moči za akcijo. Mogoče bi jo junak še zmoget v postelji, v dejanskem svetu odnosov med ljudmi je pač ne. Obsedi nad vasjo in joka. In tudi, kakšen je že tipičen slovenski junak, če vzamem za ključni ljubezenski tekst nekoliko kratek (in še druge omejitve bi se našle) ep o Črtomirju in njegovi ljubezni, ki naj bi bil predhodnik proze ... Ne, poseben razmislek, poseben napor bi bil potreben, da bi se ne posmehoval vsemu, o čemer se moram vprašati, ko se grem branje slovenskih tekstov.

Mogoče bi se malo potolažil z erotičnim prizorom med Jakom Ognjeplamtičem in štacunarko v travestiji Prešernovega epa *Krst pri Savici* Simona Jenka *Ognjeplamtič*, voajersko sodeloval pri nemorali v štacuni in se identificiral z bradatim junakom, ljubimcem, ki se po samem ljubezenskem aktu samozavestno po cesti odpravi naprej v svet. No, še brado si malo pogladi.

Vse to so ljubezenski teksti, skoraj nedvomno zadostni samo za pripadnike mojega rodu (ali pa zaradi prikrivanja zapoznelosti, zaostalosti, rodovi, zaspani in moralni, krivi zamud so mnogih), da prikrijem žalostno resnico trde realnosti. Katera koli literarnoteoretična metoda ali pisateljski pristop bi ne dala rezultata, ki ga potrebujem, odgovora na temeljno vprašanje, ali je ljubezenski roman danes sploh mogoč, da bi bil napisan v najlepšem jeziku na svetu in res napisan kot ljubezenski roman, kot izpoved in/ali kot dejanje.

Ali se lahko kot slovenski pisatelj identificiram s temi teksti, ali lahko rečem, da je ljubezen v teh tekstih tisto, ker poznam iz lastne ljubezenske in bralske ter pisateljske izkušnje? Seveda ne. To bi bilo naivno, podobno

temu, kar preberem v rumenem tisku, ko pišejo o umoru iz ljubosumja. Še celo manj, saj vprašanje avtentičnosti vseh teh tekstov ni v njihovi izpovedni moči, pač pa v verjetju bralca, da se je zaradi ljubezni res nekaj totalnega zgodilo. Ampak, to je naiva realnosti izven literature, ki jo kupujem vsak dan v časopisu in jo vsak dan s časopisom vred vržem v smeti.

Kako napisati roman o ljubezni s toliko vzporednimi dvomi in vprašanji? Vzporednost spraševanja in pisanje romana pač ne gresta skupaj.

### Ljubezen do domačega je preč

Ljubezenska tekstura, če se s posebnim otipom sprehodim po mnogih tekstih, je sicer izpričana, prisotna, ni pa udejanjena kot ljubezenska, temveč kot kriminalna, narodnoprebudniška ali kot samomorilska. Vsi slovenski avtorji so se ujeli v past pripovedi, ki je izven ljubezenske, ljubezen je samo del prepleta, strukture.

Vendar ne smem biti krivičen: nikjer na svetu, tudi v sami goli in izrecno ljubezensko deklarirani literaturi, ni ljubezensko zgolj samo ljubezensko, pač pa je tudi vse ostalo.

Ne morem oporekati svojim predhodnikom v slovenski literaturi; pisali so, kot so zmogli, znali, bili prepričani, da je prav in dobro (ne obstajajo njihove avtorefleksije, obstajajo posamezna pisma, ki niso samo o denarju, kakor pri Cankarju, in ostanki osnutkov, tako da sem obsojen na rekonstrukcijo, če se mi ljubi in ne, če se mi zdi smiselno), oporekam lahko tudi lastnemu branju. Ne glede na siromašnost, pa naj sem še tak domoljub, je videti v vsej prozi tudi, da drugače, kot je, ne more biti.

Mogoče je v odmevu te trditve edino roman v pismih pravi ljubezenski roman, kjer se zaljubljeni subjekt romana zrcali v svoji lastni pripovedi, kakor da bi izrekal pesniško resnico sveta brez dvoma: ljubezen je edino, kar me določa in vzpostavlja.

Seveda, Zorin. Ampak ... Vsakdo mi lahko to zabrusi v obraz. No, tisti, ki je to bral. Ampak, spet moram priznati, Zorinu ne manjka misli na samomor. Ta je kar avtentična – pa še blizu velikega sveta je, blizu Pariza, če se prav spomnim. Kar pa je del ljubezenskega v vsakem tekstu, je smrt, je velik svet, je nesrečna zaljubljenost, je odpoved, vse je, le ... ne upam si napisati. In če se ponovim: ljubezenska izjava Lovra Kvasa v *Desetem bratu*, kjer sta navedeni dve pismi, ki pa nista naslovljeni ljubljenu objektu, to je Manici, temveč prijatelju, torej samo posredno govorita o ljubezni. Kako tipično za ljubimce na Slovenskem, bi lahko dodal.

Sicer pa je tudi Levstik vsemu temu v pismu Jurčiču zelo jasno nasprotoval. Teh posrednih ljubezenskih in neposrednih pisateljskih spodrseljajev v prvem slovenskem romanu ni zbežal izpod preproge, kamor je bilo vse to kmalu za večno pometeno.

### Nič nas ne more odvrniti od nje

Zaradi avtentično ljubezenskega, kjer je pisanje o ljubezni, ljubezen kot akt, pravzaprav vzpostavljanje apriornega dvoma (ki pa je, mimogrede, pri vprašanju Boga in ljubezni nesmotren, celo krivoverski) pri Kierkegaardu lahko rečem, da je filozofija samo podzvrst literature. No, ni ta varuh cerkve edini filozof, ki je tudi ali samo literat, tak je tudi Nietzsche, ker se jezik definira kot edino sredstvo možnega. Literarni jezik je v mnogih primerih filozofski jezik. Tega se v romanu najbolj bojim. Roman je vendar dogajanje, ki mu mora dati vrednost bralec, ne jaz, ki ljubim, ki se izpovedujem, ki osvajam in ki hočem trpeti – ko pišem roman, seveda.

Po napisanem romanu se ljubezen sprevrže v spoznanje, spoznanje pa je v ljubezni greh in pomeni njen konec; sam roman, ki nastane, je zaradi metode pisanja dokaz, da ljubezenski tekst v prozi ni možen. Skorajda neverjetno – ljubezenski diskurz je možen v filozofiji ali vsaj na njenem robu, v romanu pa ne. O tem sem prepričan. In če se res s pričakovanjem literarnega sprehodim po tekstih Kierkegaarda, ki so ljubezenski, moram priznati, da so sem in tja tudi dolgočasni. No, če bi ne bili tudi literarni, bi bili neužitni.

Mogoče bi se moral v svojih razmišljanjih obrniti na Gombrowicza, na Pessoa in druge, da bi mi bili v oporo. O, ne bom se zabaval ne z literarnim dnevnikom ne s pismi, kar so seveda marginalni teksti romana, če izvzajem že omenjenega Laclosa, pa naj bo to Zorin, Werther ali drugi. Seveda, za zares nezaljubljene bralce. Nisem edini pisatelj, ki je zaljubljen, so pa ti redki, v ogromni večini so nezaljubljeni.

Ali kakor bi me podučil Voltaire v *Kandidu ali optimizmu* in v svojih dramah: ljubezen je pri ljudeh sila redka in mnogi ne bi bili nikoli zaljubljeni, če ne bi prej slišali, da to stanje duha in telesa oziroma njuno istočasno občutenje obstaja. In seveda, če je res, da je filozofija samo literarna zvrst, potem je ljubezen med Kandidom in Konigundo najlepša ljubezenska pripoved, kar je možnih – če dodam še njeno izkušnjo, ko se iz nezavesti prebudi na krovu ladje, ki so jo zavzeli gusarji, ker jo nekaj tišči in se pregiblje na njenem životu, ob tem pa uzre belega človeka z dobrodušnim

obrazom, ki vzdihla in sika med zobmi: “*O che sciagura d essere senca cogl ...!*” Ali po domače: Kakšna nesreča, da nimam več mod (in če dodamo malo fiziološko razlagico – erekcija je možna, ejakulacija ni možna, to je pri tem stavku treba vedeti)! No, omenil bi še srečo dveh žensk, ki ju v Eldoradu za ritnice ščipata dve gorili, glavni junak pa v napačni interpretaciji sveta opici ustrelji in naredi goli ženski nesrečni itd. Tukaj moram zamolčati že prej omenjene Kantove poglede na spajanje teles in duš, ki so lahko opravičeni, opustimo tudi že omenjene Schopenhauerjeve solznodolinske ideje – če se vrnem v naš tekst in na Slovensko obenem –, ki so delovale na Slovenskem na Stritarja in prek njega na ljubezenske poglede v Jurčičevem romanu *Cvet in sad*, na primer, in seveda ne navedemo ostre puščice Levstika na svojega sodobnika, ki je poslovenil in poenostavil idejo o razkoraku med resničnostjo in vrojenimi idejami ter mu zapisal zelo natančno, kaj je zanj raj in kaj je sukus njegove ljubezenske poezije.

Grdo bi se bilo obrniti nazaj k nam samim in se pozabavati s perverzno-stjo v ljubezni pri Ciglerju in *Sreči v nesreči*, da o *Blažetu in Nežici v nedeljski šoli* sploh molčim! To vendar ni domoljubno ...

Bistvo romana, ki ga hoče bralec doseči zaradi svojih izkušenj, pa ne ljubezenskih, in zaradi naravnosti na posebno spoznanje, je vendarle dogodek. In teh dogodkov je v romanih v pismih nekaj, so pa seveda za okopi subjektivnega kot pripovednega, kar je po eni strani avtentično, po drugi pa moteče, ker pripovedovalec ni vseveden v svetu, ki ga predstavlja, pač pa ostaja na cedilu samo v svojem lastnem svetu. Kakor bi pisal pesem.

No, in vendar me nič ne more odvrniti od nje, od ljubezni vendar, naj jo še tako zanikujem. Kakor v čarobni gori, kjer iščem zlatonosno pot, jo iščem in jo odkrijem. Izrečeno na skrivnosten način. Kakor že rečeno, pogled moram imeti pravi.

### **Pasti prestopa iz prozaičnega v imaginarni svet (in nazaj)**

Tak prestop je seveda v ljubezenskem romanu laž. Avtor romana, ki hoče napisati ljubezenski roman, se bo spotikal ob banalnosti realnega sveta zaljubljenih osebe (posebej, če je to on sam), bralcu pa bi ponudile te banalnosti osnovo za tvorjenje kvazirealnega sveta, kontekstualnega sveta (tistega zadaj, kar potrebuje za branje in spoznavanje, za tvorjenje lastne zgodbe). Vsi ga potrebujejo v vsakem romanu, da lahko gredo skozi zgodbo, jo razumejo in se z njo tudi poistovetijo ali vsaj doživijo empatijo. Če pa ima avtor predsodke pred realnostjo (svojo zaljubljenostjo, svojimi čustvi,

če se jih boji), potem je roman precej neberljiv (kaj lahko avtorja obtožim pozerstva in blefa ali neiskrenosti itd.).

Ko berem svoj roman, vem: tako temeljito se noben bralec ne sooča s problemi kot avtor romana. Zato vendar ima roman, bere roman, da mu tega ni treba – vse poznam, vso zgodbo, ves kontekst, in vendar sem nesrečen ob branju lastnega romana, izpoved ni točna, zgodba je uborna, avtorefleksija, ljubezenski nagovor se izgubljata v govoričenju. Nikoli ne bi smel pisati o ljubezni na tak način. Ljubezenski objekt se spreminja, do njega postajam sovražen.

Ugotavljam: pisanje kot raziskovanje lastnega pisanja je past, v katero se ujame avtor enako, kakor se vsakdo vedno lahko ujame v past ljubezni – večno enako samoopazovanje in zanikanje samoopazovanja, samodoživljanja, samozavedanja in negacija tega, da bi bila ljubezen sploh lahko akt, dejstvovanje. Če bi ta stavek reduciral, poenostavil, bi rekel: ljubezen je kakor pisanje o lastnem pisanju. Mogoče je tako. In je neproduktivno, kontradiktorno – vendar obstaja.

Previden moram biti, preden dosodim, da je vse, kot se meni kaže v lastni literaturi, tako ali tako. Če bi bila namreč resnica, bi zaradi tega ne preživel, ne bi mogel niti jesti, niti spati, niti sanjati, niti ne bi mogel hoditi po svetu in nabirati sadežev ali se dotikati ženske, kaj šele, da bi bil zaljubljen in bi bil pripravljen uživati in celo, o gorje, na svet spravljati otroke.

Od mnogih avtorjev in njihovih razlagalcev vem, da je prozaično in/ali imaginarno lažen pristop, lažna dilema. Ko pišem roman ali ko sem zaljubljen, sem znotraj tega, drugo ne obstaja. Obstaja ženska (no, dopuščam, da kakor za koga, saj je skoraj jasno, da pri Rolandu Barthesu, omenjenem v prvem delu eseja, skoraj zagotovo ni ženska, kar pa je nepomembno ..., saj se zdi, da zaljubljenost v osnovi sovraži in prav ima).

Svet sem si pač razdelil na literarno in neliterarno, na lirsko in prozaično, na fikcijo in nefikcijo (kar je za naše kraje redkost, ki se vedno pogosteje pojavlja), da v njem lažje živim. Dogodek, ki je jedro tudi ljubezenskega romana, se je dogodil tisti trenutek, ko je bila napisana, bolje rečeno ustvarjena zgodba o Amorju in Psihi. Svetloba, ki osvetli ljubljeno bitje, je izdajalska in je tudi spoznanje. Tukaj sem morebiti na tisti točki, kjer sta dvom o etičnosti spoznanja in radost nad njim najbolj opravičena, ker so dejstva najbolj kruta, moja želja pa najbolj prizadeta, razkrita.

Ko se pripravljam na ljubezenski roman, ugotovim samo, da so vse literarno in ljubezensko že opravili namesto mene. Jaz in moj roman sva tako ali tako samo neštetokrat ponovljen ponaredek.

Sicer je res moderni človek, ki se je začel seveda z Don Kihotom in njegovimi meditacijami o ljubezni, izumil in postal žrtev potlačitve resnice, ustvaril pa je zato nova spoznanja, da tisto, kar vidimo na svetlem, lahko tudi ni res! Oh, kako razkošno in dobrodošlo.

Torej: Don Kihot je osvetljeno in videno poslal v ropotarnico za uspešne in krute, za poštene in viteške pa je svet ustvarjen drugače. Nič zato, če se šele pred smrtjo zavem, da nisem imel prav. To namreč ni nujno in je tudi najbolj literarno početje Cervantesa poleg tega, da je Alonsa Kihana spremenil v Don Kihota, ker je ta spremenil kozjo pastirico v čudovito Dulcinejo Toboško. Kako omamno, kako ljubezensko!

Problemu ljubezenskega v romanu se lahko približam tudi z druge, bolj znane in lažje dostopne strani. Prek navadnega naratorja, prozaista, ki znotraj svojega romana pelje bralca po poti, ki je njemu znana – in tukaj ima seveda odprte druge možnosti za kreacijo ljubezni ... Ampak, vrnimo se v čas Amorja in Psihe, ko ljubezen še ni bila iznajdena, ker so jo motili bogovi in njihova sladostrastja, njihova človeškost.

Hrepenenje po nasladi in ljubezni jih je spremenilo v prašiče, ljubezenska pripoved jih je spremenila v ljubimce. Kako naj si drugače razlagam usodo Odisejevih tovarišev, ki jih je ujela v past zapeljivosti čarovnica Kirka in kako razumeti Odisejevo pripoved, ki jo je premagal z razumom in pripovedjo o ljubezenskem doživetju po tem, ko je z golim telesom zapeljeval dekleta na otoku Fajakov – ko ga je naredila lepega, polepšala Atena, njegova zaveznica, ki je nedvomno vedela, kakšno moško telo je lepo za ženske?

Vse to je kot parabola, res. Ustrezna resnici, ki je od teksta oddaljena vsaj tri stopnje, če ne še za dodano bralčevo. Ljubezen te naredi prašiča, zasvoji te, ustvari te v naslutenem in lahko tudi z živaljo primerljivem. In res je tudi, da te razum odveže tega, naredi te gospodarja, zapeljivca s telesom in inteligenco. Kolikor vem, se zgodi isto in enako tudi v renesančnem epu, ko se zaradi ljubezenske bolečine besnega Orlando njegov um preseli na Luno, reši pa ga bratranec Rinaldo, ki zajaha krilatega konja, ve se, katelega, in vrne nesrečni um njegovemu lastniku nazaj na Zemljo! Drugače rečeno: literatura in krilati konj, ki se je izvil iz vratu Meduze, potem ko ji je bila odsekana glava, stvari postavita na njihovo pravo mesto.

Mogoče se komu zdi to bedasto, v resnici pa s pripovedovalčevega stališča sam postopek pripovedi o tako abotnem dogodku ni nerazumljiv, celo lep je in z malo tolerance povsem logičen. Pripovedovalec Tasso je pač povedal tisto, kar je res. Ko si zaljubljen, je tvoj um na Luni, pri nas rečemo celo *za* Luno! Slep, ne vidi sveta, ne prepozna ga kot mi vsi ostali.

Potrebujemo Pegaza, da nas ozavesti nazaj, da nam da zavest in vedenje in videnje.

Po tej razlagi bi skorajda ne smeli več razmišljati o problemih ljubezni in romana. Jasno je, da je vse zaman. Prestop iz prozaičnega v imaginarni svet (in nazaj) je možen, ni pa potreben, saj nam je lahko za Luno tudi povsem dobro in ne potrebujemo reševalcev.

### Ljubezen ali roman kot totaliteta

Ali ni roman totaliteta, ki se bori s svetom, ki so ga bogovi zapustili na začetku pismenosti in je tako ostalo do danes? Avtor romanov mora biti prepričan, da je roman več en od začetka večnosti, posebno ljubezenski roman. V bistvu so vse oblike izpovedi o ljubezni romani, govorijo o romanih in kot romani.

Prevara, ki ji nasedam, je položena v pogled, ki obvladuje pozicijo današnjega človeka, ko ne verjame več v nič drugega kakor v dobrine, znanost in vraže. Ljubezen je zanj oddaljena enako kakor roman. Za oboje se je treba potruditi, oboje je treba vzljubiti kot dejstvo samo po sebi. In za oboje je treba imeti besednjak, ki ju vzpostavlja. Ko pa si ogledujem svet, ki si ga v nakupovalnih centrih privoščijo ljudje, ko se v njihovem vozičku in tudi pameti znajde skoraj vse, kar je možno, vidim, da ne ostane nič prostora niti za navaden časopis, mogoče le za tabloid. Torej? Ljubezni trud zaman.

In drugo? Seveda, v današnjem času je možno govoriti o ljubezni tako, da se gleda televizijo, telefonira po mobilcu in boža ali šari po genitalijah istočasno, in se to razglasi za ljubezenski akt, za dogodek, ki je ljubezen današnjega časa in se o tem piše roman. Direktnost in indiskretnost bi seveda terjala tudi jezik, ki ga ni na voljo, če se ne klatim z junakom in junakinjo po ljubljanskih predmestjih ali po ljudskih veselicah ali po redkih ostankih etnološkega izročila na današnjem slovenskem podeželju – ker je vse itak prevzela kot resničnost televizija s španskimi nadaljevankami.

Istočasno je seveda o vzvišenosti in trpljenju zaradi ljubezni, kot so jo razumeli v prejšnjih dobah, otročje poročati – dogajanje bi na avtorjevo začudenje razglasili za čisto plažo in abotnost. Trpljenje pod njenim oknom pri polni luni ... telo ni več zavezano duši, zato bi bilo to nesmiselno. Posebnost sedanjega telesa drugega (in s tem seveda za druge našega) in nekakšnega duha, ki ga še ne dojamem v pravi luči, filozofi mi ga še niso razkrili, je, da je podobno blagu v veletrgovini. Mirne duše ga lahko



jemljem s police, ga postavim nazaj, zavrnem, se ne odločim zanj ali pa si lahko premislim in ga kupim. Čutim potrebo po imeti, posedovati, ampak samo z omejenim rokom, brez zaveze do mene samega in do tistega, do katerega občutim željo. Tragikomičnost tega spoznanja je seveda tudi tema za roman, vendar drugačnih razsežnosti, kot je roman o ljubezni, ki se mi piše in ga pišem, ki ga ne berem sproti.

Ni mi dobro, ni lepo zame, je težko, ker me vsi sodobniki prepričujejo, da smo demokratična bitja, ki jih varujejo svoboščine, demokracija in blagostanje, enakost. Seveda, kje naj bi bil znotraj tega prostor za napor za biti zaljubljen, se predajati in podrežati, brati ali pisati roman. V blagostanju in vražah, da je znanost vsemogočna, se mojim sodobnikom zdi, da lahko živimo brez totalnosti, brez predanosti drugemu, tudi brez ljubezni do sveta.

Ne obvladuje jih več strah pred kugo, pred zelo kratkim življenjem, razlitim slepičem, zobobolom, lakoto, vse to je neke drugje, ni več strahu pred smrtjo, kajti nebesa so že tukaj, na zemlji. In ni več hrepenenja.

Torej, ni rešitev napisati ljubezenski roman, pač pa roman, ki ga bodo kupovali po samopostrežnih trgovinah in bo poln nesmislov in laži, ki jih potrebujejo – vrgli ga bodo skupaj z vso ostalo nepotrebno vsebino, ki tvori substanco njihovega življenja, v nakupovalno košaro in potem tudi v smeti. Tako bi ravnali tudi z mojo izpovedjo v romanu! Jaz pa mislim, da sta moj roman in moja izpoved združena večna. Saj, kot smeti.

Tudi če bi mi uspelo napisati pravi ljubezenski roman, bi bil to privid, ki bi ga vsi takoj razkrinkali kakor nesmisel, kakor dolgočasje ali neumnost.

Pa vendar: če je roman totaliteta, če je to tudi ljubezen, totaliteta pripadati, biti znotraj brez distance, brez dvoma, potem mora imeti svojo transparenco, mora imeti svoj prostor, da ga spoznajo, da ga razumejo, da ga živijo in da si v njem upajo razumeti čustva in ljubezen in tragičnost. Takega romana ne morejo zavreči na koncu potovanja z vlakom ali letalom ali ga pustiti na terasi hotela. S seboj bi ga morali vzeti kakor *Biblijo*. Ampak kako ga prepoznam, kako ga razumem, če ga že imam, če ga že preberem, če ga že napišem.

Je pravi znak takega romana odprtost do sveta in v ljubezni? Ali je ni zmanjkalo, ljubezni, ker ne zmanjka ničesar drugega? Ali se ni ljubezen spremenila v pošast, ki se je bojim, ker bi se moral potem s pogledom sprehoditi po telesu mojega zaljubljenega objekta, ki ni v skladu s hrustljivimi in vitkimi telesi, ki nam jih kot srečno spečene kažejo reklame, s pogledom bi se moral sprehoditi po lastni duši in reči, saj nisem več zmožen tega akta, nanj nisem pripravljen, oddaljen je od mene, saj imam s partnerstvom samo konzumacijo za uživanje, ne za podoživljanje.

Ali, kakor bi se nasmehnil in namuznil Kant, da je zakonska zveza samo pogodba o izmenjavi spolnih organov. Če pomislim na to, potem vem, da so mu lahko dali ime Immanuel (Emanuel simbolno pomeni rojstvo obljubljenega otroka, ki je poroštvo, da Bog svojemu ljudstvu stoji ob strani – z ljubeznijo ali brez nje).

Še veliko je pomislekov, preden se zaljubljeni in obljubljeni in na novo zaljubljeni pisatelj loti pisanja ljubezenskega romana, eden temeljnih je, seveda, kaj bi na tekst porekla starka Diotima v *Simpoziju*? Ali se sploh da odtegniti tej temeljni misli, v kaj in iz česa raste, izvira, vznika ali se poraja potreba po ustvarjanju?

No, sklicevanje na to davno in še danes dejavno bistvo ljubezni je lahko cinično. Kdo mi po tem tekstu sploh daje pravico, da pišem ljubezenski tekst? Sam bog Eros, mogoče? Sicer pa, ali morajo res vsi, ki pišejo o ljubezni, vedeti za *Simpozij*? No, nikakor ne, večina o tem ne ve ničesar.

Ni tragičnost samo odsotnost ljubezni in romana v tem svetu, ki je vedno bolj virtualen v svoji demokraciji, svobodi in realen v dobrinah, pač pa v tem, da nisem sposoben napora, da bi tak roman prebral ali da bi ljubil v totalnosti. Kje je šele napor, da bi ga napisal z vso strastjo, brez bolnih pomislekov. Starka, nedvomno z vsemi atributi starosti in za nas današnje tudi grdega in namenoma prezrtega, četudi že mora obstajati kot biološka danost, v Platonovem *Simpoziju* pač ne more prepričati nikogar, ki se je zazrl v svet skozi televizijo. V resnici pa bi ji moral verjeti, četudi ga o tem ne prepričuje nihče ... Ampak, to je drug esej, druga zgodba o sodobnem človeku, o meni.

### Moda je virtualnost, ne jezik

Ali imajo oddaljeni svetovi, ki se jih bojim in jih nočem poznati, nočem potovati tja, še vero v ljubezen in v totalnost, v enoplastnost in tragičnost ljubezni in romana, se pravi lastnega sveta, ki ga lahko prepoznavajo v romanu? Kje so ti svetovi, če mi vsi pridigajo o globalni vasi, o komunikacijskem in ekološkem svetu, ki je pred propadom? Se lahko potem kdo zanesa na nekaj takega in se prepusti in živi, kot je ljubezen in kot je roman?

Prepričan sem, da je ljubezen možno popisati kakor aksiomatsko (recimo kakor neevklidska geometrija, ki je izven ravnega, prostorsko razumljivega, geometričnega) zaprt svet, kakor roman, ki potrebuje posebno dekodiranje in zakrivanje, da bi ne bralca ne avtorja ne razglasili za popolnega bedaka, čudaka, ki ne bere časopisov niti ne gleda televizije in, seveda,

po trgovinah hodi z malo košarico za najnujnejše. Pa ne, ker bi hotel biti skromen, temveč zato, ker ga prizadevanje za ljubezenski roman postavlja v položaj, da ve, da v resnici sploh ničesar ni mogoče kupiti. Ali pa je mar beda nas vseh moja beda, da ne morem več stopiti v svet ljubezenske realnosti in svet romana?

Mogoče je res, da bi moral za ljubezenski roman iznajti popoln jezik (ki pa ga nihče ne bi razumel), zato to ni potrebno, zapisati pa bi moral zelo dobro, skoraj popolno zgodbo! In te so v literaturi pogoste, vendar tudi slabo izpisane. Lahko pa da so delovale absolutno in so imele svoj čas, svoje bralce, svojo kulturo. Razumljene so bile v nam neznanih časih in prostorih.

Kako pisati v govorici, ki je ne razumem, ker je ne morem definirati, ker je ne morem razložiti. Čim jo razgalim, postavim v vrsto razumljivosti, razložljivo in jasno, ljubezen izgine kakor jutranja rosa, zavesa se dvigne, noč se razjasni, pred mano pa je samo spačena podoba resničnosti in drugega nič. Pred mano je v tem in takšnem trenutku bizarnost biti zaljubljen.

Pogledati v obraz ljubezni je razgraditi samega sebe. Kako napisati ljubezenski roman in ostati zaljubljen? Kako objemati žensko v globoki in nedeljeni veri, da gre za tvoje telo v njej in njeno v tebi, v poenotenju, ki je nedeljivo in se ne ponavlja in se ne spreminja, temveč je trajno, vsak trenutek občuteno?

Ena od rešitev, ki pa ni znotraj romana, mogoče se ga samo dotika, je metafora. Kakor koli razumem ali obračam ali poskušam dojeti Danteja (tudi njega sem že omenjal, a se moram vrniti k njemu), vse je vendarle metafora, ki me definira, ki mi v *Komediji* daje upanje .... Ampak, tukaj sem zelo blizu, najbliže Bogu, ne sebi in ne ljubljene osebi. Ali pa sem bliže fikciji, ki jo dasta samo literatura in zaljubljenost.

No, obstaja tekst, ki je uspešen v izrekanju ljubezni in odrekanju ljubezni istočasno, ker jo povsem razkrije: *Dnevnik zapeljivca* tudi že omenjenega Kierkegaarda (varuha cerkve, ki je bil menda, oh, opravljeni del mene se je prebudil, tik pred poroko in je tudi tik pred poroko postal za celo življenje impotenten, blagor mu). Kaj in kako živi Kordelija, ko dobiva vsa ta pisma? Ali je ljubezen recipročna? Mogoče je zapeljivec Johannes poseben lik Don Juana (za katerega tako vemo, kako zapleteno zgodbo ima, ko kot lik nastopa v različnih nacionalnih književnostih), ki mu je iz davnega *Simpozija* dodana čutnost in strast. In vera. Ampak to so že druge zgodbe in zelo drugačne.

Govoriti o ljubezni v romanu, ki seveda ni umetnost, je pripoved, je totalnost, je nemogoče. Ljubezen je ali pa je ni. Ne morem je razlagati, malo je je, da bi jo razkrili drugače, kakor jo je Don Kihot, praoče romana

in zaljubljenosti novoveškega človeka. Mislim, da je njegova ljubezen prava in edina. Kakor koli, dekodira jo Sančo Pansa, razgalja jo in ji daje tako še večji, edini pravi pomen. Ljubezen je neumnost, ki jo imamo radi, ker ji verjamemo. Opozorila niso potrebna, v nas samih so, kar se razkrije tudi Don Kihotu, ki pred smrtjo spet postane Alonso Kihana.

Ali če se povrnem k Slovincem, koliko s(m)o sposobni, koliko da naš jezik sam po sebi, koliko s(m)o zmožni iztisniti iz sebe? Dogodki našega prostora v ljubezni ne zaostajajo za nobenimi drugimi. Torej je tudi meni dana ljubezen kot paradoks, da je je toliko v tekstu, ali pa več, kot je ni v meni samem, kot oksimoron, kot lepa laž, kot razkritje resnice, ki je zlagana.

Po vsem tem ostane vprašanje, še jasneje stopi na plan iz gošče občutkov in besed: ali se da od tod naprej napisati ljubezenski roman ali roman o ljubezni?

### Ženska kot igralka, pisatelj samoprevarani zaljubljenec

Mogoče je ljubezen možna samo na odru, kar znotraj literature sploh ni dogodek ali akt, ki bi deloval učinkovito. To pomeni, da je ljubezen v romanu kot teatarska izvedba nekega literarnega teksta. Oder je v vsakem primeru razstavišče, sestavljeno iz besed, skonstruirano za izrekanje čustev in nostalgije. Pasti ljubezni na razstavnem prostoru romana in odra pa so najmanj v ekshibicionizmu, če ne celo v pornografiji. Česar si pač zaželi režiser ali avtor teksta in pokorni igralci (v romanu junaki in junakinje, ki so liki – se pravi idealizacija, ki ji nasedamo kot bralci). Po senzaciji hlepečih ravnatelj gledališča si želi istega kakor si zaželita založnik in knjigotržec, tega si zaželijo tudi bralci.

Pisanje resnega ljubezenskega romana je naivno, hkrati pa nevarno početje, za samopodobo avtorja, za lastno samopodobo – kot ljubimca in kot pisatelja. Ugoditi publiki in ne lagati, ugoditi bralcu in ne lagati in/ali napisati dober roman, roman izpoved? Naivno. Ugoditi z lažjo in z razkrievanjem pikantnosti, ki si jih ni mogoče izmisliti. Na tak ali drugačen način je treba vedeti zanje. Ustvariti nov svet, novo izrekanje ljubezni. Obstaja pa pri tem novem dodatna nevarnost in naivnost: kdo bo razumel, kako bo kdo razumel.

Krutost apriorne trditve, da je ljubezen možna samo v romanu, je pravzaprav sladka – odrešen sem poezije kot ljubezenske izpovedi, odrešen sem celo same ljubezni, ki naj bi jo za moje polno seksualno življenje zahtevalo vnaprejšnje prepričanje, da mora obstajati in da nekje je. Lahko pa

jo preberem. Pardon, najdem ali ustvarim v romanu. Če jo vidim na odru, mojo ljubezen in mene samega, vsi participirajo seksualno, naši organi postanejo skupni v užitku in nam sporočajo, kje smo lahko najbolj zadovoljevani, nikakor pa ne zadostno zadovoljeni, se ve. Za to potrebujem intimo (vsaj večina med nami) – če nisem igralec do konca in do dna svojega bistva. Zato ljubim igralko v romanu *Ne dotikaj se me*. Takšna je ženska, ki jo ljubim. Vulgarno rečeno, za trivialni roman, dol bi se dala z menoj ali komer koli, samo da bi bilo javno, na odru. Ali drugače: žrtvovala bi svojo ljubezen in svoj strah in svojo strast, samo da bi se z njo poistovetilo čim več moških. To je pripoved o pravi ženski (kaj pa Manon Lescaut in druge, recimo Karmen ...).

### Nostalgija in oder/resni prehod k romanu *Ne dotikaj se me*

Vse zapisano v tem eseju je bilo notranje potrebno, da se opravičim sam pred sabo za roman *Ne dotikaj se me*. In še vedno bo ostalo veliko skritega, tistega, kar bi zanimalo literarnoteoretične opravljivce, s katerimi pa sem že opravil.

Torej: mogoče je temeljno sporočilo ljubezenskega romana in odnosa nostalgija, skorajda žalovanje za nečim, kar nam je bilo drago, ljubo, pri srcu, bi rekli malo ljudsko in fiziološko. Ljubezen v romanu je mogoče najbolj preprosto prikazati kakor odrsko prizorišče hrepenenj, nostalgije, žalosti in hipne sreče. Bojim se: meni, pisatelju, se opisovanje teh čustvenih stanj kaj lahko sprevrže v dramolet ali igrokaz.

Zapisati nekaj o ljubezni sproža zato več vprašanj, redko pa da dober roman. Na “nobeno” vprašanje je odgovor: ljubezen je možna samo v romanu in na odru, ki ga prikazuje. To nevprašanje, nezastavljeno vprašanje znotraj romana, skorajda nesmiselno vprašanje bi bilo: ali je ljubezen sploh možna?

S tem implicitno zanikam, da je možna v realnem življenju, in morda celo trdim, da je možna samo v poeziji. Seveda takšna ugotovitev lahko razžalosti samo požiralce (še bolj natančno požiralke) pogrošne literature, pubertetnice in hinavske hvalilce literature in ženske, ki niso nikoli ljubile in so to prepustile junakinjam v pogrošnih romanih.

### Ugotovitev in opravičilo

Zmota romana *Ne dotikaj se me* je le v tem, da se v tem romanu ljubezen kaže samo kot združljiva zapletena oblika forme in vsebine. Mogoče se

skriva izpoved tega roman v nostalgiji po ljubezni, izpovedi in vrnitvi časa, je bistvo oblika in forma romana? Neumna in starinska vprašanja ob prav tako starinski označitvi neke tvorbe, kot da je splet forme in vsebine, je videti je šolska, dogovori nanje pa prav tako težki, kot bi se utemeljevala znotraj novih poetik od novega romana do metafikcije in drugih označb današnjega časa.

Mogoče je avtor (to sem jaz, ki pišem ta esej) romana mislil resno, povsem iskreno in se zato zmotil, ko je dal romanu podnaslov *Roman o ljubezni* in ne *Ljubezenski roman*. V resnici gre za nostalgijo.

Bralcem se opravičujem za ta roman, *Ne dotikaj se me*, ker so mogoče zavedeni. Zgodbe nisem ustvaril na novo, lepotica in zver nista bila realizirana, hrepenenje se je porazgubilo v času in prostoru. Roman zato lahko odložijo. Prav tako tudi esej.

## Sprehodi po knjižnem trgu

Alenka Urh

# Veronika Simoniti: Fugato. Oblike bega.

Maribor: Založba Litera, 2019.



Veronika Simoniti se po dveh, med ljubiteljskim in strokovnim bralstvom dobro sprejetih romanih *Kameno seme* (2014) in *Ivana pred morjem* (2019), znova vrača k svojemu izvornemu umetniškemu izrazu, h kratki prozi. Njeno tretjo zbirko sestavlja štirinajst zgodb, ki si za tematsko sidrišče, kot pove že podnaslov, jemljejo različne oblike bega, najsi bo fizičnega ali metafizičnega, takšnega, ki se pogojuje v prostoru, času ali celo v abstraktnosti misli. Naslov zbirke in naslovi posameznih razdelkov (*Fugato*, *Fuga*, *Divertimento*, *Fugato patetico* in *Stretta*) premišljeno ponazarjajo strukturo glasbene stvaritve, različni glasovi v večzgodbeni strukturi imitirajo in varirajo izhodiščno temo. Ti v zbirko, podobno kot v mnogoglasno glasbeno obliko fuge, ki v izvorniku pomeni beg, vstopajo zaporedoma in se nato na različne načine stikajo, povezujejo in v polifoniji predstavljajo izmuzljivost osnovne opredelitve. Beg je vselej gibanje, tudi v svojih najabstraktnjših oblikah, gibanju pa je človek zapisan, takšen je namreč ustroj sveta in bivanja v njem – časenju *časa* ne moremo ubežati, neizbežnost minevanja nas temeljno določa. *Sub specie aeternitatis* ali zrenje z vidika večnosti je človeku, kakor koli obrnemo, nedostopno, razmislek o tem pa zato toliko bolj človeški. S to osnovno relacijsko mrežo so definirani tudi protagonisti tokratnih zgodb, pri čemer beg predstavlja izhodišče in osnovno točko

uglašnosti posameznih glasov. Nepovratno zapisani minevanju junaki življenja ne prepuščajo naključju, temveč si ga prizadevajo krojiti, se vanj zares zapisati in na različne načine ubežati tirnicam usode, režima ali česa drugega, kar jih s svojo bolj ali manj (ne)vidno taktirko usmerja po njihovih zgodbah. Beg, kot je pretanjeno ugotovil že pisec spremne besede Milan Dekleva, je dejanje svobode in njena afirmacija, v njem lahko vidimo boj za človekovo dostojanstvo in same temelje človeškosti. V *Fugatu* ne bomo srečali protagonistov, ki bi kljub neznosnosti razmer živeli v samoprevari zadovoljstva in bi se jim vsakršen premik od trenutnega stanja izrisoval kot nepotrebna alternativa, za katero niso pripravljene tvegati udobja svoje ječe. Domala vsi so na lastni koži občutili trpek razkol med dejanskostjo in željo, med marsikdaj kruto (oziroma v njihovih očeh vsaj nezadostno) stvarnostjo in hrepenenjem po boljšem življenju. To seveda ne pomeni, da so aspiracije vseh junakov enako legitimne, jih pa nedvomno vsi občutijo z enako močjo, tako ksenofobna in strahov polna mati v zgodbi *Avtocesta* kot tudi žalujoča mama v prvi zgodbi *Šestdeset odstotkov*. Ta v bralca plane z neizprosno pretresljivostjo izpovedi bošnjaške matere, ki mrtvega sina nagovarja k begu; toda njuna pot do odreditve je še dolga, saj mati sina ne sme pokopati, dokler ne zberejo vsaj šestdeset odstotkov njegovih posmrtnih ostankov in matematika trupla ne navrže zapovedanega rezultata, ki bi lahko naklonil duševni mir. Avtorica pred bralcem preigrava različne vidike temeljne teme, junaki pa se s številnimi oblikami in vzroki bega soočajo na različne načine. Nekateri bežijo pred nasiljem ali nemogočimi razmerami, drugi pred samim seboj, tretji zasledujejo svoje življenjsko poslanstvo. Potem so tu še tisti, ki jih definira beg drugih, da se zapirajo v območje lastne tesnobe. Zgodbe v svoje središče jemljejo različne polnokrvne like, poleg že omenjenih denimo družino na begu, prevaranega umetnika, znanega režiserja, preučevalko metuljev, oslepelu prevajalko, profesorje, intelektualce, razočarance vseh vrst, ubežnike režima ... in s tem seznama nismo niti približno izčrpali. Posledično so dogajalni časi in kraji izjemno raznovrstni, na neki način se zgodbe odvijajo povsod in od nekdanj: "Pred milijoni let se je s klifa utrgal kamen in padel v morje; tisočletja ga je metalo ob obalo, da se je zdobil – in zdaj enega teh koščkov, oblizanega od časa in soli, zgrabi roka mladega moškega," beremo uvodne tone zgodbe *Boreas*.

V delo so tankočutno vpletene številne podteme, ki niansirajo različne vidike stvarnosti, denimo to, kako lahko na udobni strani Zemlje celo najhujše tragedije *drugega* postanejo zgolj nova priložnost za ekshibicionistične adaptacije in utapljanje v sladkosti samoočiščevalne ekstaze ali kako je navidezna zamenljivost posameznikov in vlog danes bolj izrazita



kot kadar koli prej. Zgodbe nemara tudi zato preveva nekakšna bridka nostalgija, previdno položena pod njihove osnovne plasti, ki pa se prikrito, a vztrajno zažira tudi v bralca. Velik pomen, kot smo pri avtorici že vajeni, je tudi tokrat pripisan jeziku, ki bodisi predstavlja edino oziroma poslednje varno domovanje bodisi pribežališče, medij izgnanstva, tujosti ali nerazumevanja. “Vse te besede, ki spreminjajo misli, usmerjajo spomine, postvarjajo resničnost” so sinestetične v porojevanju asociacij in opravljajo veliko pomembnejšo funkcijo kot zgolj označevanje, saj lahko živahno reko spomina speljejo v neslutene smeri. Tukaj je na delu svojevrsten paradoks: če jezik po eni strani dela krivico stvarnosti, saj je tisto, kar *je*, neprimerno bogatejše kot to, kar se da izraziti, jo po drugi strani presega, nadgrajuje in bogati z neslutnimi niansami, ki so večinoma povsem individualne, osebne, celo intimne narave. Tudi v odnosu do jezika se v pripovedih zrcali nostalgija, grenko-sladko hrepenenje spričo neulovljivosti časov in prekladanja “vsakokrat bolj bledih spominov”. Čas, minevanje in spominjanje so prav tako ključna pomenska sidrišča zgodb Veronike Simoniti – v begu pred neustavljivim tekom trenutkov se človek ves čas vrača po svoje prve besede, ki so bile samo zanj večne, mehke, barvite in vseobsežne.

V pisanju je moč zaznati poglobljeno in široko poznavanje različnih form umetnosti, ne le književne, temveč tudi likovne, filmske in glasbene; naravnost osupljiva je tudi njena suverena gibkost na poljih zgodovine, filozofije, psihologije ter različnih naravoslovnih znanosti. Ta bogata erudicija pa se ne pojavlja v obliki zgolj mimobežne intertekstualne referencialnosti, temveč se pretaplja v samo središče zgodbenosti (npr. v zgodbi *Enkrat ena*).

Narativna orkestracija zbirke je enako razgibana kot njeno večglasje, zgodbe so bodisi prvoosebne, tretjeosebne ali oblikovane v zanimiv drugosebni nagovor. Pri tem pripovedovalec ni nujno tudi fokalizator zgodbe, saj govoreči glas večkrat preskoči v glediščno točko katerega od pripovednih subjektov.

Kot je v zbirkah kratke proze pravzaprav stalnica, tudi v *Fugatu* vse zgodbe niso zastavljene z enako pripovedno močjo in usklajenostjo, kljub temu pa jih večina izjemno vešče združi vse temeljne elemente kakovostne kratke proze. Nemara je v tem pogledu še najmanj narativno trdna in skladna pripoved *Kreta*, za katero se zdi, kot bi se z nepričakovanim končnim zasukom preveč trudila pobegniti iz lastnih okvirov, pri čemer melodija igranja na strune presenečenja ne zveni najbolj ubrano.

Sicer pa zgodbe, ki so po besedah pisca spremne besede “balzam in zdravilo za ponižanega in razžaljenega človeka” ter “cepivo proti brezbriznosti”, praviloma učinkovito in bravurozno inkarnirajo osnovno temo in

hkrati pred bralcem spretno izrisujejo obzorja pričakovanja, da v naslednji potezi vse anticipacije izkažejo za nične in nesmiselne, saj življenje vendar ne deluje po tako preprostih zakonih. V smer preuranjenih zaključkov bralca spelje že ilustracija na naslovnici, na podlagi katere bi utegnil neosnovano sklepati na naravo migracij, ki so našle pribežališče v zgodbah zbirke *Fugato*. A tudi to pričakovanje se razbije ob čereh upovedane stvarnosti, ki je kompleksna in večplastna, predvsem pa se ne pusti ujeti v mreže (zgolj) aktualnih vsebinskih variacij.

## Sprehodi po knjižnem trgu

Lucija Stepančič

### Ervin Fritz: Savinjčanke: pesmi v savinjski govorici.

Ljubljana: Društvo Knjižna zadruga, 2019.



Da narečja predstavljajo bogastvo jezika, da gre pri tem, tako kot pri folklornih izročilih za nematerialno dediščino, že kar nekaj časa ni vprašljivo. Kljub temu pa smo vedno znova fascinirani, kadar tovrstna (teoretična) spoznanja tudi v resnici zaživijo. In *Savinjčanke* Ervina Fritza so žive kot le kaj! S strani dokaj drobne pesniške zbirke vstajajo babe in dedci (“dedi”), ki jih tako razganja, da pokajo po vseh šivih. Malo preveč razpete bluže (“pluzne”), malo premalo zategnjeno perilo (“nedrci”, “kikle na glokn”), posledično pa tudi “štrleči krmilni drogovi” poganjajo vsenaokrog kot bujno spomladansko cvetje. Kar hitro je torej jasno, da v tej poeziji ne gre za pietetno ohranjanje in muzejsko prezentiranje dialekta, ki je po vsej verjetnosti, tako kot vse drugo na tem svetu, že kontaminiran z zlajnano *linguo franco*, ampak se skozi napol pozabljeno govorico pred nami kot na Brueghlovih slikah odpre razvejeni svet naših prednikov. V Fritzevem *Amarcordu* ne manjka čislanih vaških radodajk, pa tudi katera koli ugledna ženska lahko po naključju kadar koli razkrije svojo zatajeno razvratnost: tako kot šolska nadzornica, ki se je pri gostoljubnih vaščanih napila jabolčnika (*Nedoužnost učiteljska Frana Baša*), medtem ko je farško kuharico dobesedno zavohal kar župnik osebno (*Nos od župnika Sagaja*). Poročena

ženska hvali svojega veliko mlajšega ljubimca: “Ne morš zastopt, pa ni glih zapleten: / snoč o mrak je pršu, dau o nsvit je šou, / vmes je cel cajt viseu na men / pa neč ni naredu napou.” (*Mlad lubček.*) “Zdel se mi je, da mi cela gmajna ploska, / kokr sm se je z veselam lotu. / Vmes sm jo še hvalu, kok je luštn ozka. / Pa je zinla, a veš, da mi to usi pravjo. / Pol se zalubt u jo nism več votu. / Tud nisma šla več skupej na Savjo.” (*Za Savjo.*)

Svet se zdi mlad, vsaj ob praznikih celo karnevalski: “Prvomajska gre povorka, / folk, gasilci pa motorka, / mokra vaja vse pošprica, / pol se začne veselica. // Živeu, živeu pru maj, / ži pr šank stoji Volaj. / Živeu, živeu pru maj, / z jem tud župnik je Sagaj. / Tam pr šank z ldmi stojita, / trkata pa se režita, / nagneta tri, štiri pire / pa kak šnops du prave mere, / župnik Jožefov spoštuje, / delovsk dan Volaj praznuje, / use bolj hripov govorita, / use švohnej pr šank stojita.” (*Prvomajska.*)

Žmohtno kar se le da in nalezljivo živahno, vseeno pa to ni folklorni muzikal ali kakšna zlagana plesna idila; kljub vsej radoživosti se v ozadju še kako čuti, da je bilo življenje težko (iz *Amarcorda* smo na lepem v *Tatovih koles*), vsak lep trenutek pa žilavo priborjen ali iznajdljivo ukraden. Tudi najbolj slovite nimfomanke se kaj hitro prelevijo nazaj v tekstilne delavke na tri izmene. Če mora vaška učiteljica spati na podstrešju v isti postelji s stanodajalčevo hčerko, svojo učenko, če medgeneracijsko sožitje zaradi grozljivih stanovanjskih pogojev ni ideal, ampak prisila (“Dobiu boš tamal konc pr hiš, kravo, vola, gošo pa par jiv. / Če ne boš piu, / boš dobiu, / ko bomo tastar rekl adijo, / celo domačijo”; *Pesm od Petra Božiča*), potem vemo, kje smo. Dober del teh pripovednih pesmi je postavljen v povojno revščino in vse pove pretresljiv prizor z vaškim fantalinom, ki na steno farovža, ki ga je župnik pravkar lastnoročno prebelil, z mastnimi rdečimi črkami napacka “smrt fašiztu”: “Župnik so bli nagle jeze, prov vzkipljiv, / zdej bo pobc vidu fašista, eno krepko čez rit! / Pol so pa u rok začutl tenko rokco. Pobc že lep cajt ni biu sit. / Ble so ga same oči, nos pa smrkov pa od strahu komej žiu. // Župnik so pustil, de je zbejžu, za ohladit so si vzel odmor, / pol so na sten prebell rdečo packarijo, / vmes so premleval, kok dons utroc živijo, / se preoblekl pa stopl na KLO, na Krajevn lucki odbor. // ‘Pou stroškov bo nosu farovž, pou nej pokrije lucka oblast. / Utroc so lačn, zdevjan, verouka u šol pa tovariši ne pustijo. / Treba je use tamale poslat na Gorensk u počitniško kolonijo, / jih navadit na red pa iz mlekam pa iz žgancim napast.” (*Tonti Furk.*)

Občutje otroštva, ki se v dobrem in slabem samo sebi zdi večno in nespremenljivo, se lepo dopolnjuje z občutkom vaškega brezčasa (*Osi*), pripetljaji so lahko komični (*Zokn od stare mame*), lahko pa tudi že kar ganljivi

v svoji naivnosti (*Tapru odhod*). Preizkušnje, ki jih doživlja otrok ne le v prav nič lahki zgodovinski situaciji, ampak tudi navznoter, so pravzaprav dramatične, otroško doživljanje je v svoji silovitosti naravnost pretresljivo. Spomin na krivico, storjeno vrstniku, lahko še globoko v zrelih letih vzbuja obupano kesanje (*Osi*), tako kot tudi prva, otroška ljubezen nikoli ne zbledi (*Dušica s predrobnim zapestjem*).

Nostalgija je na trenutke tako močna, da se prav vsi ljudje lahko zazdijo kot otroci v naročju rodne doline. Lahkoživke in vaški posebneži, predvsem tisti, ki najbolj prizadevno podpirajo šank, so domala arhetipski, medtem ko je župnik (z imenom in priimkom) že bolj individualiziran, še vedno pa je, prav s tem, ko uteleša ideal priljubljenega dušnega pastirja, z eno nogo še v tradicionalnem in kolektivnem: "Šempavski župnik so bli en fejest dec, / naš člouk, tarajnk gospod Sagajev Marko! / V gostiln so zmeri bli za dobr hec, / še z lece so spustil kdaj kako žarko." (*Nos od župnika Sagaja*). Popolnoma individualiziran je tukaj samo Peter Božič: "Peter Božič je bil pisatel u Lublan, / enmal boema, vajen tud kej malga spit, / je slab živu, na teden kake trikrat sit; ene tolkrat je znau bit tud pjan." (*Pesm od Petra Božiča*.) Petdeseta in šestdeseta so lahko tudi v znamenju umetniške boeme, s posamezniki, ki se že rešijo gravitacije rodne vasi in se odpravijo iskat drugačne življenjske možnosti. Pa tudi za povprečnega človeka brez velikih ambicij se je marsikaj odprlo: o naraščajočem blagostanju pričata že pesmi o morju. V prvi so Savinjšani, ki pri Črnem Kalu prvič zagledajo morje, udarniki na nagradnem izletu pod pokroviteljstvom "lucke oblasti" (*Šeščani grejo na morje 1948*), pozneje so že rutinirani dopustniki (*Kornatska*).

Individualnost v *Savinjšankah* ni nasprotje kolektivnega, pač pa se z njo kar najbolj posrečeno zliva: prav lahko bi se reklo, da druga drugo krepi. S svojo najnovejšo zbirko Ervin Fritz dokazuje, da pri dialektu ne gre za obrobje slovenske identitete, pač pa za njeno mladost, da predstavlja skrito (?) vitalnost jezika, ne pa zgodovinski kuriozum, ki bi ga zaradi lepšega umetno ohranjali pri življenju. Navsezadnje pa sploh ni pomembno, kako zelo individualiziran je kdo; preproste osebe, ki so obtičale v prvobitnosti, so morda še zanimivejše, čustveno se bralca lahko globlje dotaknejo, tako kot v prelepi baladi o lovskem psu, ki se začne kot idila (*Koritnikov pes*).

In navsezadnje nas celo v časovnem stroju zbirke dohiti melanholija, ki je pri Ervinu Fritzu vedno na preži. In tako je pesnik na koncu zbirke spet tak, kakršen se nam je pokazal v svoji dolgoletni karieri: tesnoben, a vendar celovit, razrvan od bivanjskega obupa, a vendar visoko artikuliran, zaznamovan z duhom časa, pa vendar samosvoj in popolnoma izviren,

prepoznaven med tisoči, ki so se prav tako kot on zazrli v grozo pred smrtjo, ki je pravzaprav groza obstajanja. Le da je tokrat vse to v narečju: “Sončnih dnevov ne bo več velik, / prouzaprou dnevov sploh ne bo več. / Cajt bo na konc stisnjen u en pik, / use bo pa u tēm pa dauč preč. // Tavelika tēma bo sevede hmal, / ampak sonce, kolk je sonca blo! / Shranjen med dneve u predal / še svet iz uso močjo.” (*Dnevi v predal.*)

## Sprehodi po knjižnem trgu

Matej Bogataj

# Marko Radmilovič: Kolesar.

*Ljubljana: Beletrina, 2020.*



Menda Leninova misel, da se včasih deset let ne zgodi nič, nakar na hitro za nekaj desetletij, nedvomno velja tudi za glavnega v eni od pripovednih linij romana *Kolesar*; Krepš, samski, ne zelo šarmanten in čisto scagan, kadar misli pristopiti k simpatiji, stanujoč v bloku na tistem čudnem robu med podeželjem in mestom, tako nedefiniranem robu, da je v stavbi ob lastnikovi materi edini stanovalec, se odloči, da bo nekaj storil zase. Naredil prvi korak. Oziroma prvo vožnjo s kolesom, da se bo spravil v formo. Si nabere vso potrebno opremo in zaščito in modne dodatke, kot grejo k novopridobljeni kentavrski samopojavi zraven. Ampak ga pri odločitvi za športanje vsakič kaj zmoti. Najbolj usodno na primer to, da dobi od starčka v domu za upokojece, kjer opravlja zgodovinske ure, ključ. Od starčka – to je čisti začetek romana, tako da je kvarnik minimaliziran –, ki ga menda on vidi zadnji, saj mu ponoči, takoj po Krepsovem odhodu, odrežejo roko. S kirurško natančnostjo, torej z žagico, ki je kljub hrupu v domu nihče ne sliši, to pa tako, da ni v njegovi domski sobi prav nič krvi. Umor z izkrvavljenjem, demanualen. Potem Krepša seveda obišče policija, pravzaprav v njenem imenu inšpektor Petek, ki je mentalni brat Birse Tadeja Goloba: nasikan in resigniran, z občasnimi alko epizodami v bifeju ob štacuni, malo se mu gnusijo nadrejeni in tega niti ne more skrivati. Pravzaprav je

kar konflikten in se zaveda, da mora pri preiskavi narediti marsikaj mimo zakona, ta itak ščiti predvsem kriminalce, in se tistega, kar mora, prav nič ne otepa; razen nasilja, uporabi ga enkrat, pa še to nerad. V suspenzu namreč uporabi vse razpoložljivo, njegovi informatorji in nizkocenovna straža so skupina delinkventov na tisti tanki še sprejemljivi črti, ki zakon loči od kaznivega, in ti dobijo potem podatke o vsem, kar je policiji in v njenih dosjeh nedostopno, skrito v zapletenih postopkih. Česar zaradi starosti ne vedo oni, to povedo odsluženi in rahlo zapiti športni novinarji, ki znajo kljub alkoholni zariplosti in trkanju po kosmatih prsih za zasluge, ki so jih vsi že zdavnaj pozabili, če so res kdaj bile, hitro izbrskati podatke iz časopisnih arhivov. Petek napreduje kljub suspenzu, vsekakor bolj kot njegovi službeni kolegi: s svojimi značajskimi potezami kani stopati skozi domači svet kriminalnega žanra z že omenjenim Birso, upamo, da je *Kolesar* začetek in uvodna epizoda serijskega kriminalista, kakršni so v obeh ekipah pri Avgustu Demšarju in še v katerem domačem žanrskem ciklu, v svetu pa trenutno, če omenimo samo najbolj razvpite in bralno popularne, pri Gaibraithu (pseudonim J. K. Rowling, avtorice Harryja Potterja), pri Nesbøju, še prej seveda pri klasičnih žanra v njihovih obsežnih opusih.

*Kolesar* ni klasična kriminalka, čeprav je umor sprožilo in gonilo njenega zapleta. Radmilovič namreč sledi dvema pripovednima linijama, ki se obe zadržujeta okoli tretjega, proizvajata pa krvavi kriminal, ki je posledica preteklega kriminala in odporniškega delovanja, medvojnega. Vendar bolj kot na indice in sklepanja ali forenziko, ta pri pridobivanju dokazov sploh umanjka, zato je tudi policija vedno korak zadaj, stavi na pronicljivo osebno iniciativo, dvostransko in potem razširjeno s pomočniki in nasprotniki. O tem, kar se dogaja, policija zares sklepa predvsem po tem, kako se vedeta oba, ki svoje postopke skrivata. *Kolesar* je bolj roman o socialni patologiji. Tu je Radmilovič, sicer avtor precej znanih in polemičnih kolumn, ki so na nacionalnem radiu naslovljene kot *Zapisi iz močvirja* – s čimer kot da poudarja svojo iztrganost, na zavihku piše, da je študentski migrant, ki je obtičal v prestolnici, vendar je verjetno z močvirjem bolj kot južni del kotline, po katerem nas zmerjajo na bližnjem vzhodu, na Štajerskem, močvirje stanje duha –, dovolj duhovit. Domačijskost in njene odklone, tudi stereotipe, dovolj dobro prepozna, da se na njih humorno popase. Kreps, na primer, je profesor zgodovine, ki ga dijaki na tehnični šoli prav nič ne spoštujejo, na maturi recimo nima pri predmetu nikogar, ima pa zato bolj ali manj mir. In kredit, ki ga odplačuje tudi s predavanji v domu za upokojence. Kot da predavanji: že zdavnaj je namreč ugotovil, da lahko po liniji najmanjšega odpora, torej njemu najbolj lastnega odpora, samo



razpiše temo iz časa druge svetovne vojne, pa se bodo sicer inertni starčki prebudili in se do onemoglega kregali, kaj za narod in zgodovino pomenijo recimo dražgoška bitka, Dolomitska izjava ali Osvobodilna fronta, kdo je tam koga in zakaj, vsi, ne glede na stran v pregreti debati, brezrezervno in do skrajnih meja svojih opešanih zmogljivosti. Evo, splošno stanje duha, ki se ne kaže samo pri kimavcih na policiji, torej pri kolesarjih kardeljanskega tipa, ki navzdol pritiskajo in se navzgor priklanjajo; ti so si jo izbrali kot karierno odskočno desko – še ena podobnost z Golobovim pisanjem – in so pri tem pripravljeni ovirati operativce. Čeprav se tudi Radmilovičev Petek lepo zaleti, ena od smeri njegove preiskave se poruši že pri prvem vprašanju, ko ne prepozna sorodstvenega razmerja. Ravno familiarnost pa je tisto, kar smo opazili že pri pisanju Sergeja Verča: tudi v kapitalističnem, torej zamejskem, z manjšinci poseljenem okolju, če gre za slovensko skupnost, je motiv pretežno stvar časti ali prepričanja, poravnava nečesa iz preteklosti in podobno, kar seveda pomeni, da družbo prevevajo premoderni socialni vzorci. Da se tam, kjer gre za kriminal, skrivajo osebne zamere, ugled klana oziroma skupine, ki ji kdo pripada in podobno, da še nismo prišli do kriminala iz čiste koristi, pohlepa, kriminala, ki bi prepoznal lepoto kapitala.

Radmilovič gre v drugo smer, ki je izrazito panevropska: čeprav ne manjka drznih prepoznavanj, tistih v prav aristotelovskem smislu, ded vnuka in podobno, ne le da se počasi razkrivajo mračne družinske skrivnosti in so tako rekoč vsi v žlahti, po eni ali drugi liniji, razen posvojene sestrične, kjer je njena nepripadnost rodu srečna okoliščina do te mere, da se Kreps spoti še kje drugje kot pri športanju s težkimi zaboji in ob plesu, je tokrat v prvem planu ena velikih teorij zarote. Vredna tiste iz Roswella, po kateri naj bi Američani od vesoljcev, ki naj bi se trdo prizemljili in pustili trupla, dobili vesoljsko, radarjem nevidno tehnologijo. Radmilovič poseže v čase tik prej, v govorce o nemškem tajnem orožju, ki naj bi z njihovo zmago končalo drugo svetovno vojno. Rakete V-2, na primer, reaktivni raketni motorji, vse tisto, kar je bilo v zraku in se je končalo pravzaprav z izumom, še bolj smrtonosnim od raket, ki so letele čez Rokavski preliv na London – z atomskima gobama nad japonskima mestoma. Na tem mestu se spomnimo velikega romana o teh istih raketah, *Mavrice težnosti* Thomasa Pynchona, ki je bil skrivnost in zato gojišče zarot že s svojo (ne) pojavnostjo, njegov nekoliko hermetični bralni špeh o izstrelitvah raket pa ima goreče privrženca (oziroma jih je imel vsaj še v času slovenskega prevoda), ki vidijo v njem konspirologijo v najčistejši obliki, tako rekoč ključ za razumevanje sveta in njegovih tendenc.

Radmilovič nas tako vodi v delovne oddelke koncentracijskih taborišč, na rokah žrtev so vtetovirane številke in Kreps kot zgodovinar – pa saj sogovorniki iz vrst ostarelih taboriščnikov in skrbniki zgodovinskih opomnikov na mestu barak in tovarn nič ne vejo o njegovi siceršnji strokovni ignoranci in neambicioznosti – se požene na lov za resnico izven meja domovine. Spozna sposobne in požrtvovalne saboterje, spozna poštene in zagrete patriote, ki se s temo ukvarjajo, da se ne bi pozabilo, in podobno. Čeprav se potem spet enkrat pokaže, da je morda tudi patriotizem naličje pohlepa in prevare, da je vse tisto spodaj, ideologija in podobno, samo krinka za občečloveške slabosti.

*Kolesar* je romaneskni prvenec, vendar se mu to nikjer ne pozna. Spisan je kompaktno, s poznavanjem tematike, ki jo zajema, v navajanju zgodovinskih dejstev vsaj deluje prepričljivo. Karakterizacija je dovolj živahna; pravzaprav imata oba, Kreps in preiskovalec, dovolj časa za ukvarjanje s primerom, ker nista zaposlena s čim drugim, nimata hobijev in sploh. Sta slehernika, s tem primerna za bralčevo identifikacijo, in Kreps na koncu tudi nekako odraste. Tudi v tem, da se njegova živahna, intenzivna kolesarska kariera zaključi na prav kandidovski način, z zemeljskimi in tem podobnimi deli.

## Sprehodi po knjižnem trgu

Igor Divjak

# Aljaž Koprivnikar: Anatomija.

Ljubljana: Center za slovensko književnost  
(Zbirka Aleph), 2019.



Recenzija pesniške zbirke Aljaža Koprivnikarja, napisana v že dober mesec trajajoči karanteni, ne more biti čisto običajna in objektivna. *Anatomija* je bila namreč zadnja zbirka, o kateri sem na javnem dogodku pred prihodom koronavirusa razpravljal. Spomnim se, da smo uvodoma omenili, koliko je že obolelih v Sloveniji in kakšna je predpisana varnostna razdalja. Takrat prihajajočega virusa še nismo jemali preveč zares in začeli smo razpravo o zbirki, prepričani, da bomo že prihodnji teden govorili o naslednji. Zato je bila moja takratna interpretacija Koprivnikarjeve zbirke drugačna od te, kakršna se mi kaže danes. Vsi sodelujoči, z avtorjem vred, smo se strinjali, da je prvi del knjige izrazito pripoveden, pogosto tudi eksperimentalen, njegova forma je odprta in se vsebinsko navezuje na konkretne družbene odnose, drugi del pa je pretežno lirski, sanjski in intimističen. Ukrepi ob karanteni in osamitev so to razmerje obrnili na glavo. Tisti deli zbirke, ki so takrat učinkovali resnično, se zdaj zdijo sanjski in nadrealni, samotne lirske fantazije pa postajajo boleče otipljive.

Pesnik se je na primer v pogumnem in posrečenem ciklusu *Anatomija poetike* poigral z ustaljeno predstavo o poeziji in med drugim vanj vključil *ABC slovenske literature*, nekakšen mini satirični leksikon naše literarne scene. Pod črko J v njem najdemo *Javno agencijo za knjigo*, ki jo označi kot

“najboljšega prijatelja in najhujšega sovražnika” slovenskih literatov, pod B *bralno kulturo*, ki jo opiše kot enega “najbolj uspeh izumov slovenske kulturne birokracije”, v imenu katerega delujejo knjižnice ter se organizirajo literarne prireditve in festivali, pod L pa najdemo *ljubezen*, ki pride do izraza še predvsem takrat, “ko si isto posteljo delita profesor literature in študentka, književna urednica in pisatelj, pesnica in kritik, lektorica in oblikovalec knjige”. Toda kar je bilo še pred mesecem in pol učinkovita satira, zdaj učinkuje kot zbledeli spomin, za katerega lahko le upamo, da nam ga bo uspelo čim prej spet priklicati v resničnost. Literarna prešustva so zaradi prepovedi druženja onemogočena, festivalov in kulturnih prireditev letos morda sploh več ne bo ali pa bodo potekali v virtualnem internetnem svetu, Javni agenciji za knjigo je država do nadaljnjega ukinila sredstva ... Podobe pesnikov in literatov, ki smo jih srečevali na birokratskih poteh, so izpodrinile podobe someščanov z maskami v nakupovalnih vrstah in umikajočih se ljudi na sprehodih.

Zato pa se je materializiral neotipljivi, psihološki del Koprivnikarjeve poetike, na žalost tudi tam, kjer je bil mišljen predvsem ironično, in v tistih aspektih, ki sicer sodijo v območje psihopatologije. V ciklusu *Anatomija družine* je s pesmimi o Sveti trojici in Mariji avtor ustvaril duhovito sliko sodobne disfunkcionalne družine, v kateri ima prav vsak član hudo psihiatrično motnjo: Sveti duh trpi za Capgrasovim sindromom, pri katerem je pacient prepričan, da so člane njegove družine in prijatelje zamenjali dvojniki, oče ima Cotardov sindrom, ki ga utrjuje v prepričanju, da je mrtev in že razpada, sinova diagnoza je Munchausnov sindrom, saj skuša z izmišljenimi bolezenskimi znaki vzbuditi pozornost, mati pa ima Stockholmski sindrom in povečuje tiste, ki jo zatirajo. Vsa ta norost je v času karantene in prežečega koronavirusa še stopnjevana, človek ne ve dobro, kako naj ločuje med dejanskimi in namišljenimi bolezenskimi simptomi, družbena resničnost se zdi mrtva, družinske člane zamenjujejo njihove projekcije na telekomunikacijskih aplikacijah, vse preveč je takih, ki poleg utemeljenih preventivnih ukrepov, ki jih sprejema vlada, vidijo odrešitev tudi v ukrepih, ki zatirajo demokracijo.

Koprivnikar je ciklus *Anatomija migracij* posvetil enemu najbolj akutnih problemov sodobnega sveta. Posamezne pesmi je v tem delu naslovil s postajami begunske poti, ki jih je številčno označil s stopinjami, minutami in sekundami geografske širine in dolžine. Te navzven hladne matematične naslove lahko razumemo tudi kot sposobnost življenja v posameznega begunca, ki na primer z mobilnikom v roki išče pot v z GPS-om načrtani zahodni svet in boljšo prihodnost. Ciklus o poti v deželo na drugi strani

uvaja pretresljiva pesem, v kateri avtor lastno nemoč ob izgubljanju avtentičnega jezika in identitete v svetu lepih, mapiranih besed in stopnjujočo zavest, da kot posameznik ne more dosti spremeniti, spoji z bibličnim citatom, ki ga lahko razumemo kot aluzijo na begunce, ki jim ni uspelo priti na cilj in so utonili v Sredozemskem morju: “valovijo lepe besede / rastejo v globine / ta stavek psalma pravi / „tvoja senca je / tako globoka kot / odprta vrata v vodo / ki ti vzame sapo“<sup>1</sup>. Ti verzi zdaj niso srhljivi le zaradi podob umirajočih beguncev, nanje se vežejo tudi podobe vseh, ki jih po svetu pokopava koronavirus. Biblična tema pa je z njim vsaj za nekaj časa padla tudi na medijski svet, saj so iz medijev zdaj skoraj popolnoma pregnane novice o usodah migrantov.

Ob izginotju družabnega sveta toliko bolj zaživijo pesmi ciklusa *Anatomija samote*. Ranljivost in brezdanjost človekove eksistence je čutiti iz lepih in nežnih verzov: “dan je tih krhek kot jajčna lupina / in zunaj drevesa krhka / ko se svetloba lomi // počasi za / simetričnimi vogali roba sveta”. Povezanega in tehnološko naprednega človeštva ni več, nadomesti ga podoba izgubljenega posameznika, ki je “kot majhen otrok / ki na svetu izgubi svoje starše in / ne ve kam”. Sporočila iz javnih občil so za posameznika sovražna in ga ogrožajo: “Delaj kot kapitalist! / Služi denar! / Zapravljaj denar!” Tudi če se navzven zdi, da ga prijazno bodrijo na življenjski poti – “Omogoči osebno rast! / Meditiraj! / Piši več o stanju miru!” –, mu pravzaprav sporočajo, da za sistem nikoli ne bo dovolj dober. Apokaliptični občutki ob svetovni pandemiji zazvenijo v sozvočju s Koprivnikarjevo pesniško parabolo o tem, kako bi bilo, če bi Sonce v tem trenutku eksplodiralo. Svetloba s Sonca do Zemlje potuje osem minut in avtor se v pesmi sprašuje, kako bi ljudje ta čas najbolj smiselno porabili. Ob zavesti minljivosti človeškega roka trajanja zasijejo njegovi verzi o tem, kaj je za našo vrsto najbolj značilno in nas določa: “da smo ljudje edina bitja / zmožna joka / zmožna zardevanja / zmožna smeha in / poljuba z ustnicami”.

Zbirka *Anatomija*, ki obsedeno secira posamezne dele javnega in zasebnega sodobnega življenja, prinaša zavedanje o soodvisnosti posameznika in družbe ter sveta kot celote. Aljaž Koprivnikar je v njej pravilno diagnosticiral bolezenske simptome tega organizma. To, kar je za človeka pomembno in zavezujoče, je ves čas ogroženo, posameznikov resnični svet izginja, njegov intimni in družbeni jezik se razkrajata. Zdaj, ko zbirko znova prebiram v karanteni, se zdi, da je s pandemijo le eskaliralo tisto, kar se je ves čas napovedovalo. Vsaj za nekaj časa smo izgubili pomemben del resničnosti in v zaključnem ciklusu *Anatomija razgradnje* imam občutek, kot da bi avtor predvidel zdajšnje stanje. “Ne biti več zunaj in ne notri,

hoditi zgolj vase / po stranskih poteh, se razbliniti v zraku na koncu ulice. // Nikogar več pričakovati, / ne / odpreti / ust." Morda je to nekakšna nirvana, ki pa je dolgoročno nevzdržna. Toda tudi tisti del zbirke, ki se navezuje na konkreten svet, druženje, medsebojno sporazumevanje in intrige literarne scene, se nenadoma ne zdi več resničen in zavezujoč. Na javnem pogovoru o Koprivnikarjevi zbirki sem ta del celo izpostavil kot tistega, ki se mi zdi boljši in bolj razgiban. A karantene bo enkrat konec in tja se bomo vrnil. Upam pa, da preden se bomo vrnil v svet, iz njegovega organizma ne bo kdo odstranil katerega od vitalnih organov za ustvarjalno družbeno življenje in delovanje.

## Sprehodi po knjižnem trgu

**Maja Murnik**

Tomaž Toporišič:  
Medmedijsko  
in medkulturno  
nomadstvo.  
O vezljivosti medijev  
in kultur v sodobnih  
uprizoritvenih  
praksah.

*Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske  
fakultete Univerze v Ljubljani in AGRFT, 2018.*



V središču Toporišičeve nove knjige, ki je izšla v okviru znanstvenega tiska ljubljanske Filozofske fakultete (FF) in Akademije za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT), so sodobna drama, gledališče in performans. A pred seboj nimamo kakega izbora imanentnih interpretacij ali “klasičnih” literarnozgodovinskih, dramaturških ali teatroloških razprav, temveč sodobno teoretsko tkanje, knjigo-rizom, ki veliko pozornosti posveča celi

vrsti kontekstov, knjigo, ki je v prvi vrsti interdisciplinarna raziskava “nevarnih” razmerij, v katere vstopa sodobna umetnost.

Zdi se, da so raznoliki prostori in zlasti njihova nestabilna, fluidna razmerja ena osrednjih tem monografije. Na prostor(skost) se navezujejo tudi pojmi, ki jih uporablja avtor – npr. mapirati, zemljevid, semiosfera, obrobje in središče, vzhod in zahod, retorika in politika prostora, hibridni prostori uprizoritvenih praks itd. Prostorskost je sicer tematika, ki je že po definiciji povezana z gledališčem, a Toporišič k njej pristopa na svež in specifičen način ter z zavedanjem, da se nahajamo po prostorskem obratu, še enem od številnih obratov, skozi katere je šla umetnost od druge polovice 20. stoletja naprej. O kakšnih prostorih in predvsem medprostorih govori ta knjiga, o kakšni vezljivosti, prepletenosti in prehodnosti? V kakšna (nevarna) razmerja vstopajo sodobne uprizoritvene prakse (tudi besedilne)?

Tomaža Toporišiča poznamo kot dramaturga in teatrologa, kot teoretika in praktika obenem, avtorja več monografij in številnih člankov o sodobnem gledališču ter dramatik, še zlasti slovenskih. Vrsto let je bil dramaturg in tudi umetniški vodja Slovenskega mladinskega gledališča. V zadnjih letih se kot profesor za dramaturgijo in scenske umetnosti na AGRFT in za sociologijo gledališča na FF vse bolj posveča teoretskemu delu.

Izhodišče *Medmedijskega in medkulturnega nomadstva* je opažanje, da sta temeljni potezi velikega dela sodobnih uprizoritvenih praks hibridnost in prehodnost. Toporišič uvaja poimenovanje *vezljivost* različnih medijev, s čimer ne meri le na dejstvo samega povezovanja, kombiniranja, apropiacije in remediacije v umetnosti, temveč tudi na neskončni potencial povezovanja, prehajanja, kroženja, ki je na voljo. Sodobne uprizoritvene prakse se pri tem ponavadi zavestno vračajo k dosežkom in raziskavam zgodovinskih avantgard z začetka 20. stoletja ter k njihovim naslednicam v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih letih, npr. hepeningom in Fluxusu. Zahteva Allana Kaprowa po ukinjanju meja med umetnostjo in življenjem je danes integrirana v znaten del gledaliških in zlasti performativnih praks – in te so tiste, ki avtorja najbolj zanimajo.

Toporišič pa gre pri vezljivosti medijev še dlje in širše – in v tem je tudi treba iskati izvirnost in posebnost njegove raziskave; meni namreč, da živimo v času medbesedilnega, medmedijskega in medkulturnega nomadstva. Zmožnost in potencial prehajanja se namreč udejanjata tako na ravni sodobnih odrskih besedil (začetne impulze tega najdeva v dramatik in besedilnih praksah od druge polovice 20. stoletja naprej) kot na ravni gledaliških, performativnih in kulturnih praks.



Ko obravnava dramatiko, Toporišič presega današnjo pogosto literarno-vedno in tudi literarnokritiško zadrego ob soočenju s sodobnimi dramskimi teksti (kolikor ti sploh izidejo v knjigi). Meni namreč, da danes ni več antagonizma med tekstom in odrom, med besedilnimi pisavami na eni in odrskimi pisavami na drugi strani. Besedilne taktike, v katerih dialog ni več osrednji princip izražanja, postajajo danes vse očitnejše; tekst je razgradljiv in vkorporiran v gledališče. Toporišič se ob razpravljanju o tem sklicuje na več teoretikov, morda še najbolj na Eriko Fischer-Lichte (in njeno tezo o performativnem obratu po 1960, v katerem je tekstualni model gledališča zamenjal performativni model) in Hansa-Thiesa Lehmana (in njegov pojem postdramskega gledališča, s katerim Lehmann poimenuje uprizoritvene prakse, v katerih tekst oziroma logos besede ni več glavni gradnik gledališkega dogodka). Estetika performativnega Fischer-Lichtejeve, ki ima svoje izvore v avantgardah, stremi k prehajanju meja – med odrom in občinstvom, med fenomenalnim in semiotičnim telesom izvajalca, med materialnostjo in referencialnostjo itd.

V krizi reprezentacije in dramske forme se torej srečujemo s heterogenimi, performativnimi in pomensko ter medijsko odprtimi strukturami. Tako na primer avtor z zanimivo analizo primerov dramskih, ne več dramskih in neliterarnih besedilnih korpusov (*Butnskala* Marka Derganca in Emila Filipčiča, *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše, *zgodba o nekem slastnem truplu* in *5fantkov.si* Simone Semenič) v tretjem poglavju pokaže takšen kreativen dialog literature z drugimi mediji. Večsmerno, nelinearno, nehierarhično so atributi tovrstnih prepletov, kajti opraviti imamo z rizomatskimi hiperteksti, katerih povezave se širijo v več smeri in nivojev.

Toporišič poleg besedilnih praks analizira tudi vrsto predstav, performansov in umetniških projektov, nastalih predvsem v slovenskem prostoru, ki se gibljejo na mejah med gledališčem ter inter- in novomedijsko umetnostjo (npr. projekte Janeza Janše, *Vie Negative*, Sebastijana Horvata itd.).

Poleg medijske vezljivosti se danes srečujemo tudi s kulturno, in sicer s t. i. kreolizacijo, razumljeno v smislu prepletanja in združevanja dveh ali več nekdanj ločenih tradicij ali kultur. Kreolizacija kultur postaja sredstvo boja proti globalizaciji, oder pa njena platforma. V nadaljevanju Toporišič ob primerih uprizoritvenih praks (Pupilija Ferkeverk, Gledališče Pekarna, Ljubiša Ristić, NSK, Oliver Frlić idr.) ter obravnava njihove recepcije ugotavlja, da sta bili prav slovenska postdramska in neinstitucionalna produkcija večinoma tisti, ki sta doživeli najmočnejšo recepcijo tako v zahodni Evropi kot v jugoslovanskih republikah in sta obenem dekonstruirali konstrukte o (post)socialistični umetnosti.

Nomadskosti sodobne (ne več) dramske pisave, gledališča in uprizoritvenih praks mora po Toporišičevem mnenju nujno slediti tudi teorija. Izrecno se zavzema za pluralnost, heterogenost, soobstoj raznolikih metod, vednosti, disciplin. Tako mora na primer uprizoritvena veda – da ustrezno odgovori na spremenjeni predmet svojega preučevanja in na spremenjeni svet – združevati teatrologijo, dramaturgijo, vizualne in kulturne študije, estetiko, (post)semiotiko, literarno teorijo ...

Še ena tematika, ki je prav tako v korelaciji z vezljivostjo, nomadstvom in prehodnostjo sodobnih uprizoritvenih praks, je ključna v knjigi, namreč njihovo vstopanje v prostore različnih (mešanih) realnosti. Živa in mediatizirana uprizoritev danes nista več razumljeni kot ontološko nasprotni; recepcija obojega je stvar izkušnje skozi reprezentacijo, pri čemer uprizoritev v živo ni nič na boljšem ali bolj tukaj in zdaj. S performativnim obratom se je publika znašla v liminalnem stanju, v katerem je gledalčeva percepcija samega sebe in sveta okrog njega destabilizirana; gledališče je (po Fischer-Lichtejevi) razumljeno kot telesna so-prisotnost, kot proces medsebojnega sodelovanja med gledalci in izvajalci. Raziskovanje in prehajanje meja med uprizarjanjem v živo in mediatiziranim dogodkom je celo proizvedlo nekaj zelo zanimivih predstav – ena takih je *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše, različne vidike slednje Toporišič obravnava na več mestih.

Vezljivost medijev in kultur ni edina tematika, ki jo v najrazličnejših legah in pristopih obravnava avtor, čeprav je prevladujoča in tako rekoč podlaga vsem poglavjem. Tako se na primer posveča tudi vprašanju resnice v gledališču (s pomočjo koncepta singularnosti), interpretaciji primerov iz scenskih in vizualnih umetnosti s pomočjo pojma “estetike performativnega”, interpretaciji slovenske gledališke neoavantgarde in njene dediščine (npr. *Spomenika G Dušana Jovanovića* in *Jožice Avbelj* iz leta 1972 in njegove rekonstrukcije *Emila Hrvatina/Janeza Janše* iz leta 2009), povezavi uprizoritvenih praks z novimi tehnologijami, gledališču Tomaža Pandurja, političnemu v gledališču, vezljivosti dotika v gledališču in vlogi dramaturga kot avtorja ter rancièrovskega emancipiranega gledalca obenem.

*Medmedijsko in medkulturno nomadstvo* je gosto tkana knjiga-rizom, ki jo je mogoče brati v različnih smereh: začeti na sredini ali pa bolj proti koncu in se recimo od tod vračati na začetek. Sestavljena je iz kratkih poglavij, ki niso zastavljena šolsko ali shematično, čeprav zaobjamejo vrsto ključnih konceptov sodobne umetnosti in podajo raznolike razlage ter interpretacije brbotajočih in mobilnih prostorov sodobnih uprizoritvenih praks. Nekatera so zastavljena tako, da jim je mogoče dodajati, jih razvijati v nove smeri, se na nov način vračati k zapisanim tezam. Eno takih je zagotovo

vprašanje spremenjene, z novimi mediji oblikovane senzibilnosti, ki prav v teh pomladnih mesecih postaja vse bolj prisotna in bo tudi v prihodnosti zagotovo imela pomembno vlogo. Toporišičeva knjiga izzivalno meče bralcu rokavico, kako se teoretsko poglobljeno, a kljub temu prav nič suhoparno soočiti z ves čas porajajočimi se in nikoli dokončanimi spremembami sodobne dramatike, gledališča in performansa.

## Mlada Sodobnost



**Milena Mileva Blažič**

# Damijan Stepančič: Svetilnik.

*Dob: Miš, 2019.*

Slikanica ima pri nas dolgo tradicijo, od pred slikaniškega obdobja (podobarstva) prek slikaniškega (zlatega) obdobja do postslikaniškega (multimodalnega) obdobja. Za slovenske razmere je najbolj primerna teorija oziroma tipologija slikanice Sandre Beckett *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. Avtorica o slikanici razmišlja kot o sodobnem svetovnem fenomenu in jo definira kot večnaslovniški žanr, v slovenskem kontekstu bi jo lahko poimenovali tudi hibridni žanr (Marko Juvan: *Hibridni žanri*). Sandra Beckett slikanice deli na naslednje tipe: umetniške slikanice, slikanice brez besedila, umetnostne slikanice, večgeneracijske slikanice in slikanice slavnih.

Damijan Stepančič je začel objavljati leta 1994, najprej v revijah, po diplomi pa redno tudi v samostojnih knjižnih izdajah. Če se opremo na teorijo *Profesionalizacija slovenskega literarnega proizvajalca* (Marijan Dovič), lahko rečemo, da je prestopil "drugi prag profesionalizacije", saj mu eksistenco omogoča risanje besedil, ki so v širšem smislu povezana z literaturo ali umetnostjo, od publicističnih (revije) do založniških (knjige, slikanice, učbeniki).

V začetnem obdobju je ilustriral različne žanre in literarne vrste v sodelovanju z različnimi avtorji, ilustriral je na primer dela Andreja Rozmana Roze, Bine Štampe Žmavc, pogosto Petra Svetine (*Čudežni prstan, Domače*

*naloge, Kako je Jaromir iskal srečo, Uho sveta*). Ilustriral je tako klasike (France Prešeren: *Krst pri Savici, Zdravljica*) kot tudi sodobne klasike (Tone Pavček: *Juri Muri drugič v Afriki, Juri Muri gre po srečo, Juri Muri po Sloveniji*) in sodobne avtorje (Žiga X Gombač, Janja Vidmar idr.).

Slikanice, ki jih je ilustriral Stepančič, se uvrščajo v vseh pet kategorij Sandre Beckett; posebno pozornost bi si zaslužile različne slikanice, ki jih je ustvaril v tandemu z Lucijo Stepančič (*Anton!, Arsenije!, Martinček in dinozavri, Na otoku zakladov, Počečkani ropar in Prehlajeni čarodej*). Umetnostna slikanica bi lahko bila Prešernova *Zdravljica*, saj tematizira literarno umetnost z likovnimi aluzijami. Tudi tip slikanice slavnih se potencialno lahko razširi na kulturne svetnike (Dovič), npr. Simon Gregorčič in njegova *Soči*, Prešeren s *Krstom pri Savici* in že omenjeno *Zdravljico*. Slednja na neki način predstavlja tudi ilustrirano literarno zgodovino slovenske slikanice, od "Slikanice iz Vač", Primoža Trubarja in prevoda Andersenove *Slikanice brez slik* do Srečka Kosovela.

Slikanice brez besedila (nekateri uporabljajo poimenovanje tihe slikanice (*silent books*)) pri nas obstajajo že dlje časa. Od prve, naslovljene *Maruška Potepuška*, ki jo je leta 1977 izdal Marjan Amalietti, se jih je nabralo lepo število, med njimi so na primer *Dvanajst mesecev* Marije Lucije Stupica, *Brundo se igra* Marjana Mančka, *Deček in hiša* Maje Kastelic, *Ferdo, veliki ptič* Andreje Peklar. Formalno gledano so slikanice brez besedila lahko brez verbalnega dela oziroma imajo le naslov (*Ferdo, veliki ptič*), lahko pa imajo nekaj besedila (*Dvanajst mesecev* na primer vsebuje le poimenovanja mesecev, obravnavana avtorska slikanica *Svetilnik* pa ima besedilni dodatek). V slikanici brez besedila Maje Kastelic *Deček in hiša* se na zanimiv način pojavlja intraikonično besedilo, torej besedilo znotraj risbe, na primer naslovi ulic, naslovi knjig na knjižni polici ipd.

Za analizo verbalnega in vizualnega besedila v slikanici *Svetilnik* Damijana Stepančiča je najprimernejša teorija Marie Nikolajeve (*Verbalno in vizualno: slikanica kot medij*). Slikanica funkcionira kot dvojni semiotični znak, saj vsebuje slikovno in besedno oziroma vizualno in verbalno informacijo. Za vizualno branje je najprimernejša teorija bralčevega odziva (W. Iser). Slike v slikanici spodbujajo bralce k aktiviranju znanja, izkušenj in pričakovanj. *Svetilnik* se lahko bere hermenevtično, začne se s celoto oziroma splošnim (naslovnica), nadaljuje s podrobnostmi na straneh in zaključi spet s celoto – tako se sklene hermenevtični krog.

Maria Nikolajeva, Sandra Beckett in Bettina Kummerling Meibauer imenujejo slikanico *slikovna knjiga* (*picturebook*) in jo definirajo kot specifično vrsto knjige, v kateri sta verbalno in vizualno združena na višji ravni

sinteze in tvorita nedeljivo celoto. Nikolajeva loči med verbalno pripovedjo, pri kateri prevladuje besedilo, in vizualno pripovedjo, pri kateri prevladujejo ilustracije. Nadalje loči tri kategorije slikanic na osnovi odnosa med verbalnim in vizualnim besedilom: v prvo sodijo slikanice, v katerih je odnos med sliko in besedilom *simetričen*, v drugo slikanice, v katerih je ta odnos *komplementaren*, ter v tretjo slikanice, v katerih je odnos med sliko in besedilom *stopnjevan*. V članku *Picturebooks and Emotional Literacy* avtorica posebej analizira literarnost slikanic brez besedila s stališča čustvenega in socialnega opismenjevanja, analizira elemente prizorišča, karakterizacije, perspektive ter časa in gibanja. Če apliciramo vse te kategorije na *Svetilnik*, pridemo do naslednjih ugotovitev:

1. Prizorišče je dogajalni prostor, v katerem se odvija zgodba; v slikanici je prizorišče lahko integralno in hkrati služi kot ozadje. Različna prizorišča v slikanicah oblikujejo horizont pričakovanj, povezanih z žanrom, poleg tega so bistveni sestavni del vsebinskega razvoja zgodbe. Stepančič da dogajanju osnovni časovni (nekoč) in krajevni (Pozejdon je grški bog morja) okvir ter poskrbi za bolj ali manj podroben oris zunanjih (morski in podmorski svet) in notranjih prizorov. Notranje prizorišče z značilnimi podrobnostmi je npr. dvostranska ilustracija knjižnice. Dvostranske ilustracije upodabljajo panoramski pogled na prizorišča.

Za slikanico, ki se dogaja v določenem zgodovinskem obdobju, je upodobitev prizorišča nujna in bralno-recepcijsko pomembna. Tako je tudi v *Svetilniku*. Kontrastne in dramatične spremembe (mirno, potem orkansko neurje) okolja oblikujejo naša pričakovanja in so odziv na dinamiko dogajanja. Ilustrator s kontrastnimi prizorišči (morje, morsko dno, knjižnica) dodatno stopnjuje nasprotje varnost-nevarnost.

2. Karakterizacija: v slikanici brez besedila so prisotni le vizualni opisi, verbalnih zunanjih opisov ni. Vizualna pripoved je sredstvo za ponazoritev notranjega življenja junakov, njihovih neubesedenih strahov in želja. V *Svetilniku* sta protagonist ribič in deček, karakterizirana sta s podobami. Značaji v *Svetilniku* so kljub nevihtni dinamiki statični, manj dinamični in kompleksni. Ilustrator uporablja tudi univerzalne in individualne simbole, barve, oblike in vizualne asociacije, vidimo npr. kozoroga, orla, ribo, salamandra ... (J. Lacan: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*).

Ilustracije prikazujejo junakov položaj v prostoru (od idilčnega pristanišča do orkanske nevihte), medtem ko prostorska razmerja med liki (njihova velikost in postavitev) ponazarja njihove medsebojne odnose in lastnosti (ribič-deček; Odisej-Telemah ipd.). Značilnosti vizualne pripovedi temeljijo na nezavezujočih konvencijah. (Mladi) bralci so vajeni,

da največji figuri na dvostranskih ilustracijah pripišejo večji pomen kot drobni postavici ali podobi, ki se skriva nekje na robu strani. Središčni položaj poudarja junakovo osrednjo vlogo v zgodbi.

3. Perspektiva ali zorni kot se v slikanicah pojavlja kot dilema med prikazovanjem in pripovedovanjem. Pri ilustracijah lahko govorimo o perspektivi v dobesednem smislu (v pričujoči slikanici kot pripoved s stališča svetilnika, ki spremlja dogajanje pod morjem, na morju in v zraku). Kot bralci oziroma gledalci pa sliko opazujemo z določenega zornega kota (zunanje bralne perspektive), ki ga sugerira ilustrator (npr. simbolika črne mačke pred vstopom v hišo, geometrijski vzorec notranjega hodnika, ki je morebiti šahovnica). Moto poskrbi za sodobno perspektivo okvirne pripovedi, dodatek pa za umestitev dogajalnega časa in prostora v antični čas in prostor.

4. Čas in gibanje sta dva pomembna vidika narativnosti, ki ju vizualna raven ne more zadovoljivo izraziti. Čas je likovno mogoče le nakazati s pomočjo namigov, na podlagi katerih bralec lahko sklepa; po navadi je na ilustracijah prikazan s pomočjo ur (stoječa ura, globus) ali z zaporedjem dogajalnih prizorov. Navadno je čas bolj natančno pojasnjen v besedilu, v pričujoči slikanici je nakazan v obliki novodobnega mota in "antičnega" dodatka, ki natančno določi časovni okvir in osvetli časovne povezave med ilustracijami, ki arhaizirajo novodobnost. Avtorji si lahko pomagajo tudi z grafičnimi simboli, barvami in elementi, navdihnjenimi v stripih (črte na svetilniku, lovke velikega lignja, zaporednost dogajalnega časa in gibanja pod morjem).

M. Nikolajeva citira Ullo Rhedin in uvaja termina "domača" ali "varna" stran za levo in "tuja" oziroma "pustolovska stran" za desno stran knjig. To sicer ni zavezujoče pravilo, vendar tudi v *Svetilniku* leva polovica pogosto postavi določeno situacijo, ki jo desna podre; leva da vtis varnosti (odhod iz pristanišča), desna vnese element nevarnosti (nevihta).

*Svetilnik* z alkimističnim motom in dodatkom, ki zapolnjuje prazna mesta, sicer značilna za vizualne pripovedi, usmerja branje bolj v dogajanje kot v značaje. Zgodba se začne v varnem pristanu, iz katerega ribič izpluje, nato pa z razburkanim morjem postaja vse bolj dinamična in napeta. Ribolov se sprevrže v mogočno hrumenje narave, ki je za človeka lahko tudi pogubno. Vsebinska zasnova se navezuje na literarno tradicijo iz *Biblije* (vesoljni potop, Jona se upira bogu, Noetova barka), ki je v mednarodno priznanem tipnem indeksu pravljic H. J. Utherja označena z akronimom ATU 973, žrtvovanje človeka nevihti, in predstavlja arhetipski motiv čolna/ladje sredi morske nevihte. Motiv se povezuje z motivom ATU 974,

vračajočega se moža (npr. Homerjevega Odiseja), in je značilna alegorija srednjeveških legend. Vizualna pripoved z motom in dodatkom se navezuje tudi na arhetipsko potovanje in junaka tisočerih obrazov ter Jazona (ATU 513B, čoln, ki vozi po kopnem in vodi). Skoraj v vseh kulturah mednarodnega tipnega indeksa so znane variante. V *Svetilniku* najdemo tudi intertekstualne navezave na sodobne pripovedi, kot so *Starec in morje*, *Moby Dick* ipd., z medbesedilnega vidika pa je omembe vredna tudi avantgardna slikanica *Svetilnik* Vladimirja Majakovskega in Borisa Pokrovskega (Sara Pankenier Weld: *An Ecology of the Russian Avant-Garde Picturebook*).

Vizualna pripoved *Svetilnika* se nanaša na t. i. literarne univerzalije, splošne teme, ki se pojavljajo v literaturi in so prikazane prek individualiziranih literarnih likov (P. C. Hogan), tokrat je to boj človeka proti naravi. Napetost med njima je prikazana kot zunanji in ne kot notranji (etični) spopad.

Vizualna pripoved je kontekstualizirana z okvirno zgodbo – alkimistični moto in antični dodatek –, na koncu dela pa je avtor dodal še razlago treh pojmov (*Ribarjenje nekoč*, *Pozejdon* in *Veleligenj*), ki pomagajo pri sestavljanju zgodbe. Pozornost si zasluži alkimistični moto *Tabule smaragdine* (“Kar je nižje, je enako višjemu, in kar je višje, je enako nižjemu, zakaj iz enega izhajajo vsa čudesa.”), saj verjetno ni namenjen otrokom in mladim bralcem, ampak implicitnemu bralcu. Pričujočo slikanico brez besedila postavlja v besedilni kontekst in značilno večnaslovniško razmerje, pri katerem je tekst za otroke, kontekst za odrasle.

Slikanica je večnaslovniška, večžanrska in nedvomno presega linearna pričakovanja tistih, ki slikanico promovirajo kot samo *otroško* ali infantilizirajo njen pomen. Takšna mnenja namreč ožijo pomen literarne univerzalnosti na zgolj “dobesedno”, vidno in znano ter ne upoštevajo, da je slikanica onkraj linearnosti metaforično, nevidno in neznano, pozunanjenje, skratka, da je dobra slikanica individualizirana univerzalnost.



## Mlada Sodobnost

Ivana Zajc

### Ana Kalin: Nala.

*Ilustrirala Maša Kozjek.*

*Ljubljana: Mladinska knjiga (Knjižnica  
Čebelica), 2019.*



Tema slikanice *Nala* je medrasna posvojitvev, ki se v slovenski otroško-mladinski književnosti redko pojavlja. Tuja dela za otroke se teh vsebin pogosto lotevajo skozi različne prispodobe – denimo o živalski družini, ki medse sprejme malčka druge živalske vrste. Ko te knjige privzemajo vidik posvojenega malčka, neredko govorijo o alienaciji, ki jo čuti prišlek v novi družini, a to nikakor ne velja za slikanico *Nala*, prvenec Ane Kalin. Avtorica se je podpisala že pod več publicističnih besedil o posvojitvi, v katerih je govorila o lastni izkušnji, tako kot njeni članki pa tudi njena nova knjiga o tem govori neposredno. Slikanica bralca vključi v pogovore mlade družine, v kateri živi temnopolta deklica.

Zgodba se osredotoča na drobne trenutke iz vsakdana ljubljanske družine, ki izrišejo širšo zgodbo o posvojenki Nali iz Kenije. Deklica v klepetu z mamo opazuje nosečnice in jo sprašuje, ali je mama tudi njo nosila v trebuhu. Priča smo neumorni radovednosti dekletca, ki ga seveda zanima, od kod prihaja. Ne gre za to, da opazuje svojo barvo kože ali da se počuti drugačno od ostalih, temveč jo zanima, ali je bila tudi ona kdaj v maminem trebuhu. Mama ji prijazno pove zgodbo, ki jo je deklica očitno slišala že večkrat: o tem, kako so jo kot dojenčico prišli iskat v domovino. Naslednji dan Nala staršem razglasi, da si želi bratca ali sestrico. Očka ji razloži: “Saj veš, da z mamo ne moreva imeti otrok tako, da bi prišli iz maminega

trebuha.” Mama razume hčerkino željo, a deklici razloži, da so dovolj tudi le oni trije, saj se imajo lepo. Oba ji znova pripovedujeta o tem, kako so se našli in kako dolgo sta čakala nanjo. Razlagata, kako sta doživljala njihovo prvo srečanje, kako vesela sta bila in kako strah ju je hkrati bilo. Skupaj podoživljajo trenutke nastajanja mlade družine. Mama in oče situacije ne olepšujeta, saj deklici povesta, da ženska, ki jo je nosila v trebuhu, zanjo ni mogla poskrbeti, ker je bila zelo mlada. Povesta ji, kako se je odločila, da za svojega otroka najde druge starše, saj je zanjo želela le najboljše. Slikanica se zaključi z idilično podobo družinice, ki si izmenjuje drobne nežnosti, preden deklica zaspi. Ni je strah, saj je prepričana, da jo starša varujeta pred tigri.

Zgodbi uspe v nekaj zamahih prikazati ljubeče okolje, ki goji iskrene odnose, tudi ko govori o zahtevnih temah, kot je posvojitvev. Te tematike se loteva z vidika doživljanja deklice, ki se počuti varno in je zadovoljna. V tem umirjenem okolju se ji porajajo vprašanja. To, kar bi lahko bil vir konfliktnih situacij – dekličino iskanje korenin –, je v knjigi prikazano kot naravno odkrivanje lastne zgodovine. Starša pred deklico ničesar ne skrivata: mirno ji pojasnjujeta, od kod prihaja, pa tudi, da ne moreta imeti drugih otrok. O teh kompleksnih vsebinah govorita z lahkoto para, ki je pomirjen z vsem, kar se je dogajalo. Deklici nudita prostor, kjer je lahko radovedna, na njena vprašanja odgovarjata neposredno. Pomembno je, da knjiga ne viktimizira niti posvojenke niti neplodnih staršev, ampak govori o ljudeh, ki so se našli in so skupaj srečni. Fokus je na trenutnem stanju in ne na morebitnih preteklih stiskah. Prav tako družino lepo sprejme okolje, v katerem živi. Tako ta preprosta, a hkrati ganljiva slikanica prikaže, kaj pomeni družina: gre za ljudi, ki jih veže zavestna in močna ljubezen. Za to knjiga izbere zelo preprosto strukturo, prikaže le nekaj prizorov iz življenja in likov posebej ne karakterizira, temveč pusti bralcu, da si predstavlja, za kakšne osebe gre. Besedilo se osredotoča na ustvarjanje prijetnega vzdušja, ki vlada v družini, kar mu z vedrimi besedami, ki si jih izmenjajo literarne osebe, uspeva. K temu prispevajo tudi ilustracije Maše Kozjek, ki v toplih barvah prikažejo nežne in dinamične družinske trenutke. V ospredju so obrazi likov, ki so zelo izrazni. Vizualni podobi slikanice prav tako uspe prikazati vrvež ulice in vrtčevskega dogajanja. Na ilustracijah vidimo otroke in malčke, očke, mamice ter nosečnice, podobe so polne detajlov in krajše besedilo poglobijo z dodatnimi informacijami, o katerih se lahko ob prebiranju knjige pogovarjamo z otrokom.

Kakšen pomen imajo za najmlajše zgodbe o njihovi zgodovini, o tem, od kod so prišli, je še ena pomembna tema slikanice *Nala*, ki poleg tega prikaže

tudi, kako pomembna je v družini iskrenost. To je knjiga, ki o zahtevnih temah govori dostojanstveno. Za mlade bralce ima pomembno spoznavno funkcijo, saj predstavlja podobo nekonvencionalne družine. To stori z izjemno osebnega zornega kota deklice, skozi njene izkušnje in proustužne razmisleke ter njeno zgodovino. Kljub tretjeosebni pripovedi je fokalizator Nala, zato smo bralci postavljeni v njeno kožo. To je pomembno: ne gre torej denimo za pripoved o materi, ki si je želela posvojiti otroka, ampak predvsem za zgodbo o otroku, ki razmišlja o sebi. Delo tako ustvari intimno okolje, dekličine zgodbe ne komentira nihče od zunaj, sama jo raziskuje, doživlja in sprejema. Deklica pripoved sama tudi zaključí, ko sklene, da se počuti varno. To je ključen vidik besedila, v katerem skozi Naline oči bralec drugačnost *doživi*, ne da bi jo gledal z neke distance. Pomembno je, da se otroško-mladinska dela dotikajo tabuiziranih tem, ki mlade bralce zanimajo. A ni pomembna le prisotnost neke tematike, ključen je predvsem način, kako knjiga o določeni tematiki govori. Slikanica *Nala* je primer dela, ki o posvojitvi ne govori kot o neki posebnosti, ne postavlja je v izložbo in je ne komentira, ampak jo prikaže kot enega od *modusov vivendi* mlade družine, kot nekaj naravnega, ljubečega in nikakor travmatičnega. Prav ta poteza besedila je po mojem mnenju njegova ključna kvaliteta.

Tekst je sicer slogovno izčiščen, povedi so kratke, nekaj več detajlov besedilo posreduje, ko opisuje dogajanje v okolici, sicer pa so v ospredju dejanja in premiki likov ter predvsem dialogi. Ti so prepričljivi, saj uporabljajo preprost jezik in kratke povedi, ki delujejo pogovorno. Pogrešam nekoliko očitnejše slogovne nianse pri govoru različnih likov in pri intervencijah pripovednega glasu, saj se ti diskurzi stilno ujemajo. Dialogi so namreč v tem besedilu ključno sredstvo karakterizacije literarnih oseb, katerih značaj pa ni posebej izoblikovan. Če po drugi strani pogledam "od daleč", struktura zgodbe kot celota deluje dobro. V nekaj izsekih učinkovito napne dramaturški lok od začetnega spraševanja deklice o njenem izvoru, ki dobi le kratek odgovor, do celotne zgodbe o njenem prihodu v Slovenijo ter posrečenega zaključka, ko deklica zaspi, pomirjena in z nasmehom na obrazu. Knjiga s to drobno, a učinkovito zgodbo praznuje drugačnost, ki pa je ne prikaže kot neko posebnost, ampak kot nekaj najbolj običajnega, zanimivega in lepega.

## Gledališki dnevnik



**Matej Bogataj**

Uživajte,  
dokler lahko!

Včasih se desetletja ne spremeni nič, potem pa v nekaj dneh toliko, da se sprememba zareže v desetletja, je menda parafraza Leninove misli. Stavek, ki morda enako dobro zadane spremembo, ki je – dobesedno ves – svet doletela pred dobrim mesecem. In katere globino preoranja, njegovo smer – dilema je očitno dvosmerna, avtoritarnost ali večja solidarnost – in trajanje je v tem trenutku nemogoče predvideti. Hočem reči : več je projekcij kot analiz, tudi zaradi vsak dan novih podatkov in njihove interpretacije.

Jasno mi je, da bo tokrat v gledališkem dnevniku več dnevnika in manj gledališča. Za prejšnji dnevnik sem po tem, ko je bilo tik pred zdajci, tako rekoč na licu mesta odpovedano gostovanje mariborskih gledališnikov v kulturnem domu v bližini Ljubljane, na hitro skočil v Novo mesto. Na zadnjo predstavo v sezoni, naslednji dan so zaprli vse, v prostore Anton Podbevšek teatra, kjer je bilo nekaj malega publike, sumničavo smo pogledovali drug proti drugemu in med ogledom prisluškovali, ali bo kdo posmrkal ali zakašljajal. Med čakanjem, da nas spustijo v dvorano, smo si intenzivno hodili milit roke na stranišče, drugi so se razkuževali s priročnimi pršili pred prevzemom vstopnice in po njem, odpirali vrata s komolci in se dotikali kljuk s komolci. Vsak od nas je očitno postal mikrobofob, če je prej uspel skrivati, je alarmantno stanje virusa, njegova vseprisotnost, predvsem pa negotovost, ki jo je z različnimi grafi uspešno podpiral tudi del stroke, to skrito bistvo izbezala na plan, ga manifestirala.

Potem smo zelo veliko brali. Manj knjige, bolj konspirativne teorije, kaj je zadaj. Se smejali – ne brez sočutja z vladanimi – nekaterim svetovnim voditeljem, ki so se dobesedno osebno topili in razkrajali pred kamerami v udarnih terminih. Menjali prepričanja in občutke, trditve in podobno kot gate, dokler niso našli sovražnika in ga hoteli oviti v lastno zabrazgotinjeno narcisistično biserovino.

Potem smo si prepošiljali spletne vice in linke, pri čemer smo morali kot pri darilih, ki jih podarimo naprej, paziti, da nismo vrnili točno tistega, kar smo prejeli, a s pretečenim rokom trajanja. Preklapljali smo na posnetke strokovnjakov. Pri tem, zaradi siceršnje bralne izkušnje, prežali na žanrske vzorce, obenem pa opažali, da so jih pogosto navdahnile distopije. Prebrali, kaj si o virusu in stanju po tem mislijo filozofi in poznavalci umetnosti, od Alenke Zupančič do Žižka, Srečka Horvata in Oliverja Frljića, nemških in nekdanjih jugoslovanskih virologov (ki so se spopadali s črnimi kozami 1972. leta) in vse do Paula Giordana, ki je promptly spisal poročilo s premislekom iz enega od italijanskih žarišč epidemije. Se zraven nagoltali poročil, kako preživljajo dneve znani izseljeni Slovenci, tudi takšni, ki pravzaprav niso imeli pripomniti kaj tehtnega, so pa hkrati z novicami tipa okužen tudi lev v newyorškem ZOO pripomogli k podtalni miselni spremljavi in medijski orkestraciji. Potem smo rešili okuženega vojaka iz Malija in se nam je zazdelo, da so slovenski vojaški profesionalci najbolj krhek del populacije, nazadnje so jih s civilnim (! – kar namigne na resnično stopnjo tveganja) letalom reševali iz Sirije, ko je ponoči zapokalo, in zdaj verjamemo, da je to vojska, ki se je sposobna soočiti z golorokimi in premočenimi migranti na južni meji, ki jim uspe odplavati svoje. Kot verjamemo, da bodo nanovačeni amaterji, ko bo šlo za argumente za ponovno uvedbo naborniškega sistema, bolj žilavi in trdoživi. Khm.

Potem so nas strašili s pozivi, naj se nevladniki odrečejo izplačilu za že opravljeno delo. Knjižničnemu nadomestilu, na primer, honorarjem za festivale, ki so bili pripravljani, vendar odpovedani, in takšni so na primer Teden slovenske drame v Kranju, Dnevi knjige in podobno.

Predvsem se je v tem času – da pokažemo še samokritično nase – razkrila nemoč kritike. Ko premišljam, komu in čemu naj posvetim dnevnik, sem vedno bolj v zagati. Ali naj pišem o spletnih predstavah, ki si jih nisem ogledal in o njih nisem pisal? O različni kakovosti posnetkov, enkrat so bolj statični, drugič spretno izkoriščajo več kamer in so potem učinkoviti prehodi z velikih planov na obraze in takrat vidimo več in bolj od blizu, kot če bi sedeli v dvorani? Ali bi moral poiskati predstave, ki so bolj aktualne, omeniti, da je Grumova nagrajenka Tjaša Mislej v svoji igri *Naše skladišče*

spregovorila o štirih delavkah, ki jim nadrejeni ves čas obljublajo, da bodo – če bodo pridne – dobile nedeljo prosto, vmes pa jim malo grozijo z odpustom? Držijo jih z mešanico ustrahovanja in obljub, njihovo skladišče pa je skoraj taboriščniška, danes bi rekli karantenska ustanova.

Pogledal, ne pregledal sem, kako so na odsotnost publike reagirale slovenske gledališke hiše. Ne bom sistematičen, poudaril bi rad, da so se njihova vodstva očitno masovno zavedala, kaj lahko za publiko storijo, ne da bi bila ta prisotna. Kar nekaj ustanov, na primer ljubljansko Lutkovno gledališče, ljubljanska Drama, novogoriški SNG so dali na splet posnetke predstav in si lahko ogledamo Pandurjevo režijo *Fausta* in *Richarda III.+ II.*, pa monodramo, čeprav s pomnoženim glasom *MarieCurie – Hystérie* v izvedbi Tine Vrbnjak – to omenjam tudi zato, ker je obakrat odpadla, ko sem imel že vstopnico v roki, tokrat pa spet zamudil –, nekaj otroških predstav, *Kaligulo* v Tauferjevi režiji in še marsikaj. Večina predstav je na voljo ob določenih dneh in urah, goriško gledališče je ob ostalem dalo na vpogled vse uprizoritve Cankarja, od *Lepe Vide* do *Hlapcev* in *Kralja na Betajnovi*, zraven veliko otroških in mladinskih predstav, podobno daje na ogled predstave Slovensko mladinsko gledališče, ki hkrati ponuja tudi pogovore z ustvarjalci in misleci, kakršni so se do zdaj odvijali v njihovi izpostavi Nova pošta. Drugi, koprsko gledališče, na primer, je Pintarjev *Jašek* izvedlo v živo, prek spletne aplikacije, torej sta se oba igralca, ki sta zadevo zvadila na odru, dokler je bilo to še dovoljeno, javljala prek domačih kamer in telefonov, nezmontirano. Potem so dijakom v naslednjih dneh ponudili bralne uprizoritve nekaterih Cankarjevih dram v režiji Jake Ivanca. Nasploh so gledališča poskrbela, da bodo maturanti videli, kaj je Cankarjeva dramatika, ne le brali učenosti o njej, tudi mladež se lahko namesto z risankami zabava s posnetki predstav. Založbe so odklenile nekatera svoja dela v PDF-formatu, tudi teoretska dela s področja gledališča, na primer založniški del *Maske* in založbe /cf\*.

Vendar s tem (samo)spraševanja ni konec. Očitam si, na primer, da sem pri dvakratnem pisanju – torej sem jo tudi (vsaj) dvakrat prebral – o zbirki kratkih zgodb Andreja Tomažina *Anonimna tehnologija* sicer omenil tisto katastrofično epizodo, ko preskoči virus z netopirjev, ki naenkrat privrejo iz votlin, na človeka in se potem zadeva počasi uravnoteži, vendar ne dokler ni število netopirjev in ljudi spet izenačeno. Vse ostale spekulacije o razdrobitvi družbe zaradi nedružabnih omrežij, zaradi algoritmov, ki nas pri ponudbi informacij in komentarjev utrjujejo v našem togem prepričanju, manjšajo pa zmožnost, da bi razumeli druga in drugačna mnenja, vsi literarni premisleki o razpadu sistema na nekdanje mestne državice,

samozadostne in vase zaverovane, celo prešanke med ljudmi in stroji, torej kiborgi in vse z njimi povezano, vse se mi je zdelo bolj pomembno in bolje zadeto. Glede stvari prihodnosti. Zdaj pa tole.

Kritika je izgubila svoj teren. Gledališče kot prostor, v katerem se dogaja v živo, ob neposrednem stiku igralcev in publike.

Gledališča so zaprta, gledališke hiše – in tudi založniške, ki jim je promet padel za do 90 odstotkov – so zato angažirale člane svojih igralskih ansamblov, da ob dopoldnevih od doma spletno berejo pravljice in poezijo, odprle so arhive s posnetki predstav, menda, kolikor sem prebral v kolumni Janeza Pipana v Dnevniku, so to storile tudi največje gledališke hiše v nemškem govornem prostoru. Vendar, opozarja Pipan, to ni gledališče, to je gledališki surogat, s katerim se ne gre povsem zadovoljiti, saj posnetkom manjka bistvena razsežnost – volumen, telesnost, ob tem izgubimo tudi skupinsko odzivanje. Kar dobimo, so video posnetki, torej podoben približek, kot je posnetek koncerta živemu izvajanju. Gledališče se je sploščilo, predvsem pa umanjka živ in neposreden odziv publike, ne glede na to, da je ta včasih tudi mlačen ali težko predvidljiv. Je pa nujen, tega se zavedajo celo ustvarjalci televizijskih komedij in raznih razvedrilnih oddaj ter jih zato podlagajo z nasnetim smehom. Da je gledalec vsaj približno varen v svoji oceni, kdaj lahko reagira.

Gledališče izgublja ritualnost, ki jo zdaj nadomešča informacija.

Spomnim se, da smo se pri delu ene od žirij, ko smo morali nekateri zaradi slabše postprodukcije v gledaliških hišah, ki so predstavam omogočile po premieri le nekaj ponovitev in smo si zato morali potem ogledati posnetke na nosilcih oziroma na spletnih povezavah, najbolj razhajali ravno pri predstavah, ki so jih eni člani videli v živo, drugi spletno, torej bolj 'informativno'.

Kot je seveda razlika v vzdušju: tako rekoč že med rezervacijo vstopnice, med vožnjo na predstavo, se pripravljaš. Si v obrednem, torej svetem razpoloženju, doma pa lahko predstavo gledaš v pižami ali pa s pivom na mizi pred računalnikom. Da je gledališče najbližje svetemu, so se očitno zavedli tudi tisti, ki so v nedeljo dopoldne, dan pred velikonočnim ponedeljkom, na programu vzporedno s prenosom maše in bogoslužja spustili posnetek Flisarjeve igre *Vzemi me v roke*: če velikonočno vstajenje daje upanje vsem kristjanom, potem je igra sekularizirano upanje. Star izmučen antikvar in mlada, najprej nekoliko frfrasta in pragmatična punca, nam dajeta v njej upanje za usodo knjige – in kulture nasploh. Da je gledališče sorodno – torej tudi konkurenčno – obredju, so se zavedali tudi močni fantje, ki so v Brnu na gostovanju uleteli na oder in pljuvali na igralke v Frijičevi koprodukciji igri, mislim, da je šlo za *Naše in vaše nasilje*. Hoteli so reči, da oni

s svojo fizično močjo to lahko. Bog ne daj, da bi šel na podoben način kdo 'razkrinkavat' vstajenski čudež ali ob velikem šmarnu kričat kaj o nesmiselnosti brezmadežnega spočetja – upali smo, da lahko obe manifestaciji svetega bivata druga ob drugi, brez prerivanja ali izrivanja. Dokler nismo na drugi strani naleteli na ekskluziviste.

Hkrati je nastopil čas črno-belega gledališča. Gledališča na črno-beli televiziji, iz časov pred barvno.

Tudi sicer se nam zdi, da je na televiziji marsikaj takega, kar smo že videli, in to v črno-beli tehniki; občutek *déjà vu*, da smo zadeve v drugačni, bolj optimistični obliki videli že pred kakšnimi tridesetimi leti, poudarja tako zasedba kot pogosto uniformirana ikonografija.

Najprej so nam zavrteli zgodovino Gledališča Glej in pokazali vse generacije njenih akterjev, nekatere še v začetkih in do konca našpičene, potem smo gledali v nadaljevanjih eno številnih ponovitev serije *Dekameron*, verjetno zaradi situacije, saj si tam pripovedujejo zgodbe v času karantene, v katero se pred kugo zatečejo Boccaccievi sodobniki. Predvsem pa je bila poklon gledališču, torej zgodovini mariborskega gledališča v vseh fazah njegovega prestrukturiranja, oddaja *Spomini*, v kateri je gospa Emeršič obujala gledališki spomin na Arnolda Tovornika, Volodjo Peera, Mileno Muhič, Marjana Bačka, Rada Pavalca, Sonjo Blaž, Alenko Cilenšek, Janeza Klasinca, Jenija Carja in drugih, zraven neumornega Branka Gombača, pa tudi na vso požrtvovalnost tehničnega in podpornega – včasih vsled popitega, predvsem na gostovanjih, nujno potrebnega – osebja, predvsem pa na atmosfero Borštnikovega srečanja, ki je bilo takrat še v plenica. Vse bogato podprto s posnetki predstav in fotografijami z gostovanj na terenu. Trenutno so kakšnih deset let pred tistim, ko sem se prvič pridružil veseli družbi na festivalu mošta in kostanja, kot ga je nekaj let zapored nič kaj inovativno poimenoval takratni župan. Ampak v ansamblu je bilo nekaj vrhunskih igralcev, ki sem jih najprej gledal, potem jim, bolj kot ne brez praktičnih izkušenj, tudi kaj čisto neprimerne dramaturško 'svetoval'. Danes vem, kaj so si o(b) tem mislili.

Po premisleku sem se odločil, da se bom tokrat lotil vélike trojne koprodukcije, torej enega tistih velikih dogodkov – glede produkcijskih pogojev in oglaševanja – s tripartitno udeležbo, **predstave 2020 po besedilih Y. N. Hararija** – in mimo – v **priredbi in režiji Ivce Buljana**. Ob domicilnem **Cankarjevem domu sta sodelovala tudi SNG Drama Ljubljana in Mestno gledališče ljubljansko**. Se zahvaljujem Andreju Jakliču za spletno povezavo, premiero sem si ogledal v živo in se, tudi zaradi načrtovanja ogleda drugih predstav, recimo na Tednu slovenske drame, odločil, da



o njej ne bom pisal. Ker so že drugi dovolj, o tem, da je predstava mestoma ohlapna, da so prizori kolaž prispevkov, ne vedno izenačen, ki so jih pri-skrbeli s svojim psihičnim gradivom člani ustvarjalne ekipe, ki jih je potem Buljan žanrsko bastardno spel in so vmes, ob citatih in aluzijah, nekateri deli bolj Hararijevi, drugi pač manj prepoznavni, bolj igralsko asociacijski. Ne gre, da bi ponavljal morebitne nesporazume pri uprizoritvi spekulacij o razvoju sveta ali njihovo razrahljanost in odmikanje od uprizoritvenega koncepta, bolj zanimivo se mi je ob ogledu posnetka zdelo, kako dobro sta stanje sveta v letu 2020 zadela menda eden bolj pronicljivih in popularnih svetovnih mislecev, recimo kompilator podatkov in miselni vplivnik Harari in verjetno eden najbolj provokativnih in tudi sodobnih – torej nikakor ne modernih – gledaliških režiserjev.

Buljan in sodelavci so iz okoli tisoč strani gradiva, iz Hararijevih knjig *Sapiens, kratka zgodovina človeštva*, *Homo Deus, kratka zgodovina prihodnosti* in *21 nasvetov za 21. stoletje*, ekstrahirali material za svoj 'znanstveni kaba-ret'. Se pri tem oprijeli Hararijevega sloga, ki pogosto operira s poljudno znanostjo in statistiko in imamo po uvodnem delu, ko Zrnec imitira Žižka – v majici z napisom *Antigona*, kar sem opazil, kot ostale kostumografske detajle Ane Savić Gecan, šele po ogledu posnetka –, opraviti z vsem, kar se je Človeku zgodilo, od tega, kako ga je udomačila pšenica in je postal poljedelec, do uporabe roke. Buljan množične prizore najprej zastavi kot plemensko koreografijo, potem pa začne na podlagi igralskega materiala, tudi izpovedi, ki so zaradi prizadetosti in tona verjetno kar najbolj osebne, celo travmatične, nizati niz bleščečih, vendar tudi nekako izpraznjenih prizorov. Tako na primer Jurij Zrnec nastopi kot Žižek in spregovori o koncu sveta; vendar spregovori, z vsemi značilnimi tiki in poudarki, šele po zahtevi za aplavzom. Čeprav spregovori o človekovi razmeroma slabi prilagojenosti – jasno, če naj predstava spregovori o antropocenu, o dobi, ko ima človek večji vpliv na naravo kot kadar koli, mora misliti tudi konec *sapiensa*. Vendar celo izkušenega *stand-up* komika, ki tokrat sedi, ubije glomaznost krat gromozanskost Gallusove dvorane in zato vmes sprašuje publiko, ali ga sploh sliši, potem pa še, zakaj se ne smeje. Ker je prebivanje rampe precej jalovo početje, če gre za največjo kulturno dvorano daleč naokoli. Nekaj je povsem osebnih premeščanj, Zvezdana Mlakar na primer v kramljajočem tonu, obdana s soigralci, spregovori o napredku medicine, potem pa na nekakšnem krožnem tridelnem odru v živo odvodi pogovor, ki spominja na njene televizijske oddaje. Medtem ko se Marko Mandić kot Harari telesno zbližuje in zalizuje z Zuckerbergom, ki ga igra Timotej Šturbej, vse pa opazuje klošarka iz kota, Jette Ostan Vejrup. Predstava

je žanrsko heterogena, razpada na posamezne točke in nekatere od njih so zaradi bližnjih planov, ki jih omogoča posnetek, bolj funkcionalne, saj jim ni treba prebijati strahovite voluminoznosti prostora in neodzivnosti publike. Vendar na vprašanje, kakšno bo leto 2020, kaj šele 21. stoletje, ne najde pravega odgovora. Ne Harari ne izbor iz njegovih besedil, ki so ga opravili ustvarjalci. Še Kitajci – se ob tem spomnimo Šalamunove pesmi ‘videl sem Kitajca, strašen Kitajec’, ki jo je potem Tomaž Brejc nekje interpretiral, da se tega res ne gre bati, ker gre za nekaj majhnega in nevarnega, heh – so v tem znanstvenem kabaretu sicer prisotni, vendar kot kičasti okras, kot kostumografsko razkošje v bleščečem celofanu. Nižji zastavek uprizoritve se kaže tudi v njeni zmanjšani profetskosti: govori o prihodnosti, pa zgreši vse zastavke zanjo.

Verjetno je bil ravno zato Harari prvi med intelektualci, ki je interveniral s spisom o pandemiji in o možnosti razvoja. Vendar takšni aktualistični zapisi sproti zastarajo, sedanost jih preprosto prehiteva. Ne gre več (samo) za pandemijo, ampak za to, kam se bo usmerila prihodnost, ki je zadnje čase, od razglasitve konca utopij in celo konca zgodovine – kot dopolnitev v neoliberalni zaostritvi kapitalizma, o čemer pa predstava kljub vsemu reče kakšno gorjupo, ko spregovori o denarju in dobičku –, spodrsavala na mestu.

Upam, da bomo čim prej ta premik lahko gledali tudi na gledaliških odrih. Do takrat pa uživajmo v podarjenih posnetkih predstav. Dokler lahko.

Iztok Simoniti

## Totalna religija za totalitarno mentaliteto



Jan Assmann v knjigi *Totalna religija*<sup>1</sup> trdi, da je našel izhod iz judovsko-krščanskega monoteističnega jezika nasilja. Ker se s tem ne strinjam, sem v spremni besedi problematiziral monoteizem tako, da sem razgaljal zločinsko početje Rimskokatoliške cerkve (RKC), njegove glavne predstavnice. Pišem o dejstvih, ki so jih moji kleriški kritiki skrivali in zanikali, dokler so mogli. Moja spremna beseda k Assmannovi knjigi je zato med klerikalci sprožila samo negativne kritike.

Kritikom odgovarjam z dodatno analizo konceptov monoteizma, predvsem resnice Enosti, ki vedno sovraži, izključuje in uničuje vse, ki se ji ne podreajo.

Zmožnost RKC, da povzroča toliko zla, vzbuja trajni prezir in zahtevo po pravičnosti. Ker dejstev, ki jih v spremni besedi k Assmannu navajam, klerikalni kritiki ne morejo več zanikati, mi očitajo, da avtorja narobe razumem, da njegovo glavno sporočilo – da je našel izhod iz splošno sprejete paradigme, da vsak monoteizem sam po sebi ustvarja nasilje – zlonamerno razlagam. Neustavljivo razkrivanje cerkvenega zla klerikom ukinja *raison d'être*, zato so Assmannov konstrukt sprejeli kot odrešilno bilko; v resnici kritiki ne branijo Assmanna, ampak sami sebe. Zato jih ogroža moja

<sup>1</sup> Jan Assmann: *Totalna religija*, Ljubljana: Slovenska matica, 2018.

neortodoksna razlaga monoteizma, totalne religije, ki so ji posvetili kariero in za katero so se odrekli pravemu življenju. Posvetiti življenje nasilju kot takemu pač pomeni, zapraviti ga.

Assmann izhoda iz monoteističnega nasilja ni našel, ker to ni možno. Samo skonstruiral je "izhod", ki ga resnično življenje – dejstva, praksa, izkušnje, torej t. i. delujoča resnica – zanika, kar pojasnjujem v nadaljevanju.

## Izhod

Assmann dokazuje, da nasilje judovsko-krščanskemu monoteizmu ni notranje lastno (inherentno), ampak je posledica zunanjih, političnih okoliščin. Trdi, da jezik nasilja v svetih besedilih ni nujni vzrok za konkretno nasilje, zato je možen izhod iz jezika nasilja, torej tudi iz dejanskega nasilja. Assmann je najprej analiziral jezik nasilja v biblijskih besedilih ter vseh zgodovinskih, civilizacijskih in geografskih kontekstih, ki se jih tičejo. V zadnjem poglavju z naslovom *Izhod iz jezika nasilja* sklene takole: "Danes, ko se ta problem [nestrpnost razodetnih religij] kaže s povsem drugačno akutnostjo, temelja ideje človeštva ne iščemo več v izvoru, temveč v cilju, in idej človekovih pravic enako kot svobode, demokracije, delitve oblasti, človeškega dostojanstva, vzajemnega priznavanja, varstva manjšin in podobnega ne izvajamo iz človeške narave, temveč iz skupnih ciljev in potreb" (*Totalna religija*, str. 136). Sklep je napačen, ker Assmann v imenu "skupnih ciljev in potreb" projektira sintezo dveh nekompatibilnih etičnih sistemov zahodne civilizacije, judovsko-krščanskega in grško-rimskega.

## Analiza jezika nasilja

Assmann išče in seveda najde misli, trditve, razlage, da so stari in novi cerkveni očetje in modreci trdili, da nasilje v monoteizmu ni nujno. Saj je najboljša obramba proti religioznemu radikalizmu vselej pluralizem, kot ga predstavlja hebrejska *Biblija* s polifonijo, ki s tem ko drug ob drugega postavlja Toro in Kokmah, navodila in modrost, Mojzesovo duhovnost in Salomonovo posvetnost, postavi temelj za *religio duplex*, kar so kot možnost biti dober vernik in dober državljani poznali že Judje, katoliška cerkev pa sploh (Assmann, str. 130 in naprej).

Assmannova zanikata tako izbrana metoda (analiza tekstov *ad libitum*) kot delujoča resnica, torej dejstva, ki so se res zgodila. Mislim na stalno nasilje v imenu Enega boga od nastanka monoteizmov do danes, ko je

božje nasilje zajelo svet. Namreč, vsaka jezikovna analiza monoteističnih tekstov omogoča najti izhod iz nasilja, posebno če je, kot pri Assmannu, to njen namen. Vedno je bilo dovolj teologov, teo(filoz)ofov, umetnikov, pravnikov, ki so mislili in pisali drugače, vendar ti nikoli niso vplivali na realno politiko Cerkve, še manj pa na tok zgodovine. Mislim, da teologi H. Küng, R. Guardini, D. Bonhoeffer, R. Bultman niso niti vplivali niti preprečili politike papežev, kot so bili Pij XII., Janez Pavel II. in Benedikt XVI., ki so RKC, skupaj z lokalnim klerom, zrinili čez rob brezna. In to počne tudi Assmann. Najti stavke “uglednih brez vpliva” o možnosti nenasilja in jih predstavljati kot izhod iz obče sprejete paradigme monoteističnega nasilja je intelektualno vprašljivo, (nemoralno?) in strokovno ceneno. Vemo, da nasilje “oznanja, časti in blagoslavlja” tisoče teoloških knjig, najprej *Biblija*, da so cerkve nabite z nasiljem in da se vsak dan ubija v imenu Treh bogov povsod. Tako kot “jezikovne analize” svetih spisov judovsko-krščanskega monoteizma tudi analize tekstov monistov, kot so Marx, Lenin, Stalin, Lukacs, Kardelj; C. Schmitt, A. Rosenberg; G. Gentile, G. D’Annunzio, omogočajo izbor citatov za dokaze po želji.

## ***Biblija***

*Biblija* je tipična knjiga, ki je načrtno sestavljena tako, da razlagalcem – kleru, teologom, teo(filoz)ofom – omogoča vzgojo za neznosni moralni relativizem. Posebno razlaga nasilja *ad libitum* je prekletstvo *Biblije*. Prakse božje pravičnosti (teodiceje) rinejo kler in vernike v moralno, duhovno in praktično nerešljive položaje: tako ukaz starega Boga Abrahamu, naj ubije sina Izaka, kot ukaz novega Boga Jezusa Kristusa, da predenj privedejo in pobijejo vse, ki se mu nočejo podrediti. Sodoben zven teh ukazov je v terorju političnih policij od inkvizicije do Gestapa in Udbe; v praksah Auschwitzta, gulagov, Golega otoka. Posledica vzgoje v moralnem relativizmu, torej nasilja *ad libitum*, so kleriške spolne zlorabe otrok.

Razlage, da Bog lahko zahteva tudi, kar nasprotuje Njegovi postavi/ zapovedi, kažejo vrojeno zlo kleriškega relativizma, za katerega je tudi prepovedano dovoljeno, če tako ukaže Bog. Torej, ko gre za korist RKC laž, kraja, umor niso zlo, ampak dejanja Božje pravičnosti.

Podoben konstrukt izhoda iz nasilja kot Assmann nudi dominikanec Jean-Michel Maldamé<sup>2</sup>. Zanj je namen svetopisemske zgodbe, v kateri

---

<sup>2</sup>Jean-Michel Maldamé: *Monoteizem in nasilje – Krščanska izkušnja*, Celje: Društvo Mohorjeva družba, 2020.

Bog ukaže Abrahamu, naj žrtvuje sina Izaka, "da odpravi človeške žrtve", zato "bi se bil Abraham moral sklicevati na ugovor vesti in v imenu vere zavrniti običajno, tako poenostavljeno pojmovanje Božje vseмогоčnosti. To možnost nakazujejo modrostne knjige, zlasti Jobova, a tudi dela pod he-lenističnim vplivom, ki je bil za krščanstvo ključnega pomena" (*Monoteizem in nasilje*, str. 124). Ker teh možnosti iz modrostnih in drugih knjig ni ne prej ne zdaj nihče izkoristil, so izhodi iz jezika nasilja à la Maldamé, Assmann et al. samotolažilni konstrukti, ki jih realnost zanika. No, od Assmanna je Maldamé "realnejši", saj sklene: "Vendar ni [možnost zavrnitve] našla prostora v govorici duhovščine, ki je s sklicevanjem na Božjo vseмогоčnost utemeljevala svojo oblast." Duhovščina to počne, kjer lahko.

### Kdo naj razlaga *Biblijo*?

Samo jaz in moji, kjer grozi meni in mojim. Namreč ledeni Benedikt XVI., kardinali Angelo Sodano in Franc Rode, škofi Anton Stres in Marjan Turnšek znajo teološko opravičiti vse zločine RKC za nazaj in za naprej. Hočem reči, da je teo(fil)ozofski razlagalni relativizem morilskih ukazov Boga, zgoščenih v *Bibliji*, sramoten. Kleriške izmišljije o razliki med dinamično in dialektično razlago o božjem nasilju, sveti vojni in izvoljenem ljudstvu so nevarni nesmisli. Take so tudi zahteve o razlagi *Biblije* "po pravilih", da jo je "treba znati brati" itd. Zame sta dialektika in dinamika zelo dobra sinonima za razlago delovanja ideje Enosti (boga, partije, naroda). Torej za razlago notranje logike stalne napetosti v ideji Enosti, ki je: prvič, posledica notranjih protislovij ideje, ki sama po sebi vodi v nasilje in ga tudi legitimira za "reševanje" nujnih/hotenih konfliktov (*dialektiké, tèchne*); in drugič, notranja/izvorna moč ideje, ki iz sebe proizvaja fenomene nasilja (*dinamikòs*), ki niso reakcija na neko zunanjo akcijo.

Najbolj avtentično razlago *Biblije* kažejo ambicije Cerkva, da oblikujejo politično življenje oseb, družb in držav. Ker hočejo oblast, last in slast, RKC ni nikoli proti politiki posvetnih oblasti, ki jim to omogočajo, tudi če te politike kršijo evangelije in doktrine. Zato diktum, "da je vsaka oblast od Boga", kleru samo lajša uresničevanje njihovih političnih ambicij. Trditev, da je posvetna oblast zlorabila vero ali cerkev ne drži. Vemo, da je RKC vedno religiozno upravičevala in spodbujala uničevanje krivovercev oziroma drugovercev ter verske vojne, pogrome; tudi danes se zanjo koristnim "zlorabam" ne upira.

## *Religio duplex*

Tudi *religio duplex* – možnost biti dober vernik (klerik) in državljan, možnost pripadati partikularni in obči človeški religiji – je konstrukcija, ki ne velja niti za teokracijo niti za diktaturo, kadar oblast določa vero. Da sočasna zvestoba klera svoji državi in Vatikanu ni možna, učijo dejstva, ki se nanašajo na obdobje med letoma 1941 in 1945. Da pa tudi sočasna zvestoba klera demokraciji in Cerkvi ni možna, zelo jasno kaže delovanje RKC glede spolnih zlorab otrok po vsem svetu. Da je sočasna zvestoba moralni drži in Cerkvi težka, kaže beg intelektualcev. Ti se počutijo izdane na celi črti, če kler eno govori, drugo dela in tretje misli. Videti je, da je to preveč celo za iznajdbo, kakršna je *religio duplex*. Sicer pa morajo “intelektualci”, ki verjamejo v Boga, z njim vedno začeti in končati, vmes pa teo(filo)zofsko tuhtajo. Torej niso intelektualci; lahko se imajo za “modre”, ki mnenja prilagajajo božji volji, torej nazoru, ki ne misli.

*Religio duplex* predpostavlja dva ali več nazorov v eni osebi – kar je nesmisel. V življenju vernika to deluje kot prakticiranje dveh (*duplex*), treh (*triplex*) ali več (*multiplex*) moral. Katoliško prakticiranje mnogih moral – za posteljo, družino, službo, družbo, stranko, cerkev – se privzgoji. To morda koga frustrira, večine pa ne. Biblija, kjer je namerno nejasno – dvo-, tro-, več-umno, torej ne-umno – pisana, uvaja v množstvo moral. Za vse, katolike in nekatolike, je pomembnejše vedeti, da je vzgoja za več moral nujnost, saj mon(ote)izmi kot religije ali ideologije zahtevajo nekaj, česar vernik ne (z)more izpolniti.

## **Izvirni greh in kolektivna krivda**

Izhodišče za množstvo moral je tudi iznajdba izvirnega greha; gre za prepoved Boga ne biti kriv. Ko Bog krivdo zapove in jo verniki sprejmejo, lahko kler z njimi počne, kar hoče. Zlobnost te avguštinske iznajdbe je v tem, da izvirni greh ni niti odpustljiv niti izbrisljiv. Tu se kler zateka v teološke akrobacije in absurde: krst izbriše, pa tudi ne izbriše vsega zla izvirnega greha, nekrščeni otroci gredo v enkrat v pekel, drugič v limbo, od leta 2007 tudi v nebesa, kot dokaz božje ljubezni itd.

Izvirni greh ni teološka sprevrženost, ampak je avguštinsko abstrahiranje evangelijskega učenja o kolektivni krivdi Judov, morilcev boga kristjanov. Judje so izvorno krivi, ker so Judje. Kristjani pa so z izvirnim grehom krivi, ker so rojeni v grehu, itd. Ideja izvirnega greha je torej ideja o kolek-

tivni krivdi, ki se mora končati z genocidom. Sovraštvo do judov – anti-judaizem, antisemitizem – je za kristjane katehetska obveza od začetka. Kolektivna krivda pa zahteva kolektivno smrt; to kleriško učenje so nacisti uresničili s holokavstom. Odgovor Izraelca je upravičen: “Imamo nekaj sto atomskih bomb in raket, ki jih lahko usmerimo na cilje v vseh smereh, mor-da celo na Rim ... Večina evropskih glavnih mest je tarča naših zračnih sil. Imamo možnost, da uničimo svet skupaj z nami. In lahko vam zagotovimo, da se bo to zgodilo, še preden bo Izrael uničen.” Tako pravi Martin Levi van Creveld, vojaški zgodovinar in teoretik. On, tako kot jaz, vidi notranjo logiko ideje Enosti; sproži jo Kristus, ki pravi: “Vi pa ste od svojega očeta, hudiča” (Jn 8,44), sporočilo pa stopnjuje s katoliško molitvijo za izdajalske Jude, pogromi, holokavstom in apokalipso. Armagedon postaja realnost, saj imajo danes judi, kristjani in muslimani atomsko orožje.

Izvirni greh je varianta enako perverznih iznajdb, kot sta greh proti Svetemu Duhu in Druga smrt; pri obeh gre za to, da večno neodpuščanje vodi v večno smrt v peklju. Bog grozi: “strahopetci, neverniki, pokvarjenci” itd. (in taki kot sem jaz) “bodo dobili svoj delež v jezeru gorečega žvepla. Za njih je druga smrt” (Apokalipsa 20,21).

## Božji in človeški zakon

Praksa kaže neznosnost iznajdbe *religio duplex*: kateremu pravu so ver-ni – “posvečeni” in laični – lojalni, cerkvenemu ali državnemu, ko RKC ne prijavlja svojih pedofilov državnim organom? Slovanski in nemški papež, inkvizitorja po *formi mentis*, sta klerikom, ki bi pedofile prijavili državnim organom, grozila z izobčenjem. Katera etika/morala zavezuje vernika? Državna, ki zločince preganja, ali cerkvena, ki zločince skriva, premešča, ščiti, zanje laže, jim odpušča.

Glede predloga Maldaméja o možnosti/nujnosti upora proti morilskim ukazom Boga z ugovorom vesti pa še tole: kler je za absolutno pokorščino, kjer mu ustreza, in za upor proti njej (z ugovorom vesti), kjer mu ne ustreza. Tako abrahamske utemeljitvene zločine, ki so za sodobno pravo in etiko zločini proti človeštvu, kler opravičuje in utemeljuje z bibličnimi aporijami in absurdi, kot so etični obrat, suspenz etike, sveta vojna, izvo-ljeno ljudstvo. Ta isti kler zakonitim, celo ustavnim kategorijam, kot so pravica do splava, evtanazije, istospolne poroke, umetne oploditve, ločitve, po križarsko nasprotuje z ugovorom vesti. Taka *religio duplex* frustrira družbo kot celoto.



Klerik Robert Petkovšek, praktik *religio tetraplex*, pravi: “Simoniti Assmanna totalno ponareja, kar je škandal, ko trdi, da je monoteizem izvor nasilja. To je popolna nevednost ali sprenevedanje, škodoželjnost.”<sup>3</sup> Klerikalec Petkovšek je aktivni ud večine, ki je z molkom, prikrivanjem, zvrčanjem krivde na druge, mižanjem – v zbiru je to aktivno laganje – največ storila za “totalni” zlom morale RKC. Nobena organizacije ni tako škodoželjna in škododelna do drugačnih, kot je RKC. Ugled RKC uničujejo klerikalci, ne pa mi, ki nočemo biti njen del, hočemo pa, da se zločince razkrije in kaznuje, ker ogrožajo vse. Povzročeno zlo se bo – ko bo čas za to, in ta čas vedno pride – popravljalo z nasiljem, ki ga mi nočemo, klerikalci pa ga častijo.

Za Petkovška in njegove je zgroženost in gnus nad kleriki pedofili, lažnivimi kardinali, škofi in mižečimi kristjani “moraliziranje”, zame in za moje pa je to, kar vemo danes in kar bomo še izvedeli, največji napad na zahodno moralo po letu 1945. Skratka, volčja duša Enosti ostaja ista, tudi ko si pomoka tačke. In če je za padla človeka Bog izbral umrljivost, naj to naredi tudi za padlo RKC, da bo drugačna!

## Kasta

Vsi mon(ote)izmi kot ideje politične Enosti – Boga, Partije, Naroda, Vodje – zahtevajo vzpostavitev posebne skupine zvestih, kaste varuhov “onstranske Vsemogočnosti” na tem svetu. O kasti, torej kleru, psihiater C. G. Jung pravi: “Božja vsemoč ne dela človeka bolj božanskega; ampak ga zgolj polni z aroganco in spodbuja vse, kar je zlega v njem.” Mislim, da Ideja Enosti vzgaja enosmerno, torej slabo izobražuje; posledica je nadutost – *superbia*, *hybris* –, ki ustvarja pekel na tem svetu, kar škodi vsem, ne samo kasti.

*Religio duplex* je v krvavem razpadu dveh Jugoslavij pokazal svojo najslabšo stran; katoliški, pravoslavni in islamski kler je vedno spodbujal k svetim vojnám. Danes, v miru, kler igra isto vlogo v imenu simbioze nacije in religije. Zveza religije in nacije je rodila klerofašizem pri Slovencih in Hrvatih, pri Srbih sintagmo “nebeski narod” in pri Bošnjakih “islamsko neobošnjaštvo”. Balkanski verski nacionalizmi so vedno smrtonosni.

Zasebno biti kristjan, jud, musliman, javno pa državljan, kozmopolit, to znosno deluje samo na Zahodu zaradi demokracije. Zato izhod iz konstrukta *religio duplex* daje samo demokracija, ki iz politikuma države in družbe eliminira bogove in omogoča vernim, da jih časte za zidovi in tam

<sup>3</sup> *Etične implikacije enega Boga*, v: Družina, 19. okt. 2018.

ohranjajo upanje, da niso posvetili, zapravili svojih življenj za služenje instituciji Enega boga, ki po sebi proizvaja nasilje.

### Jezik sovraštva

Jezik biblijskega nasilja, tudi ta, ki ga navaja Assmann, deluje kot jezik sovraštva, ki se – uči praksa –, če je mogoče in potrebno, prelevi v fizično nasilje. Sovraštvo med judi, kristjani in muslimani; med katoliki, pravoslavci, protestanti, med komunisti, fašisti in nacisti je danes večje kot na začetku. Assmann tu odpove; ne zmore, ne upa si, vsaj po letu 2009, jasno reči, da imajo vsa ta sovraštva isti monoteistični izvor/počelo/*arhe*, ki iz sebe proizvaja notranje in zunanje sovražnike. Tudi klerikalci – rdeči in črni – ne sprejemajo nujnega sklepa, da imajo jezik nasilja, sovraštvo in nasilje isti izvor.

### Ekskluzivnost v. inkluzivnost

Assmann razlikuje ekskluzivni (izločevalni) in inkluzivni (vključevalni) monoteizem kot korak v razvoju religije. To je konstrukt. Monoteizmi so vedno izključevalni, zato se danes, kot vemo, bolj sovražijo kot na začetku. Za teologe je, po dva tisoč letih izključevalnosti, katolicizem vključevalen, vsaj od Vatikanskega koncila 2 in Dogmatične konstitucije o Cerkvi (*Lumen Gentium*, 1965), ki omogoča “zveličanje tudi dobrodelnim nekatoličanom”. To ni res, katolicizem ostaja izključevalen za druge vere in celo za druge krščanske veroizpovedi. Zato se je moral papež Frančišek leta 2016 s Kirilom, patriarhom Moskve, srečati na Kubi, namesto v Moskvi ali Vatikanu. Ekumenizem RKC je blebet, če vemo, da je bilo to prvo srečanje vodij Rimske cerkve in Moskovske patriarhije od razkola leta 1054. Ta srečanja bodo še bolj zapletena, saj namerava Rusija v preambulo ustave vključiti Boga, varuha ruskega naroda. Vsak religiozni nacionalizem zastruje odnose med cerkvami in državami.

Kršćanstvo je Evropo/Zahod vedno razdruževalo. Ločevanje med katoliki, pravoslavci in protestanti je bilo vedno nasilno, kažejo poskusi “združevanja” v stoletnih verskih vojnah. Demokracija kristjanov ni zblížala, tri ločine je začasno nevtralizirala. Ideje o združevalni moči monoteizma in inkluzivnosti katolištva so verbalizmi in nevarne neumnosti. Tudi

monizmi – komunizem, nacizem, fašizem –, brezbožni sinovi klerikalnega krščanstva, so “združevali” samo nasilno. Evropo/Zahod je nenasilno združila samo demokracija kot ideja in praksa upora proti oblasti Enosti: Boga, Partije, Nacije, Vodje.

### Resnica – teološka, delujoča, demokratična

Vse jezikovne analize v smislu izbora citatov o možnosti nenasilja, tudi kot zgolj zapisano upanje na izhod iz nasilja Enega boga, zanika konkretno nasilje monoteizmov od nastanka do danes, ko se dnevno ubija v imenu abrahamskih bogov – v Evropi, na Bližnjem vzhodu, v Afriki in Aziji. Assmannove konstrukcije izhoda torej zanika t. i. delujoča resnica, ki kaže, da je konkretno nasilje (dejstva, fenomeni) posledica idej kot takih in ne reakcija na zunanje nasilje. Delujoča resnica je dobra metoda za razumevanje tega, kaj iz česa nastane; kaj je na začetku in kaj iz tega sledi.

Nietzschejeva trditev, da je Bog mrtev, je zato za Zahod rešilna. Pomeni namreč, da družbe različnih ljudi, ki hočejo svobodo v demokraciji, niti navznoter (kot režim) niti navzven (kot odnos med državami) ni mogoče ne koncipirati ne prakticirati na etiki monoteizma. Rečeno drugače, deset božjih zapovedi (evangeljskih, koranskih) v kateri koli varianti vodi v sveto vojno proti vsem, ki se ne podrejajo.

Demokracija zato eliminira teološko Resnico in kler RKC iz državne oblasti, politike in republike ter inavgurira t. i. demokratično resnico dejstev, ki so racionalno preverljiva, ponovljiva, spremenljiva in ovrgljiva. Demokracija vernikom omogoča čaščenje teološke Resnice zasebno, proti klerikalcem pa se mora javno boriti. Demokratična resnica torej nenehno nastaja, saj ji tako diktira njena metoda: kritični racionalizem, nenehno problematiziranje. Njen imperativ je Kantov razsvetljenski *Sapere aude*; upaj misliti, ker moraš! Tako velikega političnega napora, kot ga zmore demokracija/zahodna svoboda – nenehno iskanje, preverjanje in spreminjanje resnice, ki omogoča dobro življenje različnim po rasi, spolu, nazoru, veri – ne zmore, niti kot ideja niti kot praksa, noben monoteizem ali monizem. Zagotovo to zmore kakšna neevropska ideja. Dejansko monoteizmom, totalnim religijam, mišljenje ni potrebno, saj zahtevajo čaščenje Nemisljivega. Potrebujejo samo tehnike uveljavljanja totalnosti! Zato zahodna svoboda/demokracija izhaja samo iz grško-rimske tradicije kritične misli, ne pa iz judovsko-krščanske ideje čaščenja.

## Evolucija monoteizma – radikalizacija zla in ljubezni

Razvoj ideje je razvoj paradigme, ne pa njena menjava. Paradigma – notranja logika ideje – mon(ote)izmov skozi stoletja ostaja nespremenjena, je pa vedno bolj razdiralna, saj je človek *zoon paideion*, učljivi otrok. “Razvoj in evolucija” volje Edinega boga se kaže kot nepovratno stopnjevanje nasilja.

Za klerike je nasilje Boga ali za Boga vedno legitimno. Eden od mojih kritikov, še danes oznanja biblijske zločine kot “takratno navado izražanja ljubezni do Boga”<sup>4</sup>. Z malo teološke fantazije, ki jo uči *religio duplex*, lahko ta mentaliteta tudi vse nove zločine RKC oznanja kot izražanje “ljubezni do Boga”: posebno večno spolno izrojenost klera. Hočem reči, da modni kleriški trend o “brezpogojni božji ljubezni do bližnjega” ni manj nevaren od “takratnih navad izražanja ljubezni do Boga” à la Abraham, Mojzes, Kristus, ki zahteva smrt nepodredljivih (Lk 19:27).

Ista mentaliteta razlaga, da je RKC preganjala, ubijala, zatirala ljudi zato, da bi iz ljubezni à la sv. Avguštin ljudi “popravila, preprečila, odvrnila od zmote”! Slovenci “abel-kajnovski sindrom božje ljubezni” prepoznavamo v bojnem kriku: “V imenu Kristusovih ran, naj pogine partizan!” Komunistični povračilni krik bi se lahko glasil: “V imenu naših sanj, naj pogine vsak kristjan!” Bojni krik papeža Urbana II. *Deus vult* (1095) je poziv k sveti vojni proti muslimanom. Z istim namenom svete vojne proti drugačnim v Evropi ga je ponovil Pij XII. in tudi vsem “kolaborantom” nacifašizma ukazal, “da se, navdani s križarskim navdušenjem, ob vzkliku *Bog tako hoče* zberejo v duhu resnice, pravičnosti in ljubezni, pripravljeni služiti in se žrtvovati kot nekdanji križarji” (1942, *Božična poslanica*). To je klerikalizem RKC v akciji: poziv k sovražstvu, orožju in nasilju.

Evangeljska ljubezen do vseh ljudi, tudi do sovražnikov, je med neuresničljivimi ukazi, ki se jih kristjani in drugi upravičeno bojimo. Zapoved “Ne ubijaj!” nedolžnih (2 Mz 20,13; 5 Mz 5,17) je Kristus z radikalizacijo “ljubi vse ljudi brez izjeme, tudi sovražnike” (primerjaj: Mt 5, 43–47) spremenil v neuresničljivo zapoved, ki pa se realizira samo kot uničljiva za drugačne. Zato kleriško krščanstvo ni nikoli ustvarilo dobrega življenja, ampak samo slabo. Rečeno bolj jasno: vse evangeljske in (ko)monistične utopije se udejanjijo samo kot distopije.

<sup>4</sup>Mari J. Osredkar v: Jean-Michel Maldamé: *Monoteizem in nasilje – Krščanska izkušnja*, Celje: Društvo Mohorjeva družba, str. 20.

## (Pre)drznost v sklepu ni (pre)drznost v logičnosti sklepa

Ideja Enosti skozi zgodovino menja ime, vendar bistvo ostaja nespremenjeno. Tako so krščanski klerikalni monoteizmi – katolištvo, pravoslavlje, protestantizem – “evoluirali” v monizme – komunizem, fašizem, nacizem; ti so za vznik in prevzem oblasti izkoristili zunanje okoliščine Evrope, uničene po koncu prve svetovne vojne, in hitro ustvarjali nove okoliščine beligerentnega nacionalizma. Kot je kleriška RKC tisoč let zatirala vsako svobodo v Evropi, so monizmi med obema vojnama najprej uničili nove demokracije in sprožili drugo svetovno vojno – vojno med idejo monizma (sile osi) in liberalno demokracijo (ZDA, Velika Britanija). Evropski monizmi – komunizem, fašizem, nacizem – so fenomeni, proizvodi notranje logike monoteistične ideje kot take. Med mon(ote)izmi so liturgične, ne pa vsebinske razlike; tri cerkve klerikalnega krščanstva obljublajo raj na onem svetu; tri monistične “cerkve” pa na Zemlji čez tisoč let. Vedno ustvarijo pekel na Zemlji, nikoli dobrega življenja.

Trditev, da so monizmi 20. stoletja – komunizem, fašizem, nacizem – proizvod klerikalnega krščanstva, je politološka novost, ki iritira črne in rdeče klerikalce. Morda gre za (pre)drznost v sklepu, ne pa za (pre)drznost v logičnosti/nujnosti sklepa. Sklepam iz fenomenov, ki jih producira teologija/ideologija Enosti, ki je v praksi vedno politično vsiljena Enost – z revolucijo, križarsko vojno, državnim udarom, političnim terorjem. Ta (pre)drzni sklep prepozna idejo, ki je izvorno nasilna, spreminja pa operativna imena. Pametnejši od mene so to že davno razumeli: “Naši grozni bogovi so samo spremenili svoja imena: zdaj se rimajo na -izem. Stare religije s svojimi vzvišenimi in smešnimi, s svojimi prijateljskimi in hudičevskimi simboli uče; niso padle z neba, ampak so rojene iz te človeške duše, ki počiva v nas ta trenutek. Vse te stvari v svojih prvobitnih oblikah živijo v nas in lahko v katerem koli času izbruhnejo v nas z uničevalno močjo, v obliki masovnih sugestij, proti katerim je posameznik brez moči.”<sup>5</sup> Zato mon(ote)izmi – evangeljski in (ko)monistični – v praksi delujejo samo kot totalne politične ideologije s totalitarnimi političnimi režimi.

## Iznenadni spregled

Assmann je “prevelik znanstvenik za drzno sklepanje in preveč osebno spodoben”, da bi danes vztrajal pri tem, kar je trdil prvih petdeset let

<sup>5</sup>C. G. Jung: Izbrana dela, Civilizacija na prelasku, Beograd, 2006, str. 236.

kariere, in sicer: jezik nasilja je iznašel monoteizem, ker je ločeval prijatelje in sovražnike Boga, ki mu je nasilje namenjeno. Ljubosumje Enega boga do drugih, lažnih in prepovedanih bogov je srž monoteizma. Monoteizem izključuje, zato od svojih vernikov zahteva absolutno zvestobo in adoracijo samo Enega boga. Monoteistični Bog odobrava in zahteva nasilje proti vsem drugačnim itd. Vendar Assmann "spregleda" (2009) in začne trditi, da monoteizmu nasilje ni inherentno, vrojeno, nujno, zato je tudi skonstruiral "izhod", ki ga ideja in praksa Enosti zanikata! Assmannov, ki nenadoma spregledajo, tudi danes ni malo. Je padel s konja, ga je presvetlil sv. Duh ali kaj drugega? O tem drugem, moralno zagatnem, piše Tine Hribar.<sup>6</sup>

### Zgodovinske okoliščine in etični sistemi

Mon(ote)izmi so eshatološki. Za končni cilj – (od)rešitev človeštva – je nasilje vedno legitimno: v imenu Boga, Partije, Zgodovine, Naroda. Zato trdite, da Assmann "pokaže, da nasilje svetopisemskemu monizmu ni notranje, inherentno, ampak je posledica zgodovinskih okoliščin" (Robert Petkovšek) ne drži. Mon(ote)izem – črni in rdeči – po sebi in iz sebe ustvarja zgodovinske okoliščine, v katerih je nasilje nujno za osvajanje in ostajanje na oblasti.

Assmannu zmanjka intelektualnega poguma še nekje: namreč ne upa si – ne pravim, da ne vidi, ne razume, ampak si ne upa! – jasno povedati, da izhoda iz tega nasilja ne nudi religiozni okvir (sveti teksti, teologi, učitelji, kler in prakse judovsko-krščanske tradicije), temveč samo sekularni okvir; na Zahodu je to demokracija, ki deluje, če vse religiozno/cerkveno/teološko izloči iz državne oblasti, politike in razprave v republiki.

Zato Assmann za izhod iz monoteističnega nasilja uporablja pojme, kot so "svoboda, demokracija, človekove pravice, delitev oblasti, človeško dostojanstvo" (Assmann, str. 136). Vsi ti pojmi (in mnogi drugi) so kot temeljni vgrajeni v moderne demokratične ustave in zakone; vsi so iz grško-rimske tradicije, noben ni iz judovsko-krščanske. Ker sta ti dve tradiciji in njuna etična sistema povsem nekompatibilna, je tudi pomen in delovanje teh pojmov v klerikalno teokratskem režimu ali v liberalno demokratičnem bistveno različen.

Zato Assmann izhoda iz nasilja Enega boga ne najde niti v teologiji niti v praksi RKC, ampak v pluralni liberalni demokraciji in njenih institucijah.

6 Tine Hribar: *Nesmrtnost in neumrljivost, Tretja knjiga*, Ljubljana: Slovenska matica, 2018.

## Skupni cilji in potrebe človeštva

Assmannovo konstrukcijo "izhoda na temelju skupnih ciljev in potreb človeštva" (Assmann, str. 136) praksa – konkretno delovanje cerkva – vedno in še danes zanika. Monoteizmi niso nikoli izhajali iz "skupnih ciljev in potreb", ampak iz med seboj na smrt nepomirljivih ciljev in potreb. Nikoli niso bili za sožitje, ampak vedno za podreditev drugačnih. Skupne cilje, skupno dobro, skupno odrešitev človeštva še zdaj vidijo samo znotraj svoje univerzalne religije. Za tri monoteizme tudi danes, ko se v imenu treh bogov vsak dan ubija, stanje ni dovolj hudo, da bi kler bil za sodelovanje, spoštovanje in mir.

"Vesoljnost" RKC je grožnja po sebi; namreč, če ima RKC za skupno potrebo človeštva tudi skupno odrešenje človeštva, potem gre za odrešenje zlepa ali zgrda. Politika RKC, da "Odrešenik hoče zveličanje vseh ljudi" (*Dogmatična konstitucija o Cerkvi*, 1964), je samo tавтоloška posodobitev nasilne dogme "Zunaj Cerkve ni zveličanja" (Origen, Ciprijan, 3. stol.), glavnega recepta nasilja.

## Všečnost Bogu in ljudem

Za Assmanna ima vsaka religija moč, da je "všečna Bogu in ljudem; v tem ni le njena moč, temveč tudi njen najsplošnejši in najgloblji smisel" (Assmann, str. 140). Dejansko so klerikalci Enosti avtentični praktikanti tega, kar je všeč bogovom, saj nikoli niso ravnali "všečno" ljudem druge vere ali onim, ki ne potrebujejo bogov za humanost, niti tega ne (z)morejo. Assman zahteva, da kler ravna, kot ni nikoli ravnal: da se odreče ambicijam oblasti, lasti, slasti; tega ne more, ker to ne bi bil več monoteizem, ampak samo nekakšen *caritas*. V dobroti pa so mnogo boljše sekularne humanitarne organizacije, ki ne oznanjajo, kateri bog je pravi.

Nobelovec Amartya Sen prav zaradi razdiralnosti monoteizmov predlaga, naj delamo dobro ne glede na širše predstave o izvoru dobrega in o tem, kaj bo po smrti. Skupne cilje človeštva v tem smislu, ki jim kler ne sledi, vsaj od leta 1945 definirajo temeljni dokumenti OZN, regionalne organizacije Afrike, Azije, Latinske Amerike itd. Taki so dokumenti Evropske unije, njene konvencije o ljudeh, naravi in vesolju. Taki so statuti Sveta Evrope, Mednarodnega kazenskega sodišča, sodišč Evropske unije itd. Dokumenti ne omenjajo izvora dobrega za vse ljudi – kot so človeško dostojanstvo, človekove pravice, enakovrednost spolov, ras in nazorov,

prepoved genocida, pravna država, varovanje narave itd. –, sicer jih države ne bi ratificirale in jih ne bi vgradile v svoj pravni sistem.

### Še nekaj pozitivnega

Izšla je knjiga Jean-Michela Maldaméja *Monoteizem in nasilje: krščanska izkušnja*; uvod je napisal Mari Jože Osredkar. Knjiga in uvod sta odlična, priporočam branje obeh, kar pa ne pomeni, da se z njima strinjam. Maldaméja omenjam večkrat, on pa ne omenja Assmanna. Bolj me zanima klerik Osredkar, ki biča mojo blasfemičnost, vendar misli s svojo glavo in ne spada med konfekcijske teo(filo)zofe, saj zelo korektno predstavlja Assmanna, še posebej njegov obrat v razumevanju monoteizma (2009), ki je zame neverodostojen. Upam, da ima Osredkar težave s svojimi, sicer ne drže moje trditve, da mon(ote)isti – kurija, mafija in partija – ne dovolijo misliti. Kristjana brez Cerkve ni, partizana brez Osvobodilne fronte ni, tudi muslimana brez imama ni. RKC je črtila svobodomislece, Prešerna, Vodnika, Jurčiča, Cankarja, Kocbeka, ki so bili samo geopolitični kristjani. Zato je menda Izidorju Cankarju malo pred smrtjo Ivan Cankar rekel: “Če bi bil Rus, bi bil pravoslaven, če bi bil Prus, bi bil protestant; ker sem Slovenec, sem katoličan.” Svoboda, ki jo hočemo živeti, ni krščanskega izvora.

Osredkar pravi: “V oči bode dejstvo, kako Simoniti ‘zelo po svoje’ tolmači Assmanna. Zato slovenski kulturni prostor potrebuje resno študijo o vzrokih za nasilje v krščanstvu. Temu merilu ustreza knjiga francoskega dominikanca J. M. Maldaméja” (Maldamé, str. 12).

Seveda “zelo po svoje” tolmačim, ker to pomeni misliti s svojo glavo. Zato znova pojasnujem, zakaj vse ideje Enosti rojevajo klerikalce in z njimi zlo. Da je monoteizem izvorno in stalno nasilen po sebi je obče sprejeta paradigma. Študij o tem na Zahodu ni malo, v Sloveniji so redke. Imamo pa eno kardinalno, ki jo je napisal filozof Tine Hribar.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Tine Hribar: *Nesmrtnost in neumrljivost*, tri knjige, Slovenska matica, Ljubljana, 2016–2018. Tako temeljite študije so redke tudi na Zahodu, na vzhodu Evrope pa se sploh ne morejo roditi.