

Sodobnost

3

Letnik 77
marec 2013

Uvodnik

dr. Samo Rugelj: Negotove poti slovenskega založništva..... 195

Mnenja, izkušnje, vizije

Tibor Hrs Pandur: Pesem na robu jezika..... 206

Pogovori s sodobniki

Leja Forštner z Igorjem Samoborom 223

Sodobna slovenska poezija

Milan Jesih: Jaz vem 237

Blaž Lukan: Mi. 247

Sodobna slovenska proza

Janez Kajzer: Intervju s tovarišem Titom 258

Tuja obzorja

Ludwig Bauer: Domači kraj, pozaba 280

Sodobni slovenski esej

Katarina Majerhold: Dva pogleda na ljubezen 293

In memoriam

Milan Jesih: Matjažu Kocbeku, beseda v slovo 309

Alternativna misel

Matthijs van Boxsel: Enciklopedija neumnosti, 6 312

Sprehodi po knjižnem trgu

Maja Vidmar: Kako se zaljubiš (Lucija Stepančič).....	327
Maruša Krese: Da me je strah? (Ana Geršak)	330
Marko Sosič: Ki od daleč prihajaš v mojo bližino (Majda Travnik Vode)	333
Alenka Jovanovski: Hlače za Džija (Milan Vincetič)	337

Mlada Sodobnost

Janja Vidmar in Benka Pulko: Otroci sveta (Majda Travnik Vode)	340
---	-----

Gledališki dnevnik

Matej Bogataj: Pesem upora vs prisilna sreča.....	343
---	-----



dr. Samo Rugelj

Negotove poti slovenskega založništva

Pred dnevi je prijatelj poslovno odšel v Beograd, pa sem ga prosil, naj mi prinese zadnjo knjigo Paula Austerja *Zimski dnevnik* (nekakšen drugi del njegove avtobiografije, ki jo je začel pred tremi desetletji z delom *Iznajdba samote*), za katero sem vedel, da so jo pred kratkim prevedli pri Geopoetiki, srbski založbi, ki jo spremljam od svojega zadnjega obiska beograjskega knjižnega sejma. Po njegovi vrnitvi sva se dobila na kavi, izročil mi je broširano knjigo, ko pa sem mu hotel poplačati kupnino, je samo odmahnil z roko, češ, pusti, saj je bila samo dobrih sedem evrov. (Za primerjavo: v Angliji ta knjiga v trdi vezavi v knjigarnah stane, preračunano v evre, dobrih 21 evrov, broširana pa bo izšla šele konec leta 2013; če si trdo vezano prek angleškega Amazona naročite v Slovenijo, vas pride 17 evrov, podobno vsoto pa plačate tudi, če si jo v Slovenijo naročite prek ameriškega Amazona. Tudi mehko vezana angleška knjiga bo predvidoma dražja od srbske izdaje.) Zahvalil sem se mu za darilo, ga v zameno povabil, naj še kaj naroči na moj račun, ob tem pa pripomnil, da bi pri nas ta knjiga, če bi izšla, stala najmanj trikrat več in bi morala za to, da bi sploh izšla, najbrž dobiti subvencijo. Glede na to, da prijatelj ni iz knjižnega posla, na splošno pa je v ekonomiji zelo domač, ga je paradoksalna primerjava takoj pritegnila in zastavil mi je nagradno vprašanje: Kako je to mogoče? Zares, sem pomislil sam pri sebi, kako je to mogoče. Potem pa sem zajel sapo in začel: Da ti bi lahko odgovoril na to vprašanje, se moram najprej vrniti približno četrto stoletja nazaj ...

Slovenska knjižna panoga pred četrto stoletja

Pred četrto stoletja se je roman odgovornega urednika Sodobnosti *Čarovnikov vajenec* skoraj zlahka prodajal v deset tisočih izvodih, večina

kakovostnega prevodnega leposlovja pa je bila tiskana v tri, štiri tisoč izvodih in se je po spodobnih, a ne previsokih cenah relativno hitro prodala. Tudi s slovenskim leposlovjem je bilo podobno: že omenjeni *Čarovnikov vajenec* je pri Pomurski založbi v prvem natisu leta 1987 izšel v šest tisoč izvodih (in bil potem še mnogokrat ponatisnjen), *Mistifikcije* Branka Gradišnika, relativno hermetična zbirka kratkih zgodb, je istega leta pri založbi Borec izšla v tri tisoč izvodih. Založb, ki sta izdali ti dve knjigi, nisem navedel po naključju: s tem želim prikazati, da visoke naklade knjig niso bile le domena velikih založb. Časi za založništvo so bili torej v primerjavi z današnjimi precej boljši, knjižnih naslovov je bilo precej manj (manj kot dva tisoč na leto) in knjige so se v pomembnem deležu prodajale individualnim kupcem. Imeti knjigo doma je bila vrednota, trda vezava knjige je bila standardna izdaja in mehke, broširane izdaje knjig so na Slovenskem veljale za nekaj skoraj nespodobnega, za nekaj, kar si skoraj ne zasluži plasmaja na trg.

Naslednje leto, torej leta 1988, je prišlo do pomembne formalnopravne spremembe na področju jugoslovanske gospodarske zakonodaje, in sicer do sprejetja Zakona o podjetjih. Ta je odprl vrata kapitalizmu v Jugoslavijo, omogočil zasebno podjetniško pobudo in bil, tako je moje osebno mnenje, poleg kulturnega vrenja v Sloveniji ob koncu osemdesetih let eden pomembnih razlogov za relativno hiter prihodnji razpad bivše skupne domovine, saj je Slovenija tudi gospodarsko in podjetniško močno odstopala od ostalih republik. Zakon o podjetjih je, skupaj s poznejšim konceptom privatizacije, usodno posegel tudi na področje slovenskega založništva, saj je v letih, ki so sledila, povzročil raznovrstno poslovno vrenje znotraj založb in med njimi, poskuse medsebojnega uničevanja in kupovanja ter vnovičnega prilaščanja tedaj spet nikogaršnje zemlje na določenih delih slovenskega založniškega trga. Konsolidacija slovenskega založništva je trajala kakih deset let, do konca devetdesetih, hkrati pa je bilo to prvo pomembno križišče, kjer sta se slovenski knjižni trg, s tem pa tudi slovenska knjižna kultura, razcepila.

Poglejmo najprej založniško smer, pri kateri so se v tem desetletju zgodili pomembni strukturni procesi, ki jih lahko razvrstimo v tri kategorije: a) večina iz socializma izhajajočih manjših založb je razpadla, saj se ni zmogla uspešno prestrukturirati v zasebno podjetniško sfero, njihova osnovna sredstva pa so bila tako nizka, da niso pritegnila nobene pozornosti v okviru certifikatske privatizacije; b) veliki založniški trojček (Mladinska knjiga, Cankarjeva založba in Državna založba Slovenije) se je konsolidiral v dva velikana s povsem različnima poslovnima politikama:

Mladinska knjiga je pripojila Cankarjevo založbo in se začela intenzivno ukvarjati s svojo osnovno dejavnostjo, torej izdajanjem in prodajanjem knjig, Državna založba Slovenije pa je svoje prihodnje prioritete našla v drugih poslovnih aktivnostih, založniški program je počasi opuščala, v svojem poslovnem portfelju pa je zadržala izjemno močno in vplivno trgovsko verigo knjigarn; c) poslovne priložnosti in osebni interesi so tako na slovenski knjižni trg pripeljali nove založbe, na eni strani tiste z jasnimi lastniki, z različnim kulturnim ozadjem in z raznimi poslovnimi vizijami, na drugi strani pa tudi tiste, ki so v spremenjenih razmerah videli svoje novo kulturno poslanstvo ter so se v obliki raznih zavodov in društev zavezali izdajati kakovostne knjige v javnem interesu.

Medtem ko so se založniki "postavljali na novo", v novih, kapitalističnih okoliščinah, so splošne knjižnice gradile na obstoječem. V praksi je to pomenilo, da so se v devetdesetih letih razširile, modernizirale, vpeljele finančno strožjo poslovno politiko knjižnične nabave, se strokovno okrepile in močno povečale svoj kulturni vpliv. Samo med letoma 1995 in 2000 se je, kot kažejo statistični pregledi, število izposoj v splošnih knjižnicah povečalo z 12,8 milijona na 19,3 milijona oziroma za skoraj natančno petdeset odstotkov (v naslednjih desetih letih je bilo povišanje potem "samo" še 20-odstotno). Za približno toliko se je dvignil tudi obisk knjižnic (s 5,3 milijona na 7,4 milijona obiskovalcev na leto, kar je pomenilo, da so bili obiski knjižnic precej pogostejši kot poprej).

Do konca devetdesetih let se je slovensko založništvo torej vsestransko prilagajalo novim situacijam, nekatere njegove veje so propadale, druge so rasle nove, ki pa so se seveda spopadale tudi z začetniškimi težavami (vzpostavljanje kakršne koli resnejše podjetniške poslovne operacije "z nule" je v tistih časih trajalo od pet do deset let), medtem pa je splošni knjižnični sistem delal v dokaj normalnih pogojih, kar mu je, ob zavzetem in strokovnem delu, omogočilo vsestranski porast uporabnikov in storitev.

Ta dogajanja v knjižni panogi so bila seveda zavita v splošni družbeno-ekonomski kontekst. Od konca osemdesetih do konca devetdesetih let so se v Sloveniji lepo ugnezdile kapitalistične vrednote in stil življenja, ki pa v novodobnem potrošništvu ni našel ustreznega odmeva pri kupovanju knjig, kjer je prišlo do novega razkola: knjiga je pri večinskem prebivalstvu začela izgubljati simbolno vrednost, hkrati pa ni pridobila ustrežno visoke in razširjene tržne vrednosti. To drugo križišče slovenske knjižne kulture lepo ponazori eminentna prevodna leposlovna zbirka XX. stoletje, ki je izhajala od leta 1993 do konca tisočletja. Eden njenih urednikov, Zdravo Duša, je ob neki priložnosti dejal, da je šlo, vsaj kar se njihove založbe tiče, za zadnji poskus, da bi v skladu s tržnimi zakonitostmi

splasilali leposlovno knjižno zbirko. Njena usoda je znana: prve knjige iz zbirke so še izhajale v nakladi okoli tri tisoč izvodov (prva knjiga, ki naj bi ponazorila nivo zbirke, je bil *Ulikses*), zadnje pa so izhajale samo še v nakladi okoli osemsto izvodov. Za padec, ki je hkrati pomenil sestop iz tržne v netržno kategorijo, ta pa je v svojem poznejšem nastajanju od tedaj naprej usodno odvisna od pritoka javnega denarja, je bilo potrebnih samo dobrih pet let, ki sovpadajo z velikim skokom knjižničnega obiska.

Založniki so seveda imeli rešitev, kako se približno uspešno spopasti z zmanjševanjem prodaje posameznega knjižnega naslova. Začeli so izdajati več knjig. Med letoma 1990 in 2000 tako beležimo skokovito povečanje števila izdanih knjig s približno 2.000 na 4.000 naslovov; s tem manevrom so skušale založbe uravnotežiti svoje prihodke, kar jim je do neke mere tudi uspevalo. Ta trend se je nadaljeval tudi v naslednjem desetletju, v katerem smo potem vsako leto beležili tudi do 6.000 novih knjig (na tem mestu se ne bomo spuščali v samo strukturo teh naslovov, čeprav bi bila pomenljiva tudi analiza teh).

Slovenska knjižna panoga v tretjem tisočletju

Gledano nazaj, ko smo seveda lahko vsi generali, je bilo obdobje med letoma 1988 in 2000 ključno za nadaljnje delovanje knjižnega založništva. V tem času je prišlo do spremembe funkcioniranja slovenskega prebivalstva glede konzumacije knjig. Nakupovanje knjig se je, sploh pri zahtevnejšem leposlovju in neleposlovju, v tem času začelo prevešati v njihovo knjižnično izposojanje, založbe pa se teh trendov niso dovolj zavedale in so še zmeraj gradile na sicer vse nižji simbolični vrednosti knjige, ki pa so jo hotele še vedno spodobno ovrednotiti v luksuzno opremljenih knjigah po (pre)visokih cenah. Diskusija o višini cen knjig je bila ravno v tem obdobju najbolj intenzivna, in če bi v tem času pri knjigah, ki so bile namenjene množičnemu nakupu in potrošnji, prišlo do spremembe paradigme, torej do bistvenega znižanja njihove cene ob spodobno visoki pričakovani prodaji, bi bilo danes morda vse precej drugače.

Tako pa je slovensko knjigotrštvo tretje tisočletje že pričakalo v diskriminirani poziciji nasproti knjižnicam, ki so bile v velikem naletu, saj so te svojim izposojevalcem, pogosto zastonj, celo brez vpisnine, lahko ponudile na tisoče novih knjig vsako leto. Založniki so se tedaj soočili z novo težavo, saj je DZS na začetku tretjega tisočletja izstopila iz knjižnega založništva in ostala zgolj pri izdajanju učbenikov ter je v skladu s tem

naravnavala tudi svojo trgovsko verigo knjigarn. Te so v naslednjih letih prodajale vse manj resnejših knjig, kar je dramatično zmanjšalo število prodajnih mest zanje, njihove knjigarne pa so vse bolj postajale prodajna mesta za knjižne razprodaje in trženje lahkotnejše žanrske literature. Ta se je novim tržnim razmeram namreč najustrezneje prilagodila.

Leta 2004 je prišlo do dveh dogodkov, ki sta pomembno sooblikovala nadaljnjo tržno podobo slovenske knjižne panoge. V začetku leta je, v skladu z odločbami, ki so bile izdane konec leta 2003, najprej zaživel t. i. triletni programski knjižni razpis, ki je približno 20 knjižnim založnikom s triletno pogodbo subvencijske podpore za izbrani knjižni program dal možnost stabilnejšega načrtovanja njihovega izdajanja. To je bila pomembna novost v primerjavi s prejšnjim enoletnim razpisom, osnovni namen pa je bil stabiliziranje in razvoj delovanja založnikov, ki izdajajo knjižni program v javnem interesu. Ti (pozneje še dvakrat ponovljeni) razpisi so med letoma 2004 in 2012 res stabilizirali izdajateljsko dejavnost večine programskih založb, vendar v tovrstnem konceptu javne podpore založniški dejavnosti nikjer ni bila resneje vgrajena tudi zahteva po ustreznem plasmaju knjige ter podpora njeni promociji in optimizaciji prodaje. Tudi na sistemskem nivoju je imelo delovanje knjigotrške dejavnosti ves čas zelo nizko podporo v primerjavi s podporo produkciji knjig in revij, poleg tega pa še ta podpora ni bila usmerjena neposredno k povečevanju prodaje knjig, temveč k sekundarnim dejavnostim knjigarn (organizacija dogodkov itn.). Po nastopu krize in reduciranja proračuna Javne agencije za knjigo je bil ta segment podpore kot eden prvih ukinjen, s čimer je knjigotrštvo, torej neposredna prodaja knjig individualnim kupcem, povsem izgubilo javno podporo.

Drugi dogodek se je zgodil spomladi 2004 s pojavom časopisno-knjižnih akcij, v okviru katerih sta časopisna dnevnik Delo in Dnevnik začela prodajo svetovnih oziroma knjižnih klasik ob prodaji časopisa za tedanjih 990 tolarjev, kar, preračunano v našo sedanjo valuto, znaša manj kot štiri evre. Obe akciji in obe knjižni zbirki, Vrhunci stoletja in Slovenska zgodba, sta imeli zaledje v minulih knjižnih naslovih, t. i. *back listi*, pri njih so bolj ali manj izpostavljeno sodelovali eminentni leposlovni knjižni uredniki, obe zbirki pa sta bili deležni tudi obilnega oglaševanja. Prodajni uspeh ni izostal, posamezni naslovi so se prodali tudi v več deset tisoč izvodih, širšemu prebivalstvu, ki so ga oglaševalske kampanje senzibilizirale in spodbudile k nakupu, pa so te akcije dale signal, da so tudi trdo vezane knjige v Sloveniji lahko zelo poceni. Tradicionalna knjižna panoga se je na te akcije – njihova glavnina je trajala dobro leto, odvijale pa so se na

kakih 1.500 prodajnih mestih po vsej Sloveniji – odzvala zadržano, tudi upravičeno kritično, ker je šlo v nekaterih primerih za knjige, ki so bile izdane brez ustreznega uredniškega in lektorskega pregleda. V principu pa so založbe večinoma obdržale enako založniško strategijo izdajanja knjig. Ne glede na to je bil neki namišljen okvir, kje se običajno prodajajo slovenske knjige in po kakšnih cenah, za vedno prebit.

Nekateri pa so v bistvenem povečanju prodajnih mest za knjige in njihovem zalaganju z nižjecenovnimi knjigami videli poslovno priložnost, zato je nadaljevanje prineslo vzpon žepne knjige v Sloveniji, njeno stalno razširitev na več kot tisoč stalnih prodajnih mest po vsej Sloveniji, seveda s pomembnim pridržkom, da je bilo v to novo knjižno igro vključenih samo nekaj založb, ki so začele izdajanje broširanih knjižnih izdaj za ta prodajna mesta spretno kombinirati s trdimi knjižnimi izdajami in precej višjimi cenami, ki pa so bile namenjene predvsem knjižnični prodaji in prodaji v knjižnih klubih. Preostale založbe so bile iz te prodajne poti večinoma izključene, zato so ostale pri svojih obstoječih založniških strategijah, ki pa so ob nadaljnjem padanju prodaje vodile k novemu višanju cen, še nižji prodaji ter še višjim cenam in posledično pogosto tudi nižjim uredniškim standardom.

Zaradi zmanjšane števila knjigar, kjer so založniki resnejših (leposlovnih in neleposlovnih) knjig lahko prodajali svoje knjižne naslove, so se v tem času pojavile tudi kritike prodajne politike Mladinske knjige, ki je imela zdaj v lasti edino veliko knjigarniško verigo, da ta založba na svojih prodajnih mestih skrbi pretežno za prodajo svojih knjig. Kritike so bile razumljive, upravičene pa so bile, po mojem mnenju, le v manjši meri, saj so knjigarne Mladinske knjige praktično vsem založnikom omogočale in jim še omogočajo relativno poštene pogoje za prodajo njihovih knjig. Kot bomo videli v nadaljevanju, so to zdaj sprevideli tudi preostali založniki. Ob tem ne gre pozabiti, da se v Sloveniji do zdaj ni razvila močna in od knjigar neodvisna spletna knjigarna, ki bi lahko omogočila večjo prodajo širokega nabora knjig z letnim prometom vsaj na nivoju ene velike slovenske zidane knjigarne.

Slovenska knjižna panoga po letu 2010

Z letom 2009 je v Sloveniji nastopila gospodarska kriza, ki še traja, sčasoma pa je začela vplivati tudi na individualno knjižno potrošnjo, zato založniška dejavnost kot gospodarska panoga po letu 2010 beleži nenehen

padec. To seveda povzroča razne probleme, ki se vijejo od propada založb oziroma stalnega povečevanja dolgov do podizvajalcev (avtorjev in prevajalcev) ter nižanja cen za njihove storitve, prek prilagajanja knjižnega programa, saj založbe počasi ožijo manj komercialen program ter se preusmerjajo v bolj trivialne in priročniške žanre, do relativno kaotične situacije na trgu, ki je tudi zaradi odsotnosti zakona o fiksni ceni (občasno) preplavljena z nizkimi cenami knjig v razprodaji, kar pri kupcih ustvarja dileme, kakšna je sploh ustrezna vrednost nove knjige. Tej situaciji so svoj del dodale tudi javno podprte knjige po izjemno nizkih cenah od tri do pet evrov, ki naj bi potencialnim kupcem približale cenovno ugodne kakovostne knjige, hkrati pa so imele nejasen učinek na splošno zavest o kupovanju knjig. Glede na to, da se zadnje serije teh knjig niti približno niso več razprodale, lahko zaključimo, da niti res nizka cena ni več dovolj močan argument za avtomatično dobro prodajo knjige. V zadnjih letih lahko tako pri prodaji kakovostnejšega prevodnega leposlovja in neleposlovja beležimo manj kot petsto prodanih izvodov na posamezen knjižni naslov, na kar se je z ukrepom odzvala tudi Javna agencija za knjigo, ki sedaj predpisuje samo še minimalno naklado 400 izvodov pri naslovih, ki so dobili njeno podporo. Kot kažejo moji podatki iz izmenjave informacij z založniki, zadnja leta ni nič nenavadnega, če se v prvih dveh letih od izida proda tudi samo tristo izvodov posameznega knjižnega naslova (s tem mislim znanega in kakovostnega avtorja ter kakovostne knjige), od tega več kot polovico v splošnih knjižnicah, kar pomeni, da se je število individualnih kupcev v knjigarnah približalo številki sto.

Večina individualnih knjigarniških nakupov takih knjig se opravi v knjigarnah Mladinske knjige oziroma prek njene spletne strani, zato so v začetku letošnjega leta močno odjeknile govorice o morebitni prodaji te založbe novemu lastniku. Če bi bil to založnik z dolgoročnim strateškim interesom v panogi, to niti ne bi bilo nič takšnega, saj se po sesutju investicijske družbe, znotraj katere je Mladinska knjiga lastniško bivala kako desetletje, seveda pričakuje, da bo založba v okviru poplačevanja dolgov zamenjala lastnika. Problem pa se je pojavil zato, ker naj bi šlo za lastnika, ki ga menda zanimajo predvsem nepremičnine v okviru knjigarniške verige, kar bi lahko že srednjeročno, denimo v naslednjih treh letih, pomenilo precejšnjo ali celo popolno redukcijo knjigarn. V praksi bi to pomenilo, da bi vse tiste založbe, ki v okviru svojega poslovnega portfelja nimajo lastnih knjigarn, ostale brez ene najpomembnejših prodajnih poti za svoje knjige (na tem mestu bomo zanemarili dejstvo, da ima nekaj založb dobro razvite druge prodajne poti, od maloprodajnih lokacij, ki

niso knjigarne, prek direktne in kataloške prodaje, seveda pa njihov program večinoma ni osredotočen na kakovostno leposlovje in neleposlovje). Malce apokaliptična bližnja prihodnost slovenskega založnika bi bila torej lahko videti tako, da bi se po knjižnični prodaji svojih knjig znašel pred velikim, praktično nerešljivim vprašanjem, kam s preostalim delom naklade, kar pa bi zelo hitro ustavilo ali povsem preusmerilo njegov izdajateljski program. Preteča prodaja je preobrnila pogled na knjigarniško verigo Mladinske knjige, ki se zdaj obravnava skoraj kot nacionalna vrednota.

Negotova prihodnost slovenske knjižne panoge

Do zdaj napisano do neke mere že daje odgovor na vprašanje z začetka tega besedila. Večina dogajanja na področju slovenskega založništva je bila, gledano iz perspektive založb, ki nimajo svojih knjigarn, za razliko od srbskega trga, usmerjena stran od intenzivnega nadaljevanja prodaje knjig individualnim kupcem. Poslovne igre zgodnjega kapitalističnega obdobja, postopna izguba simbolne vrednosti knjige, nižanje naklad, večje število naslovov, višje cene, predvsem k produkciji usmerjena javna podpora, petletna kriza, ki še traja, itn., vse to je v zadnjega četrta stoletja favoriziralo vzpon knjižnic, h katerim so se hočeš nočeš začele obračati založbe resnejših knjig, ki so tam iskale svoj prihodek in prostor, ki jim bo omogočal vsaj preživetje.

Iniciativa splošnih knjižnic pa se na tem mestu še ni končala. Že nekaj let se v Sloveniji govori o vzpostavitvi portala za prodajo elektronskih knjig neposredno za bralnike in pametne telefone. To je praksa, ki je imela in ima, predvsem na anglosaškem trgu, velik vpliv na založništvo in strukturo njegovih prihodkov, hkrati pa je še dodatno spodkopala knjigarniški trg in povzročila zapiranje mnogih manjših, neodvisnih zidanih knjigarn ter celo Bordersa, druge največje ameriške verige knjigarn. Navkljub vabljivim obetom prodaje e-knjig pa slovenskemu knjigarniškem segmentu kot zasebni iniciativi do zdaj ni uspelo vzpostaviti tovrstnega portala. Razlog za to naj bi bili visoki začetni stroški izdelave portala z vsemi pripadajočimi stroški, ki jih prinaša ustrezno kodiranje prodanih in prenesenih datotek, zanesljiv in eleganten način njihovega spletnega plačevanja itn. Kot kažejo najnovejši dogodki na tem področju, so iniciativo tudi tu spet prevzele splošne knjižnice. V skupni organizaciji ter z dostojnimi finančnimi injekcijami v obliki članarin bodo tako podprle dokončno realizacijo portala, ki bo poleg prodaje e-knjig (celo prej) omogočal tudi njihovo izposojlo.

Nova storitev bo najbrž zatrasirala vodilno vlogo knjižnic tudi na spletnem področju izmenjave knjižnih datotek, poraja pa se vprašanje, kako se bodo – ob vsem povedanem in glede na to, da si bodo lahko iz domačega naslanjača v prihodnje knjigo tudi izposodili, ne je le kupili – odzvali konzumenti knjig, ki že zdaj gravitirajo k izposoji tiskanih knjig v knjižnicah. Se bo kupovanju tiskanih izvodov kakovostnega leposlovja, če bo to v vsakem trenutku na voljo prek spleta brezplačno na bralnik, sčasoma odpovedala tudi še tista prej omenjena stoterica, ki iz intimnih, simboličnih, tradicionalističnih in ne vem še kakšnih razlogov vztraja pri kupovanju papirnatih leposlovnih romanov, pesmi, esejev, razprav itn.? Težko je reči, vsekakor pa najnovejši trendi kažejo, da bodo izdajatelji tovrstne literature v prihodnosti še bolj kot doslej postali neke vrste dobavitelji storitev izdajanja knjig javnim institucijam, kot so knjižnice. Zasebnih kupcev tako tiskanih kot elektronskih knjig bo v takšnem tržnem kontekstu gotovo še manj, v kolikor se cene e-knjig ne bodo približale zanemarljivim vsotam, pri čemer bodo založniški prihodki od take prodaje tako nizki, da bi z veliko boljšim poslovnim rezultatom lahko že davno prej močno znižali cene tiskanim knjigam.

Možni izhodi iz sedanje situacije

To besedilo zveni kot moralka, ki bralca nujno spodbuja k vprašanju: No, fino, to je vse lepo razloženo, kje smo se znašli, ampak mene zanima, kako iz tega ven. Odgovor ne more biti enoznačen, jasne in logične so samo njegove smernice, ki izhajajo iz predpostavke, da smo znova na pomembnem križišču slovenskega založništva. Te smernice lahko razdelimo v naslednje kategorije:

a) Javna podpora taki knjižni produkciji, ki ima tudi vsaj minimalni prodajni potencial. Pred nami je novo triletno obdobje podpore knjižnih programov izdajateljev, kjer ima komisija možnost, da podpre tiste knjižne programe kvalitetnejših in zahtevnejših knjig, ki imajo na trgu vsaj neke možnosti za prodajo, višjo od minimalne. Pogled na odobrene knjižne naslove pri projektnih, torej posamičnih knjižnih razpisih v zadnjih letih, namreč kaže, da je imela komisija zelo stroge kriterije, katere knjige so upravičene do podpore. To je projektne založnike sililo, da so prijavljali samo resnično zahtevne knjige na visokem strokovnem ali leposlovnem nivoju, vendar te potem na knjižnem trgu niso imele skoraj nobenega prodajnega odziva (beri: tudi precej manj kot sto individualno

prodanih knjig). Rahla prilagoditev kriterijev prej opisani situaciji v slovenskem knjižnem prostoru pri triletnem programskem razpisu bi pomenila poznejši izid knjig, ki se lahko vsaj teoretično, zaradi vsebine, prodajo kakemu kupcu več.

b) Cenovna politika. Javno podprtim knjigam, pri katerih subvencija pokrije več kot polovico izdajateljskih stroškov, bi bilo treba precej znižati prodajne cene, nekako na polovico sedanje, oziroma jim zagotoviti dvojni izid v trdi vezavi (za knjižnice) in mehki vezavi (za individualne kupce); nekatere založbe to že počnejo. Pred leti je bila v formularjih Ministrstva za kulturo za pridobivanje knjižne subvencije še alineja, kjer so morali založniki navesti, kakšno ceno naj bi imela knjiga po izidu, s čimer so na ministrstvu založnike želeli spodbuditi, naj zaradi prejete podpore ceno knjige temu primerno prilagodijo/znižajo. Pozneje se je ta praksa izgubila, čeprav bi bila nižja, da ne rečem nizka, cena knjige logičen nasledek podpore. Ker seveda vsi založniki spremljajo, kaj počnejo drugi, se je sčasoma uveljavila praksa, da je cena subvencioniranih knjig enaka, kot če te subvencije sploh ne bi dobile, kar je tudi logična posledica analize prodajnih rezultatov, iz katerih vse bolj izostajajo individualni kupci, ki pri posameznem knjižnem naslovu na poslovno kalkulacijo skoraj ne vplivajo več.

c) Javna podpora prodaji knjig. Iz tujine, na primer iz Nizozemske, so znani uspešni in uveljavljeni javni modeli podpore promocije in prodaje knjig, pri katerih s pomočjo javnih sredstev sodeluje celotna panoga. Hkrati z zgornjima dvema manevroma bi bilo treba čim prej vzpostaviti kontinuirano podporo promociji kupovanja, ne samo branja knjig. Glede na dvajsetletno zgodovino zaviranja teh nakupovalnih navad tudi rezultatov ne gre pričakovati čez noč, je pa kontinuirano delo na tem področju nujno za srednjeročni vnovični dvig prometa s knjigami.

Kakšne možnosti pripisujem uveljavitvi zadnjega ukrepa, ki je edini finančno zahtevnejši (prva dva dejansko ne zahtevata nobenih finančnih sredstev, temveč samo treznejši premislek)? Precej majhne, saj imajo trenutno tudi stanovske organizacije na področju slovenskega založništva, denimo društva knjigotržcev, založnikov itn., praktično nične proračune, s katerimi še veliko manjših projektov ne morejo ustrezno izpeljati. Naj navedem primer: Spomladi se bo v okviru Gospodarske zbornice Slovenije odvila tematska konferenca na temo prihodnosti knjigarn, na katero so kot govorniki povabljeni tako univerzitetni predavatelji s področja založništva kot ljudje iz stroke, ki se vsak dan ukvarjajo s prodajo knjig. Pogoj za realizacijo konference je, da se vsi udeleženci odpovedo hono-

rarju za nastop, kar pomeni, da se že tako preprosta reč, kot je posvet na temo prihodnosti knjigarn, torej prihodnosti prodaje knjig individualnim osebam, lahko realizira samo, če zanj ni nihče nič plačan. Malce absurdno in iluzorno je v tem kontekstu razmišljati o resnejših finančnih projektih za podporo temu področju.

Ne samo razmišljanja in posvetovanja, tudi konkretne in jasne ter dolgoročno usmerjene aktivnosti na področju prodajanja knjig so nujne, če želimo sedanje stanje kupovanja knjig kdaj preobrniti v pozitivno smer. Iz krize bomo nekoč gotovo prišli, lahko pa se nam zgodi, da bomo v njej, če ne bomo zdaj začeli razmišljati in delati drugače, izgubili še zadnjo resno bazo kupcev zahtevnejših leposlovnih in neleposlovnih knjig. To bo morda še zadnji razcep poti na slovenskem knjižnem trgu v našem veku.



Tibor Hrs Pandur

Pesem na robu jezika

Od Meta kock do Orfeja

I.

Kaj je poezija? Od kod prihaja? Tega ne morem razložiti nič bolje, kot odgovoriti, zakaj seme nenadoma vzklije oziroma zakaj kar koli pravzaprav je. Nobena od besed je ne bo opisala v celoti, katero koli definicijo skušam oblikovati, bo vedno absolutno manj kot to, kar poezija je. Govorjenje je vedno izrekanje neizrekljivega. Svet je neizrekljiv. Lahko rečem umivalnik. Ampak onstran strinjanja, ali je to umivalnik ali ne, kaj je? Nekaj, kar ni beseda. Kot stara budistična parabola, katere pomen je podoben odgovoru, ki nikoli ne more biti podan z besedo, mogoče samo s tišino, z gibom, s pogledom ali z nečim, kar zanika, mogoče celo v zadnji instanci ukine akt mišljenja znotraj verbalnih konceptov. Odgovor na vprašanje *Kaj je plosk ene roke?* je stanje in ne govor. Poezija prenaša stanja zavesti prek verbalnega medija. Njen učinek ali njena posledica je stanje in ne govor.

Poudarek na izhodišču, da je poezija nekaj, kar se mora razložiti, urediti ali interpretirati, se mi je vedno zdel problematičen. Če poezija ni trenutek branja, prav to doživetje, ta dogodek, ki je neubesedljiv in recimo celo popoln kot ta trenutek, potem to ni več poezija, ampak je interpretacija poezije iz specifičnega zornega kota, sinteza poezije in ne več poezija. Kakšen smisel ima govoriti o poeziji? Ne pišejo pesniki poezije zato, ker lahko le, če govoriš poezijo, o poeziji nekaj poveš? Bi pesnik pisal, če ne bi verjel, da je to, kar predstavlja, že specifična totaliteta, odprta in zaključena hkrati, prav zato, ker je del vsega, kar je, in je od vsega neločljiva? Že dolgo sem prepričan, da resnično umetniško delo

ne potrebuje interpretacije in da je zajeto popolnoma v trenutku branja, torej v živem stiku med tekstom in bralcem, ter da je ta trenutek ne samo neopisljiv, ampak tudi razlog, zakaj pesniki pišejo poezijo. Jasno je, da sta govorjenje o poeziji in govorjenje poezije dva popolnoma različna akta in disciplini. Intuitivno vrednotim, da je cilj pesmi nova pesem, nov kreativni akt ali vsaj kreativno stanje zavesti.

Čim poskušam teoretsko definirati, kaj poezija je, se ustavim. Prav na to sem namigoval prej, da namreč ravno zaradi tega pesniki pišejo poezijo, ker samo tako lahko povedo, kaj poezija je. Hkrati pa je seveda neogibno, da si vsak avtor ali bralec na to vprašanje odgovori in ga definira, čeprav je, tako kot vsaka beseda, približek, reprezentacija in prenos živčnega dražljaja. Ezra Pound, ki je postavil enega ključnih temeljev moderni poeziji in metodi, je rekel, da v navzočnosti največjih umetniških del dobimo "tisti občutek svobode pred mejami časa in prostora; tisti občutek nenadne rasti". Da družba lahko deluje, mora vsaki besedi pritrditi enoznačen pomen. Enako naredi s hojo. Če nekdo pleše po ulici, je to čudno. Ker pa umetnost podredi vso misel svobodi in praznovanju tega giba, samo tega giba, je praznovanje življenja in zanikanje vsiljene enoznačne strukture. "Praznuje, da ne poseduje ničesar," kot pravi John Cage in dela trenutek v gib. Umetnost dekonstruira enoznačen pomen v večznačno, odprto, neskončno. Vso zaznavo, vso zavest skrči na tukaj in zdaj. Na navzočnost misterija, da ne "veš, od kod si, in ne veš, kam greš" (Rimbaud) in da prav zato lahko vsak gib brezpogojno praznuješ. Poezija, ki me spodbudi, da naredim svoje najljubše dejanje stičišče vesolja, je zame poezija. Vse ostalo je vprašanje stila.

II.

Mallarmé s svojo zadnjo, v času svojega življenja, objavljeno pesnitvijo *Met kock nikdar ne izniči Naključja* ni dosegel le vrha razvoja, za katerim je stremel (mogoče paradoksalno s tem, da ga je zanikal), ampak je z njo preobrazil samo percepcijo branja. Tudi če deset strani njegove pesnitve le bežno preletimo, hitro opazimo – z enakim navdušenjem kot Valery leta 1897, ko je pesnitev prvič doživel –, da je tukaj ujeto nekaj, kar, kot pravi Mallarmé v predgovoru, dejansko "odpira oči".

Mallarmé v *Metu kock* doseže neskončno odprtost s tem, da jo sklene v krog, potencialen vorteks in neskončno spiralo, ki zaradi svoje likovne postavitve omogoča potencialno neskončne permutacije ali načine branja. Poezija uprizarja dogodek, zaporedje katerega sama ne more predvideti.

Bralec postane eden od gradbenih elementov pesmi – točka nič, ki bo vedno nepredvidljiva in jo bo vedno omogočala. Ko bralec dobi vlogo praznine, postane njen odkriti sanjalec. Pesem se tako sama naredi nedokončano, da bi se vršila v trenutku spoja z bralcem.

Tukaj je pesnitev, ki se lahko bere v vse smeri, na neskončno število načinov, in ki s svojimi prazninami bralca prisili, da se utelesi v lik, brez katerega pesnitev ne bi obstajala. Tako bralec postane predstava in predstavljeno lastne uprizoritve. Kar Mallarmé povzroči, je obrat percepcije branja. Tekst se vsakič na novo uprizarja prek bralčeve percepcije in s tem, ko za osnovno enoto razglasi Stran (ne več verz), ustvari cikličnost neskončne odprte forme – kar posledično verjetno vpliva na spoznanja, do katerih pridejo Barthes, Foucault, Derrida in drugi, čeprav nimam trdnih dokazov. Forma *Meta kock* je, skratka, ciklična ali spiralna, nepredvidljivo lahko potuje skozi čase in pomene, naprej ali nazaj – od naslova, ki se dopolni v tezi: “Vsaka misel oddaja met kock / met kock nikoli ne izniči naključja”, do organizacije posameznih strani, ki aktivirajo neskončno število možnosti kombinacij in smeri branj.

Zaradi cikličnosti forme, ki jo *Met kock* vzpostavi, lahko vidim isto možnost organizacije v vseh drugih delih, ki sledijo, prosto po Eliotu, saj vsako novo delo preobrazi percepcijo vseh preteklih, tako kot prihodnjih. Vrnitev k cikličnosti se izkaže za edino rešitev, edino transcendenco, ki odpira svobodo pogleda. Od zdaj bodo vsa dela nedokončana. Tako da *Met kock* ni nujno kapitulacija pred Naključjem (kot trdijo nekateri teoretiki na podlagi teme, ki jo pesnitev uprizarja), ampak sprejetje naključja kot ključnega elementa pesniške zgradbe. Tukaj problem ni več, kaj tekst pomeni, ampak to, kako ga opomenjajo možgani, medtem ko si ga uprizarjajo. Ni samo razkritje mehanizma jezika, ampak razkritje procesa možganov, ko ga uprizarjajo. Videti je, da se je Mallarméjeva misel sama izmislila prav v *Metu kock*. Z neskončno odprtostjo je dosegla hermetičnost sna. Z “izničenjem” forme je odkrila Formo. Z željo po izničitvi naključja je našla ključ do Naključja.

III.

Pozicija Pesnika je enaka poziciji človeka, ki sredi kaosa noči vidi edino pomiritev v urejanju zvezd, čeprav se popolnoma zaveda, da je vir njegove trenutne odrešitve čista iluzija, čista magija. Zato me zaenkrat zanima bolj arhetipska pozicija nekoga, ki hoče (iz)govoriti svet, saj je ravno to tisto, kar definira moderno poezijo ali celo poezijo sploh.

Heidegger v svojem eseju *Čemu pesniki?* pravi, da resnično pesnjenje lahko sluti "samo tam, kjer pesniki zlagajo pesmi o bistvu pesništva". Sredi *fin de siecla*, približno takrat, ko Nietzsche razglasi, da je "center povsod", z Mallarméjevo in Rimbaudevo zahtevo, da mora pesnik postati izumitelj novega jezika, se od poezije zahteva, da preseže religijo, in njena edina naloga, kot pravi Mallarmé, postane "orfična razlaga sveta". Ali v dostikrat citiranem kredu Mallarméjeve poetike: "Ves svet obstaja samo, da se dopolni v lepi knjigi." Z vzponom simbolizma postanejo problem izrekljivega, fascinacija nad mehanizmi jezika in skrajne meje sporočljivosti osnovne teme poezije. Takoj ko od poezije zahtevamo transcendenco, ki smo jo skušali zanikati, je samo vprašanje časa, kdaj se dvom obrne tudi proti samemu aktu izrekanja – in to je točka, kjer se poezija obrne proti sami sebi in vase vključi proces lastnega nastajanja, nujnost svojega obstoja in zmagoslavje svojega propada. Poezija od zdaj upesnjuje smisel poezije, samo dramo in enigma izrekanja.

Takoj ko Mallarmé na prapor svoje estetike napiše: "Opisati ne stvar samo, ampak učinek, ki jo povzroča," od percepcije zahteva, da izgovori samo sebe. Že v aktu izrekanja odkrije arhetipski misterij. Pisati občutek, ki nam ga stvar povzroča, je pravzaprav želja napisati sam vir gledanja, življenje samo in samega sebe. Kar je ekvivalentno želji, da z besedami izrazimo občutek ali stanje, ki je onstran besed. Kar je očitno naloga poezije, saj je konec koncev govorjenje vedno izrekanje neizrekljivega. Lahko rečem umivalnik, ampak onstran strinjanja, ali je to umivalnik ali ne, kaj sploh je? Nekaj, kar ni beseda, nekaj, kar je dosti bolj stanje kot govor, nekaj, kar je dosti bolj živ zdaj. Povzemam star budistični koan. "Roši dvigne palico in reče: 'Če rečeš, da je to palica, pritrjuješ. Če rečeš, da ni, zanikaš. Onstran strinjanja ali zanikanja, kaj je?'" Odgovor nikoli ne more biti podan z besedo, mogoče samo s tišino, z gibom, s pogledom, s paradoksom ali z nečim, kar zanika besedo in v zadnji instanci ukine akt verbalnega mišljenja.

Podobno kot Rilkejeva vprašanja, ki lahko samo kažejo na neizrazljivo, recimo v 16. sonetu pesmi na Orfeja: "Kdo lahko s prstom pokaže vonj?" Odgovor je lahko samo izgovor, ki ni beseda, ker je vsak objekt neločljivo povezan z vsem, kar je. Lahko rečem veselje, ampak to še ne pomeni, da sem izrekel Vesolje.

Ko Mallarmé v svojem slavnem eseju zapiše: "Rečem: roža! in iz pozabe, ki ji moj glas pripiše vse rožnate oblike, vstane nekaj drugega kot običajna venčna čaša, nekaj, kar je sama glasba, bistvo in mehkost: roža v vseh šopkih odsotna," ali ne misli, da lahko tisto, kar je bistvo rože, le doživljamo v njenem bežečem trenutku, v njeni odsotnosti, in da je nikoli

ne izgovorimo, čeprav o njej lahko govorimo? Ali šele z evokacijo rože lahko zaslutimo razsežnost dejanske rože v njeni naravni mistiki?

Beseda ali že celo pogled je nagnjen k temu, da objekt izolira iz njegovega konteksta, kar je možno samo teoretično, in tudi če napišem "abstraktno", je to stvar konjunkcije mojih možganov s prostorom, ki je pravzaprav ne morem absolutno analizirati, kot ne morem analizirati stroja, če sem električnik, ki teče skozi njega.

Rečem: roža – in s tem ustvarim stanje, ki ni dejanska roža, ampak način, kako misliti rožo ali kako doživeti podobo rože na nov ali določen način. Kar koli rečem, bo vedno manj kot to, kar je. In "bistvo, ki je glasba in mehkost", je skrito v aktu izrekanja. V bitju, ki izreka in se ne more izreči. Da govorimo bistvo rože zato, ker bistvo rože vsebuje isto bistvo, kot iz katerega je govorjenje, trenutek izrekanja in kar ga omogoča. Ambivalentnost podobe omogoča obe interpretaciji. Podoba v vseh šopkih odsotna razcepi pomen na dva pola s tem, ko mallarméjevsko zanika, kar predstavlja.

Robert Anton Wilson pravi: "Ne samo da beseda voda ni ekvivalentna izkušnji vode, ampak tudi naše ideje o vodi ne bodo nikoli vsebovale vseh možnih človeških izkušenj vode." Poezija noče izgovoriti vsega, kar je voda. Poezija je način, kako misliti vodo na podlagi točno določene in enkratne kombinacije besed, v točno določenem trenutku, zaradi točno določenega stanja piščočega/beročega, ne glede na to, ali lahko mislimo Vodo ali ne. Pri Poeziji ne gre za to, da rečeš, kar je, ampak za to, kako rečeš, da je – vesolje onstran besed.

Morda pa se da okus, vonj, pogled, dotik, koncept pritrditi v besede, ki so popolnoma adekvaten verbalni ekvivalent dražljaju, ki ga želimo predstaviti (čeprav hkrati nepredvidljiv glede na učinek v celoti), ampak občutljiv. Zakaj ne bi sprejeli, da je tako preprosto, in bi poezijo videli kot medij prenašanja zavesti in čutenja? Zakaj ne bi bilo mogoče, da bi človeški verbalni izraz včasih lahko popolnoma izrazil določeno človeško življenje ali percepcijo in bi se lahko beseda popolnoma skladala s čutnim dražljajem (ali ga celo sprožila in prenašala?). Ne naredi tega vsaka dobra pesem? Niso vse verbalne mojstrovine dokaz za to, da lahko posreduješ skrajno kompleksno vesolje svetov, ki so v kompleksnosti pač reprezentacija in prenos dejanskega kompleksnega vesolja svetov?

Umetnost mora predstaviti točno določeno realno percepcijo (relacijo) ali kondens percepcije ter jo hkrati nadreči v estetsko čezčasovno univerzalijo. Mora biti, v določenem smislu, adekvaten izraz same človeške percepcije sveta. Doseči adekvaten izraz za to, kako telo ljubi, kako sovraži, dvomi, se spominja in raste; doseči vedno znova adekvaten izraz

človeškega organizma, glede na nezaobljemljiv svet in življenje, glede na njegove procese, tako kot zgodovino; to se mi zdi, da bi lahko bil cilj umetnosti kot transhistoričnega dokumenta zgodovine ali, kot pravi Mallarmé, “orfična razlaga sveta”.

IV.

*Kaj je v imenu? Roža bi z drugim imenom
dišala prav tako sladko.*

Shakespeare: *Romeo in Julija*

Rečem: roža, in brezno se odpre, neulovljiva skrivnost, ki zasije in se razblini z dihom v prostor. Rečem roža in čutim “rožo v vseh šopkih odsotno”, čeprav ji pripišem vse rožnate oblike. In ta roža, ki jo moj um kreira, je neulovljiva kot sen, tako prisotna, da jo lahko imenujem “glasba in mehkost”, ter dovolj odsotna, da jo lahko imenujem “bistvo”. Rečem roža in njen pomen je odsoten, ker je del vsega, kar je, in ker zaobjema vse, kar je, znotraj mojega glasu, ki je vezan na moje telo, ki je vezano na veselje. V trenutku izrekanja sem že priča prvotnega misterija, ki je življenje, in torej neizrazljivo, a čeprav je tako neskončno in nepredstavljivo navzoče, da si ga niti predstavljati ne morem v celoti, ga lahko na podlagi uvida njegove neizrekljivosti preobrazim v podobo, ki vsaj kaže na neizrazljivost te situacije.

“Roža v vseh šopkih odsotna” definira Mallarméjevo idejo *poesie pure*, “čiste poezije”. Tehnika, ki je uporabljena v tej podobi kot v “letih, ki niso vzleteli” njegovega *Labodjega soneta*, je, kar bi on morda imenoval izničenje semantične strukture tako, da jo spremeni v nepredstavljiv simbol, recimo s tem, da pridevnik zanika temeljno predstavo samostalnika. Kar lahko imenujemo tudi mimesis ambivalentnega neba z invencijo jezikovnih sredstev, ki zalebdijo podobo v nedoločljivo.

Mallarmé v eseju *Glasba in književnost* pravi: “Čemu bi uprizarjali čudež, s katerim povzročimo, da naraven objekt skoraj izgine pod magično palico pisane besede, če ne zato, da bi ločili ta objekt od jasnega in otipljivega in tako pričarali njegovo bistvo v vsej čistosti?” Torej v njegovi odsotnosti. Mallarmé že v samem aktu govorjenja nakazuje izničenje objekta, ki ga nadomesti podoba – povzročeno stanje – kot njeno bistvo. Poezija izreka bistva stvari v vsej čistosti. Kakšna je ta čistost? Bistvo je kočljiva beseda. Pri Mallarméju, ki hoče mimetično predstaviti svet kot skrivnost, enakovredno veselju, je bistvo ali resnica lahko enaka

“nejasnemu stanju mladih deklic”, ko vate nepričakovano seže nebo ali trenutek razodetja, ki izgine v trenutku, ko je izgovorjen, ali predsmrtni trepet na koncu jezika ali en sam trenutni blesk konstelacije sredi noči brez konca, ki je ne boš nikoli napisal. To je tema, ki jo Mallarmé dramatiizira in upesnjuje celo življenje: “Potem ko sem našel Brezno, sem odkril Lepoto,” piše v slavnem pismu Henriju Cazalisu. Sredi brezna, sredi absurda eksistence in nespoznavnosti sveta izrazljiv občutek in čudež, ki ga samo beseda, kot je “življenje”, ne bo nikoli napisala.

V.

Rilkejeva poezija raste iz podobnih iztočnic. V mislih imam začetek *Devinskih elegij*, kjer evocira “Lepoto, ki je strašnega le znosni začetek” in spominja na Nietzschejev aforizem: “Imamo umetnost, da ne umremo od resnice,” a prek elegij, teh meditacij o smrtnosti in preobrazbi, ki jih je pisal dvajset let, če ne celo življenje, doseže povsem drugačno točko od Mallarméja. Mallarmé zahteva izničitve pesnika v pesem, da se pesnik, kot Menade Orfeja, raztrga v pesem (in se s tem še toliko bolj vkodira vanjo), nekakšno negativno transcendenco. Rilke pa od poezije zahteva nekaj tolažilnega in povsem tostranskega.

... narahlo odvadiš se zemlje, kot nežno te mati
od prsi odstavi. A mi, ki potrebujemo
tako velike skrivnosti, ki nam pogosto iz žalosti
blažen napredek brsti –: bi mogli biti brez njih?

Je zaman pripovedka, da je presunila glasba
ob žalovanju za Linosom prvokrat suho otrplost;
še prestrašeni prostor, ki ga je skoraj božanski
mladenič za zmeraj zapustil, je sprožil praznino
v nihaj, ki nas zanaša in nas tolaži in nam pomaga.

(konec *Prve elegije*)

Devinske elegije in *Soneti na Orfeja* so Rilkejevo življenjsko delo in mojstrovini, h katerim najraje ne bi ničesar dodal. Rilkeja se uvršča med avtorje postsimbolizma, torej med avtorje, ki svoje metode črpajo iz postavk in eksperimentov, ki jih je načel Mallarmé, in jih hkrati preobražajo. Temeljna značilnost, ki so jo zastopali Mallarmé in njegovi nasledniki, naj

bi bilo izogibanje naraciji. Metode, ki iz tega sledijo, preobražajo linearne pomene besed v konfiguracije, ki v nekakšnem prizmatičnem žarčenju ali prizmatičnem vorteksu žarijo neskončno možnost pomenov. V že omenjenem eseju *Glasba in književnost* Mallarmé pravi: "Narava obstaja; ne bomo je spremenili, čeprav lahko dodajamo mesta, železnice ali druge izume k našemu snovnemu svetu. Zato je naša večna in edina težava uloviti razmerja in intervale, kakor koli maloštevilne ali mnoge." Mallarmé tukaj ne nakazuje zanikanja mimesisa v celoti, ampak zanikanje mimesisa, kjer je svet predstavljen in rekreiran prek predstave človeških relacij do stvari. Precej kantovsko torej ne govori o Resnici, ampak o verbalnem razkritju in prenosu človeškega odnosa do sveta v ritmičnem mediju. Mimesisu se ne moremo izogniti; kar koli preberemo, se vedno nanaša na realnost in iz nje izhaja, tudi če je ne razumemo in tudi če je ne moremo videti onstran sebe. Mallarmé pravzaprav pravi, da svet v vsakem primeru je, da referent že obstaja v nas, ali v bralcu, da je referent že tukaj in da zato ni nobene potrebe, da bi ga eksplicitno predstavljali. Življenje je edina referenca. Tako Poezija pridobi vsaj fragment podobne skrivnostnosti, fluidnosti in večpomenskosti kot nočno nebo.

VI.

Pri *Devinskih elegijah* je fascinantna vztrajna fluidnost ritma vedre žalosti, ki raste in pada ter se ritmično znova in znova vrača na spiralno novo isto točko. *Elegije* so zgrajene v neprekinjenem toku valovanja, ki se dviguje in pada z nekakšno mirno tragiko ob zavesti novega vzpona. Misel se nikoli ne zaključí in ostaja odprta, da se preobrazi v novo.

... Zalučaj praznino iz rok
k prostorom, katere dihamo;
Mogoče, da ptice z notranjim letom
začutijo razširjeni zrak.

(*Prva elegija*)

Forma, ki se nikoli ne dopolni, postane simbol neskončnega toka in slavospev metamorfozi brez konca. Medtem ko Mallarmé razglasi Nič za temelj in bistvo svoje poetike, Rilke vidi Preobrazbo kot temeljno gibalno in konstanto sveta. "Kaj ni spreminjanje tvoje nenehno naročilo?" (*Deveta elegija*). Prav tako je Preobrazba osnovna tema, ki jo predstavlja

figura Orfeja v Rilkejevi predelavi mita. Orfej predstavlja silo, ki generira umetnost in se vedno utelesi v pesnika, s tem, ko sam postane poezija. V metafizičnem smislu po smrti ni razlike med Baudelairo, Mallarméjem ali Rilkejem, vsi so lahko videni kot utelešenje iste sile, ki sije skozi različne prizme, tako kot življenje sije skozi brezkončno število teles.

Orfejev mit označuje tri ali štiri stopnje. Prapevec, ki s svojo glasbo lahko gane ali združi drevesa, zveri ali živali in tako samo s svojo glasbo presune svet. Njegova magična moč, s katero "postavi Tempelj v sluh" (*Sonet 1, 1*). Njegova pot v podzemlje, da bi rešil ljubljeno Evridiko, kar mu ne uspe. "Bodi vedno mrtev v Evridiki," kot Rilke preobrazi mit, in hkrati percepcija Evridike, ki spi znotraj njega, navzoča, nedosegljiva, a misljiva. Naslednja stopnja na Orfejevi poti je njegova vrnitev iz podzemlja ali vstajenje od mrtvih. Če mit beremo nelinearno, to omogoči njegovo mitično pradejanje, ki omogoči Poezijo. Kot pravi Rilke na koncu prvega dela *Sonetov*: "Le ker sovraštvo te zbil je v krpe krvave, mi zdaj poslušamo in smo usta narave." In zadnja stopnja ali trenutek, ko Orfeja raztrgajo Menade in ko vsak košček njegovega telesa poje, medtem ko plava po reki navzdol in simbolično postane vse, kar je. Simbolistična reinterpretacija mita problematizira orfejstvo in v Mallarméjevem primeru, predvsem v *Metu kock* in tudi drugje, se tematizira propadla vera v večnost umetnosti, ničnost izrekanja, ki pa še vedno uživa v nuji izrekanja ničnosti: "Lažni dvorec / takoj izhlapljen v meglice / ki je postavljala mejo neskončnosti". Ali ko Mallarmé (prav tako v *Metu kock*) razglasi, da se "Nič ne bo zgodilo / razen kraja, kjer se bo / Izvzemši morda Konstelacija", ki se zablešči sredi Niča, Rilke v *Sonetih* najde način petja enosti sveta. Na koncu *Sonetov* razglasi zmago poezije nad stvarnostjo, saj po Rilkeju med stvarnostjo in poezijo ni več vsiljene razlike oziroma je vir pesmi pripoznan kot mesena stvarnost diha: "Dihanje, ti nevidna pesnitev! ..." (*Soneti 2,1*).

Z upesnjevanjem konkretnih in organskih procesov nujnosti transformacije, kot so dihanje, hranjenje ali fascinacije nad nedeljivostjo opazovanja in opazovalca, najde Rilke poezijo, ne več v snu, ampak v ritmu, ki je večno tostran. Sredi nespoznavnega sveta poezija postane praznovanje okusa. "Plešite okus, ki v sadovih zori!" (*Soneti 1, 15*). Poezija preobrazi jezik v glasbilo praznovanja, tako kot ples preobrazi enoznačen in vsakdanji gib v praznovanje gibanja. "Plesalka: o ti prelivanje vsega minevanja v hojo: daritveni ples." (*Soneti 2, 15*). Fascinacija s plesom je v uvidu, da je plesalec neločljiv od plesa in pravzaprav lastna kreacija, kar nakazuje izničenje razlike med pesmijo in pesnikom, kar lahko simbolizira tudi razkosanje Orfeja. "Petje je Tubiti" lahko pomeni izenačitev zunanjega

in notranjega ter locira bistvo pesmi v Tubiti, v trenutku ustvarjanja ali trenutku branja, ki je neločljivo povezan z vsem, kar je.

Reci to, kar jabolko se zdi.
 To sladkost, ki najprej se zgosti,
 Da bo potlej, skoz okus pognana,

jasna, budna, sončna, presijana,
 dvopomenska, zemeljska, totranska –:
 O izkušnja, radost, slast –, neznanska!”

(*Soneti 1, 13*)

Rilke igra pravzaprav na izkušnjo ali referenco v bralcu, da aktivira svoj spomin na jabolko, s katerim prek insinuacije pesmi podoživi trenutek okušanja. V 15. sonetu, v katerem Rilke zakliče: “Plešite Oranžo!”, ki se slastno preobrazi v nas – govori o spoznanju Oranže, ki jo spoznamo samo, ko postane del nas in mi sami, ko jo transformiramo s prebavo, na analogen način, kot je doživetje rane edino spoznanje rane. Beseda lahko samo insinuirá spomin. Že samo ta beseda – Oranža – postane razodetje istega misterija, iste nemišljive skrivnosti kot Mallarméjeva “roža v vseh šopkih odsotna”. Obrat, ki ga izvede Rilke nasproti Mallarméju, je substitucija Vsega nasproti Niču prek videnja neskončnega prehajanja. Rilke na določeni točki izenači vse pesnike v isto kreativno silo, skozi katero se razodeva pesem.

Enkrat za vselej
 je Orfej, kadar poje. Pride in gre
 Ni že veliko, če včasih cvetno lupino
 za nekaj dni preživi?

(*Soneti 1, 5*)

Pesnik zapoje in zmaga z razpršitvijo samega sebe v tisoč fragmentov svojega opusa in s smrtjo, v svoji odsotnosti (po Mallarméju), doseže popolnost, o kateri je pel, ter sam postane figura – simbol Orfeja in Konstelacija. Rilke v *Četrta elegiji* pravi: “Ampak to: nositi še pred življenjem v sebi celo smrt, nositi nežno in brez hudovanja, je nepopisno.” Razkosanje Orfeja simbolizira smrt pesnika, saj še dolgo po tem, ko ga izniči Naključje, vsak njegov fragment v obliki pesmi poje naprej. Kar zakrito izraža ambicijo, ki je od nekdanja ena sama želja: postati pesem – fiksiranje

figure v gibanju ali gibanje lastne misli v neskončno konstelacijo ritma. Ves čas govorimo o Rilkeju in medtem pozabljamo, da je njegovo ime postalo simbol in konstelacija za njegov celotni opus in za vse, kar je neizrazljivo bil in je. Pozabljamo in zamenjujemo pesem, ki je postal, s človekom, ki je bil. In Rilke kot Pesem (kar je edino, kar je še) je dejansko Orfej ali Oranža, saj postane del mene in jaz takoj, ko ga mislim in berem. Konec koncev so ravnokar Rilkejeve besede konstelacije in prizme, skozi katere se ta tekst misli.

... zato mu pokaži Preprosto to, kar iz roda v rod se poraja
in z nami živi zraven rok in v pogledu.

...

Pokaži, kako je stvar lahko srečna, kako nedolžna in naša,
kako celo glasno trpljenje si obliko privzame
in služi kot stvar, ali umre v neko stvar –
in onkraj blaženo goslim uteče.
(Rilke, *Deveta elegija*)

VII.

Nič, ki ga odkrije Mallarmé, je skoraj način, kako beseda je, kako deluje. Kako se konstantno izmika skozi spreminjanje kot “življenje”. V pismu prijatelju Henriju Cazalisu piše: “Da, vem, smo samo jalove oblike snovi, ampak tako sublimni, ker smo izumili Boga in našo dušo. Tako sublimni, prijatelj moj!, da si hočem podariti to predstavo snovi, z zavestjo, da obstaja in se ne glede na to zaluča s frenetično odločnostjo v Sen, za katerega vem, da ne obstaja, in peti o Duši in vseh podobno božanskih vtisih, ki so se nakopičili v nas od davnih dni, in razglašati pred Ničem, ki je resnica, te čudovite laži!”

Nič je resnica, ker je onstran zaznave, saj zaobjema vse, kar je. Nobena beseda ne bo spremenila sveta, kvečjemu bo zalučala košček svojega zrcala v kako oko in “nič se ne bo zgodilo, razen kraja, kjer se bo”, kot je rečeno v *Metu kock*. Nič je tudi redka beseda, ki zaznamuje nekaj, česar ne moremo misliti. Ena redkih besed, ki tudi predstavi, kar ponazarja, mejo predstave ali odsotnost predstave, nemišljivo. Čim si predstavljam temo ali brezno, je to že nekaj in ni nič. Nekateri literarni zgodovinarji označujejo nič kot negativno “entiteto”, zdi pa se, da je “nič” najbolj nevtralna beseda, kar jih je. Nič predstavlja nespoznavno, tisto za stvarmi, kraljestvo zraka in atmosfero, tisto, česar oči nikoli ne vidijo, ampak

lahko samo slutijo, ker lahko vidijo samo, kako gledajo. Ampak tega, od kod gledajo, ne vidijo. Nedoumljivo tukaj je, da nekaj, česar ne vidiš, omogoča to, da vidiš.

Rečem “nič” in kar se sproži, je predstava nečesa, kar ni nič. Če res hočem misliti nič, se predstava izniči in ostane samo beseda nič – oziroma niti to ne, misliti nič bi pomenilo ne misliti. Misliti nič bi pomenilo dihati. Besede predstavljajo stvari in objekte, beseda “nič” pa simbolizira samo sebe. Genialen paradoks je pravzaprav, da tudi beseda, ki pomeni nič, simbolizira stanje, ki je vse kaj drugega kot nič.

VIII.

Mallarmé svoj esej *Umetnost za vse* začne z besedami: “Vse, kar je sveto, vse, kar naj ostane sveto, mora biti odeto v tančico skrivnosti”. Kaj je ta skrivnost, ki jo mora pesem ohraniti? To žarjenje vseh stvari, za katere imamo enoznačna in na videz jasna imena, ki nam dajejo moč ali iluzijo, da jih lahko obvladamo? Na podlagi tega poezija ali katera koli kreacija raste iz skrivnosti, ki je splošna nespoznavnost sveta. Raste iz izmuzljivega stika oči s prostorom, iz kontemplacije te mistične združitve, iz mišljenja, ki hoče misliti misel samo, pogleda, ki hoče videti, od kod gleda, in iz ekstaze in fascinacije, ki sledi iz te elementarne (ne)moči.

Skrivnost in misterij sta v želji govoriti rože – medtem ko nam je popolnoma jasno, da rože ne bomo nikoli izgovorili. To je, kar Mallarmé imenuje “najvišja igra”. Govorjenje, pisanje poezije, je “met kock, ki nikdar ne izniči Naključja” (ali Hazarda), to pa še ni razlog, da ne bi govorili ali celo bili zmožni podati “orfične razlage sveta”. Nasprotno, prav v tem je izziv. Ravno zato, ker je nemogoče izreči svet, je poetična ambicija prav to: zalučati kocko kot “mojster proti morju” vsemu navkljub, pa četudi “iz dna brodoloma” in “v večnih okoliščinah”, čeprav nobena pesem ne izrazi resnične glasbe duha, resničnega stanja, še največja mojstrovina je samo otroška packa proti katedrali neba ali enigmatični sinesteziji očesa s prostorom: “Ta otrpla belina / smešna nasproti neba” (kot pravi Mallarmé v *Metu kock*), čeprav nas morda lahko “zanaša in nas tolaži in nam pomaga” (kot pravi Rilke v elegijah.)

Vsak pišoči se zaveda te preproste resnice in verjetno je prav ta uvid vir njegove moči, vir njegove blaznosti in edina rešitev enačbe: Zakričati vsaj nekaj lepega, tudi če ga noben angel ne bo slišal. Ker njegov cilj konec koncev ni, da bi ga kdo slišal, ampak da bi preobrazil vsaj sebe, če že ne tu in tam tudi koga drugega ...

IX.

Kaj lahko sploh še dodam, se sprašujem, s pisanjem o poeziji, ki je nastala “iz nuje in v najtišji uri” (Rilke) in ki sama problematizira smisel poezije, medtem ko najde edino rešitev v preseganju enoznačne in banalne realnosti tako, da se preobrazi v glasbo?

Zato je tudi tako težko pisati o teh pojavih drugače kot s poezijo samo. Akt branja je dogodek, predstava, ki vsebuje vse, kar je; ritual, ki si ga po “didaskalijah” avtorja zase uprizarjajo moji možgani, pod vplivom sile, ki je ne znam ne videti ne definirati. In ker je tako neločljivo povezana z mojim pogledom, ne morem napisati niti tega, kar je Rilke v meni povzročil, niti ne morem napisati, enkrat za vselej, vsega, kar vidim, in vsega, kar je. Iz tega sklepam, da je morda poezija trenutek združitve bralca in teksta prek črnila v medmrežju njegovih možganov. Mislim, da poezija ali literatura ni samo, kot pravi Eco, stroj, ki proizvaja neskončno število interpretacij, ampak v svojem bistvu stroj, ki naj proizvaja novo poezijo, novo literaturo ali kakršno koli drugo stanje, s katerim se okronaš z glasbo tisočletij ali narediš svoje najljubše dejanje stičišče veselja.

Mallarmé hoče poezijo “dvigniti do moči nočnega neba” drugače kot Rilke. Ampak želja, ki definira orfejstvo, je identična. Mallarmé dramatiizira pozicijo nekoga, ki hoče, da bi beseda zrcalila, mogoče celo vsebovala veselje v svojem praznem zvenu in povzročila tišino prazne strani, ki neizbežno sledi. Poezija je tako po Mallarméju samo način, kako tišino, ki sledi, narediti čim bolj pomenljivo. Lahko rečemo, da Rilke izniči razliko med besedo rože in rožo. Tudi beseda roža vsebuje vse, kar je, ker jo vedno nekdo živ izreče, bere ali sliši.

Brez zavesti o minljivosti ne bi bilo ne neizrekljivega in ne poezije, ki bi ga nujno morala izraziti. Kot pravi Rilke v *Devinskih elegijah* – stojimo “nasproti, vedno nasproti”. Vsi stojimo nasproti preobrazbe. Mallarmé vidi v smrti dopolnitev; popolnost v izničitvi, o kateri sanja, je smrt, ki ga preobrazi v konstelacijo in ga dopolni. Je po smrti nič? Ne ve. Kaj sploh ve? Ve, da bo umrl. Smrt je skrajna točka zaznave, ker onstran nje ni več zaznave. Ravno zato, ker nimamo izkušnje smrti, razen umiranja, in ker lahko smrt veš samo, ko jo doživiš. Idejni obrat v *tolažbo*, ki ga izvede Rilke, pa je, da si ob smrti in pravzaprav že prej in ves čas del vsega.

Dihanje, ti nevidna pesnitev!
Za prostor brez mej
Zamenjana bit. Protiutež, ki se v njej
Dogajam kot ritem.

...

Koliko mest iz teh prostornin
 bilo je že v meni. Nešteti vetrovi
 so kot moj sin.
 Zrak, me spoznaš, ti, poln mojih krajev iz davnih let
 Ti, nekoč gladka lupina,
 List in oblina mojih besed.
 (*Soneti 2, 1*)

“Transcendenco” slavi Rilke v čudežu tostran, v dejstvu, da vidiš, da okušaš in veš, da je ta občutek več en v svojem prehajanju. Nujo po pisanju diktira želja po preobrazbi – se izgovoriti, da bi se preobrazil v navdušenje na podlagi lastne kreacije; da bi se lahko osmisli, dal pomen in razlog trpljenju, preteklosti, dejanjem in željam ter jih preobrazil v nujne vzroke za ta trenutek kreacije, za ta trenutek preobrazbe.

X.

Če se vrnem k problemu, ki nastane z rojstvom simbolizma in predstavlja problem vsakega novega obdobja: Kako narediti besedo enako skrivnostno kot nočno nebo in jo hkrati narediti takšno, da bo izpolnila pričakovanja najvišje možne glasbe? Kako pisati poezijo, ki bo izrekla neizrekljivo, nedoumljivo in večno spreminjajoče? Kako napisati svet, o katerem verjetno vemo edino to, da nikoli ne bomo vedeli popolnoma? Ampak če je naš svet in to, kar napišemo, le odnos do sveta, je to, kar napišemo, že svet.

Boj, ki so ga bili simbolisti, ni bil samo izraziti neizrazljivo, ampak vprašanje, kako sploh kaj izraziti, kar bi imelo pomen nasproti nič. In ne samo pomen: Nekaj, kar bi bila glasba, ki bi lahko, pa čeprav za en sam trenutek, premagala nič “teh nedoločljivih valov, v katerih se vsa realnost topi”, kot je rečeno v *Metu kock*: to, kar pomeni ta trenutek, nekaj, česar ni pomenil še nikoli. Kako dati pomen stvarim v navzočnosti nič, v navzočnosti negotovosti, da bi predstavljalo življenje samo ali vsaj kondens življenja samega?

Rilke bi morda lahko odgovoril, če bi bil še živ: Poezija bo vedno sled življenja in dejanje, ki tvoje najljubše dejanje preobrazi v stanje, kjer beseda da pomen bitju. Dejanje, ki okrona izkušnje kot vredne in nujne ravno zato, ker so bile prisiljene, da se strnejo v Knjigo. Tukaj pa je treba poudariti, da svet ne obstaja, da se “dovrši v lepi knjigi”, kot trdi Mallarmé. Da se tekst lahko prenaša skozi knjigo, je samo iluzija knjige. Tekst

je medij. Ni v artefaktu, ki ostane, ampak kamor se prenese in vtisne, tisti neprevedljivi in nepredvidljivi X vsake transmisije, ki se konstituira v stiku in ki lahko predstavlja ali sproži trenutno in “nenadno osvoboditev od prostora in časa”, kot pravi Pound.

XI.

Po vseh modernih dognanjih o jeziku in subjektu še vedno ne vemo, kaj poezija je. Edino, kar vemo, je, da jo je treba vedno znova čutiti, ohranjati, oživljati, prevajati, prenašati in odkrivati. Če čutim, da prenaša lepoto, vem, da prihaja vsaj iz vesolja. In vem, da ni tam, da bi razmišljal, kaj je ali od kod prihaja, ampak da bi jo čutil in živel.

Pravzaprav pa pravo vprašanje ni “Kaj je poezija?”, ampak “Kaj naj bo? Kaj naj bi bila? Kaj vse je lahko?” Naj bo poezija predstava najvišjega sna, sistem podob, ki obskurno zagori kot “odblesek nekega daljnega diamanta” (Mallarmé) samo za izbrance, sredi kroga hermetične masturbacije? Ali naj bo jasna in čista kot elektrika? Naj bo premišljena in tisočkrat predelana, obsesivno nedokončana, naj bo fluidna kot misel, ki hoče izmisliti, premisliti in nadmisliti samo sebe, ali naj daje vtis necenzuriranega akta kreacije v enem samem zamahu kot zgodovina krhkosti neke misli, ki se sproti pozablja? Ni lepota preprosta? Naj bo poezija direktna preslikava miselnega procesa, naj razkrije svoje mehanizme in tvega banalnost? Ali naj bo samo preprosto res-nična? Naj razkrije, da je vsak tekst samo nekaj črt, razporejenih po papirju? Naj napada in dokumentira bedo, laži, vojno in neskončno krivico, ki se tudi po 10.000 letih poezije ni spremenila in kriči na vse strani, medtem ko se popolnoma zaveda, da ne bo ničesar globalno spremenila, in si lahko prišteje v prid, da se je vsaj upirala (s svojo malo gesto estetske in etične integritete), medtem ko so ostali peli slavospeve Imperiju ali gledali televizijo?

Poezija posreduje emotivno stanje pesnika, pa naj se ga še tako trudi skriti. Posreduje zavest čutenja skozi prizmo besed, ki jih bralec podoživi, ko jih pošlje skozi svojo zavest in ko jih glede na stanje svoje zavesti interpretira. Način, kako pišočiči doživlja in živi, je način, kako se misli v pesmi razporejajo v besede in verze, ter s tem frekvenca, ki jo njegova pesem posreduje. Bralec pa jo z glasom svojih misli, ko pesem prebere, na novo kreira, tako da je pesem brez nujne neznanke bralca nemišljiva. Vedno je posredovana prek zavesti nekoga, ob vsakem vnovičnem branju ali petju. Zunaj človeškega bitja pesmi ni. Lahko jo mislimo shranjeno v neki knjigi, a brez človeka, ki bi jo čutil in mislil, ne obstaja.

Kje je torej pesem, če se vedno dogaja skozi zaznavanje človeka? Ni beseda vedno dih in vibracija? Luč in informacija? Ni beseda, pred vsemi strukturalističnimi definicijami, prenos zavesti v verbalnem mediju skozi sprejemnik in oddajnik telesa? Stanje, v katerem je govorec, preden kar koli izgovori, določa nabož oziroma način, kako bo pesem vibrirala. Kako bo pesem vibrirala, pa preddoloča to, komu bo pisana, saj z načinom, kako je povedana, soustvari vse možne projekcije avtorja kot tudi vse možne odzive bralca. Izid dela je objektivno nepredvidljiv in ob vsakem branju drugačen. Ker se "umetniško delo" vedno dogaja v zavesti ali skozi zavest telesa nekoga, je delno neotipljiva entiteta in po tej logiki nikogaršnja last ali last vseh, če že, saj brez diha bralca, brez zavesti bralca, ki bi brala, pesem ne bi obstajala. Tako je pesem vedno živa, ker je vedno znova govorjena, mišljena ali občutena. Vedno je soočenje bralca z njim samim, z njegovim lastnim perceptivnim "aparatom", z lastnim organizmom narave, ki z vibracijami svojih misli svoje življenje gradi in plete.

Verjamem, da je v jeziku shranjen elektro-emocionalen momentum vibracij, ki se prenaša skozi vesolje neskončno nazaj vase. Beseda je frekvenca, je oblika energije. V besedah se shranjuje momentum vibracij, ki lahko sprožajo smeh ali jok, veselje ali grozo, glede na stanje, iz katerega je pisana. Kdor koli razume moč besede, razume krhkost katerega koli ekonomskega sistema. Beseda je medij energij, ki sproža, v idealnem primeru, stanja, analogna tistim, v katerih je izgovorjena/napisana (očitno mora pisar kockati, da je možno preslikati svoje stanje popolnoma, sicer pisanje ne bi imelo smisla). Izgovorjena beseda gre čez zidove, čez telesa, čez čase direktno do centra vesolja in nazaj vame z enako močjo, z enakim nabojem, z enakim predznakom, kot je bila izgovorjena.

Iz razgleda mojega pogleda, ki sega v določeno omejeno neskončnost, moderno in posledično sodobno poezijo zaznamuje obrat od končnega dela k procesu (in zavesti, da bralec vedno znova inscenira in nadaljuje tekst sam). Obrat k zapisu delovanja/procesa možganov (v nasprotju s klasično mimetično naracijo), ujeti ali predstavljati tok mišljenja samega (in ga tako ustvarjati, vključno z njegovimi paradoksi). Zapis, kako misel teče in se transformira, istočasno s trenutkom zapisa, in kako recipročno reflektira širši proces, ki ni nikoli zaključen ali zvedljiv na en sam zaključen končni proizvod (saj se preslikuje skozi možgane v telesa bralcev in vpliva ter tako dojet morda ukinja koncept verbalne privatne lastnine ali vsaj koncept privatne lastnine verbalno). Način kako nas jezik misli, kako naši možgani predstavljajo, preslikujejo jezik, kar je neovrgljivo pri aktu branja in kar ga pravzaprav dela potencialno večznačnega ter nikogaršnjega ali vsakršnega.

Pound morda razkrije refleksijo na simboliste in pot do nove poetike z inverzijo imagizma: ne obravnava objekta direktno, ampak zavest, kako objekt dojema, medtem ko ga ne dojame, mimesis zavesti v trenutku pisanja in ne mimesis stvari. Direktna obravnava ne stvari same, ampak percepcije v trenutku pisave: poezija kot tisto, kar naj se ne bi nikoli povedalo.

Smisel poezije je tako narediti prostor ali (po Mallarméju) ustvariti tišino. Pesem je stanje, ki ga pesem sproži, je prostor, ki ga odpre. S čim se ta prostor napolni, pa ostaja odprto.



Foto: Peter Uhan

Igor Samobor

Leja Forštner z Igorjem Samoborom

Forštner: V zadnjih mesecih ste kot dobitnik slovenskega gledališkega "oskarja", tj. Boršnikovega prstana, deležni precejšnje medijske pozornosti. Iskreno, vam ta godi ali je za vas zgolj "nujno zlo"?

Samobor: Če bi rekel, da je to "nujno zlo", bi se izkazal za zelo nehvaležnega. Vesel sem te pozornosti. Pa ne le zaradi sebe. Umetnosti je v zadnjem času namenjenega minimalno prostora. Glavni temi sta šport in seveda dnevna politika. Umetnost je odrinjena na rob zanimanja. Spopad s temami, ki so dnevno aktualne, je že vnaprej obsojen na neuspeh. Če se pojavi priložnost, ki gledališče vsaj za hip postavi na prvo mesto, in Boršnikov prstan je ena od takih priložnosti, jo je treba izkoristiti.

Forštner: Formalno v slovenskih gledališčih sicer ni več zvezdniškega sistema, a vendar: ste zvezdnik?

Samobor: Biti zvezdnik v našem majhnem svetu je domišljavost, ki si je jaz ne bi privoščil. Predvsem pa ne gre skupaj z mojim razumevanjem igralskega poklica. "Zvezdnik" je izraz, ki je povezan s pop kulturo in zabavno industrijo in ne more veljati za gledališkega igralca, ki se na odru vendarle trudi narediti umetniški izdelek. Pozornost, usmerjena v umetnika, ki s svojimi izdelki v nekem trenutku izstopa, še ne pomeni zvezdnitva. Pa tudi sicer se mi zdi, da smo dežela, v kateri so "zvezde" v glavnem samo "utrinki". Zelo hitro radi pozabimo tisto, kar je kvalitetno in nas je v nekem trenutku prepričalo. Spodrseljaje pa znamo pomniti zelo dolgo. Sploh pa so t. i. zvezdniški principi samo vprašanje marketinga.

Forštner: Zvezda ja ali ne, na uradni spletni strani kabineta predsednika vlade sem prebrala, da ste čestitke prejeli celo od premiera Janše, ki vam je zaželel, da bi vaša "umetniška ustvarjalnost še naprej odmevala s slovenskih gledaliških odrov". Kako ob dejstvu, da je prav zaradi državne politike prihodnost SNG Drame v Ljubljani danes bolj negotova kot kadarkoli doslej, razumete te besede?

Samobor: Zavedam se, da so čestitke športnikom in umetnikom ob njihovih dosežkih z najvišjih vrhov politike del protokola, vendar sem vesel in hvaležen, da tak protokol sploh še obstaja. Za prihodnost Drame se ne bojim. Gre za gledališče, ki je nacionalnega pomena, tako vsaj piše v raznih državnih aktih. Bolj me skrbi za druga gledališča, za kulturo in umetnost sploh. Skrbi me, kaj se bo zgodilo, če se bo kriza nadaljevala in če bodo načini reševanja krize ostali isti. Pri tem ne mislim toliko na finančno krizo, temveč bolj na krizo vrednot. Zamenjava sistema, ne samo pri nas, temveč po vsem zahodnem svetu, podreja vse pridobitve naše civilizacije brutalni logiki trga in v tej viziji ni prostora za šolstvo, zdravstvo in kulturo v okvirih, kakršne smo poznali doslej. Vse skupaj je negotovo, ne samo situacija v gledališču. Nastajajo nove okoliščine, ki jih je treba sprejeti in z njimi živeti ali pa se proti njim boriti. V vsakem primeru pa to pomeni mobilizacijo, ki je dobrodošla. Najslabša je postana mlaka. Žal mi je, da ni ministrstva za kulturo, seveda, žal mi je, da se finančna situacija slabša, žal mi je, da dobivamo nove in nove uradniško skvačkane zakone, uredbe in akte, vendar zgolj z obupavanjem ne spremeniš ničesar.

Forštner: Ljubljanski Drami ste zvesti že dobra tri desetletja, in kot ste dejali v enem od intervjujev, so “napol politični pristopi” v tej gledališki hiši “prisotni od nekdaj”. Zakaj mislite, da je tako?

Samobor: Drama je, kot sem že rekel, gledališče nacionalnega pomena, in čeprav se je vloga medijev, ki mobilizirajo javno mnenje, v zadnjih petdesetih letih spremenila in gledališče zaradi svoje ekskluzivnosti ni več tisto, ki bi najbolj množično nagovarjalo javnost, je njegova moč še zmeraj zelo velika. Zato ni čudno, da je blago političen pristop pri kadrovanju še zmeraj prisoten. Ali pa si vsaj domišljamo, da je tako. Vsi mediji: radio, časopisi, film in televizija, so bili ob vsaki spremembi oblasti deležni največ pozornosti. Delček poslanstva *opinion makerja*, danes morda minimalnega, pa prevzema tudi gledališče.

Forštner: Pred kratkim ste bili v svojih izjavah kritični do tega, da se o vodenju Drame “veliko govori po kuloarjih, izpostavi se pa ne nihče”, a vendar ste zavrnilo povabilo, da bi vi prevzeli vodenje gledališča. Nam lahko to pojasnite, prosim? Pa tudi, zakaj je bil za vas razmislek o tem – z vašimi besedami – “v bistvu travmatičen”?

Samobor: Gledališče se izraža s svojim programom in je lahko resen akter samo z jasno izpovedno vizijo. Drama je zaradi prekinjenih mandatov

v zadnjih nekaj letih in s trenutnim vodstvom, ki je samo začasno, ostala brez dolgoročnega načrta. Začasno vodstvo ni dobro za nobeno ustanovo, kaj šele za gledališče. O tem se veliko pogovarjam s kolegi v Drami in tudi mnogi drugi sodelavci gledališča so tega mnenja. Vendar se na razpis, ki je potekal lani spomladi, ni prijavil nihče, ki bi se zdel ministrstvu primeren. Takrat sem pomislil: "Veliko govorimo in malo storimo." Kmalu za tem sem dobil povabilo z ministrstva in znašel sem se pred isto težavo. Z veliko željo po tem, da se začasnost v Drami konča, in z idejami, kaj bi bilo treba storiti na eni strani, ter z osebnimi zadržki na drugi. Dolgo sem se mučil, se posvetoval in premleval in na koncu omagal ter ponudbo odklonil v upanju, da se bo situacija tako ali drugače rešila. Od takrat je minilo že več kot pol leta. Zdaj se je zgodba ponovila in ob novem razpisu sem sklenil, da ne bom več okleval, in sem se nanj prijavil. Kakšen bo razplet, ne vem, vem pa, da je treba to agonijo končati.

Forštner: Precej travmatična je morala biti za vas tudi priprava na vlogo Ivana v *Karamazovih* (2004), saj sem prebrala, da ste imeli zaradi večmesečnih "intenzivnih kreganj z bogom", ki jih je ta zahtevala, dejansko fizične posledice. Vas je ta vloga kakor koli zaznamovala tudi psihološko?

Samobor: Igralca, ki poskuša priti do bistva in izhodišča delovanja posameznega lika, psihično zaznamuje vsaka vloga. Pri raziskovanju njenega "pravzroka" si pomagaš s skritimi kanali svoje podzavesti. Samo tako lahko razumeš njeno delovanje, in ko enkrat odpreš kanale, za katere prej mogoče sploh nisi vedel, da obstajajo, jih v bistvu ne moreš več zapreti. Pravzaprav je igralčevo delo raziskovanje lastne notranjosti. Več kot je odkritega, bolj je igralec ranljiv. Ivan v svojih prepričanjih in preizpraševanjih hodi po robu tistega najbolj tveganega in težko prenašljivega v človeku, hodi po robu tveganja, groze, dvoma, obupa, herezije ..., in tako sem v času študija tudi jaz hodil z njim. Ko zdaj premišljujem za nazaj, se je zame kar dobro končalo. Poistovetenje, v katero sem se takrat polno zapeljal, bi se lahko končalo tudi tako, kot se je za Ivana.

Forštner: Kakšen je pravzaprav vaš osebni odnos do boga in vere ter Cerkve kot institucije?

Samobor: Vsakega svobodomiselnega človeka duši institucija, katera koli že pač. Institucionalizirati vero, ki je nekaj najbolj intimnega, se mi je od

nekdaj zdelo skregano z vsako logiko. Prav tako se mi zdi proti logiki govoriti o tistem, kar je zame najbolj intimno. Moj odnos do boga, vere, sveta, ljubezni ... se vidi skozi moje delo.

Forštner: V nekem pogovoru ste dejali, da je bila Cerkev, ki “pozna zgolj eno resnico”, nekoč “neke vrste moralno zatočišče”, zdaj pa so “zadnja postojanka, kjer se lahko pogovarjamo o temeljnih vprašanjih tega sveta” postali gledališki odri, na katerih “raziskujete več resnic”. Lahko prosim razširite to misel?

Samobor: Gledališče je bilo v svojih začetkih del rituala, bilo je del mističnega doživetja. Menim, da se do danes potreba po doživetju gledališča v podobnih okvirih ni spremenila. Tja gremo, da bi doživeli nekaj, kar je nad vsakdanjim. Katarza je mogoče pretirana beseda za to, kar pričakujemo. V vsakem primeru pa si želimo močnih doživetij. Jokati se, smejati ... S pomočjo zgodbe in s pomočjo osebe na odru si želimo razrešitve vprašanj, ki se jih mogoče sploh ne zavedamo. In v tem smo še kako podobni starim Grkom, ki so skozi mitske zgodbe krotili svoje podzavestne zagate. Vsebine, ki so v gledališču ponujene in ki se jim lahko čutno in miselno predajamo, so pisane kot kalejdoskop. Jaz sem recimo v eni sezoni igral v treh popolnoma različnih idejnih in religioznih kontekstih: v *Alamutu*, *Bratih Karamazovih* in *Črimekundanu*. In to sploh niso vse predstave, ki so takrat “tekmovali” v različnih pogledih na temeljne resnice. Mislim, da je kaj takega v današnjem času možno samo v gledališču.

Forštner: Znana je vaša teza, da so ljudje bodisi pripovedovalci bodisi poslušalci velikih zgodb, a te so danes le še “reciklaže” starih mitov, saj je hiter tempo sodobnega sveta “izrazito nenaklonjen nastanku novih”. Je lahko ob dejstvu, da velike zgodbe “vsebujejo iztočnice za razmisleke o morali in etiki”, to kakor koli usodno?

Samobor: Menim, da ne. Miti kot nekakšne skice naših elementarnih vzgibov, so napisani. Kot dobra ustava, ki mora s čim manj členi zajeti čim več področij našega življenja. Vprašanje interpretacije je, kako posamezne člene spreminjamo v smernike današnjega sveta in koliko smo jih dejansko še sposobni razumeti. Kaos, v katerem zdaj živimo, je mogoče res rezultat tega, da nismo sposobni slišati sporočil, ki so odtisnjena v mitih. Pripovedovalci zgodb – filozofi, umetniki, svečeniki vseh vrst – prav tako živijo sredi tega kaosa in vprašanje je, koliko so njihovi prevodi mitov

točni. Ampak člani “ustave civilizacije” so vsekakor zapisani v vsakem od nas in vsaj odtinke morale in etike še zmeraj nosimo v sebi. Vsaka zdrava civilizacija hrepeni po etiki. Četudi nezavedno.

Forštner: T. i. velika zgodba je zagotovo *Hamlet*, ki se je januarja vrnil na veliki oder ljubljanske Drame v priredbi Žanine Mirčevske. Sodeč po interpretaciji besedila priredbe v gledališkem listu, bi morala biti to “prava predstava za današnji čas”, a je po mnenju kritikov izvedba “v ničemer ne podpira”, zato so si enotni, da je ta uprizoritev “zamujena priložnost”, da bi “s prikazom uničujoče pasivnosti tistih, ki bi morali v teh časih stopiti v akcijo, podržali zrcalo trenutno katastrofalno zakrčeni slovenski družbi”. Kako komentirate to?

Samobor: Kritiki so se v glavnem razpisali o dramaturških spremembah, kot da bi pisali material za dodatno razčlembno vajo. Žaninini posegi so očitno tako veliki in pomembni, da same izvedbe sploh nihče ni komentiral na način, kot je sicer v navadi. Nimam namena braniti predstave, ki se sama najbolj brani s tem, da je dobro obiskana. Po bitki je zmeraj veliko generalov. Ne bom se jim pridružil. Tudi sam bi marsikaj spremenil, a mislim, da bi tudi režiser Miler, če bi imel na razpolago še nekaj časa. Namen in izhodišča so bili dobri.

Forštner: V ocenah te predstave lahko preberemo tudi, da je Mirčevska v njej močno zreducirala vlogo Hamleta, ob njem pa kot “prikriti *agens movens* celotnega dogajanja” uvaja nov lik, ki “v sebi združuje množico Shakespearjevih stranskih oseb in za povrh v svoja usta jemlje tudi nekatere Hamletove replike”. V vlogi tega t. i. “samozbora” blestite vi. Kaj nam lahko – ne zgolj kot “izvajalec idej”, ampak kot “mislec” – poveste o njej?

Samobor: Vloga Hamleta ni skoraj nič zreducirana. Kritiki so povsem spregledali Mandičev pristop. Pričakovali so dolge, tehtne monologe, ki jih je Marko uspel spraviti v samo dogajanje. Hamletovi samogovori in tehtanje smisla so postali del akcije. To je zame velika novost in škoda, da tega niso opazili. Hamlet ima vse možnosti za akcijo: zakoniti dedič prestola je; ve, da je bil storjen umor; ve, da je tuja vojska pred vrati ..., a vendar stoji na mestu in kot paraliziran premišljuje eno in isto. V tej izmišljeni osebi, ki jo igram jaz, je v bistvu združeno vse tisto, kar je aktivni del Hamleta. Oziroma tisto, kar naj bi bilo njegov aktivni del. Najprej je tu očetov duh, se pravi preteklost, ki je nenehno prisotna in podžiga Hamletovo razklanost. Dalje Fortinbras, ki je nedosegljiva aktivna varianta

Hamleta. Potem Horacio, Hamletov pasivni spremljevalec. Po mnogih teorijah je to Hamlet sam. Hamlet, ki si podaja iztočnice. To so bila izhodišča. Zame je bil še najpomembnejši podatek, da si ta izmišljena oseba lasti deželo in jo zahteva nazaj. S Hamletom ali brez njega. In ker je na koncu vse mrtvo in ker so Fortinbrasove zadnje besede: “Nekaj pravic imam do te dežele ...”, gleda “lik” celo predstavo kot nekakšen mrtvaški ples, ki se nenehno ponavlja. Hamletova statika in prerivanje vseh ostalih okoli prestola so iz te perspektive še bolj usmiljenja vredni. Slika je podobna današnjemu svetu! In ta na novo napisani lik dejansko gleda vse to kobacanje z distance, nekaj časa poskuša usmerjati, ko pa gre voz v svojo smer, samo počaka na razplet. Včasih imam občutek, da igram Shakespearja, ki nemočno gleda svojo predstavo, ki se bo naslednjič spet enako začela in enako končala. Brez konca, kot so brez konca oblastniški obrati.

Forštner: Bi glede na to, da naj bi bil Hamlet edina vloga, ki vas je kdaj “preganjala, klicala”, lahko rekli, da je vloga v tej predstavi vaša življenjska vloga ali vsaj ena od njih?

Samobor: Hamlet ni vloga, ki bi me kdaj preganjala. V mojem življenju je bilo obdobje, ko sem se počutil enako nemočnega, melanholičnega in statičnega, nezmožnega akcije, kot je Hamlet, in takrat se mi je zdelo, da bi mogoče bilo prav in dobro, da bi ga igral. Zavedam pa se, da bi se tista moja občutja popolnoma zlila s Hamletovimi in ne bi bil zmožen nobene distance, ki je nujno potrebna za ustvarjanje. Pijan igrati pijanca ..., rezultat ne more biti dober. Življenjska vloga? Hm. Če bi sam poskušal rangirati svoje vloge glede na to, kaj mi katera od njih pomeni, bi bil rezultat verjetno precej drugačen od tistega, ki bi ga pripravil kdo drug. Torej, pustil se bom presenetiti.

Forštner: Shakespearja ste sicer igrali že v najstniških letih, ko ste z gimnazijskim dramskim krožkom uprizorili *Sen kresne noči*, toda kot ste sami dejali, je bila za vas “prelomna” neka druga srednješolska predstava, in sicer *Križišče* Petra Božiča. Zakaj?

Samobor: Predvsem sem bil leto dni starejši. Med sedemnajst in osemnajst je lahko zelo velika razlika. Vsaj zame je bila. Naenkrat sem dejansko slišal besede, ki so mi jih mogoče govorili že ves čas. Težko rečem, da bi bila prelomna ravno predstava. No, verjetno tudi. Spomnim se, da je bila bolj zrela od *Sna kresne noči*. Mogoče nam je bolj uspela zaradi

jezika, ki nam je bil bližji. Mogoče zaradi tematike, ne vem. Mislim, da so bili še bolj prelomni pogovori z Marjanom Kovačem in Branko Bezeljak, ki sta bila takrat naša mentorja. Ko so se sredi Ptuja, ki je bil varen, ampak nezahteven pristan, v naših pogovorih naenkrat pojavile povsem nove teme, povezane z umetnostjo, je bilo zame, kot bi se predrl balon, v katerem sem do tedaj živel, in lahko sem spoznal, da so okoli mene še drugi svetovi.

Forštner: Ker je bila predstava *Križišče* v izvedbi vaše srednješolske gledališke skupine zelo uspešna, vas je prišel osebno pohvalit tudi avtor. Kako se danes spominjate srečanja s tem velikanom slovenske dramatike in romanopisja?

Samobor: Spomnim se, da smo imeli veliko tremo, ki pa jo je Peter Božič hitro razbil. Zelo nas je pohvalil. Prav takrat so v Drami igrali njegovo igro *Panika*, s katero ni bil zadovoljen, in rekel je, da nas bo dal za vzgled. Lahko si predstavljate, kako so nam zrasla krila. Stali smo okoli njega in zdelo se nam je, da smo v centru sveta. Predstava je bila za našo starost res velik dosežek. Bila je kompaktna in imela je jasno izraženo misel. Potem smo s predstavo gostovali še v gledališču Pekarna, in če se ne motim, je bila to zadnja predstava pred ukinitvijo tega gledališča. Petra pa še bolj hranim v spominu od takrat, ko sva z Zvezdano Mlakar naredila sprejemne na AGRFT in naju je kot kakšna stara prijateljica in gledališka kolega peljal na izlet na Dolenjsko, kjer je imel zidanico. To je bil nepozaben dan. Peter naju je kraljevsko gostil in naredil je vse, da sva se lahko počutila enakovredna in pomembna. Končali smo v Pleterjah, kjer nas je sprejel takratni prior, Petrov prijatelj. Za mene, zakompleksanega fanta s Štajerske, je bil to zelo pomemben dan.

Forštner: Po srednji šoli ste se vpisali na akademijo, ki pa je po vašem mnenju “le naložbena struktura, kjer naložiš osnovna znanja in se ti odprejo ventili”, medtem ko se umetnosti igre dejansko “učiš v praksi, med delom, od kolegov”. Od koga ste se največ naučili vi?

Samobor: Od vseh. Od tistih, s katerimi sem delal, in tudi od tistih, ki sem jih samo gledal. In to delam še zdaj. Ko se bom nehal učiti, bom tudi nehal igrati. Kot umetnik si lahko živ samo, če ohranjaš radovednost, če te zanimajo “novosti”. Ko enkrat zapečatiš svoj stil, si za v muzej. Gledališče pa je živa umetnost in nima v muzeju kaj iskati.

Forštner: Nekoč ste dejali, da “toliko lepega, kot ti lahko da igralski poklic, če si uspešen, ne ponuja noben drug poklic, če nisi uspešen, pa si v njem vse življenje nesrečen”. Zavedajoč se tega, s kakšnimi občutki sprejemate dejstvo, da sta se vaša otroka odločila iti po vaših stopinjah?

Samobor: Za igralstvo se je odločil Filip, medtem ko Ana še koleba med klavirjem ali kakim drugim študijem. Kot vsak starš lahko samo pozdravim Filipovo jasno izraženo željo in ga seveda podpiram. Sem pa, kot smo vsi starši danes, zaskrbljen zaradi okoliščin, v katere so bili naši otroci rojeni. Zaradi tega je moja zaskrbljenost velika, ne glede na študij, ki sta si ga, ali si ga bosta, moja otroka izbrala. Ker pa zaupam njunim odločitvam, verjamem, da bosta v življenju tudi srečna, in to je edino, kar si starš lahko želi in upa.

Forštner: Lahko v nekaj stavkih strnete najpomembnejša spoznanja o igralskem poklicu, do katerih ste se dokopali v svoji dolgoletni izjemni karieri in ki bi se jih moral zavedati vsak, ki se odloči zanj?

Samobor: Spoznanj, ki bi jih lahko strnil v kakšen pameten stavek, nimam in mislim, da ni recepta, ki te lahko vodi skozi ustvarjanje v gledališču. Mogoče je še najbližje temu misel, da se vsak študij začne popolnoma na novo, da nič od tistega, kar je bilo prej, ne velja in da je radovednost za umetnost bistvena.

Forštner: Ste kdaj razmišljali o tem, da bi svoje znanje delili z mladimi, da bi se torej nekoč vrnil na akademijo kot predavatelj ali mentor?

Samobor: O tem sem resno razmišljal in bil sem tudi povabljen. Izvoljen sem bil celo v naslov docenta za dramsko igro, ampak potem ni bilo prostora zame, ker ni bilo možnosti za nove zaposlitve. Zdaj je od takrat minilo že toliko časa, da je moj docentski naziv postal stvar zgodovine. Žal.

Forštner: V zadnjih letih ste v gledališču sedli tudi na režiserski stolček, in sicer ste v produkciji Mestnega gledališča Ptuj režirali predstavi *Kuhinja po meri* (2010) in *Vdovin zmenek* (2012). Povejte nam, prosim, kaj več o tej izkušnji.

Samobor: Na Ptuju sem se lotil nečesa, kar mi je že dolgo ležalo na duši. Vedel sem, da bom moral sliko, ki se mi je vsakič, ko smo pripravljali kako predstavo, nabirala, enkrat spustiti čez rob. Prej nikoli nisem

zbral poguma. Pri nas je namreč zelo globoko zakoreninjena ideja, da so režiserji lahko samo tisti, ki so diplomirali na oddelku za režijo. Pozabljam pa, da smo tudi igralci šli skozi isti učni proces. Kot igralec pa si tudi neke vrste asistent režije in dramaturgije, tako da se potrebnega znanja nabere zelo veliko. V *Kuhinji po meri* sem sodeloval s skupino mladih igralcev in skupaj smo izumljali stil uprizoritve. Zame je bilo pravo odkritje, kako se ideja, ki jo nosiš v glavi, počasi sestavlja v celoto. Kako se spreminja in kako jo igralci plemenitijo s svojimi idejami. Igrivo vzdušje in jasna misel predstave sta bila nagrada za vložek vseh, ki smo sodelovali. Pri drugi predstavi, *Vdovin zmenek*, sem se treme, ki me je pri prvi režiji včasih hromila, znebil in delal sem bolj pogumno in samozavestno. Bistveno je, da nam je uspelo sporočilo prenesti v dvorano in da sta bili izpovedi obeh predstav zelo jasni.

Forštner: Vaša soproga pravi, da niste le njen mož, ampak tudi njen “učitelj”, in da je “to, da res veliko ve o igranju, igralcu”, skoraj v celoti vaša zasluga. Ob dejstvu, da je Barbara Hieng Samobor priznana slovenska režiserka, ne morem mimo vprašanja, koliko vašega režiserskega znanja je njena “zasluga”?

Samobor: Verjetno bo smešno, ker bom ponavljal, ampak tudi jaz lahko rečem, da sem se največ naučil od nje. Toliko teoretičnega in praktičnega znanja o režiji ne bi mogel dobiti na nobeni šoli.

Forštner: V začetku aprila bo v Cankarjevem domu na ogled gledališka predstava za otroke od 3. do 8. leta z naslovom *Tri Sneguljčice*, v kateri boste nastopili pod režisersko taktirko svoje žene. Kaj lahko bralcem Sodobnosti poveste o tem vajinem skupnem projektu?

Samobor: V Cankarjevem domu smo v okviru njihovega učnega programa naredili tri predstave, vse tri govorijo o gledališču in so namenjene različnim starostnim skupinam. *Igralec*, ki je bila prva predstava v tem sklopu, govori o različnih igralskih stilih skozi zgodovino gledališča do začetka 20. stoletja. To je verjetno najstarejša še živeča predstava pri nas. Igramo jo že osemnajst let in videlo jo je res ogromno otrok. Po predstavi je krajše predavanje in verjamem, da s to predstavo zapolnujemo strašno luknjo, ki je nastala v učnih programih, iz katerih je kulturna vzgoja v bistvu popolnoma izrinjena. Druga od naših predstav v CD je bila *Igralec 20. stoletja*, raziskovala je različne uprizoritvene stile 20. stoletja. Tretja od predstav se imenuje *Tri Sneguljčice*, namenjena je najmanjšim

gledalcem. Tema je podobna, otroke poučuje o gledališču na igriv način. Upam, da ne bo preveč patetično, ampak jaz sem začel po vseh teh letih vzgoje mladih bodočih gledalcev verjeti, da gre za res pomembno poslanstvo. Sploh če pomislim, kako je šolski sistem to področje popolnoma zanemaril.

Forštner: Če se ne motim, je to vajino prvo gledališko sodelovanje v tem tisočletju, medtem ko sta do leta 1999 večkrat sodelovala v ljubljanski Drami, pa tudi v Prešernovem gledališču v Kranju. Zakaj se vajini umetniški poti zadnjih (skoraj) petnajst let na slovenskih odrih nista križali?

Samobor: Eden od razlogov je ta, da je Barbara že trinajst let umetniški vodja v drugih gledališčih. Najprej je bila sedem let programski vodja Lutkovnega gledališča, zdaj teče njen drugi mandat direktorice Mestnega gledališča ljubljanskega. Se pravi, da naju je pripadnost različnim gledališkim hišam profesionalno ločila. Pred tem sva v Drami in Kranju ustvarila kar nekaj predstav. *Žabe*, Brechtovega *Gospoda Puntilo*, *Don Juana ali ljubezen do geometrije*, *Princa Hamburškega*, *V prelomu poldneva*, *V prah se povrneš*, *Kdo se boji Virginije Woolf*. Same dobre predstave in resnično upam, da se bojo najine poti na odru spet srečale.

Forštner: Manj znano je, da ste v zadnjih tridesetih letih poleg šestdesetih "naslovnih, nosilnih, predvsem pa zelo zahtevnih karakternih" gledaliških in filmskih vlog, ustvarili tudi več kot osemdeset vlog v radijskih igerah. Je res, da ste v te vode zaplavali s Kovičevim *Mačkom Murijem*?

Samobor: Verjetno je bil res *Maček Muri*. To je bilo še na akademiji in vstop v avdio medij je bil nadvse igriv. Sploh sem tisto leto imel občutek, da sem kar naprej na radiu. Veliko radijskih iger, nokturnov ... Zelo hitro sem se spoznaval z mikrofonom in specifično igranja, ki jo zahteva radio.

Forštner: Lahko na kratko opišete glavne razlike in morebitne podobnosti med umetniškim ustvarjanjem pred radijskim mikrofonom in igrano gledališkim odru?

Samobor: Osnova igranja v katerem koli mediju je v bistvu enaka. Portret lika moraš posredovati gledalcu ali poslušalcu. Manjko vizualnega omogoči večjo zbranost na notranje razsežnosti portreta. Na filmu možnost *close-upa* ustvari veliko bližino in intimen kontakt. Fokus je na

vsakem najmanjšem izrazu spremembe notranjega stanja. Podobno je z radijsko igro. Poslušalec ni obremenjen s sliko in je lahko toliko bolj usmerjen v notranjost. Včasih, kadar poslušam kako radijsko igro, imam občutek, da se sprehajam po glavah likov. Kot da bi bil nenehno v bližnjem posnetku notranjosti. Seveda mora igralec z glasom pričarati tudi zunanje okoliščine tako plastično, da prostor, v katerem se igra godi, v nobenem trenutku ne izgine. V gledališču je v zadnjem obdobju precej pogosto, da igramo v praznem prostoru in igralci s svojo igro naselimo prostor z asociativnimi pokrajini. Podobno možnost, pravzaprav edino, daje tudi radijski medij. Ni vrat, ni omar, ni parka ..., a kljub temu mora poslušalec v domišljiji videti vse to. Zdi se mi, da se včasih godi krivica, ko rečemo, da se film in gledališče v novejšem času prepletata. Pozabljamo na radijski medij, ki z možnostjo prostega asociiranja odpira poligone, s katerimi se v gledališču v zadnjem času resno ukvarjamo.

Forštner: Po tem, ko ste ustvarili zavidljiv opus gledaliških, radijskih, filmskih in televizijskih vlog ter režirali dve igri, ste začutili neizmerno potrebo po pisanju in lotili ste se pisanja scenarija. Je ta še vedno “v povojih” ali nam lahko poveste že kaj več o njem?

Samobor: Res sem se v zadnjem času lotil stvari, ki je prej nikoli nisem počel. Kot vsak najstnik sem seveda pisal neblogljene verze, ki so končali v košu. Bilo je tudi nekaj neuspešnih poskusov pisanja dram in scenarijev, sicer pisal nisem nikoli. Lani pa se mi je ponudila priložnost in napisal sem libreto za oratorij po romanu Draga Jančarja *To noč sem jo videl*, ki je bil izveden v mariborski operi. To me je opogumilo, da sem začel razmišljati o tekstu za monodramo, ki je v fazi raziskovanja materiala. Hkrati sem dobil tudi povabilo za pisanje scenarija. Začrtana je zgodba, ampak ker sem zelo zaposlen, bo scenarij še kar nekaj časa ostal v povojih. Pa tudi sicer se mi zdi, da s takimi stvarmi ni treba hiteti.

Forštner: Vzbuja pisanje v vas podobno katarzične občutke zadovoljstva kot igranje?

Samobor: Težko rečem, ker je tega mojega ubogega pisanja komaj za vzorec in ni omembe vredno. Samo toliko, da sem zaslutil, kakšen užitek mora to biti, ko oseba, ki si ji dal osnovne koordinate, iniciacijski poljub, začne živeti po svoje. Zaenkrat me preganja preveč načrtov, da bi se znal zbrati in sestiti za mizo ter dolge ure dihati s popolnoma izmišljenimi usedami. Upam, da bo tudi za to še prišel čas.

Forštner: Bi v tej državi, ki je ukinila (samostojno) ministrstvo za kulturo in ki od umetnikov pričakuje, da bodo brezplačno nastopali na državnih proslavah, lahko živeli samo od pisanja?

Samobor: Mogoče, če bi pisal akte in pravilnike. Po teh je v naši deželi vedno večje povpraševanje.

Forštner: Kot priznani igralec se verjetno ne bojite, da bi kdaj stradali kruha, a glede na mačehovski odnos države do kulture, se zna zgoditi, da bomo slej kot prej vsi lačni duševne hrane, tj. iger, kajne?

Samobor: Če bo kultura postala samo tržna vrednost, se za svoj obstoj lahko bojimo vsi, ki se s tem ukvarjamo. Vendar sem optimist. Trenutna ihta, ki želi vsako vrednoto spremeniti v blago na tržnici, se mora nekega dne končati. Večina še ni ugotovila, da razen kopičenja materialnega potrebuje nekaj, kar bo vsemu temu dalo smisel. Vendar je v naši zgodovini kultura enkrat že bila mobilizator pozitivnega, zato sem prepričan, da se bo podobno dogajalo tudi v prihodnje.

Forštner: Stanovska kolegica Saša Pavček vas je opisala kot “plemenitega in strastnega borca za ohranjanje spoštovanja do igralskega poklica”. Se v zadnjih letih kdaj počutite kot Don Kihot v boju z mlino na veter?

Samobor: Ne vem, ali sem dovolj strasten borec, mi pa ni vseeno, ko vidim, kako se včasih obravnava naše delo in kako ga obravnavamo sami. In kot velja za vse: če bomo sami spoštovali svoj poklic, ga bodo tudi drugi. Teh pa, ki nas skrbi zdajšnja situacija v kulturi, teh nas je kar veliko. Pravzaprav je vsa kultura Don Kihot današnjega časa.

Forštner: Razmišljate kdaj o tem, da bi zapustili Slovenijo? Je selitev v tujino za vas sprejemljiva možnost?

Samobor: V mojem poklicu je jezik osnovno sredstvo. Vsaka selitev bi zame pomenila, da bi se moral odreči temu, kar počnem. Moral bi pristati na popolnoma drugačne načine dela ali na popolnoma drugačne vsebine. Tega pa si ne želim.

Forštner: Če je ostalo zamolčanega še kaj, kar bi radi povedali slovenskim ljubiteljem gledališča oziroma kulture, prosim, izvolite, sicer pa iskrene čestitke za Boršnikov prstan tudi v mojem imenu in “zlom'te si nogo”.

Samobor: Hvala za čestitke. O gledališču se da pisati dolge razprave, ampak boljše je oditi v gledališče in tam uživati. Vsaj meni se tako zdi. Kako pa mi odgovorimo na “zlom'te si nogo”, rajši ne bom povedal. Ni za revijo.



Milan Jesih

Jaz vem

Jaz vem, kje v vasi kupim dobro vino,
vem žensko, ki mi v lectni hiši
neizgovorjeno slednjo željo usliši,
in vem glasove vaških petelinov;

vem čas, ko v dan blede se lunin krajec,
vem čas, ko v krvi sončni gong zahaja;
vem čas, ko pada droben, lahen sneg,
vem čas neusmiljenih pripek,

vem zvon, ki ukazuje fari,
in vem nebo nad njim, ki gospodari
potoku in ribam, času in ljudem.
A kje je vas, tega ne vem.

Po vojni tretjo zimo piš leden
 skoz reže vhaja v revne koč
premladih vdov. Ko bi bilo mogoče,
da padli bi prišel naklat polen!

Otroka rasteta, fant včasih z dedkom
– če pride na obisk; vse bolj poredko –
 se usanja v daljne boje,
a jih ne ve in vidi jih po svoje,

kot pravljичne spopade z velikani.
Hči hoče, da bi kozka spala z njimi
na ličkanju in grela jih pozimi.
 Mraz je še bolj kot lani.

Še arhitekta duš kdaj preseneti
 nenaden dež proti večeru
 pozno poleti;
ko se en tak na sprehod je nameril

skoz Tivoli in proti mladi noči,
da bi za obletnico Društva inženirjev
s tovariši udeležil se večerje,
ga je pri enaintrideseti klopi,

pri Tičistanu, tak naliv pomočil,
da z njega ime je spral, raztopil
lase mu in obraz, odplaknil bučo
in kar telesa imel je velikan.

Ostal je reven šop rimaških ključev
in kleščice za ukrivljanje ugank.
Kogar, kot mene, spremlja tista slika,
ne bo šel nikdar z doma brez dežnika.

Rajni gospod podjetnik je postavil
po mestu petdeset visokih hiš
in v neskaljeni slavi
vozikal se poleti

s srebrnimi kabrioleti
mercedesovimi kražkriž
od svojih barčkov do svojih hotelov,
od trgovinic do poslovnih stavb

gledat, če ni kje kaj zgorelo
ali odneslo se kot plen poplav,
se udrlo kam od silnosti potresa –
skratka, če, kar stoji, stoji, kot prav:

od tega zdaj ni več ničesar.
Vrzel po mestu zeva ob vrzeli –
saj bomo vsi vse, kar je kdo nabral,
ko umremo, s sabo vzeli.

Popotnik, ki umira
ob pilu na razpotju na sred polja
nekega presoparnega večera,
kot vsem veli nam nadrejena volja,

in se ne skloni nadenj dobra duša,
da bi z nasmehom mu podala vode,
vzela spod njega kamen, ki ga bode,
slišala, kar povedati poskuša

skozi nasmeh, od časa preutrujen:
“Ničesar ni, kar bi obžaloval.
Preveseljačil sem vse meje nuje
in živel rajši, kot je prav,

preromal sem daljne dežele tuje
in spal pri več kot enem fejst dekletu
– po tolikerih vem, da fejst je vsaka –
in rad odglumil v vsem Bogu bedaka.”

Gospod Vu Čong ima vzkipljivo ženo:
nič ne pomišlja si, če se razkači,
mu naložiti jih pošteno
z železnim vekom po grbači;

pri tem vrešče ga psuje in preklinja
mu rod nazaj do dinastije Šang,
mu pljuva po bogovih in svetinjah
in po vsem lepem tihih moških sanj,

pa kar vihti možitveno darilo.
Vu jeca: "Ne po glavi,"
poklekne in jo prosi milo,
a vse zastonj, gospa se ne ustavi,

dokler izčrpana se ne sesede
uboga obenj in kolne vse tiše,
kmalu ne zmore več besede,
z grlom zadržnjenim samo ihti še.

Okrvavljeni jo čez rame
potegne k sebi in objame.

V gašperčku ogenj gode;
jesen je z mrzlim pišem slekla drevje
in sončni nadbog, ki še ondan grel je
v parkcu objezerskem gospe in gospode,

ve njihov hlad in strah in hira z njimi
upehan in betežen.
Pojutrišnjem bo padel v mladi zimi
prvi puhnati snežec.

Pri nas pa, pravim, gašperček zakurjen
in v naslanjaču prede muco – Tiger –,
sto plovb, o jadra bela!, smo od burje,
sto južnih morij s slik iz tolste knjige,

ki jo otroci listamo, ležé na tleh
na volnati preprogi,
nikdar nemočni in nikoli ubogi,
in tega je še ... toliko let.

Če bi Henri Tarrant ali kako že,
namesto da je Pièrru kupil flašo,
rajši njegovi sestri nesel rože,
najbrž, *mes dammes*, bi se v književnost vašo

zasadil kakšen drug spomin:
če ga je Pièrre, ko se je ucedil,
mahnil na nos, lahko bi Joséphine,
trdo preskušena v življenjski bedi,

v njem našla milo, svoji bližnjo dušo,
nekoga, ki bi o upanju govoril,
ji solze odpoljubljal, jo poslušal,
kadar sanjarila bi prek vseh morij,

ji po butikih kupoval obleke,
bil z njo povsod, kjer bi se godlo in pelo,
ji, ne nazadnje, hruške pekel
– in stregel jih oblite s karamelom –

in sploh bi se življenje preobrnilo
– ali: pripoved – v pravljíčno idilo;
a najbrž bi prikrajšalo Francoze
za petdeset strani sijajne proze.

V najlepšem, kar je na vsem svetu mest,
nimajo ulic, trgov in ne cest,
nihče ni tam postavljaj hiš
– bolnic, cerkva, šol, ječ, sodišč,

gostiln, bordelov, bank, borz, stanovanj –,
ni reke, ni mostov na njej
in, to poslušajte naprej,
meščanov ni in ni meščank,

ni mačk, ni psov, golobov, muh, podgan,
ni vrveža, prometa, semaforjev,
mestnega sveta ni – in nima sej –
in ni neba in zraka ni, ni tal

ne iz peska, ne iz vere, ne iz skal.
Zgolj sedemsto milj daleč prazno morje.

Ob ekvinokcijo, čez danes sto let,
bo padel tisto zimo zadnji snežec:
beraški gnoj, ki v težkih plahtah leže
na hrib in gozd in pot in beg in sled.

Pa da bi človek, svoja entiteta,
takrat takole h koncu dneva
– ob ekvinokcijo, čez dolga leta –
stopal čez plan, kjer danes s psico greva,

in vprašal pod nebo, tako kot jaz se
zatnem nevoljen kdaj in v skrbi zase –
od kod prihajam, kdo sem in kam grem
in kaj je onkraj, tam, potem?

Pa bi odmahnil tisti vnuk in ded
– dolg, suh posebnež, ki nič rad se brije –,
kot odmahujem jaz zdaj, prej sto let:
proč, puhle bedarije.



Blaž Lukan

Mi.

Beseda meso

Kaj je pravzaprav beseda? Mislijo, da je mogoče izreči vse.
A ne vedo, da nečesa ni mogoče izreči. In tudi zamolčati ne.
Je le, kar se oglašča z neznosnim glasom.

Ne mislite, da vaše tišine ni mogoče slišati.
Ne mislite, da ne vemo, da prisluškujejo našim
tišinam, ki si jih sporočamo z očmi.
Če vas ne vidimo, še ne pomeni, da ne mislimo na vas.
Če vas pozdravimo na cesti, še ne pomeni, da vas ne bomo
ubili. Ali zadavili s talarji.
Vaše helijeve glave bomo pripeli na popkovine in jih spustili
v zrak, potem odrezali, da boste za vedno izgubljeni v vesolju.
V nadaljevanju brez odjavne špice.

Koliko besed je treba, da rečeš, Ta je zadnja?
Katera je zadnja beseda, če ni tišine?
Ali je laž mogoče izreči z besedo ali le s hropenjem,
ki spominja nanjo?
Vi hropete, mi v tihi povorki paradiramo do cilja, tam
so vrata, ki jih za seboj zapremo.
Vas zanaša od turbulence, mi smo navpični kot vzletna rampa,
v naših trebuhih je goriva dovolj za dolg let.

Kako lahko nekdo tako dolgo govori, pa pri tem niti enkrat
ne izdihne?
Ne nehamo se vam čuditi: le zakaj sploh govorite z besedami,
poskusite s kostmi, govorica kosti je glasnejša.
In kateri jezik je to, ki se z njim davite, svinčeni?

Kaj je pravzaprav beseda? Poglejte sem in jo boste videli, kako blede, kako beži.

Kako ponosni ste, ko jo žvečite, misleč, da je ona sama.

Naj vam bo, pustimo vam jo, da se v vaših grlih obrabi do nespoznavnega, potem jo zakopljemo.

Beseda nekje na robu raste in se krepi, postaja meso, jo slišite?

Pesem atentat

Odstrigel si bom uho, da bom bolje slišal.
Na pokrivalu piše Smrt drhali slepcev.
V širokih ustih se le redkokdaj rodi beseda,
najpogosteje mesne krogle, zavite v toaletni papir.

Na kazalec natakнем zastavo, da bom vedel,
kam po odločilnem dnevu.
Med nogami stiskam sedlo, konj je mrtev,
ne bi se rad utopil v krvi.
Laž je izrastlina iz čela, bradavice po dlaneh,
ne recite mi, da je to naivni fatalizem.

Vidim telesa ob telesih, slišim besede v telesih,
razbiram njihove sledi in vem, kam gredo.
Moja agencija živi od dihanja in se hrani z zvokom.
Na njen račun prihajajo osamljeni vokali, ki se
hočejo združiti v verz, brez rime.
Kako lepo se je pogrezniti v perje in si reči,
Nič me ne more premakniti, sem lahkost sama.

Lažni preroki so polni modric in brkov po vseh udih.
Razplojujejo se hitreje od deževnikov, vse
z blagoslovom dušnih vodij s semensko tekočino v ustih.
Vsemogočni vladajo stranišnim školjkam in
kondomom, ob pogledu v sonce jih pograbi panika.
Z roko v roki sklepajo obroč okrog množice,
rane si zdravijo samo z dotikom spolovila.

Zažgimo pernice in kosmiče prelijmo z besno slino!
Kdo hodi po cesti mojih žil?
Ižženimo ga iz domovine pesmi, naj bo atentat!

Dnevne novice

Negotovost traja, nikogar ne zanima veselje.
V globini ni teles, samo kvas, meso vzhaja,
celice gomazijo in prestopajo bregove.
Korak sledi koraku, telo se dviga v zrak.

Kaj ukrivlja pogled, leče so vstavljene pravilno.
Oklepniki prebijajo barikade, iz nosa teče kri,
glava pri glavi je zid, ki ga ni mogoče preplezati.
Jeziki so iztegnjeni, izložba kaže lastno sliko.
Poročilo z bojišča je v grobem zrnu, vse migota,
zaslon prežgan, sistemski kaos se širi nad prestolnico
kot dim.

Srepeči vidijo manj kot slepi, tudi jecljajo,
samo na ulici je še doma zvestoba.
Novi so najbolj stari in starim se vse oprusti.
Vlak drvi skozi mesto z nadzvočno hitrostjo,
kolesa se komaj opazno tanjšajo.

Statistika je neusmiljena, zdaj smo, zdaj nas ni,
a nikdar se ne zgodi, da ne bi bilo nikogar.
Sledi ne delamo samo po tleh, tudi po zraku,
psi jih zaznavajo, mačke nam prebirajo misli.

V teh krajih se že dolgo ni plesalo okrog ognja,
živi se nazaj in navznoter, zmajev rep opleta,
da tudi zunaj ničesar ni, samo privid, simultani izbris.
Pretvarjanje o gotovem, pod nebom, ki gori.

Duhovi polisa

Lastijo si duha,
usta polna sline.

Mlado telo je najbliže bogu, pravijo,
zato se je mogoče z njim združiti,
združiti z bogom.

Mastne lase si češejo z otroškimi dlanmi,
za zajtrk jih pojéjo ducat, rahlo opečenih.
Brez strehe nad glavo so nebogljeni,
ne znajo si postaviti šotora niti bivaka,
od mraza so pretreseni in strah jih je grmenja.
Tudi meč so izgubili, meso trgajo kar z zobmi.

A lastijo si duha,
duha po gnitju.

Napadi s strani

Napadi s strani se vrstijo.

Kako je mogoče kričati z glavo v pesku?
Kemična reakcija napoveduje počasen zlom.

Sejalci pepela se napotijo na pogorišče,
včerajšnja slava je jutrišnja past, vmes
so otoki, polni kamenja.

Prepovedi doletijo tudi složne, namesto
v krog stopijo v vrsto.

Naslednji, gre glas z vrha piramide,
naslednji, gre lajež steklih psov,
naslednji, grmi po rudniških rovih,
ne verjemi mu, ki zlahka vlada,
in ne verjemi mu, ki se lahkosti
odpoveduje.

Kako je mogoče hoditi po nebu in
ne videti zemlje?
Krila imajo samo plešasti angeli, kita,
spletena iz las, visi v prazno.

Ne moreš vzeti več kot kos kruha
v eno roko,
vse drugo je podložno meri časa.

Menjava vlade

A kaj, ko ne bi več spraševali, ko bi
se šipa sestavila, prah zlepil.
Kateri obraz bi si naredili, katero
pokrivalo sneli?

Po trebuhu se sprehajajo mravlje,
v vsaki nožici druga slast, tisoč
deževnikov na prsni strani,
tresejo se lakti, drhtijo kosti.
A kaj, ko ne bi več čutili.

Tista krivulja ust, obrnjena navzdol, tisti
gnev z zadnje strani poštna znamke,
s sliko vladarja potopljene celine.
Komu bomo pomahali v slovo,
medtem ko se krater odpira in
vanj bruha naša vroča slina.

V nočeh brez meseca letijo letala navpično
navzgor, brez možnosti vrnitve.
Vsak atentat na vlado se ponesreči,
aretirajo tistega, ki je padel po tleh, ne
tistega, ki vihti zastavo ob ognju.
Vlak se je končno ustavil, pritajeno
prede, v jedilnem vagonu testirajo
nov jedilni pribor.

Lahko noč, veverice v plastičnih parkih.
Lahko noč, mraz v slabo zaprtem hladilniku.
Lahko zaspiš, naga žena, rosa nocoj spi drugje.

Deževni gozd

Ptice se selijo v srce dežja,
sledijo jim pavi, samotarji na begu.
Klasi padajo težko na betonska tla,
da odmeva, kruh poka po šivih.
Na samem se senca približa telesu,
med njima tenka sled polžje poti.
Nikogar ni, ki ne bi puščal sledi,
dim se redči v meglo, ta v roso,
rosa hlapi v sigo, navsezadnje v cvetni prah
po krilih čmrlja, po sledi mravlje.
Tedni se stekajo v deževni gozd.

V ogledalih se vidimo samo ob večerih,
ko žarimo kot oglje, kot kruh.
Ne pustimo si vzeti slepote,
ne plasti prahu na koži,
kri teče iz ušes, ko zaslišimo glas
prve jutranje vrane,
krade ure z rok, sledi s podplatov,
kruh iz ust, mleko iz prsi,
krade okna s sten in vrvi z vratov,
grla, polna globokega dihanja.
Sledimo ji do roba gozda,
tam nas pričaka z razprtimi krili
in onemela.

Vse, kar nam je bilo podarjeno,
pustimo ob cesti.
Vse gre nekoč mimo,
zagotovo.
Mrzli, potni korakamo proti
zimi ob robu parka,
proti utišani cesti s sledmi zaviranja,
z otroškimi življenjem, ki se je ustavilo
v letu tik nad tlemi.
Sledimo si na vsaki poti in se ne
ujamemo, težko se je zares
izslediti.

Veter je zamedel naše stopinje
in zdaj samo še sneg kopni na
zaledeneli gladini, v dežju
smo še vedno
neizsledljivi.

Mi sami sebi

V dvojini je vsega manj, ne
več, stisk je močnejši brez tuje roke,
stisnemo jo sami sebi.

Na zrnju graha je vedno večja gneča.
Kamnit pogled nad njim zre v prazno,
izklesano obličje je iz mesa in kosti.

Sfinge ni mogoče ukaniti brez sile,
odgovor na njeno uganko je vsem na očeh.
Spontana je samo nevednost.

Sedamo na kamne, ki jih kleše čas,
ne vem, smo mu še zvesti?
S streh se vesijo upehani oblaki,
iz njih dežuje navzgor.

Priznamo, krivi smo
nespečnosti, a
ne hodimo v snu.
Sklenemo pakt sami s seboj,
najsrečnejši smo, kadar ga prekršimo in
se napademo brez vojne napovedi.

Mavrica je čaša na nebu,
odstrižemo ji desni krak in
nanj obesimo par volov.

Od njenih hlapov je mogoče živeti
kak dan, kako uro, minuto
brez strahu.

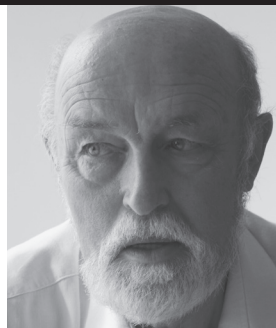
Mi

Neznane sobe, polne naših kosti
po tleh in stropu, po stenah kožni lišaji.
Sestavljamo se v grede plevela,
nad nami bdi pasji pogled.
Trobimo v napačne rogove,
čeprav se nam zdi, da smo uglašeni.
Nobene enosti ni, ki ne bi bila dvojna,
polovična, razdrobljena v tisoč majhnih smrti.
Zasajamo se vase kot starci in uhajamo
kot otroci, a le v blodnih sanjah,
v resnici smo vmesna zalega,
ki polni neznane sobe, prehodne postaje,
vzletne steze za polete do metra v globino.

Siti smo razpredanj o varnosti v toplih naročjih.
Neznano kam se je izgubila igla,
ki šiva spomin v prešito odejo z volnenim polnilom.
In kdor bi rad bil vse, je nazadnje samo
on sam, prozoren kot ničla
in otekel od besednih razsevkov.

Iz neznanih sob prihajamo, se srečujemo,
vanje vračamo, na vratih ni imen niti
števil, samo ločila med nami in vsem,
kar nismo mi in tudi ne moremo biti.
Brezosebni, pobegli, razlaščeni mi.

Janez Kajzer



Intervju s tovarišem Titom

V skladu s pravili oblikovanja časopisne novice zapišimo, da je kraj dogajanja Ljubljana, tam nekje proti koncu petdesetih let, že skoraj na prelomu v šestdeseta. V prestolnici ene od šestih jugoslovanskih republik smo. Pročelja secesijskih stavb, ki so nekoč blestela v svežih barvah in oblikah, zdaj lebde v zamolkli zamazanosti, ki jo je povzročil dolgoletni povojni smog. Po ulicah hite meščani in podeželani z nahrbtniki, eni kot drugi prekriti s podobno sivino kot fasade. Ne mudi se jim. Slišati je predirljivo cviljenje tramvajskih vozov, ki obvladujejo mestni ambient že več kot pol stoletja, a hitijo po njih tudi že trolejbusi, znanilci nove dobe in vse modernejših časov. V skladu z vsesplošno sivino so tudi izložbe trgovin kar se da skromne in neinventivne. Tujcev na ulicah skoraj ni: ni tujih turistov, ki bi zanimivosti prestolnice lovili v svoje objektivne, v mestu ni nobene ambasade, še konzulata ne. V oko padejo le miličniki; ti na glavni, Titovi cesti ustavljajo pešce, ki jo prečkajo zunaj pravkar zarisanih zeber; kajti mesto je v najstrožjem središču dobilo svoj prvi semafor, zdaj pa je modernega prometa nevajene meščane treba disciplinirati in privaditi novemu redu. Pred utripajočimi semaforškimi lučmi se zbirajo gruče in radovedno motrijo presenetljive novosti.

Na robu središča tega že na prvi pogled nadvse zaspanega mesta stoji mogočna stavba RK ZSZ-ja, kakor s kraticami označujejo enega izmed visokih in uglednih podoblastnih organov. V tej stavbi, v katero je pooblaščenim osebam mogoče vstopiti le mimo čuječega vratarja, je v dveh srednje velikih sobah nameščeno uredništvo časopisa Naša obzorja, glasila istega RK ZSZ-ja. Tamkaj za šestimi pisalnimi mizami sedi šest uslužbencev. Oči imajo uprte v okorne, stare, še predvojne remingtons. Zrak para drdrajoč hrup kovinskih črk pisalnih strojev, ki novinarjem omogoča, da se povsem posvetijo pisanju člankov za svoj časopis in jih pri tem ne motijo človeški glasovi, tudi če se oglašajo tik ob njih.

V eni izmed sob sedita tudi obe urednici. Zaradi svojega položaja sta nekoliko svobodnejši. Včasih ju službeni opravki zadržijo zunaj ugledne stavbe, včasih sta zadržani na pogovorih, konferencah ali delovnih sestankih predsedstva RK ZSZ-ja. Toda to je že skoraj preteklost. Kje so že časi, ko so se takšni sestanki odigrali sleherni dan; zdaj minejo brez njih celi meseci. Časopis, ki je nekoč davno, v prvem povojnem obdobju, svojim bralcem posredoval neskončne govore in cele plahte natančnih poročil z večdnevnih pomembnih sestankov, je že zdavnaj prepuščen samemu sebi in iznajdljivosti obeh urednic. Nekdanjo revolucionarno, aktivistično vsebino so že povsem prekriale nove oblike sporočilnosti in celo zabave: reportaže, ki poskušajo izžarevati duhovitost; glose, ki si prizadevajo biti kritične ali celo posmehljive, a razumljivo niti po naključju ne zadevajo oblastnikov, ampak drobne špekulante ali denimo obrtnike, ki po mnenju piscev preveč izkoriščajo nebogljene vajence; razglabljanja o novih zahodnih filmih, ki polnijo domače kinematografe; slike razgaljenih filmskih div; trivialni romani v nadaljevanjih; celo že križanke; horoskopi pa še ne (ti sodijo na področje mistike, ki je v novih časih deležna le posmeha).

Poglejmo si ti dve urednici čisto od blizu. Glavno in odgovorno urednico ogovarjajo s tovarišico Hermano. To je stasita, čedna gospa kakih triintridesetih let, vredna moškega pogleda. Človeka zna pogledati prodorno, naravnost v oči. Govori gladko, izraža se natančno, njena sporočila so avtoritativna, bolj ukazi kot predlogi ali želje. Ve se, da je soproga pomembnega republiškega funkcionarja in da je iz prve roke poučena o marsičem, o čemer ljudstvo niti ne slutiti. Avtoriteto gradi na svoji dolgoletni uredniški karieri in na svoji revolucionarni preteklosti (še kot nepolnoletno dekle je bila aktivistka OF v nekem večjem primorskem kraju). Ve se, da je njena izobrazba skromna, preskromna celo po njenem lastnem mnenju. Če bi bila nekoliko izdatnejša, bi sedela kje bolj visoko, menijo poznavalci, in tako ocenjuje tudi sama. Pomanjkljivo védenje nadomešča z izkušnjami in s prirojeno ostro presojo ljudi in dogodkov. Presoja pa tako in tako predvsem pisne izdelke podrejenih časnikarjev in zunanjih sodelavcev. Na začetku kariere se je pisanja lotevala tudi sama, je to že zdavnaj opustila. Na zunaj je to videti že na njeni pisalni mizi: edina je, ki ni opremljena z remingtonom.

Njena pomočnica je tovarišica Gita, kar pride od Brigitte, in je njeno živo nasprotje. Je kako leto mlajša od svoje šefinje, plavalasa in kot pregovorno večina plavalask ravno prav spogledljiva. Njeno lepo oblikovano telo, njen gibčen korak, njene modre oči, njen igrivi govor privlačijo številne moške. V nasprotju s svojo neposredno predstojnico Hermano,

ki je vseskozi zadržana, tudi na družabnih dogodkih ustrezno distancirana in tako s svojim zunanjim videzom kot vedenjem povsem ustreza idealu ženske nove, komunistične družbe, Gita svojo ženskost razdaja dokaj sproščeno in neposredno, na priložnostnih družabnostih (denimo na kakem sprejemu) zna nagniti kozarec (Hermana pa iz njega komaj srebnje), zna se zavrteti v divjem plesu in celo ugnati kako porednost, ki pa jo pozneje obžaluje. Tako kroži pripoved, da je na neki precej slovesni in ugledni večerji, razžarjena od nekoliko preveč pijače, potegnila prt z mize. Čeprav je bila sprva to le gesta prešerne objestnosti, se je v hipu spremenila v pravo katastrofo: prt je voljno sledil njenemu gibu, zatem pa so se nanj zgrinjale polne steklenice, se zvrčali kozarci, se drobili krožniki, gostje so odskočili od mize, s prtiči so pivnali vinske luže, ki so se razlivale po mizi in po stolih ... Prihiteli so natakariji in odpravljali posledice nenadnega razdejanja. Giti ni nihče rekel žal besede. Se pač zgodi. Kdo bi kaj očital razcveteli lepoticici!

Še nekaj ločuje Hermano in Gito. Lahko bi rekli, da Gita izgoreva za svoj častnikarski poklic. Nenehoma govori o njem, ves čas nekaj snuje, veseli se, kadar ji pride pod roke kakšna sveža snov, ki bi jo bilo vredno upesniti. Tudi njeni razgledi niso presežni, prej bi lahko rekli, da ima v svojem vedenju številne praznine. Malce zlahka se da navdušiti za kaj, še zlasti če so tisti, ki jo navdušujejo, v njenih očeh razgledani ljudje, tako rekoč intelektualci novega časa. Tako so jo nekateri funkcionarji RK ZSZ-ja, s katerimi goji službene vezi, v zadnjem času opozorili na novo izdajo Boccaccievega *Dekameron*a. Malo po svojem prepričanju, malo iz veselja pokratkočasiti se z lepoticiko, ki namenja njihovim besedam spoštljivo pozornost, so ji razložili, da je natis dela, polnega spotakljivih prizorov, telesnosti in skrivne zasebnosti, kar vse je v celoti tako tuje idealom socialistične družbe, pravi anahronizem. Povrhu je nadvse zajetna knjiga izšla v razkošni bibliofilski izdaji, v kakršni ne izide nobeno delo domačega avtorja. Tipično je tudi, da so uporabili prevod predvojnega prevajalca, ki nima nobenega stika z današnjo stvarnostjo. Knjiga je bila deležna visoke družbene subvencije. Ali ni v vsem tem nekaj protidružbenega? Ali se ne skrivajo za tem javnim dejanjem reakcionarne sile, ki so samo čakale na ta trenutek in se zdaj privoščiljivo hahljajo? Gita se je branja knjige lotila tudi sama in se kaj hitro prepričala, da imajo njeni kritiki v marsičem prav. Ni minilo dolgo, ko je njihove pripombe, zabeljene z nekaterimi svojimi, upesnila v glosi, ki je zagledala beli dan na časopisnih straneh Naših obzorij. Njeni obveščevalci so se zdaj zadovoljno hahljali vase, saj je bila glosa živ dokaz moči njihovega prepričevanja. Toda našel se je še neki drugi poznavalec starodavnega dela, ki je na

straneh ene izmed uglednih literarnih revij njeni glosi oporekal, češ da sodi *Dekameron* v sam vrh svetovne literature, da je treba nanj gledati z očmi tedanjega povsem drugačnega časa in da je zagotovo dobrodošel tudi v socialističnih knjigarnah in knjižnicah. Iz nevednosti glosatorke pa se je prosto po Prešernu celo ponorčeval, češ naj sodi o tistem, kar pozna (morda o kuharicah in kuhinji) in ne o visočavah, ki jih s svojega razgledišča ne more uzreti. Gita je bila globoko užaljena, v pogovoru s Hermano je menila, da se, kakor koli že, tudi za tem odgovorom skrivajo nasprotno sile, zatem pa sta skupaj sklenili, da je najbolje obmolkniti in ne drezati v osir.

Gita ima še nekoga, ki ji je pri njenem vsakdanjem novinarskem početju v močno oporo. To ji nudi njen soprog, udeleženec NOB-ja, resda ne prvoborec, saj to že zaradi svojih let ni mogel biti, vendar vseeno partizan, ki jih navsezadnje ni na pretek. Tudi on je funkcionar nove družbe, od svojih vrstnikov, ki so vsi malce oholi in gledajo na ljudi okrog sebe zviška in so vsevedni, se loči po podeželski preprostosti in odprtosti. Zavzeto opravlja dolžnosti, ki so mu naložene, toda hkrati ima oči tudi za druge, ceni njihovo delo in pripravljen jim je pomagati. Enak odnos ima tudi do Gite, čeprav je viharen ogenj, v katerem sta se nekoč razplamtela, že zdavnaj pojenjal. Kadar pa mu Gita, ki svoje notranje napetosti sprošča s kakšno objestnostjo, najsi gre za nerodnost, ki jo je zadnjič zagrešila na večernem sprejemu ali pa za tokratno nerodnost z nepremišljeno gloslo o umestnosti *Dekamerna*, iskreno potoži, se vsakokrat poda v vlogo dobrohotnega tolažnika, češ vsakemu se lahko kdaj kaj pripeti in vsakdo se kdaj lahko zmoti in ni vrag, da se ne bi zmotila novinarka, ki mora dan za dnem o nečem presojati. Ena izkušnja več, pa gremo dalje! Zdi se celo, da takšne izkušnje njuno malce razvodenelo razmerje vsakič nekoliko okrepijo.

Toda Gita je že pozabila na sarkastično duhovitost, ki ji jo je namenil znani literat. Še več. Svojo nezamerljivost je pokazala tako, da ga je povabila k sodelovanju pri Naših obzorjih. Če že o vsem vse ve, naj nekaj tega pove tudi njenim bralcem.

Hermane ne prevzemajo ne časnikarske ne ustvarjalne strasti. Potem ko se je še rosno mlada podpisala pod nekaj referatov, napisanih za predsedstvo RK ZSZ-ja, katerega delegirana članica je bila, se je pravzaprav ukvarjala samo še s prispevki drugih. Dan za dnem je brala in presojala izdelke profesionalnih sodelavcev in kdaj pa kdaj izrekla kako pripombo ali svetovala črtanje enega ali drugega stavka, prijazno sprejemala zunanje sodelavce, skrbela, da je bil časnik pravočasno pripravljen za tisk, in bedela nad številnimi banalnostmi, ki jih prinaša tako delo. Podoba časopisa, kakršna

je bila, se ji je zdela povsem zadovoljiva. Ni ji prišlo na misel, da je njen časopis na primer premalo obsežen, ali da ne obravnava pravih snovi, ljudi in dogodkov, ali da bi ga morala kakor koli spremeniti. V desetih letih, ko mu je poveljevala, je sicer samo po sebi nastalo nekaj sprememb, a ne kakšnih udarnih ali pretresljivih. Od nekdanjega čistega aktivizma, borbenosti, revolucionarnosti in poveljnega navdušenja, od zanesenega vzklikanja parol torej, so se sicer premaknili v človeško bližino: k filmom, celo k filmskim zvezdnikom, k osebni problematiki (odprli so celo nadvse brano rubriko zaupnih pomenkov), romanom, potopisom, anekdotam in humoreskam, h križankam in k najrazličnejšim zanimivostim iz sveta in domovine, nekdanje revolucionarne strasti pa so se na straneh Naših obzorij razplamtele le ob državnih praznikih in ob kakem kongresu najvišjih državnih političnih teles. Hermana ni razmišljala o tem, koliko časa bo to razmeroma mirno službeno življenje še trajalo. Medtem ko je Gito nenehoma odnašalo na službene poti po vsej ožji domovini in kdaj pa kdaj tudi v državno prestolnico, se je Hermana najboljše počutila za svojo uredniško mizo, za katero je sedla ob pol osmih zjutraj, pozneje prebila slabo uro v okrepečevalnici RK ZSZ-ja, kjer so jo zasuli z najrazličnejšimi novicami, zlasti s kadrovske in seveda s tistimi iz glavnega mesta, ki so odločale o življenju v državi, nato pa se je posvetila svojim dolžnostim vse tja do druge popoldanske ure, ko se je napolnila domov, da opravi še materinske in gospodinjske dolžnosti.

V dopoldanskih urah sta vmes, za oddih med enim in drugim opravilom, z Gito nekoliko poklepetali, izmenjali izkušnje. Gita, ki se je pravkar vrnila z neke politične slovesnosti v Beogradu, ji je poročala o svojih vtisih iz glavnega mesta. Seznanila jo je z najpomembnejšimi deli govorov na slovesnosti, ki so vsi po vrsti zadevali precejšnje izboljšanje standarda jugoslovskega ljudstva, kar je bilo utemeljeno tudi s statističnimi podatki, in hkrati poudarjali, kako bo boj za čim višji standard v ospredju tudi poslej. Poročala ji je o tem, da so govorniki posebej omenjali, kako je v pisanju zahodnih časnikov nenehno čutiti hladen, nerazumevajoč, celo sovražen odnos do ukrepov naše mlade socialistične države, kako dvomijo o njeni gospodarski prihodnosti in celo o njeni demokratičnosti. Povsem pa se je razvnela, ko ji je poročala o koncu slovesnosti, ko je zbrane delegate prišel pozdravit predsednik države, tovariš Tito. Sprva je bilo v ozadju dvorane čutiti nekakšno vršanje. Zatem so ugledali mogočno postavo predsednika, ki mu je s čvrstim, odločnim korakom sledilo njegovo spremstvo. Nekdo je zaploskal. Vsa dvorana je planila kvišku in razleglo se je viharo, mogočno, oglušujoče ploskanje. Tito se je nasmehnil, zamahnil z roko,

da bi jih utišal. Ploskanje pa se je samo še stopnjevalo, se za nekaj hipov nekoliko poleglo, da bi se že naslednji trenutek še bolj razvnelo. Ko se je Tito bližal odru in se po nekaj stopnicah kot kak mladenič povzpел nanj, je nekdo zaklical geslo: *Tito, partija!* Zatem je ti besedi razločno in uglašeno izgovarjala vsa dvorana. Nasmeljani predsednik je z roko ukazal, naj utihnejo. Ko pa so res utihnili, je nekdo z mogočnim glasom začel: *Družbe Tito, mi se ti kunemo ...* Njegovo petje je povzela vsa dvorana. Izražanju naklonjenosti do tovariša Tita ni bilo ne konca ne kraja.

Gita, ki o vsem tem ni poročala čustveno neprizadeto, je posebej poudarila, da je to preprosto treba doživeti, začutiti, kako je to ljudstvo eno s svojim predsednikom, kako do konca čuti z njim. Svojo pripoved je sklenila: Ta konec plenuma je bil najboljši odgovor zahodnim pisunom, ki preprosto nočejo razumeti naše stvarnosti in jim kar naprej nekaj ni prav.

Po izrečenem "jim kar naprej nekaj ni prav" sta umolknili. Pogovarjali bi se še naprej, a se je zdelo, da ju nekoliko moti navzočnost dveh sodelavcev, s katerima sta delili sobo. Ni vse za vsaka ušesa. Toda Ferdo je pravkar vstal, češ da ima neki opravke. Še čisto mlečnega Karija, "našega vajenca", kakor ga je v šali imenovala Gita, pa sta s pripravljenimi rokopisi poslali v oddaljeno tiskarno, saj je bil to bistveni del njegovih dolžnosti. Ko sta ostali sami, sta sedli bliže druga k drugi in glasnost pogovora znižali za celi dve stopnji.

Gita je zdaj Hermano napol spraševala po pomenu nekaterih stavkov na beograjskem sestanku, napol jih je pojasnjevala sama. Ne samo v Beogradu, v vseh časopisih so visoki funkcionarji nenadoma čutili potrebo, da ljudstvo prepričujejo, da se je življenjska raven v zadnjih petih letih zvišala. Zatrjevali so, da je ta standard leta 1958 v primerjavi s tistim iz leta 1953 višji kar za petindvajset odstotkov. Poudarjali so, da ne gre za nominalni dvig vrednosti denarja, ampak za realni dvig vrednosti plač, s katerimi je zdaj mogoče kupiti kar četrtno več kot pred petimi leti. Ljudstvu so zdaj lažje dostopna oblačila, ženske segajo tudi po modnih torbicah, v trgovinah je na voljo raznovrstna hrana, ki je prej ni bilo; poprej so se ljudje že zvečer postavili v vrsto pred trgovino, če se je zvedelo, da je prispela nova blagovna pošiljka, zdaj je to zgodovina; mnogi živijo v novih modernih stanovanjih; vse več je ljudi, ki so si omislili avto. Ob zadnji omembi sta se nasmehnila: avto je pravkar zajadral tudi v njuni družini, v obeh primerih fiat 600, ne preveliko, a zlasti za izlete nadvse udobno vozilce, ki se je nemudoma usedlo v srca milijonov Jugoslovanov. Mnogim funkcionarjem, kakršna sta bila tudi njuna moža, je bil ponujen na ugodno obročno odplačilo.

Toda ostanimo pri zastavljenem vprašanju: Zakaj nenadoma tako zelo poudarjajo izboljššan standard? Gita je Hermani razodela, kar je slišala,

namreč da je to zagotovo v zvezi s trboveljskim dogodkom. Zakaj je ta dogodek takšna skrivnost? No, ve se, da so trboveljski rudarji v nekakšen protest ostali v jami, pri protestu pa se jim je pridružilo več tisoč zasavskih rudarjev. Nihče ne ve, zakaj je do tega prišlo. Gita pove, kar je slišala, namreč da so razlogi za radikalni protest rudarjev kar se da banalni. Menda gre za delovne obleke, ki so precej ponošene, celo strgane. V takšnih oblekah je težko delati, obljubili so jim nove, vendar jih ni bilo od nikoder. Nekdo na tej relaciji je odpovedal in zgodilo se je, kar se po vojni še ni zgodilo: rudarji so nehali kopati premog, ki ga zlasti zdaj, pozimi, tako zelo potrebujemo. To se menda ne bi zgodilo, če bi tisti, ki so obleke obljubili, obljubo držali. Zdaj pa se mora s tem dogodkom ukvarjati vsa država. In še nekaj: Če so stvari tako preproste in razvidne, zakaj pa vse časopisje o njih molči. Nikjer ni bilo mogoče prebrati niti ene same besede v tem smislu. No, res je, da je dogodek končan in konflikt razrešen, toda ljudje pričakujejo, da bi lahko prebrali, kaj si o tem misli oblast. Kaj bo storila, da bi v prihodnje take dogodke preprečila?

Hermana, katere mož ima višjo funkcijo kot Gitin, ji zagnano pojasnjuje, da je dogodek v Trbovljah oblastem neljub, seveda tudi tovarišu Titu, čeprav doslej o njem še ni spregovoril. Naše oblasti so mislile, da v socializmu, kjer je na oblasti delavec, do takšnih dogodkov preprosto ne more priti. No, prav, tisto reč v Trbovljah imenujejo dogodek, resnici na ljubo imenujmo ta dogodek s pravim imenom: za štrajk gre, za prvo stavko v socialistični dobi, le da nihče noče izreči te besede. V resnici ne gre za delovna oblačila, čeprav je bilo na nekaterih sestankih tolmačeno tako, gre za zahtevo rudarjev po višjih plačah. Škoda je, da tega niso zahtevali na sestankih, v delavskih svetih, v proizvodnih enotah, na partijskem sestanku, ampak so ravnali tako, kot to počno v kapitalizmu. No, ampak zdaj je že vse urejeno. V trboveljski rov se je spustil sam predsednik Ljudske skupščine LRS ter republiški in zvezni poslanec Miha Marinko, ki je v predvojnih letih sam rudaril prav v tem rudniku. Prav on se je najlaže pogovoril s svojimi nekdanjimi tovariši. In dosegel, da so oblasti nemudoma ukrepale. Rudniku so čez noč odobrili višjo ceno premoga in večji delež pri izkupičku, iz česar bodo lahko zvišali tudi osebne dohodke rudarjev. Toda nobene nuje ni bilo, da je prišlo do te ostrine, vse bi lahko povedali in zahtevali zlepa. Rudarji so preprosto prezrli, da je vse v njihovih rokah, da so sami svoj gospodar. Morda pa jih je tudi kdo našuntal, kaj se ve. Morda je tisti mislil, da bo oblast poslala nad rudarje policijo ali vojsko, morda je hotel kdo ustvariti umetne razmere, ki bi mlado državo pahnile v nemire, mislil skratka, da je prišel njegov čas. Oblast je strašna stvar, kdor jo je kdaj okusil, ne more verjeti, da jo je izgubil enkrat za vselej.

V tem, kar je povedala Hermana, je bilo veliko tistega, kar je njej razložil njen poučeni soprog, nekaj pa je dodala tudi sama. Gita je priznala, da je verjela, da je šlo pri tem dogodku samo za vprašanje delovnih oblek. Čeprav ji je Hermana razložila, da je bil "dogodek" v resnici stavka, tako imenovana divja stavka (saj je niso organizirali sindikati in pri njej nista sodelovala niti delavski svet niti partija), ji ta huda beseda, ki je sodila bolj v zgodovinske učbenike (v poglavja o kapitalizmu, ki dere v propad), ni šla z jezika. Toda zakaj, je vztrajala Gita, o tem dogodku, no, o tej stavki, o kateri vsi govorijo, v časopisih ne črhujemo niti besede? Zakaj ljudem, ki jih gotovo zanima, ne razložimo, ne pojasnimo. A je prepovedano? A je tebi na primer kdo naročil, da v Naših obzorjih o tem ne smemo pisati? Ne, je odločna Hermana, nihče mi ni naročil ničesar. Navsezadnje bi lahko pisali tudi o tem. Ampak to je stvar intuicije in poslušanja družbeni trenutek. Vsak časopis se odloča po svoje. Vprašanje pa je, ali je v tem trenutku pametno razpihovati ogenj. Čez čas, ko se bodo strasti polegale, bodo zadevo pojasnili najprej na kakem visokem političnem forumu, nato na partijskih sestankih in naposled na sestankih krajevnih skupnosti. Saj veš, kako gre to pri nas. Ničesar ni mogoče prehiteti. Ko bo vse raziskano, tudi ozadja, ki gotovo so, bodo dobili za podrobno analizo priložnost tudi časopisi.

Že pol ure pozneje pa ji Hermana lahko postreže z dokazom, da oblasti vendarle delajo s polno paro. Visoki predstavnik ljudstva Miha Marinko je v zaključnem govoru v Ljudski skupščini LRS omenil najprej "sproščeno uveljavljanje zavednih socialističnih sil", zatem pa "anarhistične, demagoške elemente, ki bi s svojim destruktivnim delovanjem lahko motili uspešno delo demokratičnih organov pri reševanju tekočih problemov". Na plenumu Socialistične zveze je šel še dalje in priznal, da "raven življenjskega standarda res ne zadovoljuje, da so potrebe in želje delovnih ljudi večje, vendar smo lani dokaj povišali plače, bolj, kot je bilo v načrtu ... to bo rešila podpora in udeležba množic v družbenem upravljanju." Hermani se je zabliskalo v očeh.

Zatem sta se lotili bolj vsakdanjih tem. Gita se je pohvalila, da je končno dobila snažilko, s katero je res zadovoljna. Ne naredi samo tistega, kar ji naroči, ampak zna delo videti tudi sama. Zlata je vredna. Hermana pa ji je nasprotno razložila, da ima s svojo snažilko težave. Pravkar ji je sporočila, da je zanosila in da nekaj časa ne bo mogla čistiti. Bolj kot dejstvo, da si bo morala vsaj začasno omisliti drugo pomočnico, je Hermano vznemirilo, da je čistilka sploh zanosila. Toda o tem se je lahko izpovedala samo Giti, vpricho drugega česa takega ne bi niti zinila. Pomisli, je rekla Giti,

zanosila je! Saj si jo že videla: majhno, nebogljeno, krevljasto človeče, povrhu grbasta! Človek bi mislil, da se ne bo nihče ozrl za njo. Toda otrok ne pride iz zraka. Nekdo jo je oplodil. A je pri tem mižal? No, saj je mogoče grdo, da tako govorim, ko meni ničesar ne manjka, a vprašam se, saj se menda smem?

Danes sta izjemno razpoloženi za medsebojno izpovedovanje. Čez čas naročita tajnici, naj jima skuha kavo. Pomenek teče poslej ob njenem dražčem vonju. Zadeva pa bistveno sestavino človekovega življenja: njegovo bivališče. V tem primeru bivališče obeh tovarišic, ki se pomenkujeta.

Obe sta se pravkar preselili v novo poslovno-stanovanjsko stavbo ob glavni ulici, ki jo je projektiral že kar znamenit arhitekt. Ne, ne gre za navaden stanovanjski blok, kakršni so vzniknili na različnih obrobjih mesta in že njihova omemba zveni dokaj pejorativno, gre za razsežno stanovanjsko stavbo, ki jo je arhitekt z velikim občutkom za urbano arhitekturo umestil ob glavno ulico in jo poudaril z dolgimi pasovi balkonov. Pred stavbo se raztezata mestna avenija, po predsedniku države poimenovana Titova cesta, in izjemno prostran pločnik, v pritličju so moderne trgovine, vse v izbranem marmorju, ki bo v nasprotju z navadnim ometom za vedno obdržal svojo čvrsto svežino. Z oken, skritih za balkoni, se ponuja razkošen pogled na morje hiš in na grajski hrib z gradom, na katerem plapolja jugoslovanska zastava, z drugih oken razveseljujejo pogledi na zeleni Rožnik in na prostrano, že precej zazidano ravnico vse tja do slikovite Šmarne gore in planinskih vršacev za njo.

Obe v tej stavbi na novo naseljeni tovarišici sta nad svojima stanovanjema resnično navdušeni. Hermana se je v sloviti stavbi, ki so ji inovativni meščani zaradi poudarjenih balkonov nemudoma naredili nekoliko hudomušno ime Kozolec, preselila iz stare hiše v Trnovem, Gita iz druge stare hiše v Šiški; torej ne ena ne druga ne ravno zelo od daleč. Toda obe sta se razveselili, da bosta poslej živeli v samem centru in jima bo peš dosegljivo prav vse: kino, gledališče, družabnosti, trgovine, zdravnik, bolnišnica, služba, saj res, tudi služba. Veliko pa jima bo pomenilo tudi to, da živita v reprezentančni stavbi, ki pooseblja mesto, v katerem sicer živita vse od leta 1945. Za njuno veselje pa so na voljo še številni drugi razlogi.

Najbolj ju je veselilo dejstvo, da je v novem stanovanju vse novo, od kuhinjskih omaric do štedilnika, od postelje do stolov in zaves na oknih ter rolet, od parketa do svežega beleža, novi so tudi kopalnica, keramika, umivalnik, kad, celo bide. Druga drugi priznavata, da poprej sploh nista vedeli za institucijo bideja. Ko sta ga ugledali prvič, sta ena kot druga mislili, da je namenjen umivanju nog. V obeh prejšnjih stanovanjih so

bile kar naprej težave. Na nekaterih stenah se je nabirala plesen. Omet je od dolgih let oziroma od posedanja stavbe tu in tam grdo počil. Rolete so se zatikale. Vrata so zijala, da je pod njimi pihalo, nekatera so se čudno zvila. Redki aparati so se kar naprej kvarili. Vodovodne pipe so curljale, v ceveh so se nabirale obloge kamna. Tu pa je vse novo, pravkar izdelano, pravkar montirano. Skoraj gotovo je, da se dolgo ne bo nič pokvarilo.

Še en razlog je za veselje, s katerim pa celo druga pred drugo ne prideta takoj na dan. Obe hiši, v katerih sta stanovali doslej in v kateri so ju z družinama naselili kmalu po vojni, sta bili nacionalizirani, torej odvzeti prejšnjim lastnikom, ki so iz že kakih razlogov na vrat na nos zapustili svoje domove tik pred 9. majem 1945. Kar je enim pomenil tako pričakovani dan zmage, osvobodilni dan, je bil za druge dan prostovoljnega izгона v neznano tujino, na konec sveta.

O tem sprva ni nihče razmišljal. Pa tudi pozneje ne. Nemogoče bi bilo, da bi se kdaj vrnil kdo od tistih, ki so jim nacionalizirali premoženje, bodisi da so bili neposredni sodelavci okupatorja bodisi da so bili premožni industrialci, ki so z njim tako ali drugače sodelovali, bodisi da so bili osvoboditeljem že kako sovražni. Še bolj nemogoče pa bi bilo, da bi kdo zahteval vrnitev zakonito odvzete lastnine. Z leti, ki so minevala, ni bilo nič drugače. V novi ljudski državi ni bilo več prostora za nekdanje bogatine, ki so tako in tako živeli od rok delavstva. Nihče se ni slepil, da so odšli vsi, ki jim nova oblast ni dišala. Nekateri so se pač potuhnili in se nekako vključili v novi družbeni red. Tudi če bi dočakali preobrat, o katerem so v povojnih letih rade sanjale stare sile, bi medtem ostareli in postali nemočni. Njihovi otroci pa se medtem ne bi samo navzeli nove miselnosti, ampak bi postali njen neločljivi sestavni del. Leta naredijo svoje.

A je bilo slišati, da so se nekateri oblastni funkcionarji, katerih slike so vsaj ob prazničnih dneh rade krasile naslovnice časopisov, sčasoma odpovedali zaplenjenim predvojnim vilam, ki so jim bile dodeljene še v majskih dneh leta 1945. Namesto njih so raje sezidali lastne hiše. Uradni razlogi, ki so jih omenjali, so bili odsluženost bivalnih prostorov, strehe, ki so zamakale, visoki stroški, ki jih je povzročalo ogrevanje prostornih soban, slaba razporeditev prostorov in zastarela napeljava elektrike, vodovoda in kanalizacije. Zatem pa je kot tanek curek prodrla novica, ki naj bi jo izrekel eden takih funkcionarjev, češ ves svet se obrača, še včeraj trdna stališča se mehčajo, iz najrazličnejših vzrokov, predvsem ekonomskih, smo se pripravljene lizati tudi s kapitalisti. Roka roko umiva, kapitalist kapitalista pokriva. Najbrž se ne bo zgodilo, a se lahko zgodi, da bo kdo zahteval svoje nekdanje premoženje nazaj, še posebej če bo dokazal, da se v resnici ni pregrešil zoper lastni narod. Zaokrožilo je ime funkcionarja, ki

je govoril o tem. Ljudje so vedeli povedati, kje natančno si je postavil novo vilo. Nejeverni Tomaži so si jo šli ogledat na lastne oči. Funkcionarjevo dejanje je dobilo prve posnemovalce.

Hermana in Gita se nista preselili iz takšnega razloga, ampak ker se jima je ponudila priložnost, pravzaprav se je ponudila njunima možema, dvema stebroma nove družbe, čeprav ne ravno najpomembnejšima. K odločitvi pa sta seveda prispevali tudi onidve. Še posebno Gita, ki jo je v stari vili zares nekaj motilo. Le kaj? To je bila v tem veselem trenutku, ko sta bili obe že preseljeni v imenitno stavbo Kozolca, pripravljena razložiti tudi Hermani.

V začetku, ko sta se z možem vselila v šišensko vilo, je ni motilo prav nič. Oba sta bila preprosto presrečna, da sta tako hitro dobila svoj dom. In nič je ni zmotilo tudi po tem, ko je dom napolnil vrišč otrok. Pozneje pa, ko je bila v stanovanju večkrat sama in ko so se sobe napolnile z eno samo neskončno tišino, se je domislila, da so po istih prostorih nekoč hodili drugi ljudje, ki zdaj, kakor je sčasoma izvedela, žive v Argentini. Navdala jo je misel, da niso povsem pozabili svoje nekdanje domovine, njenih gora in rek, razsežnih gozdov in jezer in tudi svojega nekdanjega doma ne, tega še celo ne. Morda so ga sprva prečrtali, zavedajoč se, da ga ne bodo nikoli več videli, sčasoma pa so pomislili nanj, se s pogledom sprehodili po njegovih stenah, po nekdanjem politiranem pohištvu, po slikah, ki so jih imeli obešene po zidovih, po temnem umetelno sestavljenem parketu, pogledali skozi okno v zelenje vrta. V tovrstne misli se je vživela s takšno silo, da se je naslednji trenutek zavedela, kako njeno razmišljanje ne more biti naključno, ampak je plod mogočne energije, ki ima svoj izvor v daljni Argentini. Nenadoma je določno vedela, da po istih stenah in po istem parketu ta hip brodi tudi pogled nekdanjega stanovalca, le da ju loči Atlantski ocean. Svoje razmišljanje je ocenila kot nespametno blodnjo. A se ni mogla znebiti misli, da z neznancem istočasno buljita v iste predmete. Brala je že o miselni energiji, ki se prenaša na daljavo, verjela bi, da je nekaj na tem. Občutek, ki ga je doživela, se je ponovil. Ob drugi priložnosti je nekdanje stanovalce postavljala k omaram, za štedilnik, k oknom, v posteljo, ugledala jih je v kopalnici, da jo je spreletel srh. Kadar je sama loščila parket, si je predstavljala, da je nekdanj na istem mestu to počela neka druga ženska. Zabuljila se je v parketne deščice, skušala prodreti vanje. Parket se je v dolgih letih ogrebel, izsušil, reže so bile ponekod polne strnjenega prahu. V tistem prahu se je nekaj zasvetlikalo. Z iglo je izbrskala svetlikajoči se predmet. Bil je gumb s komaj razpoznavnim cvetličnim vzorcem, s kakršnim so nekoč krasili vse:

kozarce, stekla v omarah, tapete, celo pročelja hiš. Očitno je pred davnim časom odletel s kosa intimnega ženskega perila. Ali tista ženska pogreša ta parket, te prostore, ta dom? Zgodilo se je, da je bil mož na službenem potovanju, ona pa je ostala sama doma. Ne, ni sanjala, sredi noči jo je zbudilo pravo živo hreščanje, morda je hreščalo iz lesenega kasetiranega stropa, morda iz oken ali vrat; morda ni bilo hreščanje, ampak zamolklo ječanje, kot bi nekdo pritajeno ihtel v sklenjene dlani. Občutek je bil neprijeten, neznosen.

Hermana jo je pozorno poslušala, zatem pa rekla: Beži, beži! To si si samo domišljala. Ampak saj je vseeno, zdaj nisi več tam, zdaj si drugje.

Drugje sem, ji je odgovorila Gita. Ampak nekaj časa se še ne bom mogla znebiti misli na prejšnji dom. Lahko imaš prav, da ni nič na tem. Ampak glej, odkar smo se preselili, ne slišim ničesar več, nikakršni občutki me ne spreletavajo. Imam zgolj zavest, da smo prvi stanovalci v tem stanovanju. Nihče ni pred nami stopal po našem parketu, nihče se ni razgledoval skozi naša okna in nihče ni skrival svoje golote v naši kopalnici. To je prekrasen občutek. Če bi mi bil kdaj odvzet, bi dala vse na svetu, da bi se spet počutila enako. Počutim se kot čisto nova ženska.

Gita, Gita! ji je požugala Hermana. Ti si res ena občutljiva stvarca. Po pravici ti povem, da si ne bi mislila.

Med dvema ženskama, ki so ju družili številni atributi povojne dobe, je zavela nežna skladnost. Nastalo tišino je prekinilo zvonjenje telefona. Glavna tajnica RK ZSZ-ja je Hermani sporočala, da želi z njo govoriti predsednik. Bi imela čas natančno ob enajstih?

Predsednik želi govoriti z mano, je pojasnila Giti. In glasno pristavila: Mislim, da bo že več kot eno leto, odkar sem bila pri njem na pogovoru. Mora pa že biti kaj resnega! Me prav zanima, kaj ima.

Zdaj sedi nasproti predsednika in se počuti nekoliko nelagodno. To čudno občutje pravzaprav doživlja prvič. V preteklosti in vse doslej se je v takšnem primeru osredinila na zbrano poslušanje. Če jo je predsednik poklical, ji je gotovo nameraval sporočiti nekaj pomembnega. Toda predsedniki, katerih sporočila, naročila ali pripombe je doslej poslušala, so bili starejši tovariši, celo močno starejši, že zaradi svoje rojstne letnice (in izkušenj s tem v zvezi) so vzbujali zaupanje in spoštovanje. Tokrat pa se je prvič zavedela, da sedi pred zelencem, močno mlajšim od nje. Nikoli doslej ni razmišljala o svojih letih ali o staranju, zdaj pa se je nenadoma vprašala, kako da ni opazila, da je že v srednjih letih in da je nekakšen prag starosti, ki ga je kdaj slišala omenjati, že v razvidni bližini. Toda poslušajmo raje, kaj ji ima predsednik povedati.

Potem ko si omočita usta z okusom po kavi, jo sprašuje po zdravju (Ja, hvala, še kar!). Potem pa preide k stvari sami. Opravičuje se ji, ker da različni oddelki RK ZSZ-ja živijo nekako sami zase, nepovezani; do tega je prišlo v preteklosti in še kar traja; on pa se že ves čas svojega predsednikovanja zaveda, da bi se moralo to spremeniti. Razodene ji, da ima ves čas v mislih tudi časopis Naša obzorja, ki sicer ni uradno glasilo organizacije, a je vendarle njen glasnik. Naj mu tovarišica Hermana oprostí, če njegovo razmišljanje ne bo ravno najbolj galantno, toda brez ovinkov in kar naravnost, tako po kmečko ji bo povedal, da se mu podoba Naših obzorij ne zdi najbolj pravnjna. Še zlasti ne, ker so se tako zunanje podobe kot vsebine drugih časopisov v zadnjih letih precej spremenile. Vsaj on sam ocenjuje, da so Naša obzorja nekoliko zaspala. Nič ni v njih, kar bi bralce razviharilo, kar bi jih vrglo iz udobnih naslanjačev, v katerih so se zasedeli. Prav nasprotno, časopis celo streže njihovemu, kako bi se izrazil, no, malomeščanskemu okusu. V njem pogreša kritiko, kritične analize, glose, opozorila na napake in pomanjkljivosti, želi si več komunikacije z bralci, ki se skoraj ne oglašajo. No, ja, vsi ti romani v nadaljevanjih, vse to pisanje okrog tujih filmov, vse to poročanje z najrazličnejših festivalov in tako dalje in tako dalje je gotovo potreben sestavni del. Ne misli, da so krivi prav sodelavci časopisa, gotovo ima pri tem svoj delež tudi predsedstvo, ki doslej ni bilo dovolj pozorno, morda je redakcija tudi kadrovsko podhranjena, morda so vložili premalo denarja v bolj vablјiv grafični videz časopisa. Vse to bi se dalo spremeniti. Skratka: predsedstvo RK ZSZ-ja bo odslej bolj pozorno na svoj časopis, z njim ima velike načrte, prizadevalo si bo, da bodo Naša obzorja prepoznavnejša in odmevnejša, da se bo o njih govorilo. Ko bodo to dosegli, bo zrasla tudi naklada. Najpomembnejše pa je, da se bo časopis uglasil s politiko RK ZSZ-ja in bodo tako doseženi politični cilji, ki zadevajo po eni strani višji, izboljšani življenjski standard naših delovnih ljudi, po drugi strani pa tudi boljše, varnejše in bolj smiselno življenje v nešteti državah sveta, s katerimi prav zdaj sklepamo tesna prijateljstva.

Tovarišica Hermana je predsednikovim izvajanjem večkrat prikimala, a hkrati čakala, da jih dokonča.

Ne želi in noče se vtikati v uredniško politiko, ji govori predsednik, takšna politika je končno stvar glavne in odgovorne urednice in njenega moštva. Vendar so zdaj časi taki, da jim je preprosto treba prisluhniti. Naša obzorja naj bi za začetek opozorila nase z nečim odločnim, opaznim in inovativnim, še posebej ker je v zraku kar nekaj pomembnih dogajanj, vsaj en velik dogodek bo potekal tudi v našem mestu, v Ljubljani. Gre za sedmi kongres ZKJ, na katerem bo sprejet nov program Zveze

komunistov Jugoslavije. Vsi se že pripravljajo na to, oči vse države bodo uprte v Ljubljano, na dogodek bo pozoren ves neuvrščeni svet. Zdaj res ni čas, da bi skromno stali ob strani, tako kot navadno. Priložnost, ki se nam ponuja, je treba zgrabiti in iz tega nekaj narediti. Sam je ob tem razmišljal, naj bi Nova obzorja ob tej veliki priložnosti objavila intervju s tovarišem Titom, katerega impozanten lik vzbuja zanimanje vsega sveta. Glejte, tovarišica Hermana, slovenski časopisi vedno samo povzemajo intervjuje z maršalom ali z drugimi najvišjimi državnimi funkcionarji, ki jih objavljajo drugi časopisi, predvsem beograjski. Zakaj ne bi bilo enkrat obratno, zakaj ne bi beograjski časopisi ponatisnili intervjuja iz slovenskega časopisa, ki si zasluži, da bi ga bolj poznali tudi v drugih delih naše države?

Hermana je namrščila čelo. Predsednikov predlog ji je pognal kri v glavo. Razumljivo, da se z njegovim predlogom strinja, sama pri sebi pa je pri priči zaslutila dolgo vrsto težav, s katerimi se bo treba spopasti. Predvsem je tu vprašanje, kdo konkretno naj bi intervju opravil.

Predsednik se zdi zadovoljen, da se z njegovim predlogom strinja. Vse okrog intervjuja prepušča glavni in odgovorni urednici in njenim profesionalnim sodelavcem. Kakor se bodo zmenili, bo prav. Če pa lahko kaj reče, se le spodobi, da intervju opravi sama urednica, ki ima največ političnih izkušenj in najbolje pozna prizadevanja naše države pa tudi aktualno problematiko in ki bo najbolje vedela, o čem se pogovarjati z maršalom. Seveda pa bosta tako RK ZSZ kot tudi njen predsednik ves čas na voljo za kakršen koli nasvet ali za kakršno koli pomoč.

Ko se je Hermana vrnila v redakcijo, si je na pisalno mizo položila prazen list papirja in s svojo odločno pisavo napisala: *Intervju s tovarišem Titom*. Nekaj časa je gledala v zapisane besede, nato pa jih je dvakrat podčrtala. Zatim je strmela v prazen papir, ne da bi zmogla napisati eno samo besedo. Končno je iz predala vzela novo mapo, vložila papir vanjo in na mapo zapisala: *Tito*.

Šele zdaj je imela čas razmisliti o pogovoru s predsednikom. Je bil to samo nenaden predlog, potem ko se doslej noben funkcionar ni zmenil za časopis? Se za tem skriva kaj drugega? Pomeni, da se bo predsedstvo poslej vtikalo v urejanje časopisa? Bi mladi predsednik preprosto rad prispeval kaj svojega? Ali pa so mu to naročili višji organi, ki bdijo tudi nad RK ZSZ-jem. Naj jemlje pobudo kot nekaj pozitivnega ali gre za nezadovoljstvo z njenim delom? Intervju s tovarišem Titom! Še včeraj ji ne bi prišlo na misel, da se bo nadnje zgrnilo tolikšno breme. Še nikoli ni nikogar intervjuvala, ker ji preprosto ni bilo treba. Koliko let je že minilo,

odkar je podpisala svoj zadnji članek! Zdaj pa intervju s prvim človekom države, z državnikom z veliko avtoriteto, ki mu mora biti v vsem kos!

Zavedela se je, kako se vse v njej bori proti temu, da bi to neznansko breme sprejela prav ona. Vse svoje moči bo usmerila v prizadevanje, da bi to delo opravil kdo drug, sama pa bo seveda sodelovala, kolikor bo le mogla.

Ko si je nekoliko opomogla od prvega vznemirjenja (upravičeno, saj vsaj eno petletko noben predsednik ni imel nobenih predlogov ne pripomb ne nič drugega), je z zadevo seznanila svojo pomočnico Gito, ki ji je bila zamisel všeč in je začela o njej takoj konstruktivno razmišljati. Po Hermaninem predlogu pa se zadeve nista lotili pri glavi, ampak pri repu. Čeprav je Gita menila, da ni kaj razmišljati in da je vse bistveno povedal že predsednik, sta vendar najprej začeli z izločitvenim postopkom: razmišljali sta, ali ne bi zmožel intervjuja opraviti kdo drug iz redakcije.

Hermana je menila, da bi ga vsekakor lahko opravil Ferdo, ki je gotovo od vseh najbolj pismen, hkrati pa govori nemško, angleško in nekoliko francosko, povrh je študiral umetnostno zgodovino, čeprav študija še ni končal. Gita jo je opozorila, da Ferdovo obvladanje jezikov nima nič s tem, saj bi se z maršalom pogovarjal v srbohrvaščini. Ne dvomi, da bi intervju spacal skupaj. Ima pa seveda kup pomislekov. Prvi pomislek zadeva vprašanja, ki naj bi jih zastavil maršalu. Ferdo je ves umetnostno naravnani, ne samo da ga politika ne zanima, ampak ima do nje celo odpor. Le stežka bi se poglobil v maršalove odgovore. Prav lahko pa bi s kakim vprašanjem povsem usekal mimo. Osebnost sicer misli, da je lojalni državljan, vsekakor pa ni kak politični navdušenec, ki bi zmožel iz srca zapeti: *Druže Tito, ljubičice bela, tebe voli omladina cela ...* Naj se Hermana spomni karakteristike, ki jo je morala o Ferdu napisati prav pred kratkim. Na nekem sestanku, menda na univerzi, je branil Slodnjaka, človeka, ki v svoji v nemščini napisani zgodovini slovenske literature postavlja v vrh domobranskega pesnika Balantiča namesto partizana Kajuha ali Bora. Ferdov nastop je bil tako opažen, da so organi zahtevali pojasnilo o tem človeku. Naj se Hermana spomni, da je v zahtevani karakteristiki prav ona menila, da je sicer lojalni, a ideološko nedozorel ter zato nezanesljiv. Naročeno je bilo, naj bodo v redakciji pozorni nanj. Takšne napol literati pogosto tudi iz nevednosti povzročijo samo zmedo. Tu pa je še tretja stvar. Pogledati ga je treba, Ferda, kakšen hodi naokrog: v zmečkanih hlačah, v srajci z veliko luknjo, neobrit. Večkrat sta ga že skušali spraviti v red, a ni nič pomagalo. Ali ga nista na plačilni dan celo prisilili, da je z njima odšel v trgovino z oblačili, da bi si kupil novo obleko. Na nesrečo pa zanj niso našli ustrezne številke in mu je tako plača ostala za tisto, za kar jo sicer vedno porabi: za knjige.

Hermana je odprla Titovo mapo in na še skoraj prazen list zapisala Ferdovo ime ter ga hkrati prečtala. Pod prečrtano ime pa je napisala: France.

Gita je rekla: France! No, ja, politika mu je bliže, ampak ...

Vem, je rekla Hermana. Bil je tam. (Ni izrekla: na Golem otoku; tega geografskega imena se ne izreka.) To ga bo vedno spremljalo. Čeprav mislim, da je takrat samo bleknil nekaj nespametnih besed. Ne, njega ne moreva poslati, ni zanesljiv in ne bi bilo spodobno.

In je tudi njegovo ime prečtala. Pod njim pa napisala: Albert.

Takoj pa je prečtala tudi njegovo ime. Preveč suhoparen, je rekla Giti. Kmetavzar, se je zasmejala Gita. Če bi šlo za agrarno reformo, ja, drugače si ne predstavljam. Kaj pa Kari? Mislim, da ima kar široke razglede, povrh objavlja tudi dobre pesmi.

No, Kari ne pride v poštev, je rekla Hermana. Prvič sploh ni profesionallec, ampak dela pri nas samo honorarno. Drugič ima čisto premalo izkušenj in je še ves zelen. V Beogradu bi mislili, da se norčujemo, če jim ga pošljemo. Tretjič o njem premalo vemo. Zadnjič sem ga malo preizkusila in mislim, da se še ni odtrgal od tradicije, ni še razčistil z religijo. Toda ali se nisi še pravkar zelo jezila nanj?

Medtem ko izreka zadnji stavek, se Hermana na široko zasmee, da se zasvetijo njeni beli zobje. Ne moreta si kaj, da ne bi izrečene vprašalnice razjasnili, Gita, da bi upravičila svojo jezo, Hermana, da bi jo podražila.

Zgodba je še čisto sveža. Kari, še študent, prihaja v redakcijo ob najrazličnejših urah, tudi zvečer, celo pozno zvečer, če tako nanese. V redakciji ima svoje zavetje, svoj pisalni stroj, tu pogosto študira ali pesnikuje. Pri tem ga nihče ne ovira. Ne tako dolgo tega pa je nočni vratar opravil varnostni obhod, na katerem je preskušal, ali so vrata številnih pisarn zaklenjena. Naletel je na odklenjena vrata uredništva Naših obzorij. Prisluhnil je in zaznal sumljive zvoke, čeprav je bila redakcija v temi. Na hitro je vstopil in svojo močno baterijo usmeril k izvoru sumljivega šuma. V soju baterijske svetlobe je presenečen ugledal razgaljen parček sredi ljubljena. Očitno je bilo, da gre za skrunjenje uglednih pisarn visoke državne ustanove. Vrtar je parčku ukazal, naj se obleče in začasno umaknil pogled. V moškem (mladeniču) je brez omahovanja prepoznal Karija, ki si ga je zapomnil prav po tem, da se je v stavbi večkrat mudil pozno zvečer in pogosto tudi spregovoril z njim o vremenu ali čem podobnem. Glede na to mu ga ni bilo treba preverjati. Njegovo partnerico je prav tako na videz poznal, saj je večkrat prišla v njegovem spremstvu, vendar vedno le podnevi. Od nje je za vsak primer zahteval osebni dokument, s katerega si je prepisal podatke. Izkazalo se je, da gre za Karijevo znanko in prijateljico,

občasno sodelavko Naših obzorij. Naslednje jutro je vratar nočni obisk z vsemi podrobnostmi prijavil v tajništvu RK ZSZ-ja. Od tam je prijava poromala k Hermani, Hermana pa je z njo seznanila Gita, katere neposredni sodelavec je bil Kari.

Gita, ki ji je bila radoživost vse prej kot tuja, je ob vratarjevi prijavi onemela. Če je poprej razglašala, kako nadarjen pesnik da je Kari in kako v njem vidi skoraj novega Prešerna, se je zdaj obrnila proti njemu. Menila je, da niti približno ni tako nadarjen, kot si domišlja. V sestavkih, ki ji jih je predlagal za objavo, je nenadoma ugledala vse polno napak in površnosti. Preprosto ga je fizično slabo prenašala. Nekajkrat se ga je lotila z zagonetnimi vprašanji, mešanico nekakšnih moralnih in seksualnih raziskovanj, a se je zdelo, da njenih indirektnih vprašanj ne razume in ji je odgovarjal nekaj čisto tretjega. Vsekakor se mu ni pisalo nič dobrega, kajti Gita je sklenila, da njegov prekršek, ki si ga je drznil storiti na tako rekoč posvečenem območju uredniške pisarne, ne more ostati nekaznovan. Čeprav so od dogodka minili že trije tedni, je bilo le še vprašanje časa, kdaj bo svojo objestno seksualno razpuščenost, ki mu je še v sanjah ne bi pripisala, občutil na svoji koži. Potem pa je nenadoma prišlo na dan, da ne gre za Karija. Vrtar se je pač zmotil. Človeško je motiti se. Domnevni Kari je bil neki drugi moški mlajšega videza, zaposlen v eni izmed služb RK ZSZ-ja. Od vsega je bilo res samo to, da je Kari tisto dekle poznal in da ga je vratar z njo večkrat videl.

Tako nenaden razplet dogodkov in pa Gitina silna jeza sta Hermano neznansko zabavali. Giti je v šali očitala, da je v Kariju videla seksualnega manijaka, on pa je v resnici še devičnik. Na šalo je Gita odgovorila tako, da je tudi sama planila v smeh. Poslej sta v medsebojnih pogovorih Karija omenjali le kot devičnika in vsakokrat ju je spreletaval stresajoč smeh. Ne, tudi devičnik ne bo šel k maršalu.

Zdaj je bila na vrsti Brigita, ki bi se bila lahko sama borila za častno vlogo intervjuistke. Sama pri sebi je menila, da bi veliko nalogo zlahka opravila. Bila je politično razgledana, ideološko neoporečna. Večino vprašanj bi zmogla sestaviti sama, hkrati pa je bila sposobna organizatorica in bi znala vzpostaviti mrežo izvedencev, ki bi ji vprašanja preverili in jih dopolnili. Prepričana je bila, da bi bili maršalovi odgovori zanimivi, vabljivi, odmevni, razen z vprašanji bi zagotovo nanj vplival tudi njen videz, ki je bil kombinacija zrele ženske in razposajene mladostnice. Maršal bi v svojih odgovorih zagotovo ubral drugačen ton kot navadno, ko so pred njim sedeli nezanimivi, dolgočasni dedci. Po pravici povedano je takoj za tem, ko je izvedela za vsebino Hermaninega pogovora s predsednikom, v mislih že sestavljala vprašanja za Tita. Naloga se ji je

zdela tudi strokovno zanimiva. Povrhu je v svoji novinarski karieri že opravila nekaj pogovorov, tudi s funkcionarji, in je bila torej med vsemi najbolj usposobljena. Intervju s Titom pa bi bil vseeno tudi krona njenih časnikarskih prizadevanj. Od vprašanj so ji misli že begale k morebitni posebni frizuri za to priložnost, h kostimu, kakršen bi se njenemu še vedno vabljevemu telesu najbolj prilegal, in celo k vprašanju, kakšen parfum bi se ob tej priložnosti najbolj podal. Ko je tako zanihala med nadvse vablji-vo profesionalno nalogo, ki bi jo ponesla na vrh novinarskega Parnasa, in med vdanostjo svoji šefinji in prijateljici Hermani, se je nalogi, v kateri bi po njenem prepričanju zagotovo zablestela, takoj odrekla. Ne, možnost je ena sama: spodobi se, da maršala intervjuva glavna in odgovorna urednica Hermana. Če bi to nalogo zaupali komur koli drugemu, bi to izzvenelo kot podcenjevanje ali omalovaževanje vloge velikega državnika. Zakaj pa imamo glavne in odgovorne urednike, če v kritičnih trenutkih ne bi zastopali naših barv in reševali naše časti! Hermana bo opravila svojo nalogo tudi v imenu vsakega od nas. Vsi ji bomo pri tem pomagali, kolikor bo le v naših močeh. Hermana, niti za trenutek ne razmišljaj več o tem. Intervju boš naredila ti in amen! Kakršno koli pomoč boš potrebovala, ti bom stala ob strani. Ves teden ti bom na voljo. Naša obzorja bova za nekaj dni prepustili drugim, naj se izkažejo, medve pa bova od jutra do noči razmišljali samo o intervjuju. Ni vrag, da ne bi uspel!

Hermanina mapa z napisom *Tito* se je nenehno odpirala in zapirala in se debelila. Fascikel je dobival nova poglavja: Obrazložen predlog za intervju, odposlan ekspresno priporočeno v Titov kabinet.

Pozitiven odgovor s podpisom sekretarja kabineta in z navodilom, da je treba vprašanja poslati pisno vsaj štirinajst dni pred intervjujem; obvezno obvestiti, kdo bo delal intervju; navesti, ali bo intervjuista spremljal še kdo; natančen datum in uro intervjuja bodo sporočili nemudoma, ko se bodo uskladili z drugimi predsednikovimi dolžnostmi in ga bodo lahko določili.

Hermana in Gita sta poslej skoraj ves čas tičali skupaj. Hermana, ki je imela sicer nadvse avtoritativen nastop in je pri sodelavcih vzbujala strahospoštovanje, je nenadoma podvomila o svojih sposobnostih in se ustrašila, da bo imela med pogovorom hudo tremo, da se ji bo začel tresti glas, kar se ji sicer še ni nikoli zgodilo, ali da bo kako drugače odpovedala. Gita jo je tolažila, kakor je vedela in znala. Dopovedovala ji je, da je maršal čisto navaden človek, ki se zna živeti v sočloveka, celo v žensko. Končno ga ne bo videla prvič, saj sta mu bili na sprejemu na Brdu že obe predstavljeni. A se ne spomni, kako prisrčno jima je stisnil roko? Da bi

jo še bolj potolažila, ji razlaga, o čemer je slišala pred kratkim, kako se je maršal skupaj z Mihom Marinkom peljal z avtom z Brda v Ljubljano, v protokolarni koloni seveda. Ko so se pripeljali v Šentvid, pa sta maršal in Miha Marinko na lastno zahtevo izstopila in na začudenje drugih funkcionarjev v koloni vstopila v ljubljanski tramvaj. Maršal je sprevodniku ponudil bankovec za tisoč dinarjev. Ta pa je od njega zahteval drobiž. Ga nimam! mu je rekel maršal.

Če ni drobiža, tudi karte ne bo! mu je zabrusil sprevodnik. Tedaj pa so maršala prepoznali nekateri potniki. Planili so v smeh. Sprevodnik pa se je tako vznemiril, da je nehal prodajati vozovnice in so se vsi peljali zastonj.

No, resnična anekdota pač, ampak veliko pove o predsednikovi ljudskosti! je menila Gita.

Zatem sta si dali prinesiti zajetne komplete Slovenskega poročevalca in Ljudske pravice in v njih poiskali Titove intervjuje, ki so potekali ob različnih priložnostih. Ugotovili sta, da imajo vsi intervjuji po petnajst, šestnajst vprašanj. Ne glede na to, ob kakšni priložnosti so bili objavljeni, jih je bilo mogoče razdeliti v splošne, ki so zadevali predvsem aktualna družbena vprašanja, in v specialne, tematske. Med njimi so posebno skupino tvorili intervjuji, ki so segali v temelje države, v čas NOB-ja in celo v čase predvojne revolucionarne borbe, lahko bi jim rekli historični.

Po mnogih premišljanjih in posvetih s poznavalci, tako na primer z izvedencem RK ZSZ-ja za ideološka vprašanja (in tudi s Ferdom, ki se je svoji ideološki oporečnosti navkljub izkazal kot čisto koristen praktik), sta se odločili za intervju splošne usmeritve s poudarki na aktualnih družbenih vprašanjih. Tako sta sklenili, da bo Hermana za začetek, nekoliko zunaj uradnih vprašanj, povprašala o maršalovem najlepšem in najhujšem trenutku; zatem o tem, zakaj je čutil potrebo, da se nenehno izobražuje; nato, kot se spodobi, o tradiciji revolucionarnega gibanja; nadalje o gospodarskem in političnem razvoju s posebnim poudarkom na daljnosežnih ukrepih kmetijstva in združništva; povprašala ga bo o njegovem odnosu do mladinskih delovnih akcij, ki po vsej državi doživljajo pravo renesanso; zatem bo sledilo vprašanje o komercializmu, ki preprečuje pozitivne napore pri vzgoji, vprašanje se bo nanašalo predvsem na filme slabe kakovosti, ki negativno vplivajo na prihajajoče rodove (znano je, da maršal rad gleda filme in da jih rad tudi presoja; če je film pod vsako ravni, včasih tudi demonstrativno odide iz kinopredvajalnice); končno ga bo povprašala o spopadu stare in nove generacije, ki se vse pogosteje omenja, in čisto na koncu tako nekako simbolično o prijateljstvu med narodi, za katerega se na svetovni ravni zavzema.

Vpogled v fascikel:

Z ekspresno priporočeno pošto odposlana vprašanja za intervju; hkrati tudi sporočilo, da ga bo opravila glavna in odgovorna urednica Naših obzorij Hermana; spremljali jo bodo fotoreporter, stenografinja in sekretarka RK ZSZ-ja, ki bo skrbela za logistiko.

Sporočilo Titovega sekretarja, da je predsednik vprašanja potrdil; privoljenje za vse udeležence intervjuja; datum in ura, ko naj se javijo v predsednikovi rezidenci; sporočilo o časovni omejitvi: intervju naj ne bi trajal več kot dve uri.

Rezervacija spalnika za Beograd, 4 potniki; rezervacija hotela v Beogradu, 3 sobe (stenografinja in sekretarka skupaj).

Zatem se je, ob tesnem sodelovanju Gite, začel mrzličen tek. Po nasvetih in zvezah je bilo treba poiskati krojača, ki bo Hermani na hitro skrojil ustrezen kostim; še poprej pa je bilo treba v trgovini najti ustrezno blago (Gita, ki je bila doma tudi v člankih o modi, je priporočala damasin, ki se ne mečka in mu menda tudi pranje ne more do živega). Gita se je navduševala nad drznimi, barvitimi modeli, ki jih je našla v tujih modnih revijah, Hermana pa se je odločala za klasično umirjenost in ustrezno nevznemirljivo sivino. Po osebnih zvezah ji je Gita priskrbela čevljarja, ki ji je bil po uvoženih modelih pripravljen čez noč narediti moderne čevlje; izkazalo se je, da bo Hermana prvič v življenju deležna prav za njo izdelanega obuvala. Nastopil je trenutek, ko se je bilo treba odločiti glede nakita: uhanov, verižice z obeskom, zapestnice, zlate zapestne ure. Hermana se je upirala slehernemu okrasku, a je pod Gitinim pritiskom končno pristala na prekrasna uhana z vdelanima diamantom, ki sta po mnenju prijateljice nadvse lepo poudarila Hermanina lepa uhlja. Skupaj sta se odločili za ustrezno pričesko, ki bo prenesla noč na vlaku in beograjsko dopoldne pred intervjujem; odločeno je bilo, da ji bodo pričesko uredili le nekaj ur pred potovanjem. Kot končen dodatek je Gita Hermani ponudila dragocen parfum iz neke pariške trgovine, kar je bila vsekakor posebna redkost. Ko pa jo je poskušala spraviti tudi k pedikerju, se ji je Hermana uprla z vsemi štirimi: prvič, še nikoli v življenju ni potrebovala takšne usluge, in drugič, nohte si zna postriči tudi sama; in tretjič, za to ni nobene potrebe, saj pred maršalom ne bo plesala bosonoga.

Začelo se je odštevanje: sedem dni do intervjuja, šest dni, pet ... Hermana in Gita sta praktično opustili vsakršno delo, ki ni bilo povezano z intervjujem. Treba pa je bilo misliti že na objavo. Nekdo bo moral pogovor prevesti v slovenščino. Za to delo sta pridobili Ferda in mu pri priči odpustili

nekaj njegovih grehov. Treba je bilo predvideti, koliko strani časopisa bo vzel intervju, saj bo to zadnji oddan prispevek za tekočo številko.

Nato pa je kot strela z neba prispel telegram: intervju odpovedan. Ne preložen: odpovedan! Priloženo je bilo pojasnilo, da je istočasno zaprosilo za pogovor tudi uredništvo beograjskega dnevnika Politika. Ker so bila zastavljena vprašanja identična ali vsaj podobna, se je predsednik odločil za Politiko. Je pa s Politiko že domenjeno, da z dovoljenjem njenega uredništva objavijo intervju tudi v slovenskih Naših obzorjih.

Gita se je našobila, Hermani se je zdelo, da ji je z ramen zdrsnil svinčeni tovor. Iz predala je vzela zajetno mapo s Titovim imenom, in jo zalučala v koš za odpadni papir. Ferdo se je pripravljaj na prevajanje pogovora, ki bo vsak hip prispel iz uredništva beograjske Politike.

Dan po izidu nove številke Naših obzorij je bila Hermana spet povabljen na pogovor k predsedniku RK ZSZ-ja.

Izrazil je obžalovanje nad dogodkom. Rekel je, da razume in da ne razume. Mogoče bi morali bolj vztrajati. A ni treba vreči puške v koruzo. Kar se ni zgodilo tokrat, se bo zgodilo kdaj drugič. Razmišljal je o tem in se dokopal do sklepa, da so Naša obzorja kadrovske podhranjena. Ne gre za intervju s predsednikom, gre za mnoge stvari, ki bodo postale v časopisu neizogibne, saj bo moral ta odgovarjati na izzive časa. Treba bo razširiti njegova obzorja, kakor pove že sam naslov časopisa. Ne moremo več obujati idile na kolovozih, ko vsepovsod okrog nas gradijo asfaltne ceste. Misliti bo treba na pomladitev uredništva. Nič se ne mudi: nekaj lahko storimo takoj, drugo bo samo od sebe prišlo jutri, pojutrišnjem. Popolnoma razume, da Hermana po tolikih letih ne zmore vsega sama. Zato ji predlaga novega pomočnika, tovariša Andrijo, saj ga pozna, že dve leti je član predsedstva RK ZSZ-ja in pogosto izraža zanimive ideje, ki bi jih bilo mogoče v časopisu uresničiti.

Hermana dvigne obrvi. Kdaj pa naj bi novi pomočnik nastopil?

Kaj je danes? Četrtek. No, lahko bi v ponedeljek. Torej v ponedeljek. A ne bi rad nič na silo. Se tovarišica Hermana strinja?

Strinja se.

Najprej se bo morala pogovoriti z Gito. Težko bo razumela, da ne more biti več njena pomočnica, niti po nazivu ne. Predsednik ni napovedal samo novega pomočnika, ampak tudi pomladitev, ki bo sledila. Hermano je spreletel leden srh. Nenadoma se je zavedela, koliko let že seda na svoj uredniški stolček. Nobena stvar ni večna, vse se vrti ... Kdo je že rekel to? Koliko je že stara? Petintrideset! Še včeraj ni pomislila na to, ta hip se ozira naprej: na leta vse tja do pokoja. Po glavi se ji spreletavajo različni

scenariji. Po vseh skače mladi tovariš Andrija, ambicioznež, kolikor ga pozna, na sestankih rad izstopa s svojimi mnenji, človek, obdarjen za voditelja. Kakšen pomočnik! Ne pomočnik, to je novi glavni in odgovorni urednik Naših obzorij. To je prava vsebina predsednikovega sporočila, zavita v celofan. Treba ga je le znati prebrati. Zdaj se bo treba ekspresno spraviti stran, na kakšno zavetno uredniško mesto v sorodni ustanovi. Res je, uspavala se je, nikoli ni razmišljala, da bo kdaj odšla. A zdaj nima druge izbire.

S pogledom poboža svojo uredniško mizo, svežnje papirjev in map, se zazre skozi okno v neskončje mestnih streh. Ko pozneje o tem nekoliko mrzlično poroča Giti, je slišati, kot bi ji razlagala, kaj je doživela v sanjah. V sanjah, ona, racionalka, ki nič ne da na sanje in podobne marnje! Razlaga, kako se je kot z jeklenim rezilom razstrl pred njo uredniški oder Naših obzorij, kakršen se bo ponudil gledalstvu čez pol leta. Med gledalci je uzrla tudi sebe in Gito. Sploh se nista usedli, ampak sta se med odmorom med enim drugim dejanjem kot po naključju sprehodili skozi parter. Na uredniškem odru so za pisalnimi stroji sedeli sami neznanci, mladi ljudje, in silovito tolkli po remingtonih; med njimi je sedel, se ji je zazdelo, a ni bila čisto prepričana, le Kari, naš devičnik, tudi on je vzneseno tolkel po remingtonu in se ni ozrl ne na levo ne na desno. Čisto v ospredju odra je imel mizo novi glavni in odgovorni, Andrija. Njegova miza je bila postavljena tako, da je vsem svojim podrejenim zrl v obraz. Ni sedel za mizo, ampak je stal pred njo. Roki je imel dvignjeni, kot bi dirigiral orkestru. S strani in od zadaj in od vsepovsod so vreli na oder najrazličnejši zvoki koncertnih instrumentov, cvilili, tulili, vreščali. Kakšne sanje, če so sploh bile sanje! Če niso bile sanje, sta bila pa živ, neznansko skeleč privid in prisluh, ki je paral ušesa.

P. S. Bralec se bo morda vprašal, od kod piscu vsa ta vednost o časopisu Nova obzorja in njegovih ustvarjalcih in o prelomnih dogodkih, ki so se mu pripetili. Odgovor je kar se da preprost: od devičnika Karija, ki je vse to videl na lastne oči in še bolj slišal na lastna ušesa, pa le malo tega razumel in dojel. Ko je odrasel, je razumel in dojel. In čutil potrebo, da mi o vsem tem tudi pove.



Ludwig (Ljudevit, Lujo) Bauer, književnik, urednik, prevajalec in komunikolog, je bil rojen leta 1941 v Sisku. V Zagrebu je diplomiral iz slavistike, študij pa je nadaljeval v Bratislavi in Pragi. Prevajal je strokovna besedila in leposlovje; bil je profesor in učitelj v Zagrebu, Londonu in Washingtonu, glavni urednik založbe Globus, Zagreb in književnega časopisa Naša knjiga, analitik javnega mnenja in propagandist, poklicni voznik, scenarist (epizode risanih filmov *Profesor Baltazar*), raziskovalec medkulturnih vprašanj in kolumnist; v angleščini je napisal *Highlights of Activities IAEA (Pregled dejavnosti Mednarodne agencije za atomsko energijo*, Dunaj, 1996). Prirejal in urejal je različne knjige (med drugim antologije, izbore šolskega branja), pisal predgovore, kritike, recenzije in predstavitve.

Prvo prozo je objavil kot gimnazijec na Radiu Zagreb v petdesetih letih, leta 1974 pa je za prvo natisnjeno zgodbo dobil Politikino nagrado. Piše prozo za odrasle in otroke, eseje in dramska besedila. Za svoja dela je dobil vrsto literarnih nagrad: ob Politikini nagradi še nagrado Grigor Vitez (1979), nagrado Svijetlosti za roman leta (1991), Petar Zoranić (2010), Hiezdoslav (slovaška nagrada za prevode, 2010) ... Za roman *Domači kraj, pozaba*, iz katerega je objavljeni odlomek, je leta 2011 dobil regionalno nagrado Meša Selimović ter nagradi Fran Galović in Kiklop.

Ludwig Bauer

Domači kraj, pozaba

*Svet opisujejo besede drugih. Gledamo ga skozi počeno zrcalo
služabnika.*

Prvi del

Prvo poglavje

Srečanje

Dež je spral navoženi gramoz in spremenil cesto v hudourniško strugo, v kateri stopala obtičijo med grobimi neravninami, ki jih skriva mrak, ker je luna čisto nizko in ob strani in se ne bi nič videlo, tudi če bi bila večja od tistega stanjšanega srpa, srpiča, vkovanega v črnilo neba – to se imenuje *tauschiren*, ta postopek, sem se spomnil; le da je mojster za to vrsto intarzije tu varčeval s srebrom – in sem se zasmel samemu sebi, na glas sem se zasmel, zabavno je bilo, ko so mi misli tako plesale od zemlje do neba, v resnici pa bi moral paziti samo na to, kod hodim, verjetno je bilo ob robu ceste varneje, ker je voda izdolbla svoje vijugasto korito v glavnem po sredini: hudournik je tukaj prehitro tekkel, da bi se utegnil razliti po vsej cesti. *Malum nullum sine aliquo bono*, v vsakem zlu je nekaj dobrega: če tu ne bi bilo take strmine, na vinograd ne bi padalo toliko sonca in tudi zemlja ne bi bila tako odcejena – trta ne mara imeti korenin v vodi, vsaj vinogradniki tako pravijo. Mogoče pa se spotikam tudi zato, ker sem malo več popil, ne preveč, sem zelo pazil, da se ga ne bi nalezal, gustiral sem vsak kozarec, ampak večer je bil dolg, vina pa ne moreš zadrževati na nebu in jeziku, ne moreš ga srebat; največji čar je v tem, kako spolzi med nebom in jezikom in poboža človeku grlo, medtem ko se mu muškati vonj širi navzgor, proti čelu. Malo so se mi posmehovali, ker sem pil muškat, ker sem ostal pri tem tudi po degustaciji, vsi drugi so

prešli na Žigovo graševino, *welschriesling*, ali na pinot, ki se je meni zdel zares prelahek, ampak zanje je bil beli muškat žensko vino, odišavljeno, kot so govorili, mogoče so pri tem namigovali tudi na moj namen, da naslednjo pomlad posadim *gewürtztraminer*, *cserszegi füzeres* – tako mu je pravil tisti Madžar, pri katerem sem se dogovoril za nakup sadik – povsem po krivici so se norčevali iz njega, saj je imel ta dišeči traminec že mlad kup dobrih lastnosti, pa tudi staral se je dobro, Madžar je imel deset sodov, čez tri leta ga bom imel tudi jaz, čez tri leta ... kdo ve, kaj bo čez tri leta; sicer pa sem imel svoje rdeče vino, Žigovo kombinacijo, Žiga je dobro mešal sorte, rdeče je bilo zaokroženo, frankinjo in kaber-net sovinjon je blažil z muškat-hamburgerjem, meni se je ta *cuvée* zdel dobro uravnotežen, harmoničen, dovolj močan in dovolj piten, čeprav so vinarji Žigo radi dražili in to pitnost raje pripisovali v breg vkopani kleti kot njegovim kletarskim sposobnostim; Žiga mi je tudi sam priznal, da pri sajenju meša trte samo zato, ker je navajen, da nekatere sorte enkrat odpovejo, druge pa se bolje obnesejo ... V grmovju ob strani je nekaj zašuštelo, pomislil sem na lisice, ki se ponoči, največkrat proti jutru, spuščajo tja do prvih kokošnjakov, in ob tem sem začutil zamah, kakor ko človek stopi na grablje, tako sem to prepoznal – večina ljudi pozna to samo iz filmskih gegov, meni pa se je to v resnici zgodilo, nekoč davno, v otroštvu – in sledil je udarec, ki ni bil od grabelj, občutek sem imel, da me je iz teme nekdo plosko treščil z lopato in da se mi je obraz razpočil kakor česen, ki ga pred kuhanjem streš. Zaslišal sem tudi streljanje, dvojno, gotovo hkraten strel iz dveh cevi, morala je biti lovska puška, udarec pa je bil s puškinim kopitom – lahko bi mi zdrobil lobanjo, sem pomislil, ko sem se opotekel in padel. Kateri si zdaj ti? – je vprašal neki glas od strani, na drugi strani se je prižgala žepna svetilka, in preden me je zaslepila, sem zagledal trnje, v katerem sem ležal, tisti drugi glas pa je strogo ponovil: Kdo si, človek?

Vedel sem, da izgubljam zavest, mogoče tudi umiram, sem pomislil ravnodušno, ali – mogoče se mi samo vrti od udarca in pijace, ampak umrl verjetno nisem, tam brez dvoma ni ničesar, sem se negotovo prepričeval, čakaje na robu zavesti, ki je izginjala, morda na neko znamenje večnega trajanja – vendarle! – na neki nemara celo tudi porogljiv, neizgovorjen, vendar jasen: Evo, pa si se spet zmotil, človek, ti nepomembni, mali, neznatni človek, starec pijani, ki se tako bedno z obrazom dotikaš posušenega blata med trnovimi vejicami, dotikaš prahu, v katerega se boš spremenil, potem pa na veke ...

Oficirček mali! je rekla mama, veselo in zgroženo hkrati, se zasmejala in zastokala, malo odmaknila rob težke zavese, tiste, ki se jo je ponoči

zagrinjalo, da zjutraj nisi vedel, ali se je že zdanilo ali ne, in pokazala upognjeno postavo, postavico na koncu kolone, nedoraslega fantiča na konju, ki je bil prav tako manjši od vseh tistih konj na začetku kolone, na majčkenem konju, podobnem oslu, samo bolj mršavem, ta suhčeni konjiček je bil nižji od vojakov, ki so se opotekali naprej in ki bi morda že popadali, če ne bi na koncu kolone jezdil in se pozibaval na utrujenem kljusetu ta zgrbljeni fantič v vojaški pelerini. *Der kleine*, je rekla mama in pokazala s prstom, ko so se zgubili za vogalom in se je za trenutek še slišalo topotanje težkih čevljev, pa je rekla *Prinz Eugen Division*, rekla je to tako, kot se govorijo obredne besede ob koncu pogreba, besede, po katerih drug za drugim vsi stopijo k jami, ki zeva v zemlji, in mečejo vanjo grude prsti, dobro sem se spominjal tega zvoka, topih udarcev na pokrov krste, spominjal pa sem se tudi mamine izgovorjave z zategnjenim dvoglasnikom na začetku druge besede: Oegen, Princ Oegen Divizijon, Princ Oegen Divizijon, je rekla mama, ampak mi ostanemo, ostanemo tukaj, ostanemo doma.

Nebo izpod mize

List je vztrepetal v vetru, visoko gori v brajdi, vztrepetal je kakor propeler in hipoma je nastal šumot, zaradi katerega so ptice obmolknile – če niso obmolknile iz kakšnega drugega razloga: dogajalo se je, da so obmolknile, kadar se je na nebu prikazal jastreb, pa naj je krožil še tako visoko; ptice so obmolknile, iz tišine pa se je izvilo sprva tiho, nato pa vse glasnejše brundanje, in jaz sem se hitro splazil pod mizo, lahko bi zlezal tudi pod stol, na katerem je sedela mama, ampak miza se mi je zdela varnejša, prihulil sem se pod njo in kamenčki so se mi zabadali v kolena, čutil sem, da bo tista krasta, ki je že otrdela na kolenu – to je bilo ... levo koleno, ja, levo – spet zakrvavela. Očetove noge se niso zganile, ali pa mogoče le – stopala so se malo zasukala in pete čevljev so se dvignile od tal, kot kadar se človek skloni, in pojavila se je njegova roka, v karirastem rokavu, malo zasukana dlan je molela iz rokava, kakor če želva na vrtu steguje glavo izpod oklepa, mama pa je z druge strani mize vzkliknila: Jebenti budalo! Kmalu bo šel v šolo, pa ima manj pameti od kure! Očka je rekel Ne preklinjaj! Tolikokrat sem te že opomnil! – potem je dodal, samo tega ni govoril njej, ampak meni Bombardiranje ni več! In ga nikoli več ne bo. Nič več ne letajo ne štuke ne oni, ki so streljali na bando.

Štuk se nisem spomnil, poznal sem jih samo iz neke pesmi, iz dela pesmi, ki se je izgubljala v zategnjenem *Oj*, pred katerim se je pelo *Lete*

štuke, lete avioni ..., z neko čudno izgovarjavo in naglasi, in nenehno sem se srečeval s tem, da ljudje kar nekako drugače govorijo, drugače od mene in drugače med sabo, ampak pravzaprav sem čutil, da drugače govorim jaz in da mi je težko naučiti se besede avioni, ker sem imel nekje v najglobljem žepu spomina za to neko čisto drugo besedo, nekaj podobnega kot fajercajg, še posebej tuje pa mi je bilo, da mama govori čisto drugače kot mama, o kateri sem sanjal in ki je izgovarjala Princ Oegen, s popolnoma drugačnim glasom, brez ihte in trdote, nekako usmiljeno in otožno – kakor slika tistega angela varuha, ki je visela na steni v moji sobici, kljub temu da je mama govorila, da je to sranje in verski predsodki –, ampak očka je rekel, da je to umetnost, da je tako bilo in bo tako ostalo, tako kot ni Kremlja nihče hotel porušiti, ker je bil nekoč carski, ampak se spoštuje umetnost, v kateri zdaj stoluje ljudska oblast, v tisto, kar je umetnosti ostalo, pa se nihče ne vtika. Posadil me je na stol, noge so mi zabingljale nad tlemi, kot da niso moje, kakor noge strašila, napolnjene s slamo, ki se pozibavajo v močnem vetru neodvisno od telesa na kolu; očka je ponovil Nič več ne letajo ne štuke ne oni, ki so streljali na bando, ne boj se, sinko, in jaz sem se tedaj spomnil tistih, ki so streljali na bando, spomnil sem se hrupa in letal, ki so priletela iz oblakov in spuščala paketke, drugega za drugim, nekdo je vpil Naši, naši! – na polju pa so se dvigali oblaki dima, in ko so paketki padli v bližino dimnika, ki je štrlel iz zelenja, se je dimnik nagnil in legel v zelenje, izginil, in spet so se dvignili oblaki dima, in spomnil sem se bobnenja onih drugih, ki jih nismo videli, ker so vsi bežali, in mene je nekdo vlekel ali me nosil pod roko kakor blazino, tekli smo v breg, v klet, v mrak in kiselkasti vonj po vinu, in potem je nekaj treščilo in takoj zaprasketalo po težkih vratih, kakor prgišče peska, nekdo je rekel Špliterji, pozneje pa je bila na z opeko tlakovanem dvorišču velika luknja, opeke so bile izruvane, razbite, razmetane in med njimi je bila ob strani krvava noga, kos noge v čevlju in brez nogavice, na grmu ob dvoriščnem zidu so bili kosi črev, kuhinjska okna pa so slepo, brez stekel zijala v dvorišče.

Usral se je od strahu, je rekla mama, tu ne moreš nič spremenit, to je ta usrana kri, ne moreš goske naučit, da bo jedla seno. Opozoril sem te, zarotil sem te, je rekel očka, če še enkrat to omeniš, te ustrelim kot psico, in je udaril s pestjo po mizi, okrogla plošča se je zvrnila, nagnila, steklenica in kozarci so zdrsnili na tla, ona pa je rekla, zavpila Kot da jaz ne znam streljat, a ne; očka je hitro vstal, okrogla mizna plošča se je speljala dol na kozarce, slišalo se je drobljenje, očka se je spotaknil in se opotekel, mama se je urno pomaknila na rob klopce, drugi konec pa se je mahoma dvignil in udaril očka pod brado. Očka je zgrabil klopco in zamahnil, ne kot da

bi jo zares nameraval udariti, tako skrčeno na tleh, po razgaljenem boku – krilo ji je potegnilo navzgor in videlo se je, da mama nima hlačk – zamah je bil samo grožnja, ampak jaz sem se obesil na konec klopce in kričal Nisem se usral, izgovarjaje to besedo, novo, grobo, neznano, izgovarjaje jo z gnusom, smrdela je po stranišču iz desk na vrtu, Nisem, nisem, nisem, sem vrešče ponavljal, ker sem se bal, da bi jo vseeno lahko udaril po tem razgaljenem mestu, na katerem se je že risal relief deske, na kateri je prej sedela, če pa bi jo udaril, bi me mama gotovo imela še manj rada. Glej ga, glej ga, je rekel očka, naenkrat umirjeno, izpustil svoj konec klopce, se zasmejal, Glej ga, kako te brani, svojo mamico, kurbico partizansko, potem jo je pobožal po koži, na kateri se je risal relief deske, Ajdi, vstani, sva pa res bedaka, veš da te jaz ne bi nikoli udaril, ajdi, vstani, pa se greva pobotat pod odejo. Jaz sem držal konec klopce, drugi je bil zdaj na tleh, in sem bleknil *Flugzeug!* Kakšen flukcojk, tepček? je rekla mama, si otrkala neke smeti z obleke in z rokami privzdignila dojke, Kakšen flukcojk te je zdaj obsedel? Avioni, sem rekel. No vidiš, je rekla mama. No vidiš! – To je švabsko, je rekel očka, tam v zavetišču so bili tudi švabski otroci pa si nekaj pobral.

Mišja luknja

Ne, ne lula v posteljo, je rekla mama. Samo to, kar sem vam povedala. Prikradel se je v najino sobo in jaz slišim šššš, razumete, slišim ta ššš, on pa lepo kleči na tleh pred posteljo in lula v luknjo v tleh, tja, veste, kjer je iz deske izpadla grča in je ostala luknja. Pa že prej sem opazila neko mokroto tam okrog, ampak kdo bi pomislil na to. Saj ima smrkavec svojo sobo, v zgornjem nadstropju, to je švabska hiša, veste, ima na podstrešju sobo kakor kakšen gospod, ampak ne – on mora po stopnicah dol – in to je moral storit zelo previdno in nalahko, ker škripljejo, pa tudi vrata škripljejo, jaz bi se zbudila, v partizanih se naučiš spat kot zajec – prikradel se je v najino sobo, pa tudi vrata škripljejo, če ne paziš, ampak on je to nekako po tihem, in če ne bi bilo tistega šuštenja šššš, razumete, se niti jaz ne bi zbudila, oni moj pa sploh ne, spi ko zaklan, če mi oprostite, tudi če bi se usral tam pod posteljo, je rekla meni in me plosknila z dlanjo po tilniku, ne prav močno, prej nekako nenavadno blago, ampak sedel sem na robu stola in sem se moral prijeti za naslone ob straneh, da ne bi zdrsnil na tla – če mi oprostite, je rekla mama, pravim, tudi če bi se usral, oni moj ne bi opazil, ne bi opazil ne smradu ne zvoka, ker to pač ne gre po tihem, ni tako? Ne vem, je rekel doktor, ne vem. To mi je novo, hočem

reči, nisem imel v svoji medicinski praksi, razumete tovarišica – nisem imel takega primera. Se zgodi, da otroci močijo posteljo, razumete, ampak potem iščemo vzroke, ki so lahko, recimo, tudi psihične narave, psihosomatski, pa tudi organski, da vas zdaj ne utrujam s temi strokovnimi rečmi, tovarišica – vsekakor ga nikar ne tolcite po glavi, veste, to ni priporočljivo, jaz vas razumem in vem, da je tu pa tam potrebno kot vzgojni ukrep ... ampak glejte, telesno kaznovanje, kajne, to je vendarle, da tako rečem, preseženo, taka bolj buržoazna navada oziroma metoda kaznovanja ... Pa za koga imate vi mene, je rekla mama in se udarila s pestjo po prsih, jaz sem za to družbo kri prelivala, ta mali pa ... ampak boljše, da o tem sploh ne govorim, to ni vaša stvar, samo jaz ne morem dovolit, da se me ... Ampak nikakor, tovarišica, vsa čast vam, jaz vas popolnoma razumem, samo pogovarjava se pač, a ne, pa sem, tako mimogrede, a ne, skratka: kar se tiče tega mokrenja, jaz ne vidim razloga, da bi hodil k psihiatru, mogoče je to samo nekakšno otroško kljubovanje, nikoli ne vemo, kaj se dogaja v glavi nekoga drugega, niti za odrasle ne vemo, kaj šele za otroke, vidite – če bi šlo za kakšnega psa, bi rekli, da označuje svoj teritorij, človek pa je zapleteno bitje, torej, na kratko, a ne, priporočam, da se poskusi, kaj bi se dalo z metodo prepričevanja, razumete, kazni tukaj ne bi priporočal, torej – če to ne bi uspelo, potem k psihiatru, čeprav za zdaj po mojem strokovnem mnenju ni nujno, še posebno zato, ker njihove metode, mislim, da me razumete, tovarišica, znajo biti radikalne, danes je pač tak čas, saj veste, in oni imajo na razpolago metode, a ne, včasih se to uporablja tudi eksperimentalno, od elektrošokov do lobotomije, ne ... jasno, to bi bilo preradikalno, to omenjam tako mimogrede, ampak za zdaj pogovor, pogovor, vaš dečko je zelo srčkan, čisto vam je podoben, samo da je on svetel, vi ste pa črni, in sploh ste ena feš mlada dam... mlada tovarišica, torej, kot sem rekel, pogovor, pogovor, pogovor, in vse bi moralo biti v redu, evo roka, Zdravo, tovarišica, zdravo, mali.

Vrag te pocitraj, je rekla mama, ko sva stopila na dvorišče, samo probleme delaš, je rekla in me lopnila po tilniku; spotaknil sem se, opeke so bile neravne, iz desnega kolena je privrela kri, čisto tanek curek, ki mi ga je uspelo obrisati z dlanjo, preden se je dotaknil bele dokolenke – čiste bele dokolenke sem moral obleči zaradi zdravnika – še enkrat sem obrisal kri, mama ni nič opazila. Pogledal sem proti hiši, da bi videl, ali je očka že prišel, ja – okno je bilo odprto, zgoraj nad oknom pa je bila v steni štirioglasta, pravilna odprtina, nad njo so bile nekakšne številke, ali črke, od prej sem vedel, da je v tej odprtini gnezdo, malo je molelo čez rob, kepa suhe trave in nekakšnih odpadkov, zdaj pa se je pod to odprtino premetaval vrabec, tolkel je s krili, viseč na eni nogi, ki se je zapletla v neko nit ali

bilko, mogoče je bilo gnezdo lastovičje, mogoče se je skušal vseliti v tujo hišo. Mama, lestev, sem rekel, ona pa me je zgrabila za roko, s katero sem kazal proti vrabcu, potegnila, toliko da nisem spet padel, ampak me je dovolj trdno držala, me vlekla po stopnicah in izpustila šele na hodniku, potisnila me je v kuhinjo in rekla očetu Tukaj ga imaš! Nor je. Doktor pravi, da ga je treba z jermenom po riti, sicer bo pristal v norišnici. To je ta kri, sem ti lepo rekla. Jokal sem in kričal Očka, lestev – on me je dvignil v naročje, me poskušal objeti, ampak jaz sem hlupal Lestev, lestev in ga tolkel s pestmi po prsih, potem nisem mogel ničesar več reči, samo ihtel sem, zdaj že brez solz, in začel sem drgetati, zeblo me je, strašno zeblo, in očka me je dvignil in odnesel v posteljo, me pokril z odejo, ki jo je moral potegniti iz omare, ampak jaz sem še naprej drgetal in ponavljal pretrgan u-u-u-u, ki se je tresel skupaj z mano.

Čakal sem očeta na nasipu, tisti vrabec je še vedno visel na niti, zdaj ves skrčen in od včeraj že malo izsušen, veter ga je zibal kakor polomljeno nihalo kakšne štirikotne ure – potem pa sem v daljavi zagledal očka, sključeno postavo na visokem črnem kolesu, očka je govoril, da je to predvojna kvaliteta, nemško jeklo, takega danes sploh ne delajo več – kolo smo podedovali skupaj s hišo, bilo je registrirano, imelo je tablico s številko spredaj na štangi, tak je bil predpis, nekateri pa so vozili neregistrirana kolesa in postavljali tik za krmilo vse mogoče torbe, da se ne bi videlo, da nimajo tablice s številko – Ljudje se znajdejo, je govoril očka, in zdelo se je, da jim ne zameri preveč, čeprav je zmerom poudarjal, kako ima rad in spoštuje red, in rajši bi hodil peš, kot da na njegovem kolesu ne bi bilo številke. Stekel sem mu naproti, oče pa je obstal in počakal, da se mi ne bi preveč približal, dvignil me je na štango in odpeljal do dvoriščnih vrat, potem jih je odprl in porinil kolo noter, ni več zajahal sedeža, jaz pa sem še naprej sedel na štangi in se peljal, vse do tistih treh stopnic, po katerih se je prišlo na hodnik, čeprav vožnja po neravnih opekah ni bila tako udobna in gladka kot po steptani zemlji na nasipu.

Kaj je novega, tovariš? – je vprašal očka, jaz pa sem mislil na lestev in na tistega vrabca, ki bi ga bilo mogoče treba sneti, ampak rekel sem Nič, potem pa sem rekel Očka, povej mi še enkrat, kako si me našel v zavetišču. – Pa kolikokrat sem ti že to povedal, je rekel očka, ampak jaz sem si želel to slišati, ker so se ob njegovih besedah v mojem spominu pojavljale slike, splačalo se je dobro potruditi, da sem jih priklical, splačalo se je potruditi in jih povezati, ker so bile vsakokrat malo drugačne, zmerom je ostalo kaj nejasno, kaj, kar se je nanašalo na druge ljudi in otroke, ki so morali biti tam, pa se jih vseeno nisem spominjal, kakor se nisem spominjal kraja, razen nekaterih delov, vrbovega grma, zaplate repuha in črte bodeče žice,

spominjal sem se tudi zidanih stebrov, pod katerimi so stali vojaki – Prosim te, prosim te, očka, povej mi še enkrat – Dobro, dobro, je rekel očka, ampak saj boš tako spet vse pozabil. Jasno da bo pozabil, je rekla mama, kaj imaš tu razlagat na dolgo in široko: bil si v zavetišču, on te je našel in pripeljal sem, domov, a ne – ne da se mi vaju več poslušat, kaj sta se zdaj spravila tvest – zgrabi čorbo pa jej!

Zvečer je očka prinesel knjigo, sedel je na rob moje postelje in rekel Pazi zdaj, potrkal s hrbtno stranjo roke po platnicah tanke knjige in počasi rekel: *Legende o tovarišu Titu* – odprl je knjigo, z dlanjo poravnal list, jaz pa sem ga vprašal, ali je bil s tovarišem Titom v partizanih, očka se je nasmehnil, jasno da je bil, samo nista bila drug ob drugem, Tito je bil vrhovni komandant, tako kot je tudi zdaj, jaz – borec, samo da so me pred koncem povišali v komisarja čete, to je nekaj takega kot častnik, čeprav jaz nisem čisto nič ukazoval in podobno, ampak sem bil bolj kot nekakšen pisar, pošiljal in sprejemal sem sporočila, ker moj kapetan – bil je res junak, človek iz ljudstva – ni bil ravno pismen, ni imel možnosti, da bi se naučil, Tito pa, dragi moj, o njem so se pesmi prepevale, on je bil nad nami, kakor sonce nad oblaki, pa kadar se je reklo Tito je ukazal, takrat ni bilo pardona, in ni je bilo stvari, ki je ne bi naredili; Ta tukaj, je očka spet potrkal s hrbtno roke po knjigi, pesnik in heroj in naš največji pisatelj, je bil ob Titu, tako je tudi napisal to knjigo in ti zdaj poslušaj, ker se boš tako veliko naučil in postal pametnejši od drugih otrok. Ampak najprej mi povej, kako si me našel v zavetišču, sem prosil. Lej ga no, trdoglavca – kako si me našel, kako si me našel – našel sem te pač, našel sem te, ker sem te iskal.

Pa zakaj nisi vedel, kje je zatočišče, očka? – Kako naj bi vedel, ko so vas pa kar naprej selili, zato se temu tudi reče zatočišče. – Zakaj sta me pa sploh pustila tam?

Eh, je rekel očka, ti moj zakajček, tolikokrat sem ti že povedal – nekajkrat me je pobožal po čelu, potem pa čisto počasi in po tihem, kakor da noče, da bi mama spodaj slišala, pripovedoval o tem, kako je bila ofenziva pa kako je bilo treba prebiti sremsko fronto, to pa ni mačji kašelj, ker Švabi so bili, pa kar koli se je že govorilo o njih, mojstri za boj na ravnini, izurjena vojska, ki je dala že marsikaj skozi, in to hudega, kosili so naše tovariše, mlade proletarce, to so bile proletarske brigade, kosili so jih prav kakor zrelo žito, ampak tistega, ki se bori za svobodo, ne moreš ustaviti ... in zato, jasna stvar, zaradi vsega tega vojna ni mačji kašelj, kot sem rekel, pa kje bi se mama in jaz z otrokom odpravila proti mitraljezom, tebe je bilo pač treba pustiti, dokler ni bila dežela osvobojena sovražnikov in domačih izdajalcev, vsakršne svojati in drugega, ko pa je

bila dežela osvobojena, pa hajd iskat malega Lukijana, najinega Lukana, iskat od zatočišča do zatočišča, dokler te nisem našel. Pripoveduje očka, pripoveduje, jaz pa sem zaprl oči in zdi se mi, kot da spim in sanjam o nekih otrocih in nekih stražarjih, vidim neke ženske v temnih oblekah, umazanih temnih oblekah, umazanih od blata in prahu, nekaj mrmrajo, nekakšne molitve, čudne molitve, v nekem svojem jeziku, ampak jaz jih kljub temu razumem, razumem tudi stražarje, ki vpijejo, čeprav vpijejo drugače, in vem, da bo zdaj prišel očka, ki ga nisem prepoznal in ki ni prepoznal mene, dokler mu niso s prstom pokazali, vidim ga izpod zaprtih vek, vidim ga, kako gre proti meni, sonce je nad njegovo glavo in ne vidim obraza, obraz ima v senci, ampak on že ve, da sem to jaz, končno me je našel, zdaj bo obstal, potem me bo objel in dvignil visoko, potem bova šla pod tistimi stebri iz rdeče opeke, pod katerimi stoji na vsaki strani po en vojak s strojnico – in tedaj se med te slike naenkrat vmeša suh človek, strog obraz ima in bel obroč okrog vratu, s palcem se dotika mojega čela, z nohtom mi urezuje križec v čelo in potihoma govori neke besede, neke napol znane besede, pa vendar nerazumljive ... Odprl sem oči in zagledal strop nad posteljo, z očmi poiskal očkov obraz, zdaj že povsem znan obraz, napol odvrnjen od mene, s pogledom, uprtim v tisto svojo knjigo, potem se je obrnil in me pobožal, spet nekajkrat, in rekel Saj tudi jaz tebe nisem spoznal, ko si bil tako umazan. Zaprl sem oči in videl sebe, jasno sem se videl, drobnega mršavega dečka, popolnoma umazanega obraza, s turi na čelu in nekakšno krasto v kotu desnega očesa, in vedel sem, da se ne morem videti, da se človek lahko vidi samo v ogledalu ali če se skloni nad kakšno vodo, ampak vseeno sem se še naprej videl in zaradi tega sem vedel, da že sanjam, čeprav še nisem povsem zaspal, ker sem še vedno čutil, kako me očkova dlan gladi po laseh.

Makso

V naši ulici nihče ni bil od tukaj, razen Maksa in mene – oni starejši fantje so se spominjali svoje vasi, *tiste tam*, kraja, *od koder smo prišli*, mlajši se niso spominjali ničesar, samo jaz, za Maksa ne vem, on je starejši pa se v glavnem pogovarja s starejšimi ... samo jaz sem se spominjal svojega dvorišča, prepoznaval z opekami zaprto luknjo od bombe, nepravilna površina, na robovih nasekljana, je bila prekrita s svetlejšimi opekami, ampak spominjal sem se tudi kuhinjskih oken, tako kot se vidijo z dvorišča, spominjal sem se tudi brega nad dvoriščem, enako strmega kot zdaj, navpične ravnine gole zemlje, ki je bila nemara prej videti višja,

vendar je bil na vrhu isti grm gloga, ki se je sklanjal čez travnati rob – spominjal sem se tudi hiše na drugi strani dvorišča in vedel sem, da je tisti vhod z dvorišča – stranski vhod, glavni je bil z ulice, in tam so vstopali ljudje, moški, vojaki, mnogo ljudi je vstopalo ... nekoč sem se spomnil, da je bila to gostilna, in sem vprašal očka, on pa se je namrščil, se zamislil in rekel Jasno – očka se tega ni mogel spomniti – v partizanih je preživel vse mogoče, bilo je tega za tri življenja, je govoril, pa so eni spomini izrinili druge, spomini pa so, sinko moj, kakor oblaki: gledaš gor in prepoznaviš nekatere oblike, ali se ti zdi, da jih prepoznaviš, ko pa znova pogledaš, da bi bil prepričan, kaj si prepoznal, tistega ni več, ampak je tam nekaj drugega, snopi se zlivajo v nove oblike, ki bodo morda razpadle, preden se ti jih posreči do konca prepoznati – zapomni si to, Lukan, to, kar je, vse drugo je megla.

Petar je poznal izraz rojstni kraj, sploh je veliko vedel, imel je deset let in marsikaj je že doživel, hudega in še hujšega, je govoril, najtežje pa se je bilo naučiti cirilico, čeprav je pop v njihovi vasi pustil samo knjige v cirilici, takrat ko jo je popihal s četniško bando, pri tej cirilici pa se je bilo najtežje naučiti pisati cirilske številke, to je bilo kakor velike črke v latinici, ampak skrajno zapleteno, samo da je to zanje še daleč, uči se šele v drugem razredu; domači kraj pa so bile planine in ovce, tako visoke planine, da si jih tukaj niti predstavljati ne moreš, ovce pa je bilo treba ves čas skrivati pred volkovi in Italijani, to so bili fašisti, samo da so za njimi prišli Nemci, ki so pustili ovce pri miru, ampak s Švabi ni šale, to je bila strogost, poserješ se, ko te pogleda, zato so jih partizani tudi nagnali, mi pa smo dobili njihove hiše – pošteno! – tudi tukaj ni slabo, kruh je, in trave kolikor hočeš, samo ovc ni, to ni domači kraj. Meni se je zdelo, da to je moj domači kraj, ker nisem imel kje drugje biti kot tukaj, pa sem vprašal mamo, kje me je rodila, ona pa je rekla Ne seri, otroke nosijo štorke, ali pa se jih najde v zelju – potem sem nekaj dni omahoval, ampak Petar je spet govoril o rojstnem kraju, in sem vprašal očka, kje sem se rodil, če so vse te hiše švabske in so se vsi priselili sem, ko smo nagnali Švabe in tiste ... domače ... – Domače izdajalce, mi je pomagal očka – Ja, sinko, Lukan moj, tudi to je bila švabska hiša, ampak to je tvoj domači kraj, in mi smo tukaj doma ... veš, to ni tako preprosto, oni so zgradili hiše, ampak so izdali domovino, očetnjava, faterland, kakor oni temu rečejo – *Vaterland, das Vaterland*, sem zamrmral nehote, ne da bi sam vedel, od kot to vem, kje sem to slišal – Lej no, kaj si se vse naučil v zavetišču, je rekel očka, tudi od sovražnikov se da kaj naučiti, ampak verjeti jim pa ne smeš ... torej, pravim, sodelovali so z okupatorjem, pa so morali oditi, nekoč boš to bolj razumel, to je pač zgodovina, zmerom kdo odide in drugi pride,

kakor trava na travniku – eno pokosiš, posušiš, pripraviš seno, na travniku pa že raste druga – zgodovina, Lukan moj, zgodovina, zaradi nje se ta kraj tudi imenuje Švabenbajer, ali se je prej tako imenoval, ne vem, mogoče se uradno nikoli ni tako imenoval, ampak še danes mu rečejo Švabenbajer, bajer pa je turška beseda, to pomeni obala, in pred temi našimi Švabi so bili tukaj neki Turki, od njih je ostal samo ta bajer, ker so bili prav tako sovražniki ljudstva, pa jih ni več, niti sledu ni ostalo tukaj za njimi, razen v ljudski pesmi, na nas pa je, da to varujemo, da zdaj živimo svobodno in srečno, poznaš tisto *Kjer koraka ljudska voooojska, sreeeeča je, sreeeeča je za zemljo to ...* – poznal sem jo, seveda, to smo prepevali tudi na travniku – *sreeeeča je za zemljo to ...* Sreča je bila hoditi bos po travi, tam nad reko, po čisto mehki travi, ker so se tam ves čas pasle gosi in ni bilo strnišča, le da so bili vsepovsod njihovi kakci, in kadar smo z žogo iz cunj igrali nogomet, je bila tudi žoga vsa oblepljena, in noge so bile umazane do kolen, še huje pa je bilo za vratarje, to smo bili mi manjši – po tekmi in prepiru, kdo je pravzaprav zmagal, smo z zgornje strani obstopili gosi, z razširjenimi rokami stekli proti njim in kričali Maščevanje, maščevanje, maščevanje, one pa so zagagale in sfrčale, zletele do sredine reke ali še dlje in se spustile na vodo, za gosmi smo se spustili k reki še mi, zabredli vanjo in odplavali na drugi breg; pri petih letih je vsakdo moral znati plavati, magari samo po pasje, ampak meni je bilo to čisto dovolj, itak sem se najraje držal kraja, ki so ga imenovali Brod, kjer se je s prsti nog večinoma dalo doseči dno. Na drugem bregu je bil pašnik, tam smo se igrali partizane in Nemce, ampak nihče ni hotel biti Nemec, vsi smo bili partizani in smo z vrbovimi šmajserji in strojnicami streljali na sovražne tanke, ki se za to niso preveč menili, vse dokler se jim nismo približali, takrat pa se je zaslišalo kakšno osamljeno in žalostno mukanje in tanki so se počasi umaknili proti živi meji, za katero so se začenjali vinogradi ... Tovariši, pravi Švab, je naenkrat zaklical Petar in pokazal skozi živo mejo – skozi razmaknjene veje se je videlo strašilo, bilo je iz stare koruzne slame in ogrnjeno v raztrgan plašč, iz slame pa je štrlel kol, na katerem je bila prava čelada, pravi švabski šlem, in sploh ni bilo treba ničesar reči, smo že populili šope trave, poskušali odkopati kakšno grudo zemlje in metali bombe na sovražnika, ampak te bombe so med letom razpadale, in potem se je nekdo spomnil vreči posušen kravjek, ki je letel, kakor če bi vrgel krožnik ali pokrovko, samo da je bil ta kravji krožnik lažji od pločevinastega in ni letel naravnost, ampak v loku, pa smo segali po takih manj suhih, dovolj čvrstih, da niso razpadli, in dovolj težkih, da so leteli do tistega Švaba, ki je nazadnje dobil svoje, veliko krvavih ran je bilo na njegovem plašču, čeprav je še vedno stal – češ: *Bratje mi stooojimo*

trdnooo kakor zidiii grada ... – stal je celo malo kljubovalno, še vedno s čelado na glavi, ampak jaz sem bil zelo zadovoljen, pravzaprav srečen, vse dokler nisem prišel domov in dokler ni mama rekla Drek ti tak, zakaj si ves usran? – in tedaj sem dojel, da niti reka ni zmogla sprati vsega z mene, in dojel, da smrdim in da bo padalo, verjetno ne po glavi, vsekakor pa po vseh drugih delih telesa, in v svojo obrambo sem rekel, resda z jokavim glasom, vseeno pa sem v svoji izjavi čutil nekaj junaškega: Boril sem se proti Švabu.

Prevedla Maja Kraigher



Katarina Majerhold

Dva pogleda na ljubezen

Naše raziskovanje in razumevanje ljubezni bomo začeli s postmodernim ugotavljanjem in pojmovanjem ljubezenskih razmerij, kakor jih zarisujeta (pri)znana literata, Elfride Jelinek in Michel Houellebecq, zato da bomo lažje razumeli, kje in kakšne premike smo naredili glede na predhodna pojmovanja, kakor jih izrisujeta Marcel Proust in Italo Svevo, in sicer zato, da bi lahko podali kakšno pozitivno misel za sedanjost in prihodnost.

Zadnja leta odmevnejši francoski pisatelj Michel Houellebecq v romanu *Osnovni delci* razkriva otroštvo in odraslost polbratov, humanista Bruna in naravoslovca Michela, ter njuno atomizirano, celo asocialno in brezsmiselno življenje ter nezmožnost vzpostavitve ljubezenskega razmerja z ženskami. To asocialnost in nezmožnost Houellebecq pripisuje kapitalistični ureditvi sodobnega sveta, katerega utemeljitev naj bi izhajala iz biologije (popreproščene in zbanalizirane darvinistične naravne selekcije), ki vodi tudi znanstveno-tehnološki napredek, in ki mu je podrejena celotna družba. Takšna organizacija življenja, ki ga obvladuje politika prek ekonomsko-znanstvenega sveta, pa je mogoča ob zrušenju krščanskih vrednot in metafizike ter končnem realiziranju razsvetljenskih idealov posameznikove racionalnosti, svobode in enakosti. “Čeprav je njuna politična usmerjenost načeloma težila k spodbijanju kapitalizma, sta se tehnika z zabavno industrijo strinjala v eni bistveni točki: uničiti je treba vrednote židovsko-krščanskega porekla in na prvo mesto postaviti mladost in posameznikovo svobodo” (Michel Houellebecq: *Osnovni delci*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003: 55; prevedla Mojca Medvedšek). Posledica porasta individualizma in svobodne volje so bili zakon o splavu, kontracepciji in ločitvi. “14. decembra 1967 je Narodna skupščina v prvo branje prejela Neuwirthov zakon, zakon o legalizaciji kontracepcije [...]. Od tega trenutka dalje je bila *seksualna svoboda*, prej rezervirana za vodilne uslužbenke, svobodnjaške in umetniške poklice in nekatere lastnike

malih podjetij, dostopna tudi širšemu sloju prebivalstva. [...] Seksualna svoboda [...] je predstavljala novo vmesno stopnišče, ki je služilo zgodovinskemu vzpenjanju individualizma. Lepa beseda 'gospodinjstvo', ki označuje življenje v paru in družini, je bila še zadnji otoček prvinskega komunizma v srčki liberalne družbe. Posledica seksualnega osvobajanja je bilo uničevanje teh poslednjih posrednih skupnosti, ki so posameznika ločevale od trga. Proces njihovega uničenja se nadaljuje še danes” (ibid.: 113–114). Na mesto, ki ga je v družbi nekoč zavzemala vera, pa je stopila materialistična redukcionistična znanost in postala edino pravo družbeno kohezivno tkivo. “Kot vsi ostali člani družbe, in morda še bolj kot oni, so v resnici zaupali le znanosti. Znanost je bila zanje edini in neovrgljiv kriterij resničnosti. Tako kot vsi ostali člani družbe so bili globoko v sebi prepričani, da lahko zdravilo za vse težave – psihološke, sociološke ali bolj splošno človeške – lahko prinese le rešitev tehnične narave” (ibid.: 296).

Organizacija postmoderne družbe je v romanu prikazana po omenjenem modelu Darwinove naravne selekcije, ki spodbuja najmočnejše in pravzaprav izhaja iz morale strogega očeta: “Vsi živalski sistemi delujejo po načelu sistema moči njihovih članov. Sistem določa stroga hierarhija: najmočnejši samec je *žival alfa*, drugi po moči *žival beta* in tako dalje do najnižjega člana hierarhije, imenovanega *mega žival*. Položaj v hierarhiji določajo obredni spopadi; živali s hierarhičnega dna si skušajo svoj položaj izboljšati tako, da izzivajo živali z višjim položajem, pri čemer se zavedajo, da si bodo v primeru zmage položaj izboljšale. Višji nivo spremljajo ugodnosti: prvi dobiš hrano, pariš se s samicami iz tropa. Včasih se skušajo najšibkejše živali izogniti spopadom tako, da sprejmejo podrejeni položaj (čepenje, nastavljanje anusa). Nasilje in znake premoči že pri šimpanzih spremlja odvečna krutost, ki jo sproščajo, kadar srečajo šibkejšo žival. Podobno vedenje najpogosteje zasledimo v človeških primitivnih družbah, v razvitih civilizacijah in pri otrocih in mlajših najstnikih. Šele kasneje se pojavi usmiljenje in vživljanje v trpljenje drugih; usmiljenje pa se hitro spremeni v *moralni zakon* (ibid.: 46–47). V romanu vidimo tudi neposredne odmeve trditev o smiselnosti seksa v luči Darwinove spolne selekcije, ki deluje le v soglasju z naravno selekcijo. Pravzaprav brez spolne tudi naravne selekcije ne bi bilo: “Vse od njegove pubertete se je okrutna ekonomska konkurenca, ki je bila že dve stoletji tako značilna za francosko družbo, zmanjševala. [...] Toda človeško bitje je nagnjeno k ustvarjanju hierarhij in kaj hitro se začne nagibati k temu [...]. Razvilo se je novo področje narcističnega tekmovanja. [...] Šlo je za srdito seksualno tekmovalnost” (ibid.: 65).

Zaradi tekmovalnosti očetje za prevlado tekmujejo s svojimi sinovi, in to za mlade ženske, zaradi česar sinovom odtegujejo osnovno varstvo, oporo in medčloveško toplino, ti pa potem naprej prenašajo nemogoč vzorec bolesterne tekmovalnosti in obsedenosti s podiranjem čim več "pičk", kakor se izrazi avtor, kar v ženskah vzbuja občutek izrabljenosti in ničvrednosti: "Nisem imela srečnega življenja," je rekla Annabelle. 'Mislim, da sem ljubezni pripisovala prevelik pomen. [...] Moški te ne ljubijo zato, ker so zaljubljeni, ampak zato, ker so vzburjeni; leta in leta sem potrebovala, da sem dojela to banalno dejstvo. Vsi okrog mene so živeli na ta način, odraščala sem v liberalnem okolju; toda ne ob izzivanju ne ob zapeljevanju nisem čutila nikakršnega užitka. Navsezadnje se mi je zagabil celo seks; nisem več prenašala njihovih zmagoslavnih nasmeškov, ko sem si začela slačiti obleko, in predvsem njihovega prostaštva po zaključenem dejanju. Bili so bedni, mehkužni in naduti. Konec koncev je naporno, če te imajo za zamenljivo živino – pa čeprav so me imeli za lep kos, ker sem bila estetsko neoporečna, in so bili ponosni, da so me lahko peljali v restavracijo'" (ibid.: 222).

Tudi ko Houellebecq v *Osnovnih delcih* predlaga izhod iz sedanjih nemogočih medčloveških odnosov brez ljubezni, smisla in sočutja, nam na ljubezen ponudi enako brezdušen pogled – znanstveno utemeljeno pojmovanje le-te: "Hubeczjeak točno ugotavlja, da največja zasluga Djerzinskega ni v tem, da je znal preseči načelo svobode posameznika (katerega vrednost je že v njegovem času postala vprašljiva in je zdaj marsikdo, vsaj po tihem, ugotavljal, da ne more biti več temelj človeškega napredka), marveč v tem, da je znal s pomočjo sicer resda nekoliko tveganih razlag osnovnih načel kvantne mehanike *ponovno vzpostaviti možnost ljubezni* [...]" (ibid.: 285).

Zanimivo je, da je Houellebecq napisal roman v tretji osebi ednine, kajti ko prikazuje glavna protagonist romana in ko želi podati neko globlje razmišljanje o tem, kaj so svobodna volja, zavest, družba, posameznik, se opira na znanstveno (fizikalno ali biokemično) razlago omenjenih fenomenov. Tako roman tudi s slogom kaže na prevladujoči svetovni nazor današnjega sveta, to je, da sledi prevladujočemu znanstvenemu opisu dogajanja našega časa. Ali kakor pravi avtor: "Kot vsi ostali člani družbe, in morda še bolj kot oni, so v resnici zaupali le znanosti. Znanost je bila zanje edini in neovrgljiv kriterij resničnosti. Tako kot vsi ostali člani družbe so bili globoko v sebi prepričani, da lahko zdravilo za vse težave – psihološke, sociološke ali bolj splošno človeške – prinese le rešitev tehnične narave. [...] To kaže tudi, do kolikšne mere so filozofska vprašanja izgubila vsakršno referenco. Po desetletjih ponorelega prece-njevanja so v splošnem zasmehovanju izginila dela Foucaulta, Lacana,

Derridaja in Deleuza, ki v tistem času niso puščala prostora nobeni novi filozofski misli, temveč so razvrednotila vse intelektualce, ki so se sklicevali na humanistične vede” (ibid.: 296–297).

Prevladujoča znanstveno-tehnična in operacionalno-instrumentalizirana naravnost postmoderne družbe je začela izrivati tudi vero kot temeljni kohezivni kamen obstoja (neke) družbe. Avtor sicer nikjer eksplicitno ne naredi sklepa o neobstoju naše družbe, vendar lahko bralec ali bralka iz celotne pripovedi sklepa prav to: verjetno se avtor zaveda, da bi bilo trditi kaj takega ne le anahronizem, ampak dejansko nekaj, kar bi popolnoma zanimalo prizadevanje človeštva za boljši svet zadnjih dvesto let. Pravzaprav bi bil tak zaključek dejansko nedopusten, čeprav bi ga lahko naredili glede na posledice, ki jih je imelo razsvetljsko prizadevanje za ateizem, svobodno voljo, razum, neoliberalizem in pretirani materializem. Gre za popolno materialistično dobo, v kateri skoraj ni več sledu o transcendenca, resnici in večnem življenju duše. Kot edini možni transcendentni se danes pojavljajo genialni znanstveniki, ki so takšni zato, ker imajo nadvse visok inteligenčni kvocient, in predvsem zato, ker niso sposobni nobenega čustvovanja, niso sposobni čutiti nobene zveze med njimi in dogajanjem v družbi. Znanost je torej edino družbeno gonilo – postavlja smer, v katero se pomika družba, in je gonilo materialnega blagostanja, prav tako znanost postavlja družbene vrednote, posamezne vede, na primer genetika, robotika in molekularna biologija, pa odgovarjajo na razraščeni strah pred staranjem, boleznijo in smrtjo. Houellebecq torej predstavlja postmodernistično materialistično dobo, ki se usmerja le v navidezno, v snovno, in katere strah pred staranjem snovnega (telesnega) se odraža na drugem polu s fasciniranostjo nad mladostjo, lepoto, užitkom, napeto kožo in fleksibilnostjo, ki jo daje mladost. Dvesto let trajajoča prevlada sekularizirane države, posameznika, telesa, seksualnosti nad vero, družbo, družino, ljubeznijo in dušo pa ustvari brezdušen, nesmiseln, prazen svet atomarnih posameznikov, ki niso več sposobni ustvariti preprostih medčloveških vezi toplote, empatije, sočutja, nežnosti, ljubezni, požrtvovalnosti in solidarnosti. Namesto tega imamo hladen svet egoizma, kopičenja dobrin, druženja iz takšnih in drugačnih interesov ali ugodja, strahu pred samim sabo, ki je v osnovi strah pred staranjem in smrtjo.

Toda kljub skrajnemu materializmu, v katerem so do konca prignani razsvetljski pojmi, kot so individuuum, svobodna volja in izbira, enake možnosti za vse in bratstvo (kar je bolj na papirju kot v realnosti), je to svet, ki za sabo še vedno vleče 2500 let star razkorak med umom in telesom, med metafiziko in fiziko. To je doba, ki je v osnovi ostala zavezana starogrškimi metafizičnim idejam o tuzemskem konkretnem svetu, ki naj

bi bil le odsev prvotnega idejnega sveta (Platon): toda ali ni s tem tudi starogrški svet obseden z idejo moči, tehnicistične logike in hierarhičnosti, doseženih prekagona, s premočjo človeškega uma in orodij nad naravo in drugimi moškimi ter ženskami z agonom kot osrednjo družbeno vrlino, ali ni obseden z lepoto (popolnostjo mer) mladih moških teles in ali ne predstavlja lepota moškega telesa neke vrste božanskost, ali ni starogrški svet dovoljeval vseh mogočih seksualnih naslad, ali ni starogrški svet prestrašen pred staranjem in grdoto in ali se niso zato zatekali v čisto in večno zrenje našega uma, kjer um zagleda in se družijo z večnimi, popolnimi božanstvi (skozi um moški doseže večnost in resnico)? Toda ta svet gre še korak naprej, svojo (pre)moč in naslado skozi moč išče skozi krutost in mučenje, ki je odraz moči in hkrati povzročitelj drugačne, še večje užitke kot standardni (gurmanski, seksualni) viri užitka.

Svet ateizma, demokracije, materializma in ekonomskega funkcionalizma, racionalizma, svobodne volje, individualizma, ki se je sprevrgel v brutalni egoizem, pa je svet, ki ni več sposoben vzpostaviti ljubezenske vezi z ljubljenim bitjem, zato si ni sposoben ustvariti družine in se dolgotrajno zavezati, ni sposoben ustvariti 'ljubezenske vezi' z otroki in se posledično tudi dolgotrajno zavezati otrokom ter poskrbeti za njihovo vzgojo. Odsev individualizma in svobodne volje so zakoni o splavu, kontracepciji in ločitvi.

Iz tega sledi, da postmodernistični individuum ni sposoben vzpostaviti osnovne medčloveške vezi s svojo ljubljeno osebo, otrokom, kaj šele z mimoidočim, sodržavljanom in na sploh človekom – družbe več ni, pravzaprav pa tudi ni več posameznika, saj nima osnovnega protipola, skupnosti, v napetosti do katere bi se sploh vzpostavljala.

Gre za brutalen svet premoči, časti moških in kopičenja materije ter globokega zavedanja brezvrednosti vsega tega, in sicer zaradi nenehnega strahu pred smrtjo, ki se je po padcu onstranstva in utehe, ki jo je ponujala cerkev, razmahnila čez vse človeške izkušnje, vedenje, mišljenje in početje. Vendar Houellebecq ravno s takšno predstavitvijo kliče po tem, kaj ta svet potrebuje, potrebuje ravno ljubezen, sočutje, prijaznost, solidarnost, sodelovalnost, prijateljstva, ljubezen in sočutje v družini, pa med prijatelji in seveda v partnerstvih. Zato Houellebecq vidi možnost napredka v ženski in v tem, kar ona je, v njeni materinski in siceršnji partnerski ljubezni. Ali kakor piše: "Njegovo prvo občutje o svetu je potrdila oddaja *Živalski svet*, ki so jo predvajali ob sredah zvečer. V *Živalskem svetu*, tem vsesplošno ostudnem pobijanju in prelivanju krvi, je predstavljala materinska ljubezen edino sled predanosti in nesebične ljubezni do sobitij oziroma to, kar bi lahko imenovali zaščitniški nagon ali nekaj,

kar je bilo od stopnje do stopnje bolj podobno materinski ljubezni. [...] Trideset let kasneje je prišel Michel do enakega zaključka: ženske so bile občutno boljše od moških. Bile so nežnejše, bolj ljubeče, sočutne, bolj blage; mnogo manj nagnjene k nasilju, egoizmu, potrjevanju samih sebe in krutosti. Poleg tega so bile razsodnejše, inteligentnejše in bolj delavne. [...] Med opazovanjem sončnih odsevov na zavesah se je spraševal, čemu pravzaprav služijo moški. Čisto mogoče, da je možatost imela v davnih časih, ko je naokrog hlačalo še precej medvedov, posebno in nenadomestljivo vlogo; že nekaj stoletij pa moški očitno niso služili ničemur več“ (ibid.: 160). Avtor meni, da moški še najmanj škode povzročijo, če dolgčas preženejo s kakšnim športnim udejstvovanjem. Toda na žalost se jim včasih zdi “koristno pospešiti *napredek* in *zgodovino*, z drugimi besedami sprožiti revolucijo ali vojno. Revolucije in vojne poleg povzročanja absurdnega trpljenja uničujejo najboljše stvari iz preteklosti in ljudi vsakič primorajo, da iz nič ponovno zgradijo svet. Tok človeškega napredka, ki naj bi se sicer postopoma vzpenjal, je tako primoran ubrati nepredvidene, kaotične, neorganizirane in nasilne stranpote. In za vse to so neposredno in izključno (z nagnjenostjo k tveganju in igram na srečo ter površinskostjo) odgovorni moški. Svet, ki bi ga sestavljale ženske, bi bil v vseh pogledih na neskončno višji razvojni stopnji; morda bi se razvijal počasneje, zato pa nepretrgoma, brez vračanj v preteklost in prekinitev zaradi usodnih vzrokov bi vodil k splošnejšemu zadovoljstvu. Jutrišnji dan je v znamenju žensk (ibid.: 160). Torej Houellebecq najde čustveno in duhovno protiutež za brezdušno materialističnost inštrumentaliziranega in mehanicističnega sveta v ženski in njeni ljubezni, sočutju, prijaznosti, prijateljstvu in solidarnosti.

Tudi priznana sodobna pisateljica in Nobelova nagrajenka Elfride Jelinek v romanu *Ljubimki* sodobna ljubezenska, čustvena in zakonska razmerja med moškim in žensko opisuje na podoben mehanicističen in brezdušen način kot Houellebecq, kar priča, da na ta razmerja vplivajo splošni zgodovinski in družbeni dogodki, ki niso uokvirili le odnosov med državo in državljani, odnosov na trgu in odnosa do narave, ampak tudi na intimnem področju. Videli bomo, da Jelinekova, čeprav je ženska, poda podobno žalosten oris intimnih razmerij kakor Houellebecq in nas še toliko bolj opozarja na to, da je na tem področju resnično treba vpeljati pozitivna čustva. Za razliko od Houellebecqa pa Jelinekova pravilno ugotovi, da “je ljubezen povezana z delom in da tega nihče ne pove rad” (Elfride Jelinek: *Ljubimki*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996: 29; prevedel Slavo Šerc). Partnerstvo, družina, prijateljstva zahtevajo od nas določeno znanje, samorefleksijo, vložek in delo. Toda zanimivo je,

da imamo pri Jelinekovi opraviti predvsem z opisom dveh tipov žensk, starejše, 'podjetne' Brigitte in mlajše, 'čiste' Paulu, ter razmerij do njunih moških (mož), kar avtorica opisuje s stališča ženske, občasno pa tudi s stališča moškega, pri čemer gre za svojevrstne stereotipne predstave, ki oklepajo moškega in žensko.

Tako na primer Jelinekova izrisuje stoletja stare stereotipe o domnevni večvrednosti moških ter iz tega izhajajoče specifične odnose med moškim in žensko, možem in ženo, pa tudi bolečine in krivice, ki iz tega izhajajo. A že stoiki kot tudi Condorcet in Mill ter številni drugi priznani misleci so povedali, da ženske in moški božansko pnevmo posedujejo v enaki meri. A seveda v družbi še vedno velikokrat prevladujejo stereotipi; Jelinekova na primer zapiše: "Heinz se je izučil za nekaj, kar mu bo nekoč odprlo cel svet, namreč za električarja. Brigitte ni nihče ničesar naučil. Heinz je nekaj, Brigitte ni nič takega ... Heinz je nezamenljiv, mnogokrat ga potrebujejo, na primer, pri okvari napeljave ali če je potrebno kaj ljubezni. Brigitte je zamenljiva in nepotrebna. Heinz ima bodočnost, Brigitte nima niti sedanjosti" (ibid.: 7). In zaradi prevladujočega družbenega mnenja o večvrednosti moških se tudi ženska posredno (negativno) u-gleda skozi drugega (njega), zazdi se ji, da razen telesa nima nič ponuditi ("Brigitte lahko ponudi samo svoje telo," ibid.: 9), in prav zaradi tega je zlahka zamenljiva, saj je le ena od mnogih žensk na trgu: "Razen Brigittinega telesa se vržejo ob istem času na trg še številna druga telesa. Edino, kar Brigitte na tej poti podpira, je kozmetična in tekstilna industrija ... Brigitte ima prsi, bedra, noge, boke in čespljo. To imajo tudi druge, včasih celo boljše kakovosti" (ibid.: 12). To tudi priča o tem, da nekateri moški gledajo na žensko zgolj kot na nekaj, kar se uporabi oziroma uporablja, in, ko odsluži, zamenja z drugo, ki se spet uporabi in tako naprej. Pisateljica se zato sprašuje, kot se sprašuje mati zase v okviru svojih izkušenj in bodočih izkušenj hčere, ali naj se tudi hči 'uporablja' za namene, za katere je bila 'uporabljena' mati: "Zakaj torej hčerka ne bi smela biti izrabljena, če je izrabljena tudi mati? Hčerka naj bi bila kmalu izrabljena, to že nujno potrebuje, in sem z novim boljšim, kot so tu župnik, učitelj, tovarniški delavec ... In vsi nenehno potrebujejo ženske in jih tudi uporabljajo, ampak sami nikakor nočejo kupiti rabljenih žensk in jih uporabljati naprej. Ne ... Rabljene ženske se jemljejo redko, če že, potem jih vzame prvi uporabnik. Nato morajo celo življenje poslušati: če te jaz ne bi vzel, te ne bi vzel nihče drug" (ibid.: 16). To je resnično depresivno stanje žensk v družbi, pa tudi moških, ki podpirajo nekaj, kar žensko izrisuje le v odnosu do potreb moškega. Njegovo delo cenijo, nagradijo s službo in denarno, pa še z ženo in otroki, njo pa v odnosu do moškega uporabljajo

in zlorablajo in vsega tega niti ne jemljejo kot delo ljubezni, ki ga je treba ceniti, nagraditi in plačati.

A vseeno obstajajo razlike med tem, kako ljubezen pojmujejo ženske in kako moški ter v razmerju med enim in drugim. "Heinz je za Brigitte vse, delo za Brigitte ni nič drugega kot nadležno mučenje. Človek, ki nekoga ljubi, je vse. Človek, ki nekoga ljubi in je ob tem še nekaj, to je optimum, ki ga Brigitte lahko doseže" (ibid.: 14). Da, v Brigittinih očeh "[d]elo ni nič, ker ga Brigitte ima, ljubezen je več, ker jo mora najprej šele poiskati. Brigitte jo je že našla: Heinz. Heinz se pogosto sprašuje, kaj Brigitte lahko sploh pokaže ... Brigitte ima mladost, ki jo mora deliti tudi z drugimi, na primer s tovarno in hrupom v njej ter s prenapolnjenim avtobusom ... Vse to razjeda Brigittino mladost. Brigitte pravi Heinzu, potrebujem človeka, ki bo pazil name, ki bo zame tu, zato bom pazila tudi jaz nanj in bom zanj zmeraj tu. Heinz pravi, da se na to poserje ... Škoda, da Brigitte Heinz tako zelo sovraži" (ibid.:12–13). Čeprav ga v resnici ljubi, ga sovraži zaradi njegovega odnosa do nje: "Potrebujem te, pravi Brigitte ... Kar potrebujem, si ti in tvoja bližina. Ljubim in potrebujem te ... Upam, da je ljubezen tudi telesna, pomisli Heinz. Moški mora izkoristiti vse, kar lahko dobi. Prav tako mora enkrat imeti lep dom, za katerega mora prej varčevati, prav tako mora enkrat dobiti otroke, vendar mora prej imeti kaj od življenja. Delo ni vse, ker je ljubezen vse. Če je to morda telesna ljubezen, se sprašuje Heinz" (ibid.: 22).

A v ljubezni Brigitte ne pozna šale. To je najbolj resno, kar lahko ona, čisto brez začetnega kapitala, stori za lasten posel. "Brigitte in Heinz dvo-glavo stokata od ljubezni. Brigitte ima pri tem neprijeten, Heinz prijeten občutek v telesu. Telo je za Brigitte sredstvo za boljši namen. Telo Heinzu pomeni veliko, namreč največ ob njegovem poklicnem napredovanju. In dobra hrana! Heinzu je to v veselje, Brigitte veselja ne občuti. Heinzu je to v zabavo, čeprav pri tem ne razume šale. Brigitte nima od tega nič drugega kot pa medlo upanje. Brigitte ima razen tega vagino, ki jo uporablja. Pohlepno zgrabi Brigittina vagina mladega podjetnika" (ibid.: 54). Na tem primeru vidimo, kot da ženska dojema moškega v 'podjetniški' luči, kar je seveda že staro in dogovorno pojmovanje zveze, po katerem se moški in ženske poročajo pretežno zaradi ekonomsko-statusnih zadev, čustva pa pri tem puščajo ob strani oziroma jim je čustveni vidik rahlo tuj, če ne celo rahlo 'strašljiv', ker čustev ne poznajo dobro in tudi ne razumejo dobro njihove narave. Kar izpričuje tudi naslednji odlomek: "Heinz in Brigitte se veličine tega čustva prestrašita. Brigitte se prestraši še bolj kot Heinz, ker so čustva bolj ženska stvar. Poklic je bolj moški. Heinz bolj malo veseli, kljub temu želi in napreduje, vseeno kam. Ljubezen je Heinzu v veselje,

kljub temu mora biti previden, da ga poklicno ne bo ovirala. [...] Ljubezen Brigitte boli. Čaka na Heinzov klic. Zakaj ga ni? Čakanje tako boli. Boli zato, ker Brigitte hrepeni po Heinzu. Brigitte pravi, da je Heinz ves njen svet. Brigittin svet je zato majhen. Življenje brez njega se ji zdi nesmiselno, pa tudi z njim se ji ne zdi smiselno, samo videti je bolj smiselno, vsekakor bolj smiselno kot njeno delo v tovarni nedrčkov. Vrni se, Heinz! Ljubim in potrebujem te. Heinz potrebuje zagotovljeno eksistenco. Nekaj v njem mu pravi: stremi naprej, to pravijo tudi izkušeni starši“ (ibid.: 23).

Stereotip je vsekakor to, da naj bi bili za žensko ljubezen in družina njen svet, da naj bi bilo zanjo to nekaj lepega in romantičnega in da se je zavoljo družine in moža ženska sama pripravljena žrtvovati in se omejiti na 'mikro svet' (tj. socialni prostor bližnje in razširjene družine), moški pa ima na voljo 'makro svet', saj lahko izbira med ljubeznijo in družino ter delom, ki ga vodi onkraj družine v širni svet. To je vsekakor iluzija. Za nekatere ženske so ljubezen, dom in družina nekaj takega kot plačano delo, pri katerem sta spolni ženski organ in njena maternica dojeta kot začetni kapital. “Pridno Brigittino telo. Rodnost je zmagovalec. Posebej maternica in jajčniki. [...] imate tudi maternice? Upajmo! Brigittin primer kaže, da tega pomembnega ženskega organa ni pustila hirati za trakom, temveč ga je s Heinzevo pomočjo dvignila v popolno uporabno sposobnost. Konec dober, vse dobro” (ibid.: 122). In še naprej: “Brigitta ima že srčkan špeh, majhen vampek. Brigittin špeh je zato, da se lahko reče: srečna gospodinja, poslovna ženska in mati. Ima nekaj uravnovešenega, kar izžareva tudi naokrog. Susi pa hoče z gimnastiko ostati vitka, da bi možu bila in ostala dobra ljubimka. Tudi duševno bi rada ostala v dobri kondiciji. Še naprej hoče brati veliko dobrih knjig in morda izpolniti tudi svoje jezikovno znanje. Tudi ta mladi par želi graditi” (ibid.: 144). Rojstvo otroka končno ni tu zato, da bi imel otrok veselje, temveč zato, da bo obdarjen oče. “S Heinzevim priimkom in veliko gotovostjo, ki jo takšno ime prinaša, je tudi otrok dovolj obdarovan. Otroku in žena sta Heinzu zmeraj dolžna veliko hvaležnost. Otroku je mogoče že zdaj zagotoviti, da kasneje ne bo imel velikega veselja, razen ko sta na obisku tast in tašča ali pomembna stranka. Poniževanje matere bo prav gotovo udarilo nazaj za otročička, najprej bo poškodovan, takoj zatem bo narejen drugi. Otroku je lahko žrtev splošne obrabe ali velemestnega prometa, zato je treba imeti v rezervi drugega. Raje se naredi otročiček za zalogo, upoštevajoč obrabo” (ibid.: 104).

A vendar takšno neromantično pojmovanje odnosa pripelje do slabega odnosa in predvsem do nezadovoljenosti in neuživanja v spolnosti: “Na predigro, ki bi bila Brigitte všeč, ni Heinz nikdar pomislil. Zdjaj Heinz

šele prav starta, motor je končno vroč. Zdaj hoče imeti Heinz, ki je človek trenutka, svojo zabavo. Heinz začne nabijati, da se mu premetava črevesje v trebuhu. Takšen je njegov temperament. Brigitte bi imela rada svoje veselje še kasneje, zato tem bolj neskončno. Ljubezen mine, življenje vendar ostane” (ibid.: 47). Zato pa se moški v zakonu čez čas sprašujejo, zakaj so nezadovoljni v odnosu in nezadovoljeni v spolnosti. Sami so začeli igro, po kateri so ženske del 'posla', v kateri ženski 'plačujejo' za seks, dom in družino. Še več, izpostavili se še neko protislovje, ki ga moški (ženske se namreč zavedajo neumnosti te zahteve) poudarjajo, in sicer ločevanje na žensko kot čisto (čistunsko?) ženo, čisto ljubezen ter na žensko kot pohotno in čutno kurbo; in kje je – če je – v tej dvoumnosti možno najti ljubezen?

Moški so od nekdaj imeli problem z ločevanjem oziroma združevanjem seksualnosti in ljubezni, s tem kar najprej zadeva njih same in njihove karnealne, tj. telesne dimenzije: “Erich misli torej na dvoje vrst žensk, če sploh misli na ženske, kar počne samo takrat, ko je potreben, česar pa z mislijo tako ali tako ne more zadovoljiti, Erich torej misli na ženske, ki zanj niso ženske, ker mu kot brezspolna mamka noter vseskozi rinejo žretje in pitje, in na ženske, ki zanj niso ženske, ker zanj ne morejo biti ženske, saj gredo običajno z vsakim, ne da bi bile vanj zaljubljene, z njim zaročene ali poročene, in nasploh ne morejo obdržati cele hiše čiste“ (ibid.: 56). In na drugi strani ima takšen moški pogled na ženske naslednje posledice nanjo: “Paula ne velja za čedno, za kar mora veljati ženska, velja pa za čisto. Čistoča in snažnost lahko ženskemu bitju povečata vrednost, ni pa to nujno“ (ibid.: 56). In naprej: “Med delovnimi odmori se Paula naužije ljubezni, med delom potem to spet pokozla. Predvsem to, da mora biti čista, vendar čutna, to je Pauli trn v peti. Kako bi lahko v njeni nečutni in nečisti okolici kadar koli uspevala ljubezen, ja, kako?” (ibid.: 28).

A če imajo moški problem s čisto in nečisto ljubeznijo, imajo ženske med seboj opraviti z zavistjo, prezirom in tekmovalnostjo za ljubezen: “Pri prodaji, tem zvezdniškem poklicu, ima ljubezen stokrat na dan možnost in priložnost, da se približa. Vendar v trgovino prihajajo samo gospodinje z otroki, nikdar ljubezen. Prihajajoče gospodinje, ki so že enkrat zdavnaj doživele ljubezen, sočustvujejo in jih prezirajo, ker morajo prodajati in ne morejo uživati najlepših posledic ljubezni, namreč otrok in denarja za gospodinjstvo, ki prihaja od moža in se največkrat k njemu tudi vrača. Zaščitene ženske prezirajo nezaščitene ... Tiste, ki so zaradi svojih telesnih čarov dobile kaj boljšega, hočejo to pred drugimi obdržati in skriti, druge jim hočejo to odvzeti ali dobiti še kaj boljšega. Vladata sovraštvo in prezir” (ibid.: 28).

A ravno zaradi "poslovne" narave odnosa med moškim in žensko, ne pa odnosa iz čiste ljubezni, vidimo, zakaj Jelinekova tako ostro predstavlja nezmožnost mirnega, enakopravnega in vzajemnega srečanja moškega in ženske: "Kot vidimo, obstaja med Paulino sedanjostjo in Paulino bodočnostjo, kot tudi med Erichovo sedanjostjo in Erichovo bodočnostjo, kot tudi med Paulino sedanjostjo in Erichovo sedanjostjo, kot tudi med Paulino bodočnostjo in Erichovo bodočnostjo velika razlika, še večja razlika pa je seveda med Paulino sedanjostjo in Erichovo bodočnostjo, in med Erichovo sedanjostjo in Paulino bodočnostjo. Kako lahko te dogodke svetovne veljave med seboj uskladimo? Tu se začne delo, ki ga mora nekdo opraviti in ki si ga potem prilasti drugi. Da bi oba hkrati delala in imela od tega enake koristi, to v tem primeru ne pride v poštev. Preveč različna so izhodišča, preveč različne prednosti in pomanjkljivosti, preveč je Erich zaradi svojih telesnih prednosti in spola privilegiran. To temelji na Erichovi telesni moči in videzu, kar občudujejo predvsem ženske, ki bodo izvoljene" (ibid.: 78). In prav zaradi takšnega mačističnega, šovinističnega pojmovanja moškega lahko Jelinekova zapiše tako depresivno izjavo: "Pauline naklonjenosti življenju in Erichu. Oboje je za Paulo eno in isto. [...]" In še bolj depresivno: "Brigitte si sploh ne upa reči, ali je lačna ali žejna; če je Heinz potem lačen, je lačna tudi Brigitte. Eno samo telo z vsemi posledicami. Heinz in Brigitte sta eno. Razveseljivo stanje za dva mlada človeka. Brigitte Heinza žareče sovraži ... V eni od številnih strastnih situacij, ki jih izzove Heinz, ne da bi pomislil, kako nagnusno bi to lahko bilo za Brigitte, bi mu lahko namesto svoje češplje na primer pridržala vrečo, v kateri bi bile same dolge bodice, in Heinz naskakovalec, horuk, se približuje z izvlečenim tičem, samo noter!" (ibid.: 72).

A vseeno kljub skrajno pesimističnemu razmerju med moškim in žensko, ki je podoben tistemu pri Houellebecqu, kdaj pa kdaj poblisne kakšna pozitivna iskrica med moškim in žensko, kot na primer v tem odlomku: "To je bil prvi resnični pogovor med Erichom in Paulo, pogovor, v katerem eden nekaj pove, drugi pa odgovori, kar se smiselno ujema. V tem trenutku prešine Ericha misel, da bi Paula lahko postala oseba, kot je on sam. [...] Včasih se bosta Erich in Paula dopolnjevala tudi v bodočnosti ..., ko bo Erich bolan in ga bo Paula negovala, ali ko bosta skupaj žagala les, ali ko bo Paula kuhala in bo Erich jedel (ibid.: 59–60). Ali: "Ljubezen je že sama po sebi nekaj posebnega, prav gotovo, kako posebna pa šele mora biti, če okoliščine izberejo ravno Ericha in Paulo za ljubezen. Erich in Paula sta edinstvena med tisočimi, morda celo med milijoni" (ibid.: 37). Na nekem drugem mestu vidimo še: "Paula Ericha noče samo dobiti, temveč z njim ustvariti nekaj skupnega: gospodinjstvo.

Majhen skupen raj, v katerem lahko gospodariš po mili volji, kar naj bi gospodinjstvo bilo. Paulina Ljubezen do Ericha je sicer že manjša, vendar še zmeraj obstaja, ker je slišala, da je treba zagrabit Ljubezen samo enega človeka, ker je ta oče njenih otrok, ki ga je pa treba tudi ljubiti kot moža, kar bo lahko nadomestilo in zamenjalo Ljubezen do staršev (ibid.: 111).

Jelinekova nam ponudi mehanicističen inštrumentaliziran poslovni odnos-izmenjavo, po katerem ženska ni skoraj nič več kot spolni organi in maternica (stroj za rojevanje), moški pa osemenjevalec in *provider*. In pri tej poslovni izmenjavi sodelujeta oba, vsak s svojimi interesi in pogledi. Žal Jelinekova ne ponuja dosti več. Tudi tega ne ponudi, kar romantično ponuja Houellebecq, da je ženska s svojo skrbnostjo, nežnostjo in ljubeznijo tista, ki bo rešila ta planet.

Morda pa je na predstavljanje tako neolepšane verzije ekonomsko-podjetniške verzije ljubezni v postmodernizmu nekoliko vplivalo preveliko idealiziranje čiste ženske in vzhičenosti zanosa nemogoče strastne tragične ljubezni modernističnih pisateljev, ki so že sami spoznavali, da so v svojih delih ustvarili idealno žensko, ki v realnosti le stežka obstaja? Ali pa je postmodernistično pisanje morda odraz zavedanja neskladnosti med tem, da papir prenese vse, realnost pa ne? Ne glede na to je zanimivo, da avtorji v prejšnjem stoletju nikakor niso imeli tako grobega pogleda na Ljubezen in žensko, res pa je, da so ženski velikokrat očitali stvari, ki so ji jih sami nalepili nanje, stvari, ki niso imele veliko zveze z ženskami samimi, ampak so bile prej rezultat njihovih projekcij. A vseeno je pojmovanje Itala Sveva in Marcela Prousta veliko bolj nežno, subtilno, čustveno, pretanjeno, fino in tudi nesnovno. Poglejmo, kako ljubezenski odnos dojemata ta dva pisatelja.

Proust zapiše, da je "edini bistveni element v ustroju človekovih čustev podoba ... Resnično bitje, pa naj nas vežejo z njim še tako globoka čustva, dojemamo večinoma le z našimi čustvi in čuti" (Marcel Proust: V Swannovem svetu; Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987: 60; prevedla Radojka Vrančič). Čustvovanje in ljubezen sta bolj usmerjena na raven duha in notranjega sveta, sveta notranjih doživljanj, spominov, tudi projekcij in fantazem, če hočete. Poleg tega sta Proust in Svevo znala Ljubezen povezati z ostalimi dimenzijami in področji, kot so starši, glasba, prijateljska druženja, pa tudi z delom in ostalimi vsakdanjimi dogodki: "Prvič v življenju me je presunila neskladnost med vtisi, ki jih človek sprejema, in med njihovim vsakdanjim izrazom. [...] takrat sem tudi spoznal, da se ista čustva ne porajajo pri vseh ljudeh istočasno in v vnaprej določenem vrstnem redu. Pozneje se mi je primerilo vsakikrat, kadar sem si po daljšem branju zaželel pogovora, da je tovariš, ki bi ga tako rad

ogovoril, pravkar izčrpal vse užitke konverzacije in si je zdaj želel, da bi ga pustil v miru brati. Kadar sem ravno mislil z nežno ljubeznijo na starše in napravil nešteto dobrih sklepov, ki bi jih gotovo razveselili, so starši v istem času zvedeli za kakšen majhen prestop, ki sem ga že pozabil: ko sem jim hotel planiti v naročje in jih poljubiti, so me sprejeli s strogimi očitki” (ibid.: 58–59). Sam pa je ravno hrepenel po njihovi ljubezni in pri(po)znanju. Proust nam lepo pokaže tudi, da se ljubezen razteza veliko dlje kot le med partnerjema, velja tudi drugim ljudem in stvarim, dejavnostim in dogodkom. Jasno je na primer pokazal ljubezen med materjo in otrokom (pri čemer je izhajal iz takrat modernega Freudovega pojmovanja transference ljubezni), pa ljubezen do glasbe, do prijateljstva in do narave.

Zanimivo je, kako je povezal ljubezen in glasbo: “Tokrat je jasno razložil frazo, ki se je za nekaj trenutkov vzpela nad zvočne valove in mu takoj prebudila posebne slasti ..., in ker je vedel, da je ta glasbena fraza nekaj, ki mu lahko da spoznati te slasti, je začutil zanjo nekaj, kar je bilo podobno ljubezni. V počasnem ritmu mu je kazala najprej to, potem ono in končno tretjo smer, ki so vse vodile k žlahtni, nedoumljivi in natančno določeni sreči“ (ibid.: 218–219). Proust pokaže, da ljubezen do glasbe odpira tudi ljubezen do ostalih zvrsti umetnosti: “[...] Naj bo že kakor koli, morda zato, ker je polnost vtisov v zadnjem času, ki se je sicer rodila iz ljubezni do glasbe, obogatila celo njegovo ljubezen do slikarstva“, ljubezen do slikarstva pa celo navezal na ljubljeno osebo. “Swann je začutil še globlji užitek, ko je opazil Odettinu podobnost z Zefiro tistega Sandra de Mariana, ki je bolj znan pod imenom Botticelli.” A glasba ga ni povezovala le z umetnostjo in ljubeznijo do umetnosti, ampak tudi s samo ljubljeno osebo: “Takrat, ko je pesem zložil, še vedel ni zanj in za Odetto ali za to, kar bodo videli v njej ljudje, ki jo bodo poslušali čez sto let, vedel je le, kaj pomeni njemu: bila je nekakšen zastavek, nekakšen spomin njegove ljubezni, ki je celo mladega pianista silil, da je pomislil tudi na Odetto, kadar je mislil nanj, in ju je s tem združeval” (ibid.: 224).

Ko je šlo za razmerje med moškim in žensko, se je Proust pogosto zavedal romantičnih in idealističnih predstav, ki jih je usmerjal v ljubljeno žensko: “Čutil je sicer, da je ta ljubezen nekaj, kar se ne nanaša na nič zunanjega, na nič, kar bi bilo dojemljivo drugim ljudem in ne le njemu samemu; zavedal se je, da Odettin lastnosti ne opravičujejo tega, da se mu zde trenutki, ki jih prebije v njeni družbi, tako dragoceni“, ali pa: “Ko se je tistega dne odpravljal k njej, si jo je tako kot pred vsakim snidenjem predstavljal že vnaprej; če je hotel, da bi se mu zdel njen obraz lep, se je moral pri licih, ki so bila dostikrat rumenkasta, bolehna in včasih posuta z drobnimi rdečimi pikicami, omejiti na ličnice, ki so bile vselej rožnate

in sveže, to pa ga je žalostilo, ker je dokazovalo, da je ideal nedosegljiv in sreča le povprečna” (ibid.: 229). To pa zato, ker je opazil, da ga je njegovo poželenje zmeraj vleklo v drugo smer kot njegov estetski okus. Tako piše: “Izraz 'florentinsko delo' je napravil Swannu veliko uslugo. Pod tem naslovom je lahko vpeljal Odettino podobo v svet sanj, v katerega dotlej ni imela dostopa in kjer se je prepojila z žlahtnostjo. In medtem ko mu je njen čisto telesni videz, v katerem jo je bil dojemal, venomer obnavljal dvome o kakovosti njenega obraza, njenega telesa in vse njene lepote ter s tem slabil njegovo ljubezen, se je ljubezen zdaj, ko je dobila za osnovo podatke zanesljive estetike, utrdila, dvomi pa so se razpršili ... Zdaj, ko je poznal iz mesa in krvi ustvarjeni izvornik Jetrove hčere, se je medla naklonjenost, ki nas vleče k umetnini pred našimi očmi, razvila v poželenje” (ibid.: 231–234). Po tretji strani pa si je Proust vseeno želel ujemanja in potrditve ljubezni: “Odette je pripravila Swannu 'svoj' čaj in ga vprašala: 'Z limono ali smetano?', in ko je odgovoril: 'S smetano', mu je rekla smeje: 'Samo oblaček!' In ko ga je pohvalil, je dejala: 'No, vidite, jaz že vem, kaj vam je všeč.' Čaj se je zdel tudi Swannu nekaj tako imenitnega kot njej sami, zakaj ljubezen si tako silno želi najti potrdilo za svojo upravičenost in jamstvo za svojo trajnost v užitkih, ki brez nje ne bi bili užitki in ki preminejo z njo vred” (ibid.: 230).

A s kakšnimi bojaznimi se srečuje ljubezen v Proustovih očeh, ko se enkrat zgodi potrditev z obeh strani. Takrat Proust – enako kot denimo Rousseau – pazi na to, da se partnerja ne bi naveličala drug drugega: “Medtem pa je na vse načine pazil, da bi se ga Odette ne naveličala in da se tudi on ne bi naveličal nje; ker je čutil, da mu Odette, odkar ga lahko vidi, nima več dosti povedati, se je bal, da bodo vsakdanjost, enoličnost in nekakšna dokončna ustaljenost vedenja, ki mu ga je zdaj kazala, kadar sta bila skupaj, konec koncev zatrla romantično upanje ... In da bi nekolikanj obnovil Odettino duhovno podobo, ki je postala preveč toga in bi mu, kot se je bal, lahko začela presedati, ji je včasih na lepem napisal pismo, polno hlinjenega razočaranja in ponarejene jeze in ji ga poslal tik pred večerjo“ (ibid.: 225).

Proust se je torej zavedal, da je bila ljubezen, ki jo je čutil do svoje ljubljene osebe, velikokrat povezana bolj z njim samim kot z realno osebo, in včasih je zadoščalo že, da je slišal kakšno njeno (Odettino) frazo, da se je v njem prebudila pravcata strast in je notranji občutek povezal z realno osebo, toda ko je skušal izmeriti 'globino ali mikavnost fraze', se mu je včasih zgodilo, da se mu je zazdela manjša ali že skoraj ničeva. Toda prav zaradi neverjetnih pričakovanj, ki jih je moški lahko gojil do ljubljene ženske, ki mu ljubezni ni vračala v enaki veličini in maniri, si

je ta pogosto še intenzivneje izmišljeval stvari o njej ali pa je, nasprotno, razvil do nje ljubosumje, zamere, posedovalnost, jezo ali maščevalnost. Tako piše: “Njegova ljubosumnost je bila tega tako vesela, kakor da bi imela neodvisno, sebično življenjsko silo, požrešno hlepečo, četudi v škodo njega samega. [...] Swannu je postalo jasno, kakšna neumnost ga je obsedla tistega večera, ko Odette ni dobil pri Verdurinovih in ko se mu je rodila tista večno neizpolnljiva želja – polastiti se drugega človeka“ (ibid.: 247). In zelo lepo se je opisal, ko je zapisal: “Tako je sam pretvarjal ljubezen v ljubosumnost, zdaj pa je spet pridobival nežnost in usmiljenje z Odetto. Zdaj je bila spet prejšnja ljubezniva in dobra Odette. Kesal se je, da je bil z njo tako trd” (ibid.: 246).

Podobno tudi Italo Svevo v svojem romanu *Senilnost* priznava, da si je sam izmišljeval idealno žensko in da je bentil čez njo in čez samega sebe, če ta ni ustrezala njegovim idealnim meram. “Žensko, ki jo je ljubil, Ange, si je sam izmislil, sam ustvaril s svojo voljo; pri tem stvariteljstvu ni sodelovala in mu ga ni dovolila, celo upirala se mu je” (Italo Svevo: *Senilnost*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2001, str. 36; prevedel Teo Šinkovec). Preberemo lahko tudi “da je po nekem čudežu sam hotel videti Angiolino drugačno, kot je bila, on sam je ustvaril laž” (ibid.: 81). Hkrati pa je potrdil, da je bila zanj ljubezen kot svojevrstna potrditev sebe in ne toliko odnos z njo: “Ženska ljubezen ni bila več kot zgolj potešitev nečimrnosti. Ljubezen je razumel kot potrditev in kot iluzijo uspeha” (ibid.: 11). In tudi kot neke vrste podjetniške izmenjave uspeha pri obeh, kar ga povezuje z Jelinekovo. “Šele zdaj se mu je posrečilo pojasniti, kakšen poduk naj bi potrebovala. Zdela se mu je premalo preračunljiva in to je obžaloval. Dekle v njenem položaju mora skrbeti za svojo korist. Kaj je na tem svetu pošteno? Korist! Poštene ženske so tiste, ki se znajo prodati po najvišji ceni, tiste, ki se ne vdajajo ljubezni, dokler se jim ne izplača. Ob teh besedah se je počutil kot vzvišen amoralist, ki gleda in jemlje stvari takšne, kot so. [...] Ponovil je in pojasnil že povedano: poštena ženska ve, koliko velja. To je njena skrivnost. Ženska mora biti poštena ali vsaj narediti tak vtis” (ibid.: 17–18). A če je Svevo tako mislil, ne vem, zakaj je potem žensko obsojal, kakor na primer vidimo v tem odlomku: “Šele kasneje je opazil sobo, v kateri sta bila. [...] vsi kosi so bili iz enakega lesa, v kotu je stala velikanska vaza z visokimi umetnimi rožami, nad njimi, na steni, pa so bile skrbno razporejene fotografije. [...] Ogledal si je fotografije. 'Moj boter,' ga je predstavila, pa 'sestrin boter,' je rekla Angiolina. 'Tale pa je bil boter mojemu najmlajšemu bratu,' je pokazala na naslednjega mladeniča [...]. 'Kdo pa so drugi?' je vprašal, toda šala mu je zamrla na ustih, saj je med fotografijami zagledal dve, drugo ob drugo,

znani podobi [...]. In dejal: 'Ni mi všeč, da imaš v spalnici vse te moške' (ibid.: 76). Morda je bila tako protislovno zastavljena ljubezen pravzaprav odraz silne domišljije, ki je poganjala njegovo umetnost. Saj v romanu zasledimo tudi odlomek: "Čutil je in se kesal, da je pasiven; spominjal se je, kako mu je umetnost pred leti popestrila življenje in ga rešila pred nedejavnostjo, v katero je zašel po očetovi smrti. Napisal je roman, zgodbo o mladem umetniku. Mlad umetnik je bil on sam s svojo naivnostjo in preobčutljivostjo. Junakinjo je izoblikoval po tedanji modi: mešanica ženske in tigra. Od zveri je imela gibe, pogled in krvoločan značaj. Nikoli ni zares poznal nobene ženske, zato si jo je zamislil kot žival, za katero bi težko rekel, ali bi se lahko kdaj rodila in se uspešno razvijala. Toda kako prepričljivo je to opisal! Z njo je trpel in užival, a saj je tudi v sebi tu in tam začutil ta nenavadni spoj tigrice in ženske" (ibid.: 110).

Proust in Svevo torej ponujata povsem drugačen pogled na ljubezen in žensko kot Jelinekova in Houellebecq, oba pogleda pa imata svoje pomanjkljivosti: če sta slednja pri prikazovanju ekonomskega, statusnega in interesno sebičnega vidika partnerskega družjenja preveč 'brutalno realistična', da človeka ob njenemu pisanju kar stisne pri srcu in se vpraša, ali ima to sploh kakšno zvezo z ljubeznijo in partnerskim odnosom, prav tako pomislimo, ali Proust in Svevo sploh kdaj vzpostavita zvezo z žensko ali ves čas govorita o sebi in svojih predstavah, ki na svojevrsten način prav tako odražajo nezmožnost vzpostavitve partnerskega odnosa. Iz povedanega sledi, da je naloga naše in prihodnjih generacij ustvariti srečnejši, mehkejši, vzajemen, altruističen, prijaznejši, erotičen, komunikativen in bolj čisto ljubezenski partnerski odnos, zgrajen na ljubezni, spoštovanju, dostojanstvu, iskrenosti in zaupanju.



Matjaž Kocbek

Milan Jesih

Matjažu Kocbeku, beseda v slovo

Dragi Matjaž,

berem Ti to pismo, drugačno, bolj zapeto in togo in bolj plosko od toka občutij in misli, ki Ti jih neubesedene pošiljam te dni, kar si se poslovil. Težko govorim o čem drugem kot o spominih; saj sva se po naravi teka let ob srečanjih zadnje čase vselej spominjala; nekoliko samotna pač skupnih delovnih načrtov kot pred desetletji nisva imela in tudi na kakšno popotovanje se nisva odpravljala, čeprav bi nemara znala lepo potegniti kakšen južni popoldan v mlado noč.

Prej kot sem te imel srečo spoznati, sem slišal zate: da obvladuješ sosesko in junaško ustrahuješ menda celo bližnje sedeže političnih teles. Čez čas pa sem, v nekakšni polformalni iniciaciji v svet pesništva, srečal neučakanega, strastnega mladeniča, prav nič nevarnega, malone dobrodušnega, ki so ga pri govorjenju misli in zamisli prehitvale, in ne on ne drugi nismo vedeli, ali mu sploh sledimo. Predvsem pa me je osupnil Tvoj sijajni, ostri humor: reagiral si v trenutku, domislica je lovila domisljico, in če je bila puščica, ni bila strupena; humor je bil zate atletika, kdo dlje, kdo više, ne rokoborba, kdo bo koga. Prišli so časi skupnega nastopanja, skupnih branj; časi, ko smo, kot se spodobi samo mladosti, z vso bitjo in slehernim stihom kričali: "Tu smo!"; časi, ko smo, če se je le dalo, provocirali in splošni okus in oblast in avtoritete in tradicijo, ali pa si to vsaj utvarjali. Živelimo smo polno in divje in svobodno, nemara včasih nekoliko objestno, in vendar znotraj najgloblje zapovedi izročil naše omike, da namreč nikomur ne prizadenimo hudega. Prišel je čas uporniških študentskih let in čas mlade odraslosti in zrelosti in tudi čas, ko se sence podaljšajo in je takoj večer.

Nič ni pogasilo nemira v Tebi. Prebijal je iz Tvojih pesmi; tudi iz lepih podob, kakršne si znal večje uslikati, "oblo leglo glagola", je zahrskalo nekaj ostrega. Ni bilo gladke lepote sveta, pa ne kot obolos modernemu

v pesništvu, marveč kot najgloblja, nezmagljiva resnica Tvoje navzočnosti v življenju, Tvoja usoda. Tvoja malček anarhična natura se je izrekla tudi v tvojem gledališkem edincu, in če smem, še manj poklican kot za del pesmi, mislim, da se ta ostrorobost izkazuje nemara še bolj v slikarstvu, h kateremu si se vrnil v zadnjih letih in ki Te je, če ni pomote, vendarle srečno in polno zaposlovalo.

Bil si samosvoj mož, ki je o svojem prav malo govoril, a ga je živel in izpolnjeval. Sam sem bil ob vsaj dveh mučnih preizkušnjah deležen Tvoje prijateljske opore; Ti sam pa, ki Ti je bilo gotovo tudi kdaj neznosno, nisi poklical, da Ti bi stal ob strani. Zmogel si s čvrstim, pogumnim molkom.

Vedeli smo tvojo pripadnost staršem, a o tem nisi govoril, vedeli in videli tvoje prijazno tovarišstvo do sestre in prizadetost ob njenem tako zgodnjem odhodu, videli Tvojo prebodenost ob slovesu od očeta in potem mame; te spremljali pobitega, ko je odšel, tako prezgodaj, tudi brat; tvoja bolečina se je videla, četudi o tem nisi maral govoriti, tako kot se je vedel ponos – pa tudi skrb – tvojega trojnega očetovstva ali kakor smo bolj slutili kot vedeli poti Tvojega srca. Bil si mož, ki ni ničesar skrival, vendar tudi ničesar razglašal in ničesar razkazoval.

In ko sva se zadnja leta srečevala iz svojih zapečkov in se s pokroviteljsko prizanesljivostjo spominjala onih nekdanjih mladeničev, onih veseljačenj in potovanj iz časov gledaliških poskusov, onega snemanja, one poti na rokovski koncert, onih morskih plovb s Tvojim prvim plovilcem, one kvarnerske nevihte ..., si vselej premogel vedrino in blagodejno dobro voljo.

Da bi modroval ali na glas mislil, se ne spominjam; če si se o čem izrekel, je bilo nič rado, obotavljivo, skopo, bolj kot mimogrede, a vendar natančno zadeto, ker si očitno pri sebi marsikaj pretuhtal. O ljudeh si rekel kaj kratkega, če si imel povedati dobro, če ne, si to povedal z zadržanim molkom.

Saj se Te te dni prijatelji spominjamo vsak drugače; v vsakem si se uzrealil malo drugače, pa ne zato, ker bi imel toliko obrazov, marveč ker smo pač različna motna stekla. A v enem smo si edini: Ni bilo mogoče, da te ne bi imeli radi, in ta dan ni mogoče, da ne bi bili žalostni, in prihodnje čase, da Te ne bi pogrešali.

Matjaž, če si zamišljamo smrt zgolj kot portal, prehod iz vrta v vrt, bomo tudi mi, ki vas, prijatelji, ki Te, prijatelj, kot danes pospremljamo, z lažjo mislijo odšli za vami. Saj nas vsakega tam že čaka velik kos srca.



Matthijs van Boxsel

Enciklopedija neumnosti, 6

Črna zastava

Akademija za neumnost

Če ste pozorni in razumete, kaj govorijo, boste modri in srečni. Če pa po drugi strani niste pozorni in ne razumete, kaj govorijo, boste neumni, nesrečni, čemerni in zabiti in v življenju vam bo šlo slabo. Kajti razlaga je podobna zagonetki, ki jo je Sfinga zastavljala ljudem: če jo je človek razumel, mu je bilo prizaneseno, če pa je ni razumel, ga je Sfinga ubila. Pri naši razlagi gre za isto stvar. Vidite, za človeštvo je neumnost Sfinga. Neumnost o takih rečeh govori v zagonetkah: o dobrem, o slabem in o tistem, kar v življenju ni ne dobro ne slabo. Če torej kdo vsega tega ne razume, ga neumnost ubije, čeprav ne naenkrat, kot je umrl človek, ki ga je požrla Sfinga. Ne, ubija ga po malem, vse življenje, prav tako kot tiste, ki so bili kaznovani s smrtjo. Če človek razume, pa umre neumnost, toda on je za vse življenje rešen, blagoslovljen in srečen. Torej pazite, bodite pozorni, ne razumite napak.

Cebesova plošča (Tabula Cebetis, 2. stol. n. št.)

John Fitzgerald in L. Michael White (Chico, Kalifornija, 1983)

Pod nebom brez zvezd se na temni planjavi vrti samotžni mlin. Veter nosi milni mehurček. Žabe spoštljivo regljajo na podrto drevesno deblo. Travnik se smehlja.

Enciklopedist ravnodušno tava po vedno presenetljivi deželi neumnosti. Njegovo budno oko je hladno in brezčutno. Utrta pot ga pelje mimo posod, polnih izgubljenega razuma, po jarku, ki se vije čez pašnike, mimo vrat brez zidov. Njegova škatla vzorcev vsebuje črn tulipan, narciso in njivsko kurjo česnico. Ko se nabode na možino, prosi svetega Tumba,

naj mu ustavi krvavenje. Potuje mimo odmaknjenih gorskih vasi, tava po nerazvitih pokrajinah in sanjari o deveti deželi.

Nato prispe do Akademije za neumnost. Na strehi vihra črna zastava, ki vsrkava svetlobo in je ne odbija. Božanska neumnost, zavita v oblak, na okrasnem frizu kupole bere svojo zgodovino: režeči se moške kopljejo jame, da bi vanje nasuli izkopano prst.

Na podstavkih na balkonu Akademije stojijo marmornati kipi, med katerimi je postava, ovita v plašč iz ribjih lusk, na klančini sedita ženska z zavezanimi očmi in s kolesom v rokah ter moški s prašičjo glavo.

Nad vhodom visi grb neumnosti: ščit, okrašen z dvema mehovoma, ki ga nosita pav in osel. V kroni gnezdi papiga. Na pobarvanem steklu je slika Sfinge, pod njo pa vprašanje:

Kdo je dovolj pameten, da doume lastno neumnost?

Na zidovih prve dvorane je upodobljena sodrga, ki jo preganjajo sršeni in ose, množica pa drvi za plahutajočo zastavo. Po veličastnem stopnišču z zrcalom, v katerem se ogleduje razsodnost, v krožno dvorano pride nadzornik neumnosti. Mitološki norci nosijo orjaški trezor: več velikanov, kiklopov, titan Epimetej, kralj Midas in človek s kamnom v ustih¹. Na visokem stropu je povzdigovanje neumnosti naslikano, kot da se streha na videz ruši.

Na steni visi zemljevid sveta, na stotine zastavic pa označuje mesta, ki veljajo za bivališča neumnih, na primer Gotham, Schilda in Kampen². Zraven amersfoortske³ potujoče skale leži irski vrček z ročajem na notranji strani, zraven pa manjkajoče kolesce.

Na koledarju sta obkrožena 1. april in 11. november⁴, prav tako vse srede, februarška fornakalija⁵, god sv. Polikarpa⁶ in sv. Mateja⁷, prestopni dan v koledarju, ko človek sme biti nor. Na robu so načrčkana astrološka znamenja; vsem, ki so rojeni maja ali pod šestnajsto stopinjo v Levu, je usojeno, da bodo neumni.

¹ Človek s kamnom v ustih: Demosten. (Op. prev.)

² Gotham je izmišljeno ameriško mesto, kjer je bil doma Batman; gothamski modrijani so bili vaščani Gothama, ki so veljali za neumne. Schilda je nemško mesto, v katerem pregovorno živijo bedaki. Kampen je nizozemsko mesto, katerega prebivalci veljajo za neumne. (Op. prev.)

³ Amersfoort, drugo največje mesto v deželi Utrecht na Nizozemskem; zaradi stave so v mesto privlekli ogromno skalo. (Op. prev.)

⁴ 11. november: na Nizozemskem karnevalski dan. (Op. prev.)

⁵ Fornakalija, starorimski praznik boginje Fornaks, tudi praznik peči (lat. *fornices*) in peke, je bil najpoznejše 17. februarja. (Op. prev.)

⁶ Sveti Polikarp, učenec apostola Janeza iz 1. stol. pr. n. št., mučenik iz Smirne, goduje 23. februarja. (Op. prev.)

⁷ Dan sv. Mateja Evangelista, cestnarja, zavetnika finančnikov, je 21. september. (Op. prev.)

Tla so posejana s priborom za merjenje lobanj, z globusom, zemljevidi Atlantide, Utopije in Lemurije⁸. Vsepovsod so napisi z razlagami, datumi ali diagrami.

Obiskovalca vodi pot mimo rastlin in živali, zaznamovanih z neumnostjo: gosi v kletki, sove na veji, ribic v stekleni posodi. Po sobi leta netopir. Na tleh se vrtil brezglava kokoš. Vidimo hrbet prašiča, ki kuka izpod rdeče zavese, na kateri je z zlato nitjo izvezena krona. Prašič in druge živali (večinoma užitne in udomačene) živijo v živalskih vrtovih neumnosti (*bestiarium stupidum*). Pot pelje naprej mimo šopa maka, robidovih grmov, javora, geranij v lončkih in posode z majhnim mandljevцем. Obiskovalec gre mimo zofe, na kateri se zabita plavalaska spogleduje z mišičastim moškim. V ozadju majhen zbor brez glasbene spremljave poje *Kupid je zabit*. Obiskovalec nazadnje prispe v knjigarno neumnosti. Lesena glava izdelovalca lasulj je knjižna opora za več standardnih del o neumnosti, med njimi so tudi:

O nasladah neumnosti (Von der Wollust der Dummheit)

Anatomija zablod (The Anatomy of Error)

Pojem neumnosti Tomaža Akvinskega ter njeno odražanje v jeziku in kulturi (Der Begriff der Dummheit bei Thomas von Aquin und seine Spiegelung in Sprache und Kultur)

Neumnost čistega razuma (La folie dans la raison pure)

O neumnosti. Vpogled v področja človekove nezadostnosti. Z dodatkom: Človeška inteligenca v preteklosti in prihodnosti (Über die Dummheit. Eine Umschau im Gebiete menschlicher Unzulänglichkeit. Mit einem Anhang: die menschliche Intelligenz in Vergangenheit und Zukunft)

Temeljni zakoni človeške neumnosti (Le leggi fondamentali della stupidità umana)

Onomaziologija neumnosti (Die Onomasiologie der Dummheit)

V posebni knjižni omari je knjiga z naslovom *Psitakoza*, učeno delo o nespametnem posnemanju govornice drugih. Naslonjena je na vrsto priročnikov, v katerih je zapisan jezik neumnosti – zbirke smešnih stavkov (*sottisiers*) in zabavne zbirke bedastoč (*bêtisiers*), polnih popačenih stavkov, prenatrjenih mnenj in puhlic. Hrbtenica debele knjige je opremljena z napisoma *Tisk* in *Elektronski mediji*. Če polistamo po njej, najdemo izreke, na primer:

⁸ Atlantida je mitološki otok iz Platonovih *Dialogov* (360 pr. n. št.); Utopija je otoška družba v Atlantskem oceanu, izmislil si jo je sir Thomas More leta 1516; Lemurija je domnevno izgubljena dežela sredi Indijskega ali Tihega oceana. (Op. prev.)

- Ne moreš speči omlete, ne da bi ocvrl jajce.
- Res hvalevredna odlika naše dežele je blaginja.
- Obet mi zveni prelepo.
- Krivdo lahko pripišemo le enemu – drug drugemu.
- Mladeniča, ki ga je povozil vlak, so odpeljali v dve bolnišnici.
- Tuji investitorji v Hongkongu rojijo kot čebele okoli lonca medu in vsi bi radi kos pogače.

Na orjaških arhivskih omarah ležijo lijak⁹, s pomočjo katerega učitelji v glave zakrknjenih učencev zlivajo učenost, svinčen klobuk in škatlica odstriženih nohtov učencev. Napisi na kartotečnih karticah v škatlah določajo vojaški red za vse, od prvega do zadnjega. Ko enkrat nekaj dam v arhiv neumnosti, je tisto težko spet dobiti ven ...

Obstaja tudi zbirka gramofonskih plošč glasbenikov, kot so Lou Reed (*Butec*), Dolly Parton (*Zabita plavolaska*), Frank Zappa (*Bedak od glave do peta*), Graham Parker (*Muzej neumnosti*) in nepozabni Alvaro Amici s svojo *Rim, nocoj se ne delaj neumnega*. Morozof¹⁰ sedi za čembalom in igra *Solonjske bedake* (*Les niais de Sologne*) Rameaujevega nečaka¹¹. Televizor sredi dvorane posreduje pogled na svet. Iz njega se zлива vnaprej posneti smeh.

Odkritje

Rekrut med zdravniškim pregledom s tal pobira liste papirja in ob vsakem ponovi: "To ni tisto. To ni tisto." Psihiater ugotovi, da je nor, in mu da potrdilo, da je oproščen vojaščine. Rekrut pogleda potrdilo in reče: "To je tisto."

Medtem ko sem iskal témo, na katero bi se lahko osredotočil z vsemi silami, témo, ki bi od mene zahtevala kar največ, sem spravil vse, na kar sem naletel, kot zaljubljenec, ki ne ve, v koga je zaljubljen. Nabral sem zabavne zbirke predmetov, povezanih s prepelicami, slavoloki zmage in

⁹Nürnberger Trichter: šaljiva oznaka lijaka, po katerem naj bi učitelji zlivali znanje učencem v glavo; učenci naj bi se tako učili brez truda, učitelji pa bi lahko nekaj naučili celo največje bedake. (Op. prev.)

¹⁰Izraz *morozofija* je besedna igra, nekakšna bistrournost. Če je filozofija iskanje modrosti, je norec človek, ki mu primanjkuje razsodnosti. Izraz bi lahko pomenil iskanje modrosti s preučevanjem norcev ali umetnost norcev, ki študirajo, da bi našli modrost. (Op. prev.)

¹¹Sologne je pokrajina v osrednji Franciji. Jean-Philippe Rameau je v 18. st. zložil rondo *Solognske neumnosti*. Rameaujev nečak (1821) je filozofska satira Denisa Diderota. (Op. prev.)

Ardaliom¹². Da bi ilustriral svoje jalove poskuse in v življenje vnesel malo reda, sem celo več let sestavljal sezname časopisnih izrezkov z metaforami rdeče niti. Tu je naključni izbor izmed več tisoč navedkov:

S kakavovim zrnem namesto *rdeče niti* bo napisal pripoved o odnosih med ganskim severom in jugom.

Dež sodi k Wimbledonu kot smetana k jagodam, losos v obloženi kruhek, tonik k džinu, blagajnik k vstopnicam, trava k igrišču in v zadnjih desetletjih grožnja k bombi. Slabo vreme se kot *rdeča nit* vije skozi zgodovino najvidnejših svetovnih teniških turnirjev.

Proizvodnjo je ogrozilo deset dni, ki smo jih zapravili za prepire, in zdaj poskušamo to nadoknaditi. Nazadnje se nam vedno posreči, kajti *rdeča nit* našega dela je značilnost umetnosti: samo začnite, pa bo že kaj nastalo. Vendar se trudimo, da bi dosegli vrhunec, končno veličastno sliko.

Avtor je v svojem mozaiku vsakdanjih dogodkov v lanskih najpomembnejših novicah namesto *rdeče niti* uporabil padec berlinskega zidu, romunsko revolucijo in izpustitev Nelsona Mandele.

Uspeh je *rdeča nit*, ki preveva konferenco. Uspeh, ki preprosto izvira iz želje po uspehu in pridobivanju "neomejene podpore" drugih taoistov v podporni skupini. Bistvo je, da ne delaš nič. "Če bi rad kaj naredil, sedi, globoko zajemi sapo in počakaj, da te želja mine."

Zgodovina cerkvenih tovarn kot *rdeča nit* povezuje krščanstvo.

Medtem sem odkril delo avstrijskega pisatelja Roberta Musila. Ko sem prebral *Človeka brez posebnosti*, sem se navdušeno spravlil nad druga njegova zbrana dela. Leta 1980 sem prebral *O neumnosti (Über die Dummheit)*, zadnje besedilo, objavljeno pred njegovo smrtjo, zapis govora, ki ga je imel na Dunaju leta 1937, leto dni pred Anschlussom¹³. Misel, da bi bila poleg modrosti, resnice in lepote lahko tudi neumnost predmet resnega preučevanja, me je presenetila. Bil sem očaran, zlasti zato, ker Musil neumnosti ni opredelil kot pomanjkanje inteligentnosti, temveč kot brezčutnost. Govoril je celo o inteligentni neumnosti.

Pred tem sem se kot obseden posvečal raziskovanju vzvišenih tém, kot so melanholija, dekadenca in vse, kar je skrivnostno. Na lepem sem se

¹² Ardalio: igralec, katerega edina vloga je, da negotovo hodi gor in dol po odru. (Op. prev.)

¹³ *Anschluss*: priključitev Avstrije Nemčiji. (Op. prev.)

soočil s površnostjo, kičem in predsodki, torej témami, nad katerimi sem bil običajno vzvišen. Ko sem jih pobliže preučil, pa se je izkazalo, da so le plehka druga plat mojih obsedenosti. Smrtno resne zadeve, visoki ideali in hrepenenje po skrivnostih so na lepem ublažili humor, zmote in protislovja. Neumnost se je prikazala nepričakovano in vendar kot po naročilu.

Poleg tega se je téma bolje kot vse druge prilegala relativizaciji modne akademske preobremenjenosti z razlikami, mejami in Drugim. Z otroškim veseljem sem nekatere besede zamenjal z “neumnostjo” in potem so se sicer dolgočasna besedila na lepem sprevrgla v vire navdih. Poleg tega je s tem jasno prišel na dan goljufivi značaj številnih trditev.

Moje jalovo iskanje se je končalo s preučevanjem lastnega neuspeha; končno sem dojel, da so bili moja obsedenost z zbiranjem, pikolovstvo in vztrajna potreba, da bi bil za vsako ceno najduhovitejši, le poskusi, da bi se sprijaznil z neumnostjo. Izkazalo se je, da sta zaslepljen bes in hromeča zadrega, ki sem ju občutil zaradi svoje in tuje neumnosti, vodilni motiv mojega življenja. Skrajni čas je bil, da osla zagrabil za ušesa.

Profil neumnosti

“Če si nekoristen sebi in drugim, nisi nič. Vsak človek bi moral imeti svojo vlogo.”

*“Vlogo? Saj jo imam,” je odgovoril Jacques.
“Kakšno?”*

“Nadzornik človeške neumnosti sem, in nikogar ne poznam, ki bi imel toliko dela kot jaz.”

Eugene Nus, *Naše neumnosti (Nos bêtises, 1882)*

Pri iskanju virov, iz katerih je črpal Musil, sem naletel na vrsto resnih, pogosto nenamerno komičnih študij neumnosti izpod peres teologov, filozofov, sociologov in zdravnikov. Knjige o takih témah so se brž razrasle v pravo knjižnico. Arhiviral in popisal sem vse definicije neumnosti in presenečen ugotovil, da je na splošno ne opisujejo kot neuspeh, temveč kot moč.

Tako mnenje potrjuje množica alegorij iz srednjeveških in renesančnih listin, v katerih neumnosti (*stultitia*) med vsemi drugimi lastnostmi pripisujejo poseben položaj. Tako vidimo žensko z razgaljenimi prsmi, na laseh

ima venček narcis in naslanja se na kozo, ki prežvekuje možino¹⁴. Narcise se nanašajo na grško besedo *narkè*, ki pomeni omamljenost (pomislite na narkozo). Po Plinijevih trditvah se koze, ki so žvečile možino, niso več hotele premakniti. Razgaljene prsi namigujejo na predrznost. V alegoriji iz knjige H. K. Poota *Veliko naravno in etično svetovno gledališče (Het Groot Natuur-en Zedekundigh Werelttoneel, 1743)* se avtor zgoščeno ukvarja s tremi vidiki neumnosti: topostjo, trmo in predrznostjo.

Dopolnilo k omenjeni knjigi je grafika iz knjige simbolov Jacoba Catsa *Alegorije in opisi ljubezni (Zinne en minnebeelden)*. Na njej vidimo žensko s knjigo in palmovo vejo v rokah, spremlja jo lik z orlovskimi krili in sojvo glavo. Z rok in nog mu bingljajo kraguljčki, v roki pa vihti palico ropotačo dvornega norca z vrečko graha, s kakršno so nekoč tolkli ljudi po glavi. Sova je v številnih krajih zahodne Evrope simbol neumnosti, ker je podnevi slepa in nemočna. Pomislite tudi na nizozemsko besedo *uilskuiken*, ki pomeni sovo in bedaka hkrati, ali na reklo "Kadar sova poje, slavec molči." Neumnosti na tej grafiki ne zaznamuje topost, temveč nepremišljeno ravnanje. V nasprotju z njim modrost hiti počasi.

Skratka, neumnost je povezana s skrajnostmi: prepočasna je ali pa prehitra. Vse od konca 18. stoletja je bil vedno večji poudarek na neumnosti, povezani s povprečnostjo. Neumen državljan ni v ospredju le na grafikah, temveč tudi v književnosti. Pomislimo na Chrysostomusa Matanasiusa, gospoda Prudhomma, Tribulata Bonhometa, Bouvarda, Pécucheta in Batavusa Droogstoppla.¹⁵

V nasprotju z bedaki iz srednjeveških satir, ki so ponazarjali pregrehe, razširjene v njihovem okolju, meščan simbolizira fanatično krepčnost množic. Ozkosrčnež greši s tem, da ne greši. Namensko sprejemanje neumnosti v primerjavi z zaskrbljeno preračunljivostjo dobi etično razsežnost. Normalnost je na lepem videti prisiljena.

Ni bilo naključje, da so v 18. stoletju neumnost odkrili tudi frenologi in kraniometristi¹⁶, ki so trdili, da je inteligentnost mogoče izmeriti z ravnilom in kompasom. S paranoično vnemo so celo najobičajnejši zunanji videz tolmačili kot izraz duševne motnje. Njihovo raziskovanje je

¹⁴ *Eryngium maritimum*: možina, rastlina iz družine koblunic, red Apiales, nekdanje je veljala za afrodisiak, ima bodeče modrikaste liste. (Op. prev.)

¹⁵ Chrysostomus Matanasius je psevdonim dr. Pietra Anthonyja de Huyberta van Kruiningena (1693–1780). Monsieur Prudhomme je naslovni junak pesmi Paula Verlaina (1844–1896), značilen malomeščan. Tribulat Bonhomet je romaneskni junak grofa Augusta Villersa de l'Isle-Adama. Bouvard in Pécuchet (1991) sta junaka Flaubertove satire, žrtvi vrste nesrečnih dogodivščin. Batavus Droogstoppel je deloholik, nesimpatični junak romana *Max Havelaar* Eduarda Douwesa Dekkra. (Op. prev.)

¹⁶ Frenologija je nauk o lobanjah; kraniometrija je merjenje lobanj. (Op. prev.)

postajalo groteskno. Trdili so, na primer, da bedaka lahko celo v mraku prepoznamo po senčnem obrisu njegove glave – če je plešast.

Profili, ki jih riše znanost, sumljivo spominjajo na satirične karikature. Še korak dlje gre razvrstitev konj po zunanjih znamenjih neumnosti in inteligentnosti.

Enciklopedija neumnosti se začne tam, kjer vede o neumnosti ni več mogoče ločiti od neumnosti znanosti.

Terarij

Na lepem se je pred menoj odprl svet neumnosti, območje, ki močno spominja na naš svet. Njegove koordinate se križajo s koordinatami vsakdanjega življenja. V bistvu pa je to neodvisno veselje z lastnim rastlinjem in živalmi, jezikom, topografijo in neodvisnimi načeli obstoja. Počutil sem se kot bog, ki obvladuje svoj terarij. Če bi se mi zahotelo, bi lahko zrežiral manjši padec človeka.

Še vedno pa so manjkale logika, etika in estetika neumnosti. Prva različica *Enciklopedije neumnosti* je bila poskusni zvezek. Zadržal sem se in nisem določil štartne točke, temveč sem se omejil na delne rešitve. “Žene nas prikriti užitek, ki nam ga sproti da vsaka naša misel. Urejamo, ne da bi dosegli red.” Od samega začetka sem bil mnenja, da se le eseji lahko merijo z nepredvidljivimi muhami neumnosti. “Eseji opravičujejo subjektivno izbiro določenega pristopa in pogosto naključnih dokazov, potrebnih za tvegani vstop v kraljestvo neumnosti, kjer vladajo naključja, protislovnosti in načelo nezadostnega vzroka.”

Vmesna poročila o teh raziskavah so bila objavljena v treh knjigah. Leta 1986 sta izšla *Uvod* in nizozemski prevod Musilovega dela *O neumnosti*. V tretji knjigi, objavljeni leta 1988, sem na podlagi Flaubertovih pisem poskusil oblikovati sistematično študijo o neumnosti.

Četrta knjiga naj bi obdelala “topografijo neumnosti”. Načrtovana je bila kot preprosta razprava, v kateri bi bila navedena vsa mesta na Nizozemskem, ki slovijo po neumnosti svojih prebivalcev, skupaj z neumnostmi, ki jim jih pripisujejo. Potem pa sem se prvič precej prostodušno vprašal, zakaj pravzaprav prebivalci teh mest veljajo za neumne. Odprl sem vrata, čeprav bi bilo boljše, da bi jih še pustil zaprta. Ker me odgovori, ki sem jih našel v književnosti, niso zadovoljili, sem poiskal svojo rešitev, in s tem sem imel dovolj dela celih deset let. Iz strahu, da ne bi izgubil stika z zunanjim svetom, sem imel množico predavanj za tuja bitja, kot so ginekologi, krizni menedžerji in pravni izvedenci za patente, pripravil

pa sem tudi preizkus začasnih rezultatov svojih raziskav. Končni cilj je bila teorija, ki bi se ji prilegale vse zbrane definicije neumnosti, izvirna, pristna, lažna filozofija.

Enciklopedija neumnosti je rezultat te raziskave.

Načrt

Enciklopedija neumnosti ni sistematičen poskus, da bi dokaze predstavil po določenem načrtu. Nasprotno, je niz esejev, od katerih naj bi vsak osvetlil vse druge. Osnovna misel knjige, da je kultura posledica niza bolj ali manj neuspešnih poskusov spopadanja z neumnostjo, se kar naprej pojavlja v različnih povezavah. Pristop je ciklični in ne linearen. Eseji osvetlujejo osnovno misel iz različnih zornih kotov. Ker zasnova ni posledica neizogibnega razvoja, trditve ne peljejo do sklepa, temveč preprosto obtičijo. Knjiga na ta način ilustrira lastne trditve. *Enciklopedija neumnosti* je posledica niza bolj ali manj uspešnih poskusov razumevanja neumnosti. Da bi esejem spodletelo čim bolj slikovito, so izmenoma analitični, ironični in agresivni.

Da ne bo nesporazumov: v nasprotju z zagovorniki perspektivizma¹⁷, ki še vedno verjamejo v (nedosegljivo) bistvo, se ne slepim z mislijo, da neumnost obstaja zunaj jalovih poskusov, da bi jo ugnali v kozji rog.

Pričujoča knjiga kot vsaka enciklopedija vsebuje številne fotografije in ilustracije. V najboljšem primeru se trditve in ilustracija dopolnjujeta in posledica tega je osvežujoča perspektiva. Enako velja za spremljajoče napise. V prepričanju, da so vsi naši kulturni dosežki uspele pomote, sem zbral primere ne le iz filozofije, temveč tudi iz risank. Esej je idealno sredstvo za preizkušanje odkritij nekoga drugega. Nisem se lotil razlaganja sveta, temveč sem ga z njegovimi vrtovi, knjigami, kronanimi glavami in prometnimi nezgodami vred uporabil za ilustracijo svojega pristopa. Celotno stvarstvo dokazuje, da imam prav – četudi se motim.

Po eni strani sem našel navdih v normativnih delih, kot so *Anatomija melanholije* Roberta Burtona, *Preročišče (Oráculo Manuel)* Baltasarja Graciána in *Filozofija kot da bi (Die Philosophie des Als Ob)* Hansa Vaihingerja; po drugi strani sem črpal iz zapisov G. K. Chestertona, J. P. Guépina in Slavojja Žižka, če omenim le nekatere knjige, ki sem jih dobesedno pogoltnil. “Lev je nastal iz prebavljene ovce” – “*le lion est fait*

¹⁷ Perspektivizem je filozofija, ki jo je razvil Friedrich Nietzsche: mišljenje se razvije iz določene perspektive ali konceptualne sheme, po kateri je mogoče ocenjevati resnico. Noben pogled na svet torej ni dokončno resničen, to pa še ne pomeni, da so vse perspektive enakovredne. (Op. prev.)

du mouton digéré” –, toda kdo ve, ali imajo osli enako močan želodec kot levi ...

Koža morskega psa

Enciklopedija neumnosti je dovolj obsežna, da je v njej prostor za vse zapise o neumnosti, tudi zanjo. Zgledujoč se po Elsevierjevem *Učbeniku o pticah (Vogelgids)* iz leta 1965, ki je sprevrženo vezan v umetno kačjo kožo, sem dal več izvodov *Enciklopedije* vezati v oslovo kožo, da bi podaril neumnost celotnega projekta.

Sejemsko gledališče

*Po pravilih geometrije znal
je izmeriti kozarec piva;
s sinusi in tangensi dognal,
ali kruhu z maslom manjka teža;
po algebri modro prepoznal,
kolikokrat je odbila ura.*

Samuel Butler: *Hudibras* (1678)

Obstajajo raziskave vpliva bočnih vetrov na aritmetične vsote, na posebno težnost poljuba in na površino Boga. Obstajajo statistika žgečkanja, *Dialektika neznanja (Dialektik des Nichtwissens)* in raziskave vpliva ribjih repov na morske valove. Spet drugi izvedenci so razvrstili sončne zahode, razvili mimetično teorijo, utemeljeno z oglašanjem papig, ali poskusili definirati pomarančo na podlagi vsebnosti vitaminov, mineralov, vlaknin, barv in okusa, prostornine, obsega in tako naprej.

Zakaj so te raziskave tako očarljive, nesmiselne in hkrati ganljive? Ne toliko zato, ker so parodije na znanost, temveč preprosto zato, ker zvesto posnemajo neumnost, neločljivo povezano z našimi poskusi spopadanja z življenjem. Vse te zabavne razprave dajo slutiti, kakšno prikrito uživanje se skriva pod znanstveno vnemo, kako otročji je užitek krčenja vesolja na eno samo formulo in sveta na sejemsko gledališče.

Poleg tega raziskave, patološko osredotočene na eno samo idejo, našemu življenju omogočajo doslednost. Z osredotočanjem vseh moči na en

sam, še tako neumen vidik obstoja lahko nakopičimo neverjetno zalogo znanja in pri tem celo uživamo.

Enciklopedija neumnosti zagovarja neopravičljivo, vendar ima tudi bolj velikopotezen cilj. Obstaja nevarnost, da bo moje sejensko gledališče doseglo velikost našega sveta.

Če bom prezgodaj umrl, bi rad zapustil kovček, poln nenavadnih knjig, čudaško zbirko slik in grozljivo množico kartotečnih listkov. Sploh pa od nekdanj sanjarim, da bom lepega dne našel tak kovček.

Izginuli robec

Sem član čarovniškega kluba, imenovanega Tajna šesterica, ki je tako tajen, da drugih petih članov sploh ne poznam.

Tommy Cooper

Britanski časovnik Tommy Cooper je med eno svojih točk začaral, da mu je moder robec izginil iz leve pesti in se znova prikazal v desnem žepu jopiča. Ne da bi se zmenil za pravila primernega vedenja v svojem poklicu, je občinstvu izdal skrivnost "izginulega robca" tako, da je trik upočasnjeno ponovil. Zelo počasi si je potisnil modri robec v stisnjeno levo pest, pihnil vanjo in pomahal nad njo, kot da čara. Medtem je pomočnica, ki je čakala v zaodrju, prikorakala na oder, potegnila robec iz Cooperjeve roke, ga vtaknila v desni žep njegovega jopiča in spet odkorakala. Cooper je izvedel nekaj okornih plesnih korakov, nato pa je potegnil robec iz žepa. Medtem ko je občinstvo ploskalo, je dahnil: "Hhhhvaala." Cooper dobro ponazarja, kako nameravam razkrivati prikrito vlogo, ki jo v našem svetu igra neumnost: ne z razbijanjem tabujev, temveč s poudarjanjem goljufij, ki vplivajo nanje.

Utrjene poti

Nihče, ki išče neumnost, se ne sme izogibati vsakdanjosti; ravno nasprotno. Bistveno je, da jo predstavi v novih miselnih povezavah. Pustolovščine iščemo na utrjenih poteh.

Klub tepcev

Vitez v močvirju

Neki vitez je z orožjem šel v boj proti neumnosti, pošasti, ki je nobena živa duša ni znala opisati. Znano je bilo le, kako se imenuje in kje ima brlog. Vitez je brodil po močvirju, odet v težak oklep, z naperjenim mečem. Čim bolj se je bližal kraju, kjer je strašila pošast, tem globlje so se mu stopala pogrezala v mulj. Zbeganega viteza je močvirje nazadnje posrkalo vase in izginil je.

Topologija neumnosti

Neumnost je nerazumljiva; definirati jo je mogoče le s tem, kaj ni, v nasprotju z drugimi lastnostmi ali pomanjkljivostmi. To ne pomeni, da neumnost ne obstaja. Njen vpliv vidimo vsak dan, vsepovsod in tudi v sebi, vendar jo vedno zaznamo prepozno. Neumnost je skrajna meja, ki jo vedno spregledamo; šele naknadno se zavemo, da smo jo prestopili. Ne vidimo drugega kot poneumljajočo praznino. Medtem pa neumnosti same nikdar niso našli. Toda kako lahko najdeš "nekaj", kar nima bivališča, je podedovano, skrivnostno, nesmiselno?

Nič drugega nam ne preostane, kot da postavimo prometne znake, ki bodo opozarjali na nevarne kraje.

Prometni znaki

Dvema cestarjema, ki so ju pred kratkim zaposlili v vasi Gotham, slavni po omejenosti vaščanov, so ukazali, naj iz ravnokar posekanega gozda odstranita vse prometne znake. Ko je bilo delo opravljeno, se je eden od cestarjev vprašal, kako bosta našla pot domov. Drugi ga je potolažil, naj ga nikanar ne skrbi: navsezadnje nosita s seboj vse prometne znake.

Usodna kombinacija

Kadar govorim o neumnosti, ne mislim na šaljivce, na bolne ali nezobrazene osebe. V mislih tudi nimam čudakov, ki se vedejo drugače od množice; ravno nasprotno. Zanima me neumnost, ki ima opraviti

s pravilom in ne z izjemami. Govorim o neumnosti, značilni za ljudi na splošno, taki, ki je v bistvu nujen pogoj človekovega razvoja.

Neumnost je estetska kategorija; v etimološkem pomenu se besede za neumnost v večini jezikov nanašajo na pomanjkljivosti čutil. Izraza *domp* ali *domb* iz srednje nizozemščine sta enakovredna srednjevisokonemškemu *tump*, *tumb*, *tum*, gotskemu *dumbs*, starovisokonemškemu *tump*, starosaksonskemu *dumb* in visokonemškemu *dumf*. Verjetno obstaja povezava s korenem nizozemskega *doof* (gluh). Izvirni pomen je “nem” (*mutus*), beseda, ki je še vedno sinonim za “nesposobnost govoriti”, pa tudi za “neumen”. Pomislite tudi na angleške zloženke *shortsighted* (kratkoviden), *thickheaded* (bedast) in *dull-witted* (slaboumen). Od tod izvira definicija neumnosti kot pomanjkanja inteligence; okvara glave domnevno pomeni tudi motnjo v glavi. Okvare čutil naj bi vplivale na zaznavanje resničnosti. Ali nasprotno: zunanja okvara velja za simptom notranje bolezni.

Etimologije so pretežno zmotne. Tudi etimologija besede neumnost nas pelje po napačni poti, kajti neumnost ni okvara, temveč neodvisna značilnost s svojo logiko. Tisti, ki neumnost iščejo na področju razuma, se bodo v najboljšem primeru malce bolj zavedli omejitve svojega razuma, po drugi strani pa o prostrani deželi neumnosti ne bodo spoznali ničesar.

Neumnost ni nasprotje inteligentnosti, temveč nasprotje pomanjkanja neumnosti, medtem ko je inteligentnost nasprotje pomanjkanja inteligentnosti. Še najusodnejša pa je kombinacija neumnosti in inteligentnosti.

Načelo nespametnega drvarja

Kdor misli velike misli, veliko greši.

Martin Heidegger

Po svetu so več stoletij krožile pripovedi, ki so osvetljevale problematičen odnos med neumnostjo in inteligentnostjo. Te tako imenovane epske farse pogosto pripisujejo prebivalcem pregovorno neumnih krajev. Zato jih večkrat omenjajo v zvezi z zemljepisnim ozadjem, na primer *Boeotiana* (po Beociji, starogrški pokrajini, ki je slovela po neumnosti), gothamske šale, švabske potegavščine (*Schildbürgerstreiche*) ali kampenske šale (*Kamper uien*).

Klasična je šala o nespametnem drvarju. Odžaga si vejo, na kateri sedi. Inteligentnost je umetnost izbire. Drvar je izbral smiselno nalogo: odžagati vejo z drevesa. Tudi izbira orodja je bila odlična: njegova žaga

je bila ostra. Torej je bila naloga uspešno opravljena, vendar si je drvar zlomil vrat. Če ne bi bil inteligenten, njegova neumnost ne bi imela tako katastrofalnih posledic. Bedaki so nevarni ravno zato, ker so inteligentni, kajti navadno se jim tisto, česar so se lotili, posreči dokončati. Čim bolj inteligentni so, tem bolj katastrofalne so posledice njihove neumnosti.

Dejstvo, da neumnost redkokdaj srečamo tam, kjer jo pričakujemo, morda tudi nikoli, potrjuje časopisno poročilo, objavljeno pred nekaj leti: neki človek je splezal na skrivenčeno drevo, da bi odžagal vejo, ki mu je s hiše klatila strešnike. Ni napravil klasične napake, temveč je sedel tik ob deblo. Ko pa težke veje ni bilo več, se je drevesno deblo sunkovito vzravnalo in človeka je odneslo z njega kot iz topa. Inteligentnost je spet pokazala, kako usodna je lahko za bedaka.

Neumnost je sposobnost, da nevede ravnamo v nasprotju s svojimi koristmi, njena končna posledica pa je smrt. Neumnost je po eni strani nevarna za civilizacijo, po drugi pa je skrivnostni temelj našega obstoja; kultura ni nič drugega kot posledica niza bolj ali manj neuspešnih poskusov spopadanja s samomorilsko neumnostjo. Ravno neumnost je človeka prisilila, da je razvil inteligentnost.

Tragikomično je, da prilika o drvarju razkrije neumnost vseh naših dejanj, tudi najuspešnejših.

Ne tako strašno dober klub

Leta 1976 je Stephen Pile, avtor *Knjige junaških neuspehov*, v Londonu ustanovil Ne tako strašno dober klub Velike Britanije. Klub je postal žrtev svojega uspeha: včlaniti se je želelo preveč ljudi. Pogoj za včlanitev je bil, da v nečem nisi bil tako strašno dober. Prirejali so večere, na katerih so ljudje dokazovali svojo nesposobnost. Za umetnike so imeli Salon nesposobnežev (*Salon des incompetents*). Ob otvoritvi Pilovega kluba so v posebej izbrani drugorazredni restavraciji priredili banket. Ko je natarica po nesreči spustila skledo juhe, jo je predsednik prestregel. Ker je preprečil katastrofo, so ga v trenutku vrgli iz kluba.

Tako se konča uvod h knjigi Stephena Pila, tu pa se začne moje zanimanje: preprečitev spodrsljaja, če jo pogledamo v pravi luči, se je izkazala za največji spodrsljaj. Predsednika bi že zato morali postaviti za dosmrtnega častnega predsednika, ga spet nemudoma odsloviti in znova izvoliti, in tako naprej. Si predstavljate, kaj bi bilo, če bi bili vsi naši uspehi neprepoznani spodrsljaji?

Amsterdamčan

*Amsterdam, sijajno staro mesto
je zraslo na tolikšnih kupih smeti,
da bi lahko se podrlo
in z njim usodo delili bi vsi.*

Kdo je Amsterdamčan? Vsak, ki ga kličejo Amsterdamčan. Amsterdamčanu vdihne življenje že samo poimenovanje. Toda to nikakor ni vse. Vsak Amsterdamčan je povezan z nečim, kar je samo po sebi nerazumljivo vsem od zunaj. Veš ali ne veš, kajti razložiti ni mogoče. Seveda je bistvo v tem, da skrivnostno bistvo obstaja zaradi nevednosti drugih. Toda tudi Amsterdamčanu se niti ne sanja, za kaj gre.

Amsterdamčanstvo zaradi vprašanja, kdo je Amsterdamčan, med prebivalci Amsterdama povzroča nesoglasja. Posledično amsterdamčanstvo Amsterdamčanom preprečuje, da bi postali Amsterdamčani. To je samomorilska neumnost. Hkrati pa je ta neumnost pogoj za obstoj, kajti resničnega Amsterdamčana opredeljuje prepir o njegovi identiteti. Torej nima smisla reči, da pravih Amsterdamčanov ni; Amsterdamčan obstaja izključno zato, ker se ne vede kot Amsterdamčan. Cveti v prostoru, ki ga ločuje od njega samega kot Amsterdamčana. Amsterdamčan je značilen Amsterdamčan zaradi presenečenja, dvoma, ki ga spodbuja, da ravna kot Amsterdamčan. Amsterdamčan je v kanalih, zastavah, pesmih, lajnah, stavbah in drugih, manj veličastnih znamenjih svoje nemoči, da bi sprejel svoje amsterdamčanstvo. Amsterdamčan je po hvalisanju in neskončnem nizu slikovitih, vendar neuspešnih poskusov dokazovanja, da je Amsterdamčan. Zato največji Amsterdamčani vedno prihajajo od zunaj. Nizozemska je prestolnica Amsterdama, pokrajina Frizija¹⁸ je soseska v predmestju ...

Nasprotno pa rojenemu Amsterdamčanu ni treba dokazovati, da je Amsterdamčan; nič ne prispeva k identiteti Amsterdama. Dobesedno odveč je, in tudi zato se Amsterdamčani množično selijo na podeželje. Tam se kot obsedeni ukvarjajo z zaščito skednjev, arktičnih divjih gosi in zelenja, skratka z vsem, kar prispeva k domačni podeželski istovetnosti.

Prevedla Dušanka Zabukovec

¹⁸ Frizija je obalna pokrajina ob Severnem morju, v severni Nizozemski, glavno mesto je Leeuwarden. (Op. prev.)

Lucija Stepančič



Maja Vidmar: *Kako se zaljubiš.*

Ljubljana: Študentska založba (zbirka Beletrina), 2012.

Najnovejša pesniška zbirka Maje Vidmar odpre v bralcu prostore in registre, za katere sploh ni vedel, da jih premore, niti ni vedel, da obstajajo. Če je že naslov *Kako se zaljubiš* izzivalno nedolžen – čeprav ime avtorice obeta, da ne bo šlo tako zlahka –, je vsebina čisto presenečenje. Že prve vrstice vsake pesmi nam skočijo v glavo.

Zaljubljenost v hčer? V sina? V sestro? Ups, celo v psa? Ampak dobro, najprej si pogledjmo zaljubljenost v brata: “Ko se zaljubiš / v svojega brata, / ugotoviš, da / nimaš brata, / in ga začneš / povsod iskati. / Celo na dolga / potovanja se / odpravljaš, / preoblečena / v najstarejšega, / srednjega in / najmlajšega sina. / Včasih sama, / včasih v troje / na vsaki poti, na / vsakem sprehodu, / na vsakem koraku / od šole do doma / iščeš svojega / brata. Ko ga / najdeš, si / na varnem / za zmeraj.” In seveda. Zaljubiti se je mogoče tudi v preteklost in prihodnost. V samo ljubezen oziroma v zaljubljenost. Zaljubljenost je nežna, a neubranljiva energija, ki prodre kamor koli. In vedno nepričakovano. Lahko nenadoma prisveti kot sončni žarek, ki se ga (še) nismo nadejali. Ali primaha kot prijazen, dobrikajoč se pes. Navsezadnje se je (očitno) mogoče zaljubiti še v lastno smrt. Kaj šele v lastne napake. “Ko se zaljubim / v svoje napake, / sem ena sama / napaka. / Ničesar drugega / ni ne zgoraj / ne spodaj ne / vmes. / Občutek je / podoben izbruhu / svobode, / le veliko bolj / duhovit. / Lahko bi se / zasmejala / že prej.” Bolj kot za kar koli drugega gre za občutek obstoja in ta je, kot bi rekel Hamvas, neizmerno povečan, preliva se čez ozke in krhke, nežne verze. In za to tudi gre. Za stopnjevanje občutka bivanja.

Tako smo že karseda daleč od ustaljenih trubadursko-romantičnih predstav, čeprav se seveda najde nekaj (vsaj nekaj) prostora tudi za klasični ti in jaz. “Srce na moji strani / prede in tudi srce / na tvoji strani prede. / Nihče ne more ostati / resen, ko zasliši srce, / da prede, še posebno / ne ti, ki želiš ležati / na moji strani. // Mogoče naju bo pobralo / od srečnega

smeha, / mogoče naju bodo našli / popolnoma mrtva, / a popolnoma zdrava, / ker nič ni bolj / zdravega od srca, / ki prede.”

“Tudi če sodobnost razumemo le intuitivno, je to dovolj, da vemo, da terja artikulirano pričevanje o zaljubljanju v dobi, ki je že davno ponotranjila strah pred naivnostjo in si nadela temni cinizem, posebno avtorsko živost,” piše Mojca Pišek v spremni besedi. In še: “prav v brk 'resnim časom' Maja Vidmar ljubezen sooča z lahkotnim pojmom zaljubljenosti, četudi v zbirki nikjer ne srečamo površnega čustva, pač pa izključno izborjene in bivanjsko pogojene različice čustvovanja ter čutenja.” Sicer pa gre pri Maji Vidmar, kot smo že ugotovili, za obliko ljubezni, nepredvidljivo tako v eros kot v agape, od ljubezni oziroma zaljubljenosti si izposoja le energijo, ki je tako nežna, a obenem prodorna, da najde vse najbolj skrite kotičke, da oživlja tisto, kar je davno pozabljeno, še posebej pa tisto, za kar nam niti na misel ni prišlo, da bi si lahko želeli. Celotisto, kar je zgolj fantomsko, nenadoma dobi pravico enakovrednega obstoja.

Ta zbirka prinaša labirint, ampak svetel, morda celo pisan, brez zlovesčega rjovenja v središču, v njem bi se rade volje izgubljali do onemoglosti, saj zmage ne ponuja le izhod, ampak se lahko skriva za vsakim vogalom, za vsakim novim zidcem, vsak nov zaplet je izhod v čisto nepričakovano plat življenja. Tisto, kar naredi to poezijo svetlo, niti ni podobje samo (tudi za strah se najde prostor), je pa energija, ki spaja ves ta živahno kolažirani vrvež, ki se je nekako uspel preliti v verze. “Nisem se zaljubila / sama, vedno je bil / poleg strah. / Z njim sem te varala / že od začetka, včasih / tudi večkrat na dan. / Z njim je varanje / tako temeljito, / da tebe sploh ni.” A tudi strah ima tu predvsem funkcijo odkrivanja novega, novih plati resničnosti, pa čeprav s pridržanim dihom. Da se razumemo, tu se najde navsezadnje tudi živalskost v svojem najbolj mrhovinarskem izrazu, za kakimi vrati lahko pričaka celo neusmiljena podoba razkroja: “Sinička z izpuljeno / perutjo in iztrganim / repom te čaka / med vrati”, in slejkoprej se najdejo tudi sledovi krempljev. Vendar imamo opraviti s poezijo, ki ne namerava biti radoživa za vsako ceno: kar šteje, je nenehno vživljanje v vse in vsakogar, je nenehna menjava kož, z nestalno srečo pri vseh mogočih preobrazbah. Nič čudnega, da je avtoričin element voda, čudežno prilagodljiva in spremenljiva, kar še posebej lepo pride do izraza v pesmi *Reka*. “Deset užitkov poznam / v srednjem toku,” pravi avtorica, ki se potem kar po vrsti preobraža v butanje ob skale, v penjenje (pri čemer lahko zaznamo celo diskretne seksualne metonimije), na primer “Ko gre iz dežja / kaplja brez dotika / vame in je / jasna sled,” nadaljuje se z razčesavanjem skozi razsuti dež, z odmevi, z vlago v mahovju, z vlažnim dihom. Vse do otroka, ki “pogleda, / ali tudi na drugem, / oknu dežuje”,

in do tega, da se ob tako ljubkem prizoru za hip zmede celo reka sama. Zaključí se z užitkom obstoja samega. Oziroma z užitkom neobstoja. Posebej pomenljive so tudi barve oziroma njihov izbor: tu se svetloba, ki je nekako zaznamovala to poezijo, preobrazi v ledeni srh (ki je sicer prav tako svetel, kajne?), njen domicil pa je močvirje, megleno in dvoumno.

Sploh pa poezija Maje Vidmar ni tako veselo frfotava kar od začetka do konca. "S srečo imam največ / težav. Razgraja mi / po hiši, premika / predmete, posebno / obtežilnike, dnevno / se igra potres / in konec sveta / in zdaj razumem, / zakaj nekateri, ko jim / sreča potrka na vrata, / raje zbolijo, / zaprejo polkna / in umrejo." Na dnu dogajanja se vsekakor odvijajo globoke, težavne preobrazbe, kjer se tako dolgo ni mogoče odločiti, da odločitev nazadnje prevzamejo fiziološki procesi v vsej svoji odkritosrčnosti. Lesena idilična hiška, prava podoba sreče, z lesenim oknom za oprane zvezde, v kateri vlada pomladanski zrak, se nazadnje (z leti, neopazno) spremeni v nepremičnino, ki je na gležnje stanujočih privezana z verigo kot železna krogla. Na težko in motno nepremakljivost pa je očitno mogoče odgovoriti s še bolj brezprizivnim mirovanjem, z nepremagljivim spancem: tu je bilo v pretežki dilemi očitno prepuščeno telesu, da odloči po svoje. In je odločilo. "V nekaj tednih sem dojela, / da globoko spim. / Verjela sem kar na besedo, / da je sploh možno biti buden / in da moja budnost je nekje, / saj me je že zdaj ganila. / Po nekajmesečnem odlašanju / o varnosti, postopkih in metodi / se je rušenje začelo." Nekdanje miselne in čustvene preboje zdaj zamenjajo boleče dobesedni fizični preboji v hišo, ki je z leti neopazno postala materializirana ideja bivanja. "Lupljenje temnega ometa, / tudi starih tujih fresk, / podiranje notranjih sten, / nenadni preboji skozi zidove / na svetlo in odmetavanje / v dolgih sanjskih letih / izklesanih žlebnih kljunov, / vse to mi je dobro delo."

Ana Geršak



Maruša Krese: *Da me je strah?*

Novo mesto: Goga, 2013.

Na prvi pogled je slog zadnjega romana Maruše Krese suhoparen. Odsekan. Mogoče grob. Vendar bi težko bil drugačen: "Vse te borbe za moč in pozabljanja na življenje." Vojna je, v vojni pa je vsako olepševanje preveč, tudi besedno. *Da me je strah?* se začne *in medias res*. Pravzaprav se začne še pred začetkom, z naslovnim vprašanjem, ki se ponovi v prvem stavku ("Da me je strah? Ne. Že tri dni čepim tu v snegu.") in odzvanja skozi celotno pripoved. Logika vprašanj je neusmiljena: dokler so, pomeni, da obstaja možnost odgovora, dvoma, možnost odločitve, ki niha med *da* in *ne*. Ko zmanjka vprašanj, ostanejo dejstva in streznitev ob soočenju z njimi. Kar sledi, je niz pogojnikov: če preživimo, če bo kdaj bolje, če. "Nihče ne ve, kaj bo jutri. Mir. Tišina. Strah." Preživetje je tesno povezano s strahom, v romanu Maruše Krese pa je preživetje nenehno postavljeno pod vprašaj. Najprej v vojni, nato še po njej. Strah pride pozneje, ko je bitke že konec. Strah je negotovost. Paradoks romana je pravzaprav ta, da vojna zahteva preproste odgovore: da ali ne. Boriti se ali umreti. Dvom, ki je bil prej relativno preprost, saj se je omejeval na odločitev za življenje ali smrt, se tu spremeni v širši dvom, dvom o resničnosti doživetega, resničnosti občutenega in celo resničnosti spominjanja. Pod diktatom oblasti se začnejo spomini krhati, drobiti, preurejati, mesiti, kar znatno olajša pot reinterpretacijam preteklosti v eno ali drugo skrajnost, večinoma na pobudo vojnih dobičkarjev, ki ljudi "potiskajo nazaj v zgodovino" vsakič, ko zaslutijo, da imajo od tega lahko korist. "Ozrem se po tribuni. Gledam tale vrstni red. Kje kdo sedi? Nekam veliko partijskih funkcionarjev se je zadnje čase nabralo. Kar tekmujejo med seboj. Kaj vse so naredili za revolucijo. Težki časi so bili, pravijo. Skoraj nikogar od njih se ne spominjam iz tistih 'težkih' časov," razmišlja On. Podobno Ona, malo naprej: "Ravno premišljujem, če bi bilo res med vojno toliko aktivnih ljudi, kot jih zdaj zahteva dvojna leta, bi sovražnika premagali lahko kar v treh dneh." Borba za moč pač pozablja na življenje.

Politična scena je v romanu Maruše Krese več kot le kulisa, saj dejavno posega v življenja protagonistov skozi celoten pripovedni čas, ki se razteza od druge svetovne vojne do leta 2012. Skozi zgodbo se prepletajo tri prvoosebne perspektive, zapisane v obliki izmenjujočih se notranjih monologov, v brezčasnem sedanjiku, da se preteklost odvija pred bralcem v vsej neposrednosti. Monologi se ne prepletajo, redko se prekrivajo; vsak od pripovedovalcev živi z drugimi, a je od drugih hkrati odtujen: “Bom tudi v svobodi tako sama?” in “Svoboda. In jaz se pogrezam v samoto.” Rečeno z Mazzinijem, a brez ironije, imajo protagonisti polne koledarje in prazne dneve. Ne glede na to, da izpolnjujejo več različnih družbenih in političnih vlog, jih povojna mašinerija povsem pogoltne. Vojne je konec, a pravo delo se šele začinja: “Vse bolj in bolj se pozablja, kaj smo si takrat po svobodi pravzaprav želeli.” Toda odtujevanje ni le posledica družbenih, temveč tudi karakternih dejavnikov. Najprej sta tu Ona in On, neimenovana, pozneje se njunemu glasu pridruži še eden, prav tako brezimen, a prepoznaven kot glas njune najstarejše hčere. Vsi trije se izražajo s kratkimi, odsekanimi stavki, ki pa niso brez lirične note. Drobna, kakor da mimogrede zapisana opazka pove o protagonistovih občutkih več kot podroben opis: “Drevesa. Tako surova so danes.” Na prvi pogled med pripovednim slogom oseb ni drugih razlik razen slovničnega spola in položaja znotraj družinske konstelacije. Individualizirajo se skozi način ubesedovanja realnosti. Ona pravi: “Raje umrem, kot da bi bežala.” On pa: “Če bi bil jaz ranjen, bi se pri priči ustrelil.” Pogled obeh protagonistov na vojno ne razkriva le njunega značaja, temveč sooblikuje njune medčloveške odnose in življenjski *credo*. Ona se s preprekami sooča in se kljub partijskemu delavniku vpiše na fakulteto, čeprav se mora zato skoraj ponižati pred družino in nadrejenimi. Za svoje odločitve včasih plača visoko ceno, ne le telesno izčrpanost in odtujenost od lastnih otrok, marveč tudi prezir družbe, ki v njej vidi hladen, brezobziren politični stroj. On, njen soborec in pozneje mož, v vojni izgubi nogo in postane “poklicni slovenski nacionalni heroj”, ki se v času po osvoboditvi le težko znajde. Vojna ga ni utrdila, nasprotno – vse bolj in bolj se pogreza vase in dejstvo, da je nogo izgubil zaradi lastne nepremišljenosti. Medtem ko sta bivša borca ujeta v državni birokratski aparat, je na pohodu nova generacija. Otroci cvetja so siti tega, da jim država že od otroštva krade starše, in se v nasprotju s slednjimi zavedajo, da je del svobode tudi svoboda odločanja in torej možnost, da zavrnejo etabrirano družbeno strukturo. Svojo “državo” iščejo drugje, v telesnosti, umetnosti ali čez mejo, kamor tako rada in tako pogosto beži najmlajša pripovedovalka. Vsi, ne glede

na starost in položaj, pa sanjajo o morju, ki postane emblem želja, sanj in hrepenenj pripovedovalcev – vsaj dokler ga zares ne doživijo.

Maruša Krese je *vse svoje vojne* že opisala v istoimenski knjigi, fragmente svojega nomadskega življenja pa tudi v *Vseh mojih božičih*. *Da me je strah?* sicer ni in ne želi biti avtobiografski roman, vendar se nekatere epizode iz omenjenih del kljub temu pojavijo v skoraj enakem kontekstu. Realnost in fikcija se že na površini tesno prepletata in verjamem, da bodo tisti, ki bolje poznajo (družinsko in družbeno) zgodovino Maruše Krese roman brali drugače, morda celo s ključem. A kakor v spremni besedi zapiše Stanka Hrastelj, so protagonisti romana “del osebne in ne obče zgodbe”; resničnost romana je tudi v tem primeru subjektivna, bodisi s strani lika bodisi s strani avtorja. Odločitev za anonimno nekonfliktnost in (politično) korektnost zgodbe do neke mere terjaja svoj davek ter se na trenutke približa patetiki, predvsem v pasažah, ki so s svojo naivnostjo preveč prozorne. Po drugi strani pa je paradoks romana *Da me je strah?* ravno v tem, da se naštete slabosti izkažejo za prednost, predvsem pomenljivi zamolki, ki širijo interpretativni prostor znotraj romanesknega sveta. Roman Maruše Krese je po svoji odprtosti morda še bolj kot Jančarjev *To noč sem jo videl* zgodba o ljudeh, “ki so želeli samo živeti”: marsikaj pove, veliko zamolči, a nikoli in nikdar ne obsoja. In *Da me je strah?* je tudi zaradi tega preprosto lep roman.

Majda Travnik Vode



Marko Sosič: *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino.*

Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2012.

Marko Sosič (rojen leta 1959 v Trstu), uspešen radijski, televizijski in gledališki režiser, nekdanji ravnatelj in umetniški vodja Slovenskega narodnega gledališča v Novi Gorici in Stalnega slovenskega gledališča v Trstu, je od leta 1991, ko je izdal prvo zbirko kratkih novel *Rosa na steklu*, do danes postal tudi prepoznavno literarno ime. Romana *Balerina, balerina* iz leta 1997 in *Tito, amor mijo* iz leta 2005 sta se uvrstila v najožji izbor za kresnika, *Balerina, balerina* je doživela odrsko uprizoritev in prevod v italijanščino, za *Tito, amor mijo* pa je bil avtor nominiran tudi za nagrado Prešernovega sklada.

V pogovorih in zapisih je Evald Flisar že nekajkrat ponovil: "Jedro mojega pisanja je vprašanje, koliko resničnosti prenese človekova duševnost." Zdi se, da je enaka problematika vse bolj tudi v središču Sosičevega ustvarjanja, kot vse kaže, pa je to hkrati postalo eno ključnih vprašanj naše civilizacije. Duševne bolezni, motnje zavesti, odstopanja vseh vrst ali zgolj nedoločna tesnoba in strah so v svetu, ki je izgubil kompas in zato posamezniku ni več zmožen zagotoviti temeljnega občutka varnosti, postali del našega vsakdanjika. Kolikokrat smo v zadnjih letih prebrali ali slišali, da duševna motnja 'ogroža tako rekoč vsakogar izmed nas'. Svetla plat takšnih in drugačnih medijskih kampanj pa je, da duševne bolezni počasi le izgubljujejo svoj žgoči pečat, vse pogosteje so celo prikazane tako, kot da jih spremlja tudi iskrica genialnosti (tako se na primer poudarja, da sta za bipolarno motnjo trpela tudi Nietzsche in Van Gogh). Ali bo torej bolna človekova zavest postala naslednji velik literarni sižé?

V nenavadno kratkem času sta pri nas izšla dva romana uveljavljenih avtorjev – poleg Sosičevega *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino* še *Igranje* Stanke Hrastelj –, ki se vsak na svoj način poglobljata v zelo podobno temo: boleče drsenje zavesti v čedalje hujše bolezensko stanje. Vendar se omenjena romana od dosedanje tovrstne literature razlikujeta v tem,

da ju zanima zgolj neke vrste fenomenologija bolezni: momenti njenega porajanja, prvi nedvoumen zdrs, dolgotrajno boleče potapljanje na dah, točka dokončnega prestopa ter krute manifestacije in posledice odtujenega stanja, medtem ko je ves ostali kontekst močno v drugem planu (Sosič sicer subtilno odpira še teme šovinizma, psihičnega nasilja in tržaškega meščanstva). *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino* je pri tem še bolj neposreden in kljub poetičnosti bolj grob od *Igranja* Stanke Hrastelj, saj nas avtor brez kakršne koli uverture ali ogrevanja že na prvi strani potopi naravnost in globoko v vročično, razboleno glavo svojega junaka Ivana Slokarja, točneje v njegove halucinantne sanje, ki jih s forenzično natančnostjo izrišeta dinamika in perspektiva filmske kamere in iz katerih se junak le stežka prebija v budnost – kot da bi se sanje prilepile nekam na rob njegove zavesti in ga vleklo dol, v “votlino, ki jo čutim pod čelom in v kateri se že nekaj dni zapored kopičijo razcefrane podobe, ki jih ne morem razvozlati in ki vzbujajo v meni nenavaden nemir”. Pravzaprav se zdi, da se Ivan v romanu iz teh sanj nikoli docela ne izvije, ampak se te iz jutranjega prebujanja nekako spotegnejo za njim, najprej v polzavestno stanje, na rob med snom in budnostjo, nato pa vse bolj moteče prodirajo v njegovo zavest. Iz njih se začno luščiti in porajati še druge podobe, občutki, prividi, Ivanu v glavi večino časa odmeva mehka, svetla pesem, katere besedila se ne more spomniti, spremlja ga občutek, da mu nekdo stoji za hrbtom in ga gleda, njegovo zunanje vedenje pa postaja vse bolj mehanično, prisilno, vsak posamezen gib mora posebej ozavestiti (opisi takšnega stanja so mestoma morda nekoliko predolgi, saj bi pripoved lahko brez škode napredovala hitreje). Ivanov brezupni boj za obstanek in sestop v podtalje trajata štiri dni, ki hkrati zamejujejo tudi časovni okvir romana.

S psihoanalitičnega vidika gre v romanu za poskus opisa trenutkov, ko neka travmatična izkušnja in njene psihične vsebine, ki jih je v preteklosti človek potlačil, začno pronicati na plan kot sokrvica iz nezaceljene rane. Varovalni mehanizmi popustijo in v zavest začno nenadzorovano (skozi sanje, halucinacije, občutke, sinergije junakovega notranjega doživljanja in zunanjih dogodkov) naletavati uničevalni drobcu potlačene bolečine, ki jo je človek odrinil v podzavest, namesto da bi jo ozavestil, jo ponotranjil in 'predelal', nazadnje pa sublimiral – kot narekuje znanost.

Ivan je psihiatrični povratnik, kar osupli izvemo šele proti koncu romana, čeprav so ob poti že ves čas posejana znamenja. Njegova travma je na površje prvič udarila pred trinajstimi leti, vendar so jo vsi skupaj, on sam, terapevti in njegovi bližnji, potisnili nazaj. Tako Ivan celih trinajst let kot kakšna redka žival (temu primerno tudi osamljen) živi v nekakšnem

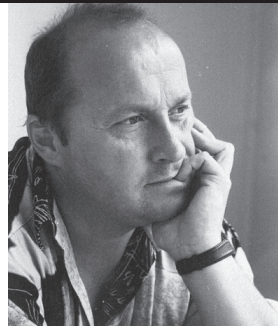
umetnem rajju, krhki stekleni menažeriji, v kateri o neželenem dogodku vlada zapovedan molk, na katerega pristanejo celo prijatelji in službeno okolje. Namesto da bi mu pred trinajstimi leti njegovega demona pomagali premagati, ga žena Sonja prepriča o spočetju otroka (Ivanovi hčerki Biserki je zdaj natančno trinajst let), njegovi starši (s svojo avtoritarnostjo je problematičen in morda usoden zlasti oče) pa mu kupijo lepo tržaško meščansko stanovanje. Za konec Sonja prek svojega šefa posreduje, da Ivana sprejmejo nazaj v ugledno profesorsko službo, sama pa mu od nekje nenehno prišepetava, da bo vse še dobro, da je najhujše za njim, da je zdaj vse lepo. O tem, ali je bilo v resnici celih trinajst let vse lepo, ne izvemo ničesar, nobenega dvoma pa ni, da so se zdaj pred Ivanom odprla vrata pekla ...

In Ivan teče, teče skozi mesto, ki je njegov pendant, zavetnik in sovražnik, teče, da bi razkril skrivnost, preden bo prepozno. Na zadnjih straneh, ko mu mati odstira še zadnje tančice družinskih skrivnosti, ji reče: "Govori, nimam več veliko časa." Vendar to ni edino mesto v romanu, ko napetost doseže vrhunec, pravzaprav se pripoved od začetka do konca kar trese od suspenza. Takšno gradnjo pisatelju izvorno omogoči izbira teme (kaj je lahko še bolj dramatično kot dvigniti pokrov potlačene travme), še bolj pa izbira pripovedne tehnike, ki sloni na prefinjeni logiki upočasnjevanja in pospeševanja pripovednega ritma: Ivan ne more prodreti skozi prividne podobe, ki ga obletavajo in se vanje nemočno zaletava kot nočni metulj, stopica na mestu, preigrava psihološke variacije, ko v pripoved naenkrat od zunaj vdre neki dogodek (Ivanovo spoznanje o halucinaciji s Filipovo ženo, njegov alienirani izpad sredi pouka itd.), ki mu spodmakne tla pod nogami in ga porine še globlje v agonijo.

Romanu, napolnjenem z majavo, neobstojno snovjo, ustreza tudi slog: gost, poetičen, zabrisan, prepreden z močnimi arhetipi: vodo, glasbo, krvjo, svetlobo, rdečo in črno zemljo, travo. Na tej močni simbolni podlagi lahko pisatelj prepričljivo zgnete in priključite kakršni koli svet in vzbudi kakršno koli aluzijo, kajti velikokrat ostane le pri tem: od sugestije na Ivanovo potlačeno in sprevrženo spolnost (ki je pravzaprav želja po incestu) do namiga na prikrito psihično nasilje v junakovi izvorni družini in le težka brzdano sinovsko sovraštvo do očeta, ki je nekoč že izbruhnilo z vso silovitostjo. Ivana hkrati spodmika tudi njegova izmuzljiva, nefiksirana identiteta, saj ne ve, kam pravzaprav spada: med marginalce, ob katere zadeva na vsakem koraku in ki ga očitno nezavedno privlačijo, ali med jaro tržaško gospodo, ki si kot statusni simbol privoščijo istrsko gospodinjsko pomočnico. Ivan niha med obema svetovoma: krčevito, za ceno samožrtvovanja, se oklepa svojega profesorskega položaja in se boji

prijeti za žlico, s katero bi zajel juho, namenjeno klošarjem v zavetišču, hkrati pa ga prav ti neustavljivo privlačijo, da hodi za njimi, jih išče in se želi z njimi pogovarjati, resnično pogovarjati, do česar v njegovi družini ne pride niti enkrat samkrat; kot bi imeli zanj edino ti reveži pravi človeški obraz ... Tudi nenavadni sklepni prizor, ko junak v svoji halucinaciji četico svojih neuglednih uličnih prijateljev in znancev pripelje v svoje lepo stanovanje, prinaša simbolno povečanje ljudi z obrobja.

Enako kot spretno mehča Ivanove identitetne robove (očitno se Ivan na koncu vendarle umesti med marginalce), je Sosič mojster pretapljanja zunanjega in notranjega pripovednega sveta, zlasti prelivanja Ivanovih notranjih svetov: stanj načete zavesti, njenega postopnega prevešanja, vihanja navznoter in navzven, razžiranja in slednjič razkrajanja. S takšno fluidno, zelo rahlo, a vendarle do zadnje bilke natančno zvezano strukturo je Sosičev roman (ki na trenutke morda pravzaprav razkriva svoje daljno sorodstvo z novelo) netipičen tudi v današnjem času. Zdi se, da bo tako, kot se je iz sanj porajal (in ga tudi s pozornim branjem ni mogoče do kraja materializirati), nazaj v sanje tudi poniknil. Od tam pa bo, tako kot Balerina iz Sosičevega prvega romana, iz svojega zadnjega počivališča na kakšno belo noč še nekaj časa stegoval lovke po nas in trkal na vrata našega humanizma.



Milan Vincetič

Alenka Jovanovski: *Hlače za Džija.*

Ljubljana: LUD Literatura, 2012.

“Vse se godi okoli izbrisa teles. / Napake širijo napake, bolezni, nevidne / tragedije, vse se godi okoli prikritih dejanj –”, pomenljivo stoji v pričujočem pesniškem prvencu, zgrajenem iz petih razdelkov, v katerih pesnica prepotuje svojo pesniško deželo, “ki nima zidov”, z lucidnostjo opazovalke, portretistke, pejsažistke tako zunanjih kot notranjih pokrajin in ne nazadnje jedke izpovedovalke vsega, kar (po)temni našo eksistenco tako na osebni kot družbeni ravni. Prav zaradi svojega razgledišča, v katerem “vse vestno zapiše / in svet, ki nastaja skozi desnico v beležnici, // je približno enako verjeten”, uporabi tako mnogoličje jezika kot tudi dialog z že zapisanim, znanim, zaradi česar verzi prehajajo iz žurnalističnega fokusa v hermetične prostore, iz katerih dihajo glasovi filozofov, pesnikov, obrazi umetnikov, plesalcev, ki naj končajo, kot sama namiguje, “v stoletju endorfinov”, torej v (ne)znosni lahkosti bivanja in sanj. (Post)modernistična manira seveda dopušča, da se poezija vdaja toku (samo)preobrazbe in posrka vse, kar prepusti filter lirskega subjekta, filter, ki se sproti prilagaja dražljajem zunanjega/notranjega sveta, hkrati pa deluje tudi kot požarni zid.

Prav zaradi slednjega je poezija Alenke Jovanovski uglašena polifonično/kakofonično, pesmi kratko malo prehajajo iz prozne v lirsko naracijo, celo v lirske krokije (*Wittgenstein, o gotovosti; Ohrid*), kar samo priča, da se pesnica odziva po notranjih, bolj ali manj intuicijskih premisah. Tudi sam zapis pesmi ni enoten, saj se nevsiljivo drži nenapisanih zakonov (modernističnega) prostega verza, v katerem so dovoljeni tudi odkloni od pravopisnih standardov (podpičje v vlogi končnega ločila, uporaba samo malih črk, neuporaba ločil ...). Ves ta instrumentarij je predvsem voda na mlin samemu jeziku, ki se želi trdno podrediti sami sporočilnosti: ekspresivne, tudi citirane podobe, ki jih smelo uporablja, tako obenem plastijo, ne da bi (za)brisale meje, ravni mimetičnosti (“Akacije maja

snežijo, / oblaki trosijo pelod.” (*Stalno bivališče*)) z robovi zaumnosti/nadrealnosti (“Mati, ki je ni več, takrat odpre jezik. / Kri liže in sluz in iztrebke mladičev; / tanjša srčne pregrade in zdravi želodčne razjede, / zidove topi, in vrata in okna.” (*materin jezik*)).

V pesmi *Manuel Jelena* in vsi drugi tako prebiramo: “Moja nevednost je prozorna in vztrajna kot dež: / ničesar ne spere. Nevidno je tu, in vse / izgublja gostoto. / Tisti drugi ob meni pravi, da se jezik nekega dne prebudi / in reže kot laser. Pravi, da udarci jezika več ne bolijo, / ko ti je enkrat odvzeto telo.” Človek skozi jezik seveda upoveduje/poimenuje in umišlja svet okoli sebe, zato je svet, ki ostaja onkraj upovedanega, še bolj vabljev. Res je, človekov (raz)um je doslej razorožil marsikatero uganko, ni pa še globlje prodrl v podkožje (med)človeških odnosov, ki še kako vznemirjajo pesnico, zato med vrsticami pričujoče pesniške knjige (kot tudi v navedeni pesmi) mnogokrat naletimo na stigmatizirane plati tako družbenih kot (med)osebnih relacij: homofobičnost, feminizem, potrošništvo ... Prav zaradi slednjega njene pesmi, četudi venomer poganjajo iz lastnih (tudi intimnih) refleksij, nenehno konotirajo z družbenim utripom, ki ga seveda ne more preglasiti, kaj šele uglasiti na demiurgično ali celo orfejevsko poslanstvo pesnika, lahko pa pospremi bralca na višji razgledni stolp, od koder se (mu) končno iz/ostrti slika “med stalno, udobno variablo / in nestalno, nihajočo konstanto”.

“Nevarno je brati poezijo. Toliko prostora obstaja, / toliko prostora, ki ga zasedajo in zapuščajo / misli, besede, telesa. In barve, in kosmi akacij. / Toliko vate, da jo veter odtrga, toliko golote / pod njo,” zapiše v *Zasilni obleki*, v pesmi, v kateri jasno izriše svoj *poesis*. Ali *credo*, kajti: “Moje oko je lahko golo. Vse, kar gre, / gre samo mimo.” Minljivost/minevanje, boljše rečeno trajanje, je tista obleka njene poezije, ki je nikoli ne sleče. Kajti golota pod njo je le povrhnjica številnih neulovljivih golot in le ena od resnic, tlakovanih v mozaik z mizanscenami spominov, doživetij, odnosov do staršev, ljubljenih, prijateljev (*Veronika, Manuel, Janja, M. Apostolska* ...), vedut mest in obrisov krajev, ki jih je obiskala, živih (A. Ristović, Tina K., V. Parra, T. Šalamun ...) in neživih pesnikov (Byron, Kocbek, Kajuh ...), njih muz (Lavra), filozofov (Wittgenstein, Kant ...) in drobtin ljubezni, ki je “toliko resničnejša, / kolikor se odpove razdejanju”. Še več: obleka njenih pesmi, četudi pokriva goloto intimne, se vsaj po robovih venomer dotika družbenega ali širšega angažmaja, o čemer priča tudi trpka pesem, posvečena čilski pevki in skladateljici Violeti Parra, v kateri zapiše: “moja najbolj intimna pesem živi med ljudmi, / moja najbolj intimna pesem raztaplja okove stvari”. Pesničin beg iz tradicionalne matrice ljubezenskega/erotičnega pesništva je torej zavestno dejanje, ki se izraža

predvsem skozi revolt proti bestiariju sveta, ali nemočna naveza "tistim, ki smo za rešetkami". Ali z njenimi besedami: "Nobene intimne pesmi ni več mogoče napisati. / Samo pesem o notranjih organih povožene mačke, / ki njena kri meži iz kožuhovinaste vrečke, / skupaj z ledvicami in srcem v maščobni ovojnici." Ob tem pa je treba kratko malo odmisлити svoje telo, nagone, libido, torej poslanstvo mesa in krvi, češ da "na koncu vsaka zver postane kašasto mehka". Prostori filozofije, umetnosti, predvsem pa znanosti, do katere pesnica goji ambivalenten odnos, so tisti parametri, ki tudi zveličavni *La Liberté* odvzamejo alegorično-mi(s)tični obstret. Pesnica z veliko mero kritičnosti, tudi cinizma, ruši tako družbene kot religiozne (dogmatizirane) markacije (*Kraljevska partija pingponga*), hkrati pa neutrudno išče sebe. Prav ta nedosegljiva diskrepanca med iskanjem sebe v sebi ali med drugimi ("Najdem jih, brez velikega truda, precej / bolje kot sebe. Tam, kjer me ni, / je veliko drugih glasov. (*Najdem jih, brez velikega truda*)), poveže verze "sredi globokih in gluhih prostorov" z zažigalno vrvico iz "simptomov nevidnih, / nedotakljivih, / nikoli dotaknjenih, / neprevodnih teles".

Pesniški prvenec Alenke Jovanovski *Hlače za Džija* v sodobni slovenski prostor ne prinaša novega vetra, prej bi dejal, da gre za že ustaljeno pisavo (naj)mlajše pesniške generacije, v kateri odsevajo predvsem relikti (post)modernizma. Džijeve hlače brez dvoma niso povsod ukrojene po meri, so pa šivane z verzi, med katerimi jih je kar nekaj, ki ne "gredo samo (tako) mimo".

Majda Travnik Vode



Janja Vidmar in Benka Pulko: *Otroci sveta.*

Ljubljana: Undara studio, 2013.

Ob pogledu na fotografije otrok z vsega sveta, ki jih je Benka Pulko posnela na svojih potovanjih, sem se takoj spomnila na svoj Unicefov otroški koledar iz leta 1988, ki sem ga dobila kot del nagrade na nekem osnovnošolskem tekmovanju. Koledar me je prevzel, izžareval je nekaj magičnega, kadar koli sem ga odprla, so se podobe otrok, živečih v puščavah, s svojo nemo zgovornostjo dotaknile vrat mojega sveta in vstopile vanj kot tihe, domačne in prijazne gostje, ob katerih so mi vedno znova vzvalovale misli in domišljija.

Res, očitno se tudi po vseh letih vizualnega izčrpanja, s kakršnim eksperimentira naša civilizacija, še vedno komaj kaj lahko meri z močjo in sugestivnostjo ustavljenega otroškega pogleda. Zato verjetno ni bilo naključje, da je tudi Benka Pulko v okviru svojega dobrodelnega projekta, ki si prizadeva za šolanje tibetanskih otrok, že precej pred knjigo izdala nekaj koledarjev z enakim naslovom, *Otroci sveta*. Kot da je fotografija otroka tudi danes idealen kontrapunkt prozaičnemu koledarskemu času, dnevi, natisnjeni pod njo, nezadržno zdrsijo v pozabo, otroška fotografija pa se nikoli ne postara. O tej izkušnji v uvodu v knjigo Benka Pulko zapiše: "Še danes jih (koledarje, op. p.) videvam v učilnicah, kjer so obviseli kot stenski učbeniki in še naprej vztrajno opravljajo svoje poslanstvo, čeprav so leta, ki so jih beležili, že zdavnaj mimo."

Morda se je avtoricama prav ob tem velikanskem potencialu otroških portretov utrnila ideja, da bi k fotografijam postavili še zgodbe. Vsekakor je tak pristop unikaten in najbrž ne samo pri nas, saj se sama ne spomnim primera, da bi kratke zgodbe za otroke ali mladino spremljale fotografije. Morda tudi zato, ker se nam tradicionalno (in zelo zastarelo) zdi, da svetu otrok in odraščajoče mladine ustreza domišljijski, fantazijski, ne pa stvarni svet. Tudi če v nekaterih mladinskih delih (npr. pri Cirilu Horjaku) najdemo nekoliko bolj veristične ilustracije – ki so rezultat tako

izbire slikarske tehnike kot avtorjevega sloga –, te še vedno učinkujejo popolnoma drugače kot fotografije. Eksistencialni modus fotografije je že po definiciji diametralno nasproten kakršni koli ilustraciji, saj s svojim statusom realnega predmeta kot meč preseka z domišljjskim prostorom kot takim. Fotografija ni plod fantazije, ampak dejstvo, še več, dokument časa in prostora. Ta njen učinek je v *Otrocih sveta* sprva tako potujevalen, da bi brez uvoda ne vedeli, ali niso morda tudi besedila dokumentarno gradivo. Vendar Benka Pulko takoj pove, da je njena prijateljica, mladinska pisateljica Janja Vidmar, le virtualno odpotovala po njenih stopinjah, ob osemnajstih izbranih portretnih fotografijah otrok, ter da je knjiga tako ustvarjalni preplet izmišljenih zgodb z realnimi fotografijami. Okoliščine nastanka zgodb je v zanimivem intervjuju za revijo Bukla razkrila tudi Janja Vidmar rekoč, da so za njen siceršnji ritem nastajale nenavadno dolgo, pravzaprav med daljšim ustvarjalnim premorom, še bolj zanimivo pa je, da jih je označila za svoje “najbolj smelo in noro potovanje”. Za to navaja več razlogov, med drugim, da si je želela poskusiti nekaj novega, ker jo je lokalni okvir že nekaj časa utesnjeval in ker kratka zgodba ni njena “naravna forma”. Velikanski izziv je bil že, da je imela pred seboj petnajst fotografij z različnih koncev sveta – in še tri “slovenske” – ter je morala za vsako kratko zgodbo preštudirati goro gradiva, prebrati morje pravljič, legend in mitov, raziskati naravo in geografijo, jezik, kulinariko, floro, favno, glasbo, zgodovinske in aktualne socialne, politične in kulturne razmere vsake dežele, kjer je nastala fotografija; skratka osvojiti petnajst različnih univerzumov. Vendar se je delo s tem šele začelo, saj je nato napočil čas, da si izmisli zgodbo, ki naj bi bila tako avtentična, da nihče ne bi posumil, da njena avtorica ni domačinka. Vrh vsega se je morala zgodba natančno prilegati fotografiji, kot da je njen organski podaljšek in kot da otrok na fotografiji pravzaprav govori o samem sebi. Dve zgodbi, o haitijskem dečku Arthemisu in o Egiptčanu Sadikiju, sta napisani v prvi osebi in zato delujeta še bolj pristno.

Zgodbe otrok pa so drugačne, kot smo si to morda sprva predstavljali in želeli bralci, saj s svojo pretresljivostjo prebijajo naš standardni, skoraj filistrski horizont pričakovanja, s kakršnim spričo lepih in eksotičnih fotografij vstopimo v knjigo. Naslovnica knjige in tudi ostale fotografije so res očarljive, zato pa je svet, kakršnega izrišejo zgodbe, radikalno drugačen: krut, neizprosen, tak, da v njem ni prostora za otroštvo. Morda takrat fotografije še enkrat ošinemo s pogledom in šele zdaj vidimo, da je večina otrok oblečenih v cunje, da eden prodaja časopis, drug je popolnoma gol, lepa deklica s Tajske pa ima na vratu oklep iz bakrenih obročev. Protagonisti z daljnih koncev sveta so takoj ob rojstvu vrženi v brutalno

resničnost svojega okolja, prepuščeni samim sebi, nasilju, lakoti in bedi, v katero včasih posveti žarek upanja, kot na primer v zgodbi o filipinski deklici Ligayo, ki se preživlja z nabiranjem žebeljev iz zoglenelega gradbenega materiala, ali o indonezijskem dečku Emasu, čigar družina se na presenetljiv način za silo izkoplje iz bede. Pretresljiva je bocvanska zgodba o drevesu nepovratniku, kjer deklico, ki je komaj dobro shodila in ki jo je mati v iskanju hrane prisiljena za ves dan pustiti ob reki v sicer pravljično lepi savani, raztrga gepard. Nič manj ne presune kačji princ, fant iz Indije, ki mu brezsrčni oče in brat iztrgata kozo, edino živo bitje, ki ga je lahko še imel rad in ob katerem je lahko čustvoval. Ko Abhik izgubi še kozo, je njegov notranji svet dokončno mrtev; bolečine sicer ne čuti več, a tudi ničesar drugega ne ... Enako je s Sadikijem, dečkom iz Kaira, ki mora, če noče, da ga pobijejo, zbežati od doma, v katakombe na robu mesta, kjer ga, z mačko v rokavu, za katero verjame, da je boginja, zajame nenadzorovani val demonstracij, ki pretresajo mesto ... Tudi sicer pisateljica svoje junake najpogosteje postavi v ekstremne, fizično ali psihično ogrožajoče položaje, kjer se bo odločilo o njihovem preživetju ali smrti. Ti dramatični iniciacijski trenutki otroške junake pogosto dokončno oropajo vsakršnih iluzij in jih pahnejo v svet odraslih, v katerega se sicer branijo vstopiti. Kajti zdi se, da je edina parola sveta odraslih golo preživetje, temu je podrejeno vse. Morda je pomenljivo, da so romantični zahodnjaški predstavi o lepem otroštvu še najbližje tri "slovenske" zgodbe, posebno mesto pa zavzemajo še zgodba iz Amerike, kjer ima maltretiranje otrok drugačen izvor kot v zgodbah iz dežel tako imenovanega tretjega sveta, zgodbi o deklicah z Nove Zelandije in romunski ciganki Luminitzi, neko sama zase pa stoji skica ljubkega ekvadorskega Indijančka Fernandka.

Dramatično tematiko zgodb ves čas dopolnjuje sugestiven pisateljičin slog, ki je zdaj poetičen, eteričen, potopljen v mitsko ali pravljično govorico, zdaj realističen, objektivni. Iz te dialektične napetosti vznikata suverena, prepričljiva umetniška govorica, ki je do popolnosti uglašena z notranjo formo, s tem, o čemer pripoveduje. V času instantne, hlastno napisane literature, ki se na nas širokogrudno razliva od vsepovsod, lahko ob teh zgodbah skoraj fizično začutimo razliko: jasno je, da je *Otroke sveta* avtorica pisala dolgo in počasi, nato pa jih še stokrat vzela v roke in jih temeljito pobrusila in pogladila od zunaj in od znotraj, tako da je slednjič iz vsake zgodbe nastala trdna hiša, podprta od zunaj in od znotraj, in zdi se, da *Otroci sveta* pomenijo enega pisateljičinih ustvarjalnih vrhuncev.



Matej Bogataj

Pesem upora vs prisilna sreča

José Sanchis Sinnisterra: *Ay, Carmela!* Gledališče Koper, Gledališče Atelje 212, Beograd, režija Marko Manojlović. Ogled predstave 20. februarja v Kopru.

Čeprav je bilo besedilo napisano šele sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja, ko se nam je zdelo, da je Španija državljansko vojno že prebolela in pokopala svoje mrtve, je dilema umetnika pred oblastjo tisto, njegova integriteta in odnos do razprodaje svojega prepričanja tisto, kar presega njen časovno zamejeni dogajalni okvir. Paulino in Carmela, dva glumača in celo v svojem napol estradnem početju precejšnja šmiranta, v turbulentni situaciji zaideta na drugo stran; prej sta igrala in se pačila za republikance, zdaj sta v na novo zavzetem, pardon, osvobojenem mestecu pod patronatom fašistične soldateske in njihovih oficirjev. Ki imajo enako potrebo po zabavi, samo štose s smešenjem nasprotnika morata malo prilagoditi. Kar jima samo napol uspe.

Paulino, pragmatik in kruhoborec, je postavljen v *post festum* situacijo; v režiji mlajšega srbskega režiserja Marka Manojlovića, ki ga poznamo po režiji Daria Foa v MGL, tava po mračnem in opustelem odru s steklenico v roki, vzame si čas za svoj notranji razboleli svet, in takrat se iz zagrobja pojavi Carmela, ožarjena in spravljiva, tudi zagrobno stišana in malce eterična, in skupaj preigrata usodni dogodek ob njuni zadnji skupni predstavi. Na zahtevo italijanskega poročnika naj bi svoj 'variete na fino', kar se tako lepo rima na Paulino, odigrala za fašistične vojake in obenem za zajete pripadnike mednarodnih brigad, ki jih bodo po tem ubili. Umetnost, celo v svojem približku, je tako zadnji udarec, ki ga hočejo zadejati zajetim fantom, pred smrtjo bi morali gledati norčevanje iz svetinj, ki predstavljajo svobodo, legitimnost izvoljenih oblasti – tam so se frankisti in fašisti, podprti s Cerkvijo, podelali na demokratične

standarde in volitve –, zaradi katerih se jim je zdelo, da morajo zapustiti domovino in se pridružiti republikancem. Paulino ima močan preživetveni gon in je pripravljen zamenjati stran in se prikupiti komur koli s točkami s prdenjem in zasmehovanjem zastave, Carmela deluje žensko, srčno, pietetno, nastopi proti politiki kot delitvi in je bolj takšna spomenka, za etos mimo strani in v imenu splošnih vrednot, ki jih ravno strankarstvo tepta. Sredi nastopa se upre in zapoje pesem Ay, *Carmela!*, pesem upora, proti totalitaristom in fašistom. In himno napačne, nasprotni strani, kar jo stane glave, *tam kjer pesem ta odzvanja, duša o svobodi sanja*, grejo verzi. Aj, aj, ojoj, ubogi časi, ko moraš peti, ko ne smeš, ko ti petje škodi, ker nekemu ni všeč.

Režija je minimalistična, zadržana, dogajanje je postavljeno na prazen oder, ki ga samo od zaključni seriji skečev in popevanj krasijo zastave in insignije zavojevalcev, sicer pa sledi vojni gledališki logiki, to je ravno zavzet prostor, in tudi oba protagonista, Lara Janković in Branislav Trifunović, sta igralsko najprej precej zadržana. Uprizoritev si vzame čas za Paulinovo tavanje v polmraku, iz katerega vznikne njena pojava, tudi pri pripravah na nastop oba nekajkrat igrata za spuščeno zaveso in ju slišimo le v odmevu, ozvočena, nekje iz zakulisja. Kar je precej drzna stišanost, posebej kadar je avditorij poln testosteronsko neuravnovešenih dijakov, kot je bil ob mojem ogledu predstave.

Predvsem je natančna igralska linija Lare Janković, ki je tudi za stopnjo bolj igralsko artikulirana od svojega soigralca, torej bliže razumevanju gledališča kot discipline, kar je specifična našega prostora; z milo in tudi pridušeno mimiko, kot gre nekemu, ki se pretika med zagrobjem in tusvetjem, nekemu, ki je ontološko v nejasnem in našem umu težko umljivem položaju in ga je vedno manj, pričara spravljivo ožarjenost, ki se ves čas zaveda, da je vse že mimo in da se ne da storiti nič (drugače). Vse do konca, ko se v retrospektivi v njeno pietetno in skoraj materinsko sočutje do na smrt obsojenih – kar je zavajajoče, saj tokrat ne pomeni, da so jim sodili – ne primeša upornost. Ay, *Carmela!* je tokrat odpeta in skoraj kot izkričana izredno sugestivno, to je primarni krik upora, ki se ne ukloni nikakršni provizorični oblasti, ki postavlja poštenost in srce pred preživetje. Trifunovićev Paulino je predvsem posameznik z občutkom krivde, takšen tudi v notranjem pojasnjevanju, predvsem samemu sebi, nekajkrat na robu slišnosti – pa ne zaradi jezikovne bariere, Carmelo odigrata namreč v dveh jezikih, slovenskem in srbskem –, kar je posledica dejstva, da gre za izrazito možatega in močnega igralca, ki mora zdaj, za potrebe konvertitstva, stišati svoj register in igrati pravzaprav izdajo.

Kakor koli, predstava si morda vzame nekoliko več časa, kar jo v

nekaterih prizorih naredi tudi malce ekstenzivno, vendar je njen končni izplen s Carmelinim nastopom nedvomen in na vprašanje *Veš, glumač, svoj dolg?* je odgovorjeno nedvomno afirmativno.

Eugene Ionesco: *Instrukcija*. Režija Matjaž Zupančič, Lutkovno gledališče Ljubljana, premiera 8. marca na malem odru.

Kam lahko odpelje učno uro, če se na samem začetku oba protagonista, profesor in služkinja, pačita ob zvokih udarnih in žanru lastno hrupnih Laibachov v ozadju in njihove (prirejene po bendu Opus) pesmi *Life is life*, ki jo kot da pojeta, kot da jo odigrata na plejbek, odpirata usta, radikalno in poudarjeno stilizirano, podoba prezira, vzvišenosti in moči? In zakaj ravno ta pesem, zaradi tistih verzov proti koncu, da smo se že bali, da bo trajalo, da bo vsak trenutek sedanjosti spomin na preteklost, a je to ob nedvomni udarnosti glavni razlog za izbiro te pesmi; da bi nam povedali, da smo zdaj že post, da smo že čez?

V kostumih Bjanke Adžić Ursulov, ki spominjajo na strogo poluniforiranost pri Služkinji, ki je zdaj že v kostumu nekoliko dvignjena nad svoj poklic, recimo bliže kaki ravnateljici ali nekoliko bolj nobel sestri v hiši, Profesor pa je tak čisto pravi, zmedena pojava z eno nogo brez nogavice v čevlju in s suknjičem in kravato; oba sedita na kavču, z manjšo lutko v sredini, verjetno gre za učenko, ki je ravnokar opravila, saj vemo, kako se bo končalo in kako samo izsek v nizu je tisto, kar gledamo. Učenka je pod kavčem, leži s podplati, obrnjenimi proti nam, profesor ji občasno razmika noge in se pri tem skoraj naslaja, kako ne, razpoložljivo in gnetljivo dekliško telo, to niso samo profesorske mokre sanje. Potem potegnejo Učenko izpod dvoseda in začne se učna ura, ki je nekajkrat prav komedijsko in burleskno pospešena. Podobno, kot lahko uvodni del razumemo kot vajo v stilizaciji, so tudi vsi ostali prizori do konca komično napeti in predvsem tam, kjer predstava dobi nekakšno zresnjenost, recimo ob predvajanju nemške vojaške koračnice, ko se Profesor ves zasanjan spominja svojih kriegskameradov in vojaščine, ali pa ob dobesedni in tudi v didaskalije zapisani opombi, da bosta s Služkinjo tistih štirideset krst opremila s kakim ideološkim znakom, recimo svastičnim narokavčnikom, takrat se nam zdi, da se je morda preveč zresnila. Morda preveč zares vzela tisto, kar je bilo kljub vsemu leta 1948, ob nastanku, čisto drugače živo, trupla in ideologija, kot je danes, poldesetletje pozneje. Kajti vse ostalo vmes je neugnana, dramaturško napeta in znotraj prizorov različno kodirana predstava z izredno igralsko artikulacijo, ki se enkrat zateče

v pospešeno, chaplinovsko oziroma burleskno tekanje, drugič v čudne poze, s katerimi se Profesor vse bolj pollašča učenke in je enkrat ves stoječ nad njo s čevljem med njenimi nogami, drugič se odriva od njenih kolen in dela skoraj telovadne elemente, ko hoče še prav podkrepiti kako svojo lingvistično. Vmes si z učenko zamenjata očala in se s tem v hipu spremeni tudi hierarhija; zdaj je ona tista, ki je rahlo vzvišena in se ne moti, on pa dobi njen defenziven glas in oponaša njeno mimiko, dokler ne ugotovita, da je nekaj narobe in očal spet ne zamenjata. Vmes je nekaj prizorov s Služkinjo, ki sicer hodi svarit profesorja, naj se ne napreza in ne vznemirja preveč, saj ve, kam ga bo to pripeljalo, on pa, obratno, trdi, da ima vse v rokah, čeprav nam je jasno, da ni čisto tako; eden od obratov je recimo tudi ta, da ji Profesor sname lasuljo, ki jo potem povezne na že krepko utrujeno in zmaltretirano učenko, medtem ko on nastopa kot stric iz ozadja, kolikor je to predvsem erotična poza, okobal stoji za njo in je scena tik pred zadavljenjem eksplicitno seksualna; kar se je prej kazalo kot njegova obsedenost z učenkinim praskanjem ali ponujanjem, da mu je 'na razpolago', kar sam razume očitno bolj meseno, kot je morda mišljeno. Konča se z zadavljenjem, takrat pa se obrne tudi odnos med Služkinjo in Profesorjem; če je prej bdela in skrbela za njegovo ohlajanje, ga svarila pred posledicami, zdaj prevzame komando; profesor je kar naenkrat čisto nemočen in na robu joka, ona pa ga čisto zares da čez koleno, kot porednega malčka, takrat razumemo, da je odnos med njima še čisto nekaj drugega, erotično zavrt, temelječ na neki drugi in drugačni hierarhiji, kakor se nam je dozdevalo. Služkinja, ki to ni oziroma se to samo dela, to samo igra, s tem pa je utemeljen drugačen, bolj igriv, ludističen pristop do *Instrukcije*, kot smo ga sicer vajeni, pri čemer nastopi tudi nekaj dialektike in morda kakšna zavrtja psihoanalitska.

Zupančičeva režija v še vedno sodobnem in natančnem prevodu Aleša Bergerja razpira vse dimenzije, ki jih prelitje pedagoškega erosa v zavrtu erotiko ponuja. Spomnimo, že beseda pedagog je eden takšnih prenosov, saj je pomenila najprej najmočnejšega in najbolj zanesljivega sužnja v Stari Grčiji, ki je domačega sina vodil v šolo, torej proti znanju, da se ga niso preveč dotikali ali mu sikali opolzlosti možaki, ki so si jih žvrkljali ob poti v šolo, šele potem je pedagog pomenil nekoga, ki to znanje, ne samo zaščite, tudi poseduje. Tudi sicer je morda tokrat še bolj premišljeno in jasno, da je Ionescova igra uperjena ne proti morebitni profesorjevi zavrti pofukljivosti, še bolj morda proti instrumentalizaciji jezika, ki nosi nasilje in ga Profesor tako dobro uporablja, da je učenka čisto preč, da gre za norčevanje iz matematike kot orodja za posedovanje narave in priličenje njenih zakonov, zelo razvidno pa je tudi tisto, kar profesorja nameda;

prehod od črne deklinške nogavice na koleno ali stegno, vrat in tisto pod kiko, kjer je vse živo, in *Instrukcija* je tokrat dobila odlično realizacijo.

Čeprav je postavljena na asketski, minimalistično zastavljen oder z dvošedem in na stenah izpisanim celotnim besedilom igre, prenosno kocko, ki je skrivnostna in skoraj čarobna skrinjica za prenekatero potrebo in ustvarjanje iluzije, enkrat so v njej skrite paličice za odštevanje, drugič si jo poveznejo na glavo, spet tretjič na njej, kadar je najbolj užaljena, sedi s hrbtom v steno in stran od dogajanja obrnjena služkinja. Scenografija Alena Ožbolta nudi svetlo ozadje za črno-bele kostume in kar najbolj omogoča in poudarja igralske kreacije. Vsi trije so usklajeni in podporni, vendar izstopa, tudi zaradi suverenosti in izhodišč v Ionescovi dramski predlogi, Boris Ostan kot Profesor. Zdi se, da je tokrat pokazal vso večino in uspešno združil nekaj že do zdaj delujočih elementov, recimo nekaj Tartuffovske sluzaste pojavnosti, ali pa totalitarni in rajhsfirerja oponašajoč govor Ščuke iz *Narodovega blagra*, pa potisnjeni in ubiti totalitarizem veteranov in ostarelih bojevnikov iz Bernhardove *Pred upokojitvijo*, izrazite gibalne sposobnosti, kakršne smo videli v vlogi Kalibana v Shakespearjevem *Viharju*; cela paleta vlog, vendar natančno kalibriranih na Profesorja. Prehodi med njimi so gladki in naravni; čeprav so prizori različno kodirani, od skoraj nostalgичnih spominov na preteklost do silovitih, skoraj telovadnih poganjanj dejanja z iztegnjeno roko in vzklikom *Naprej!* in podobno, od napetega vzpenjanja nad učenko, kjer je dominacija prikazana tudi kot fizično obvladovanje in nadrejenost. Ostanova igra je silovita in natančno zadeta v nenehnih premenah leg in govorov, od skoraj starševskega in malo tudi usmiljenja vrednega prizadevanja za učenkinjo razumevanje sistema odštevanja in enot in kar je še takih matematičnih postulatov, se s pospešenim tempom ogreva za zaključno dejanje, s polno podporo Asje Kahrmanović, ki je najprej čista piflarka in štrebarca, polikana in ambiciozna, potem, z napredujočim zobobolom tudi zmerom bolj na področju groteske, njeno duhovito škiljenje, kadar je brez očal, ali pa ožarjene reakcije na butaste odgovore Učenke so natančni in duhoviti, seveda je bolj statična, saj je osišče in prej ko ne pasiven objekt profesorjevega kroženja, ki spominja na morskega psa, vendar je njen obraz izrazito poveden in dobro zadene vsakokratno stanje. Režija se je med ostalimi postopki poklonila tudi lutkarstvu, kar je glede na mesto premiere skoraj pričakovano; ne samo z lutko prejšnje učenke, morda še bolj v prizoru, ko profesor in Nina Skrbinšek kot Služkinja kar naenkrat stojita drug za drugim in ga potem pravzaprav ona od zadaj gestikulira, on pa se nemočno ozira na roke, ki so mu zdaj tuje, geste neprepoznavne; gre za poklon delu lutkarja 'iz ozadja', pa tudi sicer Skrbinškova z odsekanim

gibalnim minimalizmom, kontrolirano in zadržano mimiko, še bolj s preobratom v igri moči, prinese k uspešnosti uprizoritve več, kot pravzaprav omogoča napisana predloga.

Med kakimi pol ducata *Instrukcij*, ki sem jih gledal, je Zupančičeva režija ob izredni disciplini in večini vseh treh nastopajočih daleč najboljša. Tudi sicer gre za eno velikih predstav, ki so v zadnjem času pravzaprav redke. Čeprav seveda, kot vedno, ob takšnih vrednostnih 'ugotovitvah' preizprašam tudi svojo gledalsko kondicijo in premislim, ali nisem preprosto tečen in utrujen od zime, ki se nekako noče odmakniti in pustiti soncu, da nas že spet enkrat pregreje, čas je že.

Portreti I. Slovensko mladinsko gledališče, režija Vito Taufer. Po ogledu 10. marca v spodnji dvorani SMG.

Portreti, predstava v tri krat treh delih, je nastala na podlagi transkribiranih pogovorov z devetimi anonimnimi običajnimi ljudmi. Ne vemo, kdo je pogovore opravil, niti, koliko je bilo prvotno gradiva, na podlagi katerega so režiser z asistentko režije Sanjo Spahić, tudi strokovnjakinjo za bosanski jezik (očitno v enem od portretov, ki jih še nisem videl), dramaturginjo Uršulo Cetinski in sodelavko za jezik kar tako Kim Komljanec začeli delo z igralci. Ti so svoje predhodnike za nastop v pogovorni oddaji priredili, delno fikcionalizirali oziroma vsaj skrčili, s tem pa nujno dali nove poudarke in nove možnosti interpretacij odgovora na vprašanje, kaj je zanje sreča. Namreč; po uvodu didžeja, ki ga z vso potrebno mladostno silovitostjo in željo po udarnosti odigra Uroš Kaurin, se v pogovoru z Izpraševalko Deso Muck začne dialog o samorazumevanju lastnega položaja, pravzaprav pogovor o njihovem pogledu na lastno zgodovino, teme in dogodke, ki so jih ključno zaznamovali, pa o tem, koliko sreče so bili pri tem deležni in koliko so se temu idealu uspeli približati. Samo prizorišče v spodnji dvorani je skoraj kot teve studio – scenografka je Barbara Stupica –, pri čemer imamo namesto frontalnega pogled od zgoraj: ob vhodu pri strani je prizorišče z dvema stoloma, na bokih pa projekcije, recimo sam naslov projekta, sicer pa Slovenija kot stlačenka, gore v ozadju in pod njimi nekatere ključne zgradbe, Nebotičnik, Blejski otok s cerkvico, Ptujski grad in Zemono in še kaj, ki se potem pri vsakem od portretirancev barvno spreminjajo, kot da bi šlo za pojenjavanje dnevne svetlobe in je na koncu vse skupaj večerno osvetljeno.

Desa Muck, ki je na odru ne vidimo prvič, čeprav je morda bolj poznana po svojih teve vlogah, je seveda tudi tokrat *ready made*; je predvsem

ona sama, dobrodušno simpatična, vmes malo komentira, ne vemo čisto natančno, koliko je njena vloga fiksirana, je za stopnjo bolj ljudska, s smehom in podvprašanji, za katera se nam včasih zdi, da so morda tudi malo improvizirana, čeprav bi lahko verjeli, kolikor jo poznamo iz nekaterih vlog iz serije *Blazno resno ...* in podobnih projektov, da je to pač njen način igre, ki predpostavlja tudi izbruhe smeha in živo prisotnost, ki obenem razkriva nesposobnost, da ne bi reagirala. Podobno izmuzljiv je tudi Kaurinov igralski kod; podpira vse skupaj, opazuje z barskega stolčka za mešalno mizo, izza katere spušča jingle in občasne komentarje, se pa tudi razburi, če mu vzamejo iztočnico ali če naredijo ostali kaj, s čimer se je ravno hotel vmešati. Seveda ravno tak pristop obeh k igri omogoča večjo živost dogajanja, saj bi sicer izpadla predvsem kot poslušalca, s ponovitvami nujno tudi že naveličana enih in istih, vnaprej bolj ali manj pripravljenih reakcij in odgovorov spraševancev.

Na drugi strani so trije povabljeni; igralci so jih oblikovali na podlagi zapisanih pogovorov z resničnimi osebami. Najprej se srečamo z izpovedjo Petra, starega malo več kot 50 let, ki je poskušal vse mogoče in v vsem pravzaprav pogorel, od podjetništva do obskurne zgodbe o prevzemu delovišča nekje na Štajerskem, kjer je bil nekakšen šef z malo, vendar v tistem letu, ko je to počel, skoraj ni dobil vpogleda v delovanje družbe. Njegova najbolj travmatična epizoda je bivanje v hišniškem stanovanju, ki ga je oddelal s tem, da se je pretvarjal, da je hišnik, in pri tem prenašal nerganje stanovalcev, kadar je bilo kaj narobe. Peter je precej nezadovoljen; če bi bili v kadrovski komisiji, bi po tričetrturnem pogovoru hitro ugotovili, zakaj morda ni najboljši kandidat za službo. Za katero koli službo; ker je precej lenivec, konfliktnost ga blokira, namesto z delovnimi izzivi se ukvarja s povezavami med zaposlenimi in anomalijami v delovnem procesu – pri drugih. Marko Mlačnik ga zastavi kot rahlo nervoznega možaka, ki ima svoj prav, temu primerna je včasih tudi ekstenzivna gestikulacija, ki podkrepi nezadovoljstvo s stanjem stvari, za velikimi izjalovljenimi projekti, kot je recimo popravilo stare kripe, s katero naj bi šla s frendom v Pariz, a je zakuhala tik pred odhodom. Njegov komad je Štuličev *Balkan*, kar ga uvršča med stare rokerje in sploh tiste, ki se spremembi paradigme niso najbolje prilagodili.

Upokojenko Veroniko – mislim, da so imena izmišljena, tudi zato, da bi zakrila identiteto anonimnih izpraševancev – določa njena marljivost, skoraj kompulzivna, spravi se na tujo njivo in jo prekoplje, na sploh verjame, da ljudje premalo delajo, da ne izkoristijo vseh možnosti, ki se jim ponujajo, predvsem mimo zaposlitve, s to je itak cela jeba, to tudi sama priznava. Ima čistilni servis, 'pomaga' po hišah, naložba v otroke,

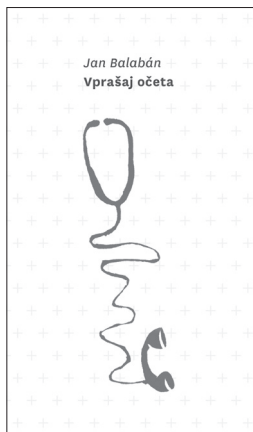
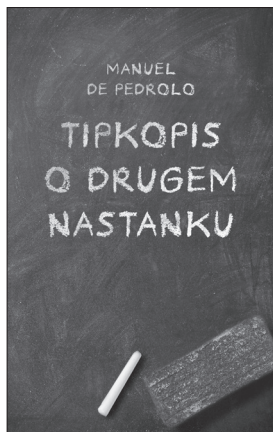
tudi kadar gre za drago samoplačniško umetno oploditev, se ji zdi bolj smotrna od tiste v avto, v njej je nekaj trmastega, zato, na primer, zahteva vprašanja, ki so bila dogovorjena pred začetkom pogovora, čeprav za odgovore zmanjkuje časa. Marinka Štern jo zastavi s precejšnjo mero dobrodušnosti in neposrednosti, ki pa se ji kljub temu pozna začetna trema, Veronikina seveda, opremi jo z nekaj dobro povzorčenimi vzorci tistih, ki pred mediji oziroma njihovimi zahtevami niso povsem sproščeni, z nelagodjem, posebej kadar vprašanja preidejo iz deklarativne marljivosti na zadeve srca, zakon je tu bolj ekonomska kategorija, toliko bolj uspešen zato, ker moža zaradi zaposlenosti redko vidi. Njen glasbeni izbor je *Poletna noč*. V tem grenkem spominu na pretekle, strastne in zato precenjene, spominsko zabrisane in zato morda bolj heroične poletne kopulacije pod zvezdnatim nebom (ob morebitnem plivkanju valov nekje spodaj pod teraso), kot da bi v nostalgичnem prelivu iskala nadomestek za pravo emocijo, ki je v resnici nikoli ni bilo in se je še zdaj verjetno malo boji, tega destruktivnega in vsepožirajočega delovanja želje.

Režiserja Igorja, nekje okoli tridesetih, odlikuje precejšnja načitanost, o sreči nam zna povedati marsikatero farmakološko in narkofilsko, zna preigrati kar nekaj teorij o filozofični nesreči kot evolucijski pridobitvi in vse skupaj povezati z denarjem, pa ne s kakimi bednimi petdesetimi jurji, to je kvečjemu za odplačevanju pufov, govori z režiserjem lastno megalomanijo in ambicioznostjo o pravem denarju, milijončku ali več. Kot tisti brez plače in domicila seveda benti nad tistimi, ki so noter, in je pri tem prav oster in pronicljiv, to je generacija, ki je ostala pred zaprtimi vrati in jo siromašenje budžeta za kulturo najbolj prizadeva, saj nima možnosti niti za morebitno odskočno desko – ali dokončen debakl. Blaž Štef ga zastavi v širši celjsčini, s tridesetletniku primerno nevrotično gestikulacijo, z nekontroliranimi in širokimi gestami. Njegov Igor je dionizičen karakter, ki ne more biti pri miru, ki mu svet potrjuje tisto, kar že ve – kadar ne, preprosto drugi ne vejo dovolj. Njegov režiser je medijsko superioren, dela tudi tiste stvari, ki bi morale biti domena Izpraševalke, mogoče nam je včasih žal, da ne pove kaj več o svojih estetskih usmeritvah, kolikor jih ne uspemo rekonstruirati iz njegovega glasbenega izbora, ki ga – seveda – nisem prepoznal, je bil pa nekje blizu Nicku Cavu, samo še malo bolj našponan v nastopu in darkerstvu.

Portreti I so predstava, ki pomeni Tauferjevo novo iskanje uprizoritvene travestije. Videli smo že nekaj njegovih uprizoritev, ki so nastale na podlagi sodelovanja z igralci, recimo *Silence*, pa *Sneguljčice*, ki je pravljичno predlogo transformirala v niz individualiziranih karikatur in podobno. Vendar je razlika precejšnja; *Silence* je bila študija o tišini, o igralskem

telesu in rojevanju spektakla, zaradi neverbalnosti tudi izrazito telesna, tokrat pa je spektakelskost pridušena. Ne zaradi morebitne manjše izrabe sredstev – teh je kar več, od luči do projekcij, od glasbe do komentarjev –, bolj zato, ker oponaša in priziva estetiko teve šovov, ki smo jih do te mere navajeni, da njihove spektakelskosti skoraj ne opazimo več. Tudi igra, ki poskuša biti realistična do svojih portretiranih izvorov, je na prvi pogled skoraj mimetična – če se zavedamo, kako nemogoča je njena mimetičnost, saj nam iz najbolj 'realistično' zastavljenih modelov vedno udari na plano ravno tisto drugo, kodirano, estetsko privzeto in pregneteno skozi različne postopke vživljanja in transformacije, ki so jim igralci – in gledalci – izpostavljeni.

Pri založbi Sodobnost International so izšla tri vrhunska literarna dela iz treh različnih evropskih držav. Vsako od njih prinaša izjemen bralski užitek, vsi trije romani so dela kulturnih avtorjev.



Manuel de Pedrolo: *Tipkopic o drugem nastanku*

Knjigo je prevedla Veronika Rot, izšla je v zbirki Zvezdogled, izdajo sta podprla Evropska komisija in JAK RS.

Trda vezava, 255 strani, redna cena: 21,90 €

J. P. Martin: *Stric vse uredi*

Knjigo je prevedel Milan Dekleva, izšla je v zbirki Novi mladinski klasiki, izdajo sta podprla Evropska komisija in JAK RS.

Trda vezava, 222 strani, redna cena: 21,90 €

Jan Balabán: *Vprašaj očeta*

Roman je prevedel Peter Kuhar, izšel je v zbirki Horizont, izdajo sta podprla Evropska komisija in JAK RS.

Trda vezava, 179 strani, redna cena: 24,90 €