

Sodobnost

4

Letnik 72
april 2008

Uvodnik

Slavko Pregl: Čas za spremembe 483

Mnenja, izkušnje, vizije

Cvetka Hedžet Tóth: Sila protesta 492

Pogovori s sodobniki

Dušanka Zabukovec z dr. Meto Grosman 500

Estetika na Slovenskem, 2

Polona Tratnik: Možnosti sodobne estetike 515

Tomaž Toporišič: Teorije/estetike in umetniške/kulturne prakse scenskih
umetnosti 527

Jožef Muhovič: Estetiška sondiranja aktualnosti (osebni pogled) 536

Predstavljamo

Silvia Molina: Nightmare (Marina noč) 544

Sodobna slovenska poezija

Boris. A. Novak: Zapuščina 558

Andrej Medved: Približevanja 567

Sodobna slovenska proza

Janez Kajzer: Trojček 572

Ksenija Jovanović: Tišina, ki jo slišim 588

Kritika – knjige

Dušan Šarotar: Biljard v Dobrayu (Petra Jager)	602
Tatjana Rojc (ur.): <i>Mon cher ami</i> , Dragi Srečko ... (Meta Kušar)	606
Borut Gombač: Sence in sinkope (Milan Vincetič)	610
Skrito.si (Lucija Stepančič)	613
Goran Vojnović: Čefurji raus! (Špela Breclj)	617
Viktor Blažič: Vsi naši prevrati (Veno Taufer)	620

Gledališki dnevnik

Vesna Jurca Tadel: Prebijanje	623
Jaša Drnovšek: Osvajanja	632

Slavko Pregl

Čas za spremembe

V zadnjem času je pri nas vse pogosteje slišati vse več zamisli, kako bi rešili velike težave, s katerimi se srečujejo avtorji, založniki in bralci na majhnem trgu, kot je Slovenija. V ospredju je izvirna slovenska literatura, predvidoma tudi tista, ki ji pogosto dodajamo opredelitev, da je v javnem interesu. Zato je potrebna posebne javne skrbi, saj (pre)majhen trg vseh zadreg ne more urediti sam. Pogovor o tem za zdaj še ni preveč živahen in je obremenjen s številnimi predsodki in redkimi stvarnimi argumenti.

Očarljivo količino neslanosti so v pogovor o knjigah vnesli ljudje, ki se dejansko nikoli niso neposredno soočili s trgov, a o njem na teoretski ravni veliko vedo. Tudi življenje knjig naj bi potekalo po osnovnih zakonih ponudbe in povpraševanja; tiskana beseda naj cveti v takem obsegu, kakršnega neposredno zaliva količina pripravljenosti iz posamičnih kupčevih žepov. Osupljivo zanemarjanje vednosti o tem, kaj je materni jezik in kakšno je kulturno življenje majhnega naroda (in majhne države, točneje, majhnega gospodarstva), se bo morda končno izkazalo za prešibak argument v pogovoru zdaj, ko svetovni ekonomski liberalizem doživlja težko krizo na mednarodnih gospodarskih širjavah. Če ta koncept ne more veljati niti v globalni ekonomiji, toliko teže velja v (nacionalni) kulturi. Morda prihaja trenutek, ko se bo pogovor o knjigah, v katerem so doslej prepričani prepričevali prepričane, laže preselil v širše družbene okvire. Dobro bi bilo, da bi končni dogovori bolj temeljili na dejanskih podatkih in manj na verbalni (politični) spretnosti.

Pogled na uradne številke nam pove, da v Sloveniji dobiva plačo v založništvu nekaj več kot 1.000 ljudi, da imamo 500 (plačanih) knjigo-tržcev, nekaj več kot 1.500 knjižničarjev in približno 5.000 zaposlenih v tiskarstvu. Če dodamo še znanstvenike, profesorje in druge, ki se poklicno

ukvarjajo s književnostjo in knjigami, se polagoma bližamo številu 10.000 tistih, ki živijo "od knjig". Avtorje, ki lahko živijo od svojega pisanja pri nas, pa lahko preštejemo na prste obeh rok. Razmerje je skrajno nespodobno.

V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je honorar za avtorsko polo izvirnega besedila znašal povprečno slovensko plačo. Zdaj, po štiridesetih letih nenehnega gospodarskega napredka, znaša četrtno povprečne slovenske plače. Seveda so izjeme (znani pisec učbenikov, ki je pred leti ob redni plači v letu dni zaslužil še 170 milijonov takratnih tolarjev, zaradi visokih honorarjev pa so ga ovadili tudi lani), a brez dvoma gre za izrazito splošno podcenjevanje pisateljskega dela.

Približno pošten pogled, ki mu številke niso tuje, nedvoumno pokaže, da so v loku od avtorjev do založnikov, knjižničarjev in bralcev v življenju knjige v daleč najslabšem položaju prav avtorji, ustvarjalci.

Zato ni čudno, da je tudi Slovenija leta 2004 napravila pomemben korak naprej pri urejanju položaja avtorjev z izplačevanjem knjižničnega nadomestila, kot je od nje "terjala" Evropa. Gre za poplačilo avtorjem, katerih dela se v splošnih knjižnicah brezplačno izposojajo. Država tako daje ljudem pravico do brezplačnega dostopa do informacij in literature, hkrati pa ustvarjalcem teh gradiv daje nekaj nadomestila.

Pri nas smo dobri bralci; točneje, člani knjižnic so dobri bralci, saj izposoja oblikuje podatek, da si vsak državljan Slovenije izposodi 12 knjig na leto (in kupi 2). Približno 7% je izposoj slovenskih izvirnih knjig. Podatki veljajo za splošne knjižnice oziroma tiste, ki so vključene v sistem COBISS. V njem praviloma ni šolskih knjižnic, ki bi seveda zelo povečale število vseh izposoj in hkrati število izposoj avtorjev knjig za otroke in mladino, ki tudi v sistemu COBISS med domačimi avtorji prevladujejo.

Zamisel, da naj avtorji za izposajo svojih del v javnih knjižnicah nekaj dobijo, temelji na preprosti predpostavki: ker si ljudje lahko knjige izposodijo zastonj, jih pač ne kupijo (še posebno če so plače nizke in je družinski proračun treba skrbno oblikovati). V strukturi prodajne cene vsake knjige pa je neki del namenjen tudi avtorju; vsaka prebrana (in ne prodana) knjiga torej pomeni manjši delež avtorja. Če vzamemo (najbolj razglašeni) primer Dese Muck, ki je avtorica najbolj izposojanih slovenskih izvirnih knjig, in ga rahlo poenostavimo, je račun tak: njene knjige si vsako leto izposodijo več kot 60.000-krat. Po obstoječem sistemu knjižničnega nadomestila ji iz državnega proračuna (NE iz denarja, namenjenega knjižnicam) izplačajo približno dobrih 6.000 evrov. Če bi založba, ki izdaja njene knjige, prodala 60.000 knjig in če bi bila povprečna cena izvoda 25 evrov in če bi avtorica v okviru avtorskih pravic dobila 6% od malo-prodajne cene, bi njen honorar znašal 90.000 evrov. Seveda ne bi prodali

60.000 izvodov in sijajno je, da si njene knjige izposodijo 60.000-krat; ni pa sijajno, da od njenih knjig dobro živi založba, da so normalno plačani tisti, ki njena dela tiskajo in izposojajo, ona pa od svojega pisateljskega dela ne more (dobro) živeti. Če je tako z najbolj brano avtorico, si ni težko predstavljati, kako je s tistimi, ki niso v vrhu izposoje.

Vsekakor je sistem knjižničnega nadomestila eden izmed temeljev urejanja materialnega položaja avtorjev – to kažejo tudi podatki držav, v katerih ta mehanizem uporabljajo. Seveda pa ga je treba obdati še z drugimi potrebnimi stvarmi.

Pogosto se omenja irski primer: tam poznajo umetniško davčno izjemo. Gre za to, da ustvarjalci, katerih delo pomeni "surovino" v kulturnih industrijah, ne plačujejo davka. Zakaj? Ker na tej podlagi raste proizvodnja, ki je v nadaljevanju obdavčena; in tega davka je tem več, čim več je dobre "surovine". Primer s področja knjižne ustvarjalnosti: pred časom je bilo izračunano, da je vrhunski slovenski ustvarjalec knjig za otroke Kajetan Kovič za ves svoj življenjski opus dobil približno 400.000 evrov honorarjev (malo manj, kot v letu dni prejme član uprave večjega podjetja, katerega solastnik je država! Ali – malo manj, kot je za svoje Potterje iz avtorskih pravic samo iz Slovenije v nekaj letih prejela Rowlingova). Že spet ob predpostavki, da je bil njegov delež v maloprodajni ceni knjig 6%, to pomeni, da je omogočil za 6,4 milijona evrov proizvodnje kulturni industriji (plač v papirnicah, tiskarnah, založbah, knjigarnah, knjižnicah itn.) ter da je vsak evro, ki so ga investirali vanj, prinesel 16 evrov prodajne vrednosti. Glede na to bi bilo zelo smiselno, če Kovičevo delo ne bi bilo obdavčeno in bi bil nagrajen, če bi delal več, s tem pa bi ustvaril več "surovine" za kulturno industrijo, se pravi tiskarstvo, založništvo, knjigotrštvo itn. Če računamo naprej in upoštevamo, da je slovenski davek na knjige 8,5%, ugotovimo, da je država od knjig, katerih avtor je Kovič, pobrala več kot pol milijona evrov davka (oziroma 20% več, kot je zaslužil Kovič!).

Pri nas za zdaj o umetniški davčni izjemi ne razmišljamo, četudi številke kažejo, da bi bila tudi z gospodarskega vidika nekaj zelo pametnega. Bliže nam je (pogosto tudi iracionalno) administriranje, ki avtorje zasipa s številnimi papirji, prošnjami, odločbami, uredbami in dodatnimi (obveznimi) evidencami; med zadnje zagotovo sodi lani porojena zahteva po registriranju potreb po avtorskih pogodbah in nato registriranju teh pogodb na Zavodu za zaposlovanje.

Vsakršne spremembe, ki se zgodijo v statusnem smislu, so za avtorje praviloma slabše. Po eni strani tisti, ki delajo več, delujejo znotraj okvira "s. p." – samostojnega podjetnika – brez kakšnega posebnega normativnega

razumevanja "pisateljske obrti". Samozaposleni pisatelji, ki jim prispevke za zdravstveno in pokojninsko zavarovanje za določen čas (v katerem dokažejo svoj pomen za nacionalno kulturo) plačuje država, pa seveda v dohodninskih prijavah ne morejo več dokazovati večletnega ustvarjanja del, za katera honorar dobijo naenkrat; zato ob prejetem plačilu praviloma presežejo letno zgornjo mejo dohodka (za upravičenost do plačanih prispevkov), izgubijo državno "pomoč" in potem v letu, ko pač nimajo dohodkov, plačujejo prispevke, kot vedo in znajo. Za kakršna koli bančna posojila, ki bi jim pomagala prebroditi težave, kreditno niso sposobni; praviloma zelo težko odpirajo (ali vzdržujejo) transakcijske račune, saj jim bančni računalniki zaradi nerednih prilivov praviloma avtomatsko ožijo finančni manevrski prostor (če računalnik ne zazna rednih prilivov, sam zniža morebitni limit na računu).

Pomemben element urejanja položaja avtorjev izvirne literature bi bil lahko povečan odkup teh knjig z javnim denarjem za javne knjižnice. Po eni strani navajajo k takemu razmišljanju zelo pozitivni rezultati takega pristopa v skandinavskih deželah (s katerimi se želimo primerjati); po drugi strani včasih k ustreznim korakom navaja pogled na spisek najbolj izposojanih knjig v splošnih knjižnicah pri nas, saj se zdi, da si ljudje najraje izposojajo nezahtevno prevedeno literaturo in tako odlični sistem javnih knjižnic z vrhunsko izobraženimi strokovnjaki za javni denar skrbi predvsem za uveljavljanje (pretežno ameriškega in angleškega) popularnega prevedenega branja. Zelo dobro bo, ko bodo knjižničarji pripravili natančno analizo odkupov za javni denar, saj bo to lahko resna podlaga za morebitne spremembe in bo tudi jasno, ali ti očitki držijo oziroma koliko držijo.

Povečan odkup slovenske izvirne literature bi lahko vodil k jasnejšemu vrednotenju našega knjižnega trga. Če izide približno 4.000 knjig na leto in če je približno četrtnina leposlovje (od tega 600 knjig za otroke in mladino), bi približno razumna institucija lahko izbrala 100 izvirnih naslovov za odrasle in 200 izvirnih naslovov za mladino in otroke na leto, ki bi jih z javnim denarjem odkupili za knjižnice v nakladah, s katerimi bi pokrili potrebe splošnih in šolskih knjižnic ter omogočili založnikom racionalne kalkulacije, avtorjem pa spodobne honorarje. (Če bi okvirno odkupovali knjige za odrasle v nakladi 500 izvodov po povprečni ceni 40 evrov ter mladinsko literaturo po 1500 izvodov po povprečni ceni 25 evrov, bi potrebovali manj kot 10 milijonov evrov na leto.) Postopek bi morda polagoma omejil poplavo nesmiselnih izdaj oziroma jih v celoti prepustil komercialnim tveganjem različnih založnikov ter izboljšal kvaliteto dobrih naslovov in avtorjev.

Nakupe komercialne literature, za katero je včasih videti, da v javnih nakupih prevladuje, bi morali bolj prepustiti presoji lokalnih skupnosti oziroma lastnim prihodkom knjižnic in, v končni posledici, neposredno zainteresiranim bralcem. Tako bi polagoma vzpostavili sistem, ki bi zagotavljal dobro oskrbo javnih knjižnic z dobro literaturo, založnikom omogočil načrtno dolgoročno programiranje, avtorje vzpodbujal k poglobljenemu delu, ki bi bilo ustrezno plačano, ter seveda omogočil zanesljivo skrb za ohranjanje in razvoj jezika, ki je temelj obstoja nacionalne kulture.

Še en kulturnopolitični ukrep v zvezi z ustvarjalci se zdi zelo premišljen, celovit in relativno hitro uresničljiv ter bi uredil številne težave, tako s svojo simbolno vrednostjo kot tudi zaradi razmeroma majhne vsote potrebnega denarja. Mislim na univerzalni temeljni dohodek, ki bi ga kot relativno majhna država na spodobni ravni gospodarskega razvoja in z jasnim zavedanjem o kulturi kot o pomembnem temelju obstoja lahko (za začetek najprej) uvedli na področju kulture. Pogovor o tem bo naporen, še posebno v demagoškem ozračju, ki je pred časom pomagalo ukiniti/zamrzniti že tako imenovane kulturniške pokojnine (saj pisatelji vse življenje niso nič delali, zdaj pa hočejo še pokojnine!). Vzemimo, da bi 100 pisateljev, ki bi se (zaradi pomembnega prispevka k "slovenski kulturi") prelevili v neke vrste javne uslužbenke, dobivalo 2.000 evrov bruto dohodka na mesec; v državi bi za to potrebovali 2,4 milijona evrov na leto (v realni slovenščini: pol kilometra manj zahtevne avtoceste). Seveda bi se bilo najprej treba dodobra spreti glede tega, katerih 100 pisateljev si zasluži tak položaj, a kolobarjenje članstva v instanci, ki bi presojala o tem na podlagi splošno sprejetih meril, bi verjetno zagotovilo razumno družbeno soglasje o "izbrancih" s takim posebnim statusom. Še posebno ker bi se dalo spraviti na svetlo tudi kakšne številke: koliko denarja (in kakšne papirnate in tehtne procedure) bi bilo treba, če bi se teh 100 sicer priglasilo med nezaposlene; koliko pisatelji v resnici opravijo družbeno koristnega in neplačanega dela; koliko na hitro napisanih knjig, ki so bile napisane za poceni preživetje, bi izginilo s trga; koliko denarja bi lahko teoretično zaračunali kulturni industriji, ki si brezplačno prisvaja avtorske pravice (ki so že postale splošno javno dobro); koliko svojega dela so avtorji v času neurejenih razmerij državi samoumevno poklonili (učbeniki, proslave, brezplačna izposoja); koliko časa kulturniki v različnih svetih (javnih zavodov ali česa drugega) poklanjajo državi (v nasprotju s plačanimi nadzorniki v gospodarstvu) itn. Intelektualno (pisateljsko) delo, ki po naravi teži k temu, da postane splošna družbena lastnina, bi v času nastanka svojim ustvarjalcem zagotovilo osnovni življenjski standard, ne pa nepričakovanih dohodkov dedičem ali (po preteku avtorskih pravic) založnikom.

Dostikrat opazimo, da je trajno in sistematično podcenjevanje intelektualnega dela polagoma vzpostavilo razmerja, v katerih niti normalen pogovor ni več mogoč in so vidni nesmisli postali običajen pojav. Po drugi strani logika kapitala – z osamosvojitvijo smo v Sloveniji razveljavili zakon o založništvu in ta dejavnost iz “dejavnosti posebnega družbenega pomena” je postala ena običajnih gospodarskih panog – z zanesljivimi tržnimi koraki vzpostavlja dobiček kot temelj založniške kvalitete. Intelektualno (še posebno pisateljsko) delo je običajen, vse bolj nepomemben proizvodni strošek, ki v strukturi prodajne cene potuje proti mejnim količinam. Globalni konkurenci z učinkovito promocijo (tujih avtorskih pravic) se nebogljen slovenska kulturna politika v vrednosti nekaj odstotkov obrata založniške proizvodnje v državi z dosedanjimi ukrepi seveda ne more upirati. Če menimo, da slovenski jezik in slovenska izvirna literatura zaslužita posebno skrb, je pač treba vpeljati nove mehanizme.

V državi je več kot 1000 (gospodarskih in drugih) družb, ki so registrirane tudi za izdajanje knjig. Založb, ki jih izdajo 20 ali več, je približno 30. Vtis, da se založbe množijo, ker je to zelo donosen posel, je napačen. (Je pa res, da je za opravljanje frizerske dejavnosti potrebna ustrezna kvalifikacija, založnik pa je lahko vsakdo, ki se za to odloči in ima potreben kapital.) Natančnejših in kolikor toliko svežih podatkov o strukturi izdanih knjig (4.000–5.000) na leto ni, še posebno teh ne, koliko subencioniranih nikoli ne doseže kupcev (koliko jih obleži v zalogi) in kakšna je njihova usoda v javnih knjižnicah.

(Na tem mestu se ne bom spuščal v analizo privatizacije založb, v katere je država dolga desetletja na najrazličnejše načine namensko finančno vlagala in svoj lastniški vpliv nanje v programskem smislu, dokler je bil še čas, ravnodušno zanemarila. Te zgodbe so že davno minile in jih nima smisla obujati. Pomembnejše so možnosti, ki bi se jih dalo znotraj tržnih mehanizmov države uporabiti pri oblikovanju položaja “knjig v javnem interesu” in v okviru tega še posebno izvirne slovenske literature.)

Domači avtorji za založnike praviloma pomenijo večje tržno tveganje in večje stroške, zato njihove knjige izdajajo v nizkih nakladah, to pa stroške še povečuje. Treba je jasno priznati, da razmeroma nizek honorar v stroškovniku knjige slovenskega avtorja za založnika v strukturi cene pomeni relativno visok strošek. Tu je (pri nekaterih knjigah, pri nekaterih založbah) s subvencijami priskočila na pomoč država. Zapleteni, pogosto precej abstraktno opredeljeni sistem, ki je s konkretnimi rezultati nemalokrat povzročal vsaj začudenje, polagoma potuje v slepo ulico in ni čudno, da ga mnogi želijo

odpraviti in zamenjati s čim boljšim. Neprikrita javna želja je seveda, da bi bilo tem problemom namenjenega tudi več denarja.

V slovenskem založništvu velja sicer nenapisano, a preverjeno pravilo, da je lažje prodati knjige slabega tujega avtorja kot pa knjige domačih (razen redkih izjem seveda). Podobno sliko dajejo številke o izposojah v splošnih knjižnicah. Procesi lastninjenja založb (in kupčevanja z njimi) po svetu kažejo, da kapitalski lastniki, ki jim je vseeno, ali so lastniki založbe ali tovarne toaletnega papirja, terjajo predvsem ustrezno visoke kapitalske donose, pri tem pa jih kakovost založniškega programa (v "starem" smislu – dobri avtorji, dobri uredniki, dobro lektoriran in oblikovan "izdelek" kot celota) ne zanima. To smo pri nas videli tudi pri svetem lastništvu pornografskih TV-programov; istemu lastniku tudi knjižno založništvo ni tuje. Zato se seveda velik pomen pripisuje izdajam mednarodnih uspešnic (vedno se rojevajo Dani Browni in Rowlingove), ki jim svetovna promocija močno znižuje prodajne stroške na majhnih trgih (nobena slovenska založba si za nobenega slovenskega avtorja ne more privoščiti stroškov za toliko oglaševanja, kot so ga slovenski mediji brezplačno namenili Harryju Potterju!). Osupljiv – oziroma v tej luči povsem razumljiv – je podatek, da je približno 10 avtorjev izdalo približno štiri petine leposlovja na vsem svetu!

(Mimogrede, danes, ko oddajam to besedilo, je v Delu na – simbolično! – 13. strani v dveh vrsticah objavljena novica, da je Primož Suhodolčan med mladimi slovenskimi bralci s svojo knjigo *Košarkar naj bo!* že PETIČ osvojil naslov najbolj priljubljene mladinske knjige na Slovenskem. Zanj je letos spet glasovalo več kot 25.000 mladih bralcev. Zelo zanimivo bi bilo izvedeti, koliko vrstic je naš tisk v zadnjih petih letih objavil o Rowlingovi in Harryju Potterju in koliko o Primožu in njegovem košarkarju, na koliko naslovnica sta bila objavljena ali Primož ali njegov košarkar, kako pa sta jo odnesla Rowlingova in njen Harry!)

Odgovor na te vrste založniški globalizem/imperializem so dali v Skandinaviji (navajam norveški primer, ki je bil "rojen" že pred odkritjem nafte v Severnem morju). Najprej seveda z bolj zavzetim odnosom do svojih avtorjev: pogled v kataloge tamkajšnjih založnikov pokaže, da domači avtorji zavzemajo večino njihove vsebine ter da prevodna literatura v propagandnih publikacijah sodi v ozadje (vsako leto je prav fizično opazna razlika med pritličjem dvorane 6 na knjižnem velesejmu v Frankfurtu, v katerem v literarnem ozračju razkazujejo svoje knjige Skandinavci, ter dvorano 8, ki kipi od anglo-ameriškega "biznisa"). Potem je tu celoviti sistem knjižničnega nadomestila. V javnih knjižnicah ne šteje število izposoj, pač pa število del posamičnega avtorja, ki so na

voljo za izposojjo (pri 30 naslovih se "štetje" konča). Knjižnično nadomestilo se deli v obliki številnih letnih štipendij avtorjem (norveški sistem je eden najstarejših v Evropi), ki jih brez težav dobivajo leta in leta zapored. Zgodbe, ki se jim v Sloveniji brez dvoma ne bi mogli izogniti – da so "ves čas pri koritu isti avtorji" –, preprečujejo tako, da se selektorji vsako leto zamenjajo. To pomeni, da je nekdo, ki redno dobiva štipendije, pač dober in kajpak, da se država zaveda pomena literature in nadomestilu namenja precej denarja. Poleg tega država (za približno 1000 javnih knjižnic) odkupuje izvirno (otroško in odraslo) literaturo, in sicer 1000 izvodov posamezne knjige; kakovost dela založb in njihovi programi določajo količino naslovov, ki pridejo v poštev za odkup. Založniki tako vnaprej vedo, koliko knjig v nakladi 1000 izvodov bodo prodali državi za knjižnice, in ta podatek močno vpliva na založniške kalkulacije in programske načrte. Seveda se založbe potegujejo za dela dobrih avtorjev in ti se zavedajo, da kakovost njihovega dela pomeni pomemben dejavnik pri popotovanju knjige od njih do bralcev in da so od nje finančno odvisni tako oni kot tudi založbe. Sodelovanje avtorjev in založb seveda močno prerašča pogodbenobarantaški odnos, ki ga poznamo kje drugje in pri katerem založnik v zameno za izplačilo nizkega honorarja terja, da mu avtor za svoje delo "odstopi materialne avtorske pravice za ves čas trajanja avtorske pravice" in druge podobne, še pred nekaj leti nepredstavljive izsiljevalske neotesanosti.

Tak sistem odkupov bi bilo pametno razviti tudi pri nas. Še posebno pomembno bi bilo odkupovati knjige za otroke in mladino. Predvsem zato, ker prepričanje, da bodo starši vsaj svojim otrokom kupovali knjige, če jih že zase ne bodo, vodi v poplavo slabih knjig, ki izidejo vsako leto. Država bi tako z usmerjenim odkupom lahko nedvoumno, v sodelovanju s knjižničarji in literarnimi/likovnimi poznavalci, znova vzpostavila kriterije dobrega. In tudi zato, ker je temelj bralne kulture vsakega naroda bralna kultura mladih. Pri nas ima branje v šolah veliko tradicijo (bralne značke, ki bo v kratkem stara pol stoletja in vsako leto združuje skoraj 150.000 deklet in fantov, ki prostovoljno berejo, nimajo nikjer drugje!); knjižnica na šoli je nekaj običajnega. Je pa seveda neodpušljivo, da šole nimajo namenskega denarja za nakupe sodobne literature za svoje knjižnice. Od tod račun iz uvoda, da bi država odkupovala 200 knjig za otroke in mladino v nakladi 1.500 izvodov, saj bi tako v vsako knjižnico prišli 3 izvodi. Knjige med mladimi zasedajo normalno mesto v "potrošnji" prostega časa, ob svetovnem spletu, televizorjih, telefonih, raznih predvajalnikih in drugih izumih komunikacijske tehnologije. A k branju jih moramo povabiti z zadostno količino dobrih in sodobnih knjig.

Slovenska mladinska literatura je (po podatkih COBISS-a) že zdaj v vrhu domačih izposoj. Ne bi bilo narobe, če bi ji priznali vlogo pri oblikovanju bralne kulture in odraščanju mladih sploh. Zagotovljena uveljavitev izvirne mladinske literature bi hkrati vzpodbudila založnike, da se tega dela knjižnega programa lotijo načrtno, pozorno in dolgoročno. To nikakor ne bi bila ovira, da ne bi ob tem pozorno spremljali gibanj po svetu in ob domači seveda izdajali tudi tuje mladinske literature. Ne bi pa se moglo zgoditi, da bi prevajanje svetovnih uspešnic in njihova osupljiva profitna uspešnost onemogočili oziroma skrčili število izvirnih domačih izdaj.

Podobno bi zagotovljeni odkup izvirne literature za odrasle spremenil odnos založnikov, knjižničarjev in bralcev do domačega ustvarjanja. Številni primeri kažejo, da ima ustrezna izvirna literatura, še posebno če jo spremlja resno založniško ogrodje v dobronamerni povezavi z javnimi knjižnicami in mediji, velik odmev in dosega naklonjenost bralstva. Zagotovljen odkup 200 del v nakladi 500 izvodov se v tej luči ne zdi nedosegljiv in še toliko manj nesmiseln cilj. V veliki meri bi lahko zamenjal pogosto kritizirani obstoječi sistem subvencij. Po drugi strani pa ne bi v ničemer ogrozil svobodnega založniškega tržnega tekmovanja z lažjimi prevedenimi naslovi, na katero bi morale veliko bolj vplivati vsakodnevne volitve z glasovi iz bralskih denarnic.

Letošnje leto se zdi primerno za tehten premislek in za odločne, morda za nas povsem nove korake v zvezi s slovenščino in slovensko izvirno literaturo. Govorimo o Trubarju, letošnje leto naj bi bilo "njegov". Naš jezik in naša literatura torej obstajata 500 let. Viharili so ju zelo različni viharji, a sta "stala inu obstala" tudi v današnji Evropi, ki ji ponosno predsedujemo. Škoda bi bilo, če bi bili naši načrti usmerjeni le v rešitve v kakih daljnih delih tega sveta, v katerem smo majhni med velikimi. Škoda bi bilo, če tega prelomnega časa ne bi zaznamovali z nečim, kar bi v naših lastnih očeh in z našimi lastnimi odločitvami pomenilo preskok nacionalne kulturne stvarnosti, ki bi morda kot svetilnik blisnila po Evropi. Denarja ni treba veliko. Treba je drznih in svežih odločitev. Postali bi veliki tam, kjer smo res lahko; in vse to je odvisno le od nas.

Cvetka Hedžet Tóth

Sila protesta

Pred menoj je delo Theodorja W. Adorna (1903–1969) z naslovom *Minima Moralia*, ki je izšlo prevedeno v slovenski jezik leta 2007. Iz celotne naravnosti tega dela izhaja, da se Adorno zaveda, kako izraz ‘morala’ spremlja določeno nelagodje, ki ga je v novejši dobi temeljito zaznal Friedrich Nietzsche, kajti morala naj bi pomenila refleksijo o *pravilnem življenju*, tistem, kar uravnava pravilno življenje kot norma in posameznika celo poučuje, kaj *da* in česa *ne*. Na podlagi tega miselnega motiva je nastalo njegovo delo *Minima Moralia*, izdano po vojni, leta 1951, in pisano je bilo med drugim tudi kot nekakšna miniaturna kritika, ugovor in teoretska protiutež Aristotelovemu delu *Magna Moralia*. Adornovo delo spremlja zavest o tem, da življenja ne živi, kajti subjekt je izkusil vso ničnost in izgubo svoje avtonomije po koncentracijskih taboriščih.

Vsa načela tradicionalne morale so bila izničena in so popustila pod pritiskom fašizma, ki je počistil še z zadnjim zavetjem tistega življenja, ki se je oklepalo česa etičnega, čeprav samo v notranji emigraciji. Ena sama resnica kot neresnica oziroma laž je totalno obvladovala življenje vseh in vsakogar. Da si je rešil življenje, je moral emigrirati v Ameriko, podobno kot mnogi drugi, in uteči strašni usodi Petra Suhrkampa, ki je preživel koncentracijsko taborišče, ali še bolj tragičnemu dejanju Walterja Benjamina, ki si je v strahu pred gestapom raje prerezal žile, kot da bi mu padel v roke.

Po petnajstih letih emigracije se je Adorno vrnil v svoj rodni Frankfurt oktobra 1949, kjer je bilo vse razrušeno, uničeno, in začeti je bilo treba znova. Rektor univerze v Frankfurtu, ki nosi ime po Goetheju, je postal Max Horkheimer, Adornov mladostni sodelavec in po letu 1933 prav tako emigrant. Vendar je zdaj njuno bivanje in delovanje na univerzi v Frankfurtu zaznamovano z očitki, da sta radikalna levičarja, kar je seveda v povojni antikomunistični Adenauerjevi Nemčiji pomenilo biti komunist, to pa je bila psovka.

Adornova negativna dialektika kot dosledna zavest o neidentiteti in hkrati razumljena še kot polno nereducirano izkustvo v mediju pojmovne refleksije je v delu *Minima Moralia* podana aforistično, zaznamovana s konkretnostjo tega, kar je Adorno doživljal med vojno in takoj po njej. Da gre pri tem celo za žalostno znanost, nas opozarja sam, kajti zbrani aforizmi v tem delu so kot celota po njegovem refleksija iz okrnjenega življenja. S čim je zaznamovana ta refleksija?

Z bolečino, trpljenjem, holokavstom milijonskih razsežnosti in zato ni pogojev, da bi nastala kakšna vesela znanost "sicer Nietzschejev izraz" s še bolj veselim oznanilom. Ne samo da je Auschwitz bil, komaj dobrega pol leta po tem, ko je bil januarja 1945 leta osvobojen, mu je sledila še Hirošima. Danes je treba reči, da je bil tudi zdaj že vsekakor simbolni 11. september 2001, ob katerem smo vsi bili njegovi nemi opazovalci in ob katerem je vsak poznavalec Adornove misli moral doumeti smisel njegovega pojmovanja zgodovine, na podlagi katerega je opozarjal, da je zgodovinski razvoj zelo alternativen. Ne moremo govoriti samo o kontinuiteti, ampak tudi o diskontinuiteti, ne samo o napredku, temveč tudi o zgodovinskem razvoju kot permanentni katastrofi, o možnosti padca nazaj v barbarstvo.

Dejstvo industrije smrti po številnih koncentracijskih taboriščih ali kar z zbirnim izrazom fenomen Auschwitz je Adornovo misel trajno zaznamovalo. Nekaj podobnega lahko vidimo samo še pri Platonu, na katerega je učinkovala Sokratova smrt. Po tej plati tako Platon kot Adorno dokazuje, da je eden od najmočnejših vzgibov za filozofijo, in še posebej za metafiziko, človekovo soočenje s smrtjo. Kdor se je vsaj malo izšolal s pomočjo Adornove misli, ostaja temu trajno zavezan, kot v najnovejšem času eden najbolj znanih Adornovih učencev Peter Sloterdijk¹, ki mu je kot enemu redkih, če že ne edinemu, mestoma uspelo "spraviti" dva nespravljena misleca, namreč Heideggerja in Adorna.

Adorno je eden prvih nemških filozofov, ki je tematiziral misel o industriji smrti, o dejstvu holokavsta, ki si še danes mukoma utira pot v našo, slovensko kulturo in ki ga je tudi povojna nemška kultura ignorirala in ob njem molčala. Adorno si je upal spregovoriti, kajti nikakršna etika molka ni pravi odgovor na to, kar se je dogajalo z ljudmi po koncentracijskih taboriščih. Teorija mora znati spregovori tudi tam, kjer najbolj boli, in najti govorico za milijone žrtev, ki so neme. Ta strašna logika identitete, ki je pomorila na milijone ljudi, se je dogajala v svetu, ki je sebe štel za naslednika velike starogrške kulture. Ne samo da je smrt

¹ Peter Sloterdijk: *Evrotaoizem. H kritiki politične kinetike*, CZ, Ljubljana 2000, str. 111.

postala nekaj brezosebnega; ponižana in zgažena je bila ideja nesmrtnosti, še kultura sama se je sesula v sebi zaradi očitnega pregona ideje nesmrtnosti. Kako se je to vse lahko zgodilo in zakaj, je vprašanje, ki Adorna ni nehala spremljati vse do njegove smrti.

Filozofirati po Auschwitzu in razmišljati o možnosti za metafiziko, ki je bila paralizirana zaradi smrti milijonov, je kot neizrekljivo, in Adorno je od filozofije in celotne humanistike pričakoval, da bo za začetek uspela izreči vsaj to, kako je laž učinkovala kot resnica in resnica kot laž. Prevarantstvo kot totalna moč razpolaganja z ljudmi in stvarmi je po Adornovem uvidu pripeljalo do stanja, ko ni samo zabrisana razlika med resnico in lažjo, ampak ko "ima samo še absolutna laž svobodo povedati kaj resničnega"².

Sprememba vseh vprašanj resnice v vprašanje moči ne samo da zatira resnico, ampak pripelje do tega, česar prejšnji represivni sistemi pred fašizmom in nacizmom niso poznali, namreč zabrisana je razlika med tem, kar je prav in kar je napačno. Represivno družbo prepoznamo po tem, da sta "svoboda in nesramnost eno in isto"³. Kaj smo storili, da bi s tem enačajem prekinili? Vprašajmo se, s kolikšno represivno močjo še vedno delujejo naše institucije in so celo stalni vir in dotok tega, kar obnavlja represijo. Mar večina naših institucij še vedno ne deluje na permanentni reproduktivni moči represije. Še včeraj, pred letom 1989, je bila to politika, na začetku novega tisočletja pa ekonomija.

Štirideset let po Adornovi smrti njegovi učenci in sodelavci z univerze v Frankfurtu opozarjajo, da je bila Adornova vizija družbe svet, ki bi bil neodvisen od slepih, ekonomskih mehanizmov, skratka premoči in nadvlade ekonomije. V času globalizacije, v katerem trenutno smo, vidimo, kako globalizacijski procesi prehajajo v nekaj negativnega, zaradi premoči ekonomije, sodobneje rečeno zaradi svetovnotržne metafizike – globalizacija postaja globalizem. Tako Ulrich Beck v svoji uspešnici opozarja, kako kriza zdajšnjega časa kaže, da se je "prelomila zaveza med tržnim gospodarstvom, socialno državo in demokracijo, ki je doslej integrirala in legitimirala zahodni model, nacionalnodržavni projekt moderne"⁴. Naša doba, ki sicer retorično sugestivno, včasih že na meji zasvojenosti, prisega na liberalizem, svobodno ekonomijo, toleranco, je spet svet, soočen s krutim dejstvom, da se zakoni ekonomije nikdar ne obnašajo tolerantno.

²Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp 1951, str. 197.

³Prav tam, str. 120.

⁴Ulrich Beck: *Kaj je globalizacija?, Zmote globalizma – odgovori na globalizacijo*, Krtina, Ljubljana 2003, str. 21.

To dejstvo smo v času naše mladosti in študija imenovali kar *represivna toleranca* in tukaj nemškemu filozofu Herbertu Marcuseju mnogo dolgujemo, čeprav so njegova dela ta trenutek domala nema in so kot taka obležala po knjižnih kletah in podstrešjih. Odzivnost Adornovih del in njegovih misli “adornizma” je mnogo na boljšem, študiji filozofije po zahodnih univerzah Adorna še vedno obravnavajo kot enega od velikih iz 20. stoletja.

Po Adornu je svet, v katerem živimo, kar je tu in vse, kar nas obkroža, v sebi bistveno *posredovano*, nič ni tukaj od vekomaj. Vse je posredovano z zgodovino, tudi najnovejšo, kjer je toliko trpljenja, ran in bolečine, da za njihovo odpravo in že za soočanje samo ne more biti zgled nikakršno sklicevanje na nekakšen prvobitni harmonični red – tudi stari Grki ne. Že od vsega začetka gresta skupaj nasilje in idealizem. Od filozofije, sociologije in celotne humanistike je Adorno pričakoval, da bo spregovorila o trpljenju, našla jezik, tudi za najtežje izgovorljivo bolečino in trpljenje. Morda je edina sreča mišljenja po Adornu v tem, da lahko prepozna vsesplošno nesrečo in jo na glas izreka, ne da bi misel danes bila sposobna povedati, kaj je dobro in prav, še tega ne zmore več povedati, kaj je pravilno življenje. V trenutku pa lahko in mora prepoznati, kaj je slabo, nesvoboda in alarmirati zavest, da ukrepa, kajti: “Hitler je v stanju njihove nesvobode vsilil nov kategorični imperativ: mišljenje ljudi in ravnanje urediti tako, da se Auschwitz ne more ponoviti, da se ne more zgoditi nič podobnega.”⁵ Morala preživi le v materializmu brez olepšav.

Biti vesel, nasmejan v svetu socialne hladnosti, te napačne neposrednosti, je bilo tuje Adornu, ki se je smejal zadržano in redko in med svojimi predavanji v šestdesetih letih opozarjal, kako v tistem trenutku padajo bombe po Severnem Vietnamu. Bil je to čas, ko so nas študirajoči kolegi na Zahodu opozorili, da v t. i. svobodnem svetu, ki naj bi poznal demokracijo, levičarje kot socialno neprilagodljive “se pravi kot psihično bolne” obravnavajo po psihiatričnih bolnišnicah, seveda zaprte. Da je treba skrajno previdno sporočati svoje misli, na to nas nazorno opozarja *Minima Moralia*, kajti na napačno izbranem mestu izgovorjena misel doseže to, da je njena resnica povsem izpodbita in razvrednotena. Če jo primerjamo po nedavni naravni katastrofi, potem ni odveč primerjava s cunamijem, ki je pokazal, kakšno udarno moč premore, saj lahko vse uniči.

Ena najpogosteje citiranih Adornovih misli iz dela *Minima Moralia* vse do danes je vsekakor tale: “Nikakršnega pravnega življenja ni v napačnem.”⁶ In kako naj se etika sama sooča s tem, samó zgodovinsko

⁵Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, GS 6, nav. iz *Gesammelte Schriften* (GS) 1–22, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, str. 358.

⁶Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, str. 59.

nastalim in posredovanim stanjem, ko je vendar treba glede soodgovornosti zaradi holokavsta, te strašne industrije smrti, vprašati tudi humanistiko, kje bi bili oporniki in nastavki za neko obupno in dolgotrajno sokrivdo, ki se je povsem razkrila v koncentracijskih taboriščih?

Nihče ne more oporekati dejstvu, da je bilo v imenu "tiranije dobrega" človeku, človeštvu in naravi nasploh storjeno ogromno zlo in da so zelo dolga obdobja človeške zgodovine žal zaznamovana z etičnim nasiljem. V imenu pojma napredka je narava bila izrinjena, priznana za manjvredno in na tej podlagi je etika z vsem učinkovala kot proti-narava. Že Nietzsche je slutil čas, ko bo prišlo do upora potlačene in ponižane narave, in Adorno je tukaj Nietzscheju zelo prisluhnil. Vprašajmo se, kako je danes z vzgojo. Kako je to možno, da vsa liberalizacija šolstva ni uspela če že ne odpraviti, pa vsaj zmanjšati agresivnosti? Nasprotno, kot žal vidimo, je ta še v porastu in v šolah so že obležala trupla – in koliko jih bo še?

Če izhajamo iz vprašanja, ne kaj ima nam ponuditi Adornova misel danes, ampak obratno, kaj imamo mi pokazati njej, potem seveda njegova *Minima Moralia* zelo zgovorno opisuje proces porajanja nečesa represivnega s temi besedami v 123. aforizmu z zelo značilnim naslovom *Hudobni tovariš*: "Dejansko bi moral fašizem znati izpeljati iz spominov na svoje otroštvo. Kot kakšen osvajalec je v najbolj oddaljene province razposlal svoje apostole prej, preden jih je osvojil: moje šolske tovariše."⁷ Z neko prefinjeno, samo Adornu lastno senzibilnostjo spregovori o tem, kako ga je tretji rajh sicer neprijetno presenetil glede njegove politične presoje, ne pa glede njegove "nezavedne pripravljenosti na strah". Kot da bi odraščal z motivi, ki so pripeljali do zla, kajti že šola je bila institucija, kjer so na grozljiv način vsi zatirali vsakega in: "V fašizmu je mora otroštva prišla sama do sebe."⁸ Je bila torej fašizacija sveta med drugim možna zaradi naše vzgoje, ki nas je naredila vse preveč dovzetne za agresivnost, najprej proti nam samim in nato še proti drugim?

Tako sta v represivni družbi svoboda in nesramnost pobratima, eno in isto, in najbolj zgovoren dokaz tega je obnašanje mladine, ki še nevezana in zunaj poklicnih institucij z rokami v žepu uporno kljubuje celemu svetu. Ves svet je njihov, neodvisni so in s komolci, obrnjenimi navzven, pripravljeni suniti vsakega, ki bi jim nasprotoval. Kot manifestacija svobode zdajšnjega sveta nastopa komolčarstvo, ki se hkrati kaže še kot razkriti mehanizem tekmovalnosti in konkurence. To načelo smo po letu 1989, odeto v najbolj kičaste cape demokracije in polakirano s pojmom tolerance, sprejeli kot protiutež pojmu solidarnosti.

⁷ Prav tam, str. 365.

⁸ Prav tam, str. 368.

Adorno je bil priljubljen predavatelj in le redkokdaj so kakšnega profesorja poslušali tako množično in spoštljivo kot njega. Sredi akademske tišine, ki je spremljala njegova predavanja, je od svojih študentov glasno in odločno zahteval, naj ne zamenjujejo mišljenja s kakšnim konkretnim mislecom, ne s Kantom, Heglom, Heideggerjem in tudi ne z njim, se pravi z Adornom samim ne, in v tem smislu je vsem strogo prepovedoval, da bi postali zaklinjalci kakšne druge misli in pameti razen svoje lastne. Seveda je ravno ta njegov klic, bodi zaklinjalec svoje lastne pameti – nikogaršnje druge, na vse nas, ki smo se v poznih šestdesetih letih soočili z Adornovo mislijo, naredil trajni pozitivni učinek: opazuj na svojem lastnem mišljenju, kaj je to misliti in razmišljati. Nečesa takrat nismo razumeli, zakaj smo se s tem klicem *bodi zaklinjalec svoje lastne pameti, nikogaršnje druge* mnogim tako zelo zamerili, da nas to trajno spremlja. Adorno nas je še z Marxom učil proti Marxu in hvaležni smo mu za ta vzor zdaj, ko je dialektična tradicija razmišljanja že domala nekakšna misel v mirovanju – kako dolgo še?

Prav tako še danes učinkuje njegova izrecna zahteva, da mora mišljenje nase prevzeti *napor pojma*, in Adorno nam je s svojim razmišljanjem kazal pot za razumevanje tako Kanta in Hegla, tako da nismo čutili potrebe vračati mišljenje na predpojmovno, predparmenidovsko raven. Tak poskus je Adorno označil za regresijo zavesti in osebno priznam, da je to nekaj, kar učinkuje trajno. Dati stvarem, da same spregovorijo s seboj, pomeni prepustiti se konkretnosti, hkrati pa jih razpirati s pojmi, tako da se stvar v pojmu ne razide; gre za pristop, ki združuje tako spontanost kot avtonomijo mišljenja, in tu je Adornizem prepričljiv. S tem pristopom smo si tudi lahko utrli pot do branja in še bolj razumevanja enega najtežavnejših tekstov, namreč Heglove *Fenomenologije duha*.

Adornov način dojemanja in izrekanja je negativen v nekem zelo določenem pomenu, ki vidno izstopa v njegovem delu *Minima Moralia*. Izrekel ga je na svojih predavanjih s temi besedami: "Zastarelost pojma filozofije, moment neaktivnosti v filozofiji, ki ga je treba upoštevati, če danes še sploh želimo dobiti pojem o njej, je povezana s tem, da je možnost za pravilno življenje postala napačna. Če pa motiv pravilnega življenja, misel, kako bi se lahko živelo, povsem izgine, je filozofije zares konec. Dialektika ima svoje prizorišče v napetosti med uvidom v povsem nemogoč prikaz pravilnega življenja in hkrati zavesti o tem, kako bi lahko bilo."⁹ Ravno ta uvid v nezmožnost izrekanja pravilnega

⁹Theodor W. Adorno: *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung* 1 (ur. Rudolf zur Lippe), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, str. 133.

življenja bistveno zaznamuje njegova razmišljanja o etiki v delu *Minima Moralia*, celo tako, da ne govori niti o etiki niti o morali, ampak samo o *filozofiji morale*, ki je naravnana izrazito protinormativno.

Kljub temu je Adorno od filozofije in mišljenja pričakoval nekaj odrešitjskega: "Spoznanje nima druge luči kot to, ki na svet sije iz odrešitve: vse drugo se ustvari v poznejši konstrukciji in ostaja delček tehnike."¹⁰ Gre za zadnji, 153. aforizem v prvi izdaji knjige *Minima Moralia*, ki hkrati svari še, da takšne odrešitjske perspektive morajo potekati brez samovolje in nasilja. Iz celote njegove misli vemo, da k temu odrešitjskemu momentu spada tudi materializem, ki ga je razumel s tem, da sicer metafizični interesi ljudi zahtevajo neprikrajšano zaznavanje njihovih materialnih. Moralno poslanstvo materializma je njegova demaskirajoča tendenca in že od vsega začetka je materializem ljudi opozarjal, da imajo pravico do sreče, ne samo do svobode, kar je počel idealizem in pri tem svobodo zapiral samo v meje človekove notranjosti.

Materialistična zareza skozi celoten svet je človeštvu pomagala izoblikovati takšen pojem sveta, v katerem naj ne bi bilo več strahu, bede, lakote in gospostva – takšnega ali drugačnega. Tisto v materializmu največje in najbolj prepričljivo je po Adornu to, da je doumel, kako je za dosego dejanske svobode nujno materializem ukiniti – v nekem zelo določenem pomenu. Vprašanje o svobodi se bo zares postavljalo namreč šele tam, kjer bodo vse materialne prisile odpravljene. Mojo generacijo 68, ki je študirala s pomočjo Adornove misli in skušala doumeti, da je mišljenje protiprodukcija, "proces razreševanja konkretnosti v sami sebi"¹¹, ki se ne sklicuje na nič "prvega" in tudi ne "poslednjega", spremlja dejstvo, da se svet ni znašel onkraj kapitalizma in komunizma, ampak krepko v kapitalizmu neoliberalistične provenience. S tem dejstvom je soočena zdajšnja slovenska izdaja prevoda knjige *Minima Moralia*, z vsem priznanjem prevajalki Seti Knop¹² za njeno naporno delo, da je ob skrajno težavnem Adornovem jeziku sploh zdržala.

Nismo se odrekli upanju, utopiji, metafiziki, tudi ne solidarnosti, samo da z Adornovo pomočjo ta trenutek vemo, da "je za intelektualca neomajna samota edino obličje, v katerem nekako še lahko pokaže solidarnost. Vse sodelovanje, vsa človeškost druženja in udeležbe so gola maska za molčeče sprejemanje nečloveškega. Človek bi moral deliti trpljenje s soljudmi: najmanjši korak k njihovim radostim je korak k otrdelosti

¹⁰ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, str. 480.

¹¹ Prav tam, str. 129.

¹² Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Refleksije iz poškodovanega življenja*, Založba I/*cf., Ljubljana 2007 (Rdeča zbirka).

trpljenja.”¹³ Kot da bi bil edini smiselni protest samo še ta, ki se je preselil v našo notranjost, saj navzven ta trenutek ne moremo delovati. Bivanje s takim notranjim protestom je po svoje prijetno, kajti čutiš silo, ki to omogoča, da se ne izgubljaš v nepravem svetu, da nisi eno z njim, zdaj, ko nismo več mladi.

¹³ Prav tam, str. 21.



dr. Meta Grosman

Dušanka Zabukovec z dr. Meto Grosman

Meta Grosman je med študenti Oddelka za anglistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani legendarna. Tisti z ustvarjalno iskrico so navdušeni nad njenimi seminarji iz angleškega romana, ker jim dopusti možnost, da si dajo duška s svojimi idejami o književnosti. Tiste, ki prihajajo na informativne dneve pred vpisom na fakulteto, spravlja v grozo, ker jim razbija iluzije o lahkem študiju in kruhu, za katerega se ni treba kaj prida truditi. Njena bibliografija je dolga kot brada kralja Matjaža. Sodeluje pri oblikovanju študijskih programov, ne le za univerzo, temveč tudi za gimnazije. Morda jo je ravno to delo spravilo v sveto jezo in bilo tista zadnja spodbuda, da se je lotila preučevanja bralne kulture pri nas. Že dobro desetletje je predsednica Slovenskega bralnega društva in zavzeta borka za študijske programe, prijazne do bralca, ter splošni dvig bralne kulture pri nas.

Zabukovec: Kaj vas je spodbudilo, da ste se začeli poglobljeno ukvarjati z branjem in bralno kulturo?

Grosman: Z branjem sem se začela ukvarjati pred več kot štiridesetimi leti, ko sem se odločila za temo svoje doktorske disertacije – preučevanje bralca kot kritiške kategorije v angleški literarni teoriji. V angleški teoriji so študije o branju in bralcu izhajale že vse od konca 19. stoletja, ko so bralci pomembno vplivali na nastajanje romanov. Prva eksperimentalno zasnovana študija branja poezije je bila natisnjena že leta 1929 in še zdaj vpliva na razmislek o branju, pa tudi o poučevanju književnosti. Ko so se konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih let razvneli protesti proti tradicionalnim oblikam pouka književnosti, so odzivi bralcev in posebnosti književnega branja postali osrednja tema kritiškega zanimanja, saj se je uveljavilo prepričanje, da književnosti ni mogoče posredovati brez motiviranja bralcev.

Zabukovec: Kakšna je zgodovina ukvarjanja z branjem na Slovenskem?

Grosman: Za natančen odgovor na to vprašanje bi potrebovali skrbno zbrane podatke o posameznih zapisih o branju pri nas, ki bi razločevali različne oblike in ravni obravnave branja. Na bolj splošni ravni pa je vse intenzivnejše ukvarjanje z branjem pogosto odziv na zaznave o upadanju branja, natančneje, zanimanja za branje in bralne pismenosti oz. bralne zmožnosti, kakršne so potrebne za branje raznih vrst besedil, še posebno umetnostnih. Vse oblike branja danes niso več tako samoumevne kot takrat, ko je bilo branje edina pot do podatkov, branje leposlovja pa najbolj priljubljena oblika zabave. V tem smislu je ukvarjanje z branjem oz. bralno pismenostjo tudi pri nas močno naraslo, ko so bili leta 2001 objavljeni podatki o nizki funkcionalni pismenosti na Slovenskem. Sicer pa strokovnjaki štejejo branje za najbolj zapleteno obliko človekovega vedenja in mu je zato kot predmetu preučevanja posvečeno neobvladljivo število študij. V specializirani knjižnici za spoznavno jezikoslovje kalifornijske univerze Berkeley je število študij o branju v letu dni presehalo 50.000 enot.

Zabukovec: Kje in kdaj bi morali začeti oblikovati bralne navade? Predvsem pa – kako?

Grosman: Na to vprašanje je lažje odgovoriti. Danes se vsi strokovnjaki strinjajo, da sta za razvoj bralnih navad in zmožnosti izjemno pomembna že domače okolje in odnos do knjige. Zato bi morali že starši vedeti, da domači odnos do knjige in branja ne vpliva samo na razvoj poznejše otrokove bralne zmožnosti, marveč – z uspešnim branjem – tudi na njegovo šolsko in pošolsko uspešnost. Pri tistih učencih, ki prihajajo iz bralno in jezikovno manj spodbudnih okolij, pa bi za odpravo domačega primanjkljaja morala poskrbeti šola.

Danes je tudi že povsem jasno, da za razvoj bralne zmožnosti ne zadošča začetno opismenjevanje v prvih razredih osnovne šole, marveč jo je treba sistematično razvijati na vseh ravneh šolanja. Še na univerzitetni ravni učitelji ugotavljamo nezadovoljivo bralno razumevanje. Potrebno je stalno nadgrajevanje bralne zmožnosti glede na učenčev razvoj in različne vrste besedil, ki terjajo različne oblike branja in uporabo raznih bralnih strategij. Ker je za tak pouk potrebno posebno znanje o branju, bralnih strategijah in uspešnih oblikah pouka, v državah, ki se zavedajo pomena bralne pismenosti za družbeno in gospodarsko uspešnost, usposabljujejo strokovnjake, ki šolam pomagajo uvajati boljši pouk branja. Že iz začetka preteklega stoletja pa je znano spoznanje, da morajo učitelji vseh predmetov skrbeti za uspešen razvoj bralne pismenosti pri učencih.

Zabukovec: O branju ste napisali več knjig, najnovejša – *Razsežnosti branja* (Karantanija 2006) – je bila celo ponatisnjena.

Grosman: Moje študije/knjige o branju so doživele precej pozitiven odziv. Moja prva zbirka študij *Bralec in književnost* (DZS, 1989) je bila v letu dni razprodana. Knjiga *Zagovor branja, bralec in književnost v 21. stoletju* (Sophia, 2004) je bolj zapletena, ker zdaj vemo precej več o leposlovnem branju. Zadnja zbirka *Razsežnosti branja: Za boljšo bralno pismenost* (Karantanija in Društvo Bralna značka Slovenije, 2006) pa je bila kljub prvi nakladi 2000 izvodov že ponatisnjena. Upam, da so vse te študije pripomogle k boljšemu razumevanju književnega branja in s tem tudi k bolj odprtemu pouku. Na več šolah se trudijo za višjo pismenost in številni učitelji me sprašujejo o možnostih boljšega in uspešnejšega pouka branja.

Zabukovec: Na kakšne odzive naletite pri spodbujanju bralne kulture med kolegi jezikoslovci, še posebno med slavisti in slovenisti?

Grosman: Številni študenti in diplomanti angleščine se zanimajo za sodoben odnos do branja in kritično mišljenje, ki ju spodbujamo na našem oddelku, in poznajo moje študije. Vaše vprašanje o slovenistih pa je bolj zapleteno. V preteklem šolskem letu sva s kolegico Sonjo Pečjak, ki je na psihologiji doktorirala s področja branja, predlagali interdisciplinarno zasnovan predmet pouk pismenosti, ki bi bodoče učitelje raznih predmetov usposabljal za učinkovitejši pouk bralne pismenosti. Zelo sva se začudili nepodpisanemu in nedatiranemu dopisu Oddelka za slovenistiko, v katerem so ta sicer že na vseh univerzah uveljavljeni predmet ocenili za poseg v slovenistično jezikoslovje, čeprav ni bilo nikoli opaziti, da bi se čutili kakor koli povezane z nizko pismenostjo na Slovenskem ali celo odgovorne zanjo.

Zabukovec: Slovenščina med našimi dijaki velja za najbolj nepriljubljeni učni predmet.

Grosman: Vsakič, ko slišim o nepriljubljenosti slovenščine – in to žal nikakor ni redko –, me stisne pri srcu. Prvi jezik, za večino ljudi je to materinščina, ima poseben pomen za spoznavni razvoj in identiteto posameznika, saj ta ob pomoči prvega jezika spoznava svet, vzpostavlja medosebne odnose z bližnjimi in si v njem ustvarja predstave o realnosti in zgodbe o življenju. Zato pa mora učencu v šoli prvi jezik zbujati občutek, da je v njem varen pred negativnimi doživetji, da ga lahko

obvlada in s pridom uporablja. Šola bi morala najprej spodbujati pozitiven odnos do jezika. Neka indijska kolegica je zapisala, da za tako identiteto nista pomembni slovnična in politična pravilnost, marveč si morajo govorci jezik želeti, ga imeti radi in ga spoštovati. Če do jezika nimamo takšnega odnosa, občutka obvladljivosti in želje, da bi ga obvladali, je zelo preprosto izbrati poljuben drugi jezik. To je človekova pravica in se že marsikje na svetu uveljavlja.

Zabukovec: Sezname branja so natančno določeni, tam, kjer je pri izbiri knjig za branje večja svoboda, pa je tudi branje bolj priljubljeno. Pouk bi moral biti "milo nasilje", če pogledamo pouk književnosti pri nas, pa bi besedo "milo" lahko tudi opustili.

Grosman: Natančno določeni sezname branja so tradicionalna šolska praksa, ki jo ponekod že poskušajo preseči ali jo čisto opuščajo. To pa še ne odpravi vprašanja izbire besedil. Nezapovedano branje po svoji lastni izbiri je povsod bolj priljubljeno, na to kažejo tudi odgovori slovenskih učencev in večja priljubljenost branja za bralno značko, šolska obravnava, ki naj bi omogočala tudi nadgrajevanje branja, pa je mogoča le ob dogovorjenem besedilu. Če naj bi brali književna besedila, morajo učenci usvojiti tudi predstavo o književnosti in njenem razvoju, funkcijah v različnih obdobjih in o pomenu književnosti. Ta zadnje čase za vse več ljudi nima tako velike veljave kot nekoč ali kot npr. šport. Razmerja med znanji in besedili povsod ostajajo predmet vročih razprav.

Zabukovec: Kaj mislite o knjigah, ki jih morajo naši dijaki poznati kot domače branje?

Grosman: Seznam besedil za domače branje se spreminja. Moral bi upoštevati realne možnosti učenčevega ali dijakovega odziva; temu navadno pravimo možnost osebnostnega odmeva na določeni ravni. Ob sedanjih velikih generacijskih razlikah postaja vprašanje izbora vse bolj pereče, pa tudi vse bolj usodno za učence. Čeprav se zanimanje učencev korenito spreminja, je za antologije in berila značilno ohranjanje starih izborov. Nekateri strokovnjaki opozarjajo, da je pouk pogosto načrtovan za generacije, ki jih ni več, ki so na Žalah. Sama bi s seznama umaknila besedila, ki pri učencih in dijakih niso spodbudila zanimanja in pozitivnih odzivov, saj negativna izkušnja z branjem predpisanih besedil ne daje pozitivnega literarnega doživetja ter hkrati odvrča od zanimanja za branje in za književnost. Zanimanje za književnost in sposobnost lepo-

slovnega branja spodbujajo samo pozitivne bralne izkušnje, pozitivno naravnani pogovor o prebranem in učenčev občutek, da branje besedila zmore brez težav in šolskih zapletov.

Zabukovec: Ali bi možnost, da bi šolarji in dijaki sami izbirali knjige za domače branje, res lahko ogrozila poznavanje pomembnih del iz slovenske literarne preteklosti?

Grosman: Literarno preteklost danes vse pogosteje opisujejo kot kulturni spomin in s tem poskušajo poudariti njen pomen. Vprašljivo ni samo poznavanje pomembnih del, gre za sprejemljivost koncepta pri mladih in načine, kako bi ga šola lahko uveljavila brez ustvarjanja odpora pri učencih. To pa je zelo zapleteno vprašanje, ki ga strokovnjaki rešujejo na vedno nove načine z ločenim poukom zanimivejše literarne zgodovine in leposlovnega branja izbranih del.

Zabukovec: Ali bi bilo smiselno dovoliti posodabljanje klasičnih slovenskih romanov (npr. Finžgarjevega *Pod svobodnim soncem*), ki so mladim zaradi močno spremenjenega sodobnega jezika nerazumljivi?

Grosman: Umetnostnih besedil navadno ne posodabljam, čeprav zaradi zastarevanja jezika pogosto posodabljam njihove književne prevode, ki nimajo istega statusa kot izvorna besedila. V angleški književnosti poznamo primere starih besedil, ki so s prevodom v današnji jezik postala uspešnice. Poznamo tudi vrsto drugačnih priredb in predelav in številne kritike ter zagovore le-teh. Najbrž ni univerzalnega odgovora na vprašanje, kaj je dobro ali mogoče, ne da bi se spraševali, kaj želimo doseči v določenih okoliščinah, času in kulturi in za določljive bralce, konkretne učence, ki jih imamo v šolah.

Zabukovec: Tekmovanje za bralno značko se je v toliko letih med mladimi bralci že močno utrdilo. Kakšen je vpliv bralne značke na bralne navade mladine?

Grosman: Branje za bralno značko ima zagotovo pozitiven učinek: vse do četrtega leta študija na fakulteti se študentje spominjajo branja za bralno značko kot najpozitivnejšega in najzanimivejšega bralnega doživetja. Prvi dejavnik je prosta izbira, drugi pomembni dejavnik pa je tudi svobodnejši pogovor o prebranem, ki ga ne omejujejo predpisi učnega načrta.

Zabukovec: Kaj je večja spodbuda, branje samo ali bolj privlačno tekmovanje?

Grosman: Med tistimi mladimi, ki so brali za bralno značko, jih veliko razvije boljše bralne navade in ohrani tudi zanimanje za branje in književnost. Mislim, da je branje po svoji lastni izbiri večji izziv, tekmovalnost pa mogoče stranski učinek.

Zabukovec: Šolarji – tako osnovnošolci kot dijaki – poslušajo teoretične razlage o knjigah, ki pri njih vzbujajo odpor do branja. Pričakovali bi, da se bodo z literarno teorijo začeli ukvarjati šele študentje na univerzi, pri nas pa je to merilo znanja že v srednjih šolah.

Grosman: Naši učenci in dijaki poslušajo teoretične (v resnici bolj razčlenjevanje besedil z literarnimi pojmi) in druge razlage o knjigah, ki pri številnih zbudijo vtis, da morajo književna besedila secirati kot mrtve žabe. Nekatere mednarodne raziskave kažejo, da so take analize pred zadnjima dvema letoma srednješolske ravni škodljive, ker ne spodbujajo literarnega doživljanja, marveč ga, nasprotno, odtujujejo kot dejavnost, ki je razumljiva samo učitelju. Če ljudje po šoli berejo pesmi in romane, jih zagotovo ne zato, da bi ugotavljali metrično zgradbo ali zunanjo in notranjo obliko in tematske razlage! Na voljo imamo že več študij, ki raziskujejo neposredno škodljivost in odtujevalne učinke prenašanja univerzitetnih pristopov h književnosti na nižje ravni književnega pouka. Vprašljive pa so tudi številne univerzitetne oblike obravnave in razprave, ki so prispevale predvsem k družbeni marginalizaciji književnosti.

Zabukovec: Kaj bi lahko storili, da bi bil pouk o književnosti v našem osnovnem in srednjem šolstvu prijaznejši do bralcev?

Grosman: Pouk o književnosti bi moral izhajati iz sodobnih konceptov književnosti in biti zanimivejši ter manj obremenjen z za učence nezanimivimi podatki. Graditi bi moral na doživetjih učencev; to bi jih prepričalo, da so njihova doživetja zanimiva in pomembna, predvsem pa dosegljiva njim samim. Učencem bi moral najprej omogočati pozitivno izkušnjo z leposlovnim branjem, ki bi spodbujala zanimanje za književnost in branje.

Zabukovec: Kaj bi morali spremeniti v učnih programih, da bi branje obveljalo za nekaj, kar nam daje veselje, ne pa za nekaj morečega?

Grosman: Spreminjanje učnih programov je zapleten proces, v katerem se križajo različni interesi in ohranjajo predstave ljudi, ki so za generacijo ali dve starejši od učencev, za katere načrtujejo pouk. Pomembno bi bilo uveljaviti spoznanje o širšem pomenu branja. Spoznanja o možnosti bralnega veselja predpostavljajo lastno bralno, veselja polno literarno doživetje v šoli in doma. Pomagalo bi tudi spoznanje, da je branje pač zapletena dejavnost, v katero mora tudi bralec vložiti precejšen napor, učitelj pa ga mora pri tem razumevajoče podpirati in spodbujati.

Zabukovec: V zadnjem letu sta pri Cankarjevi založbi v zbirki Bralna znamenja izšli dve pomembni knjigi o knjigah – *Zgodovina branja* Alberta Manguela in *Posel s knjigami* Andréja Schiffrina, poleg teh pa tudi leksikon Cankarjeve založbe *Knjiga* Iztoka Illicha. Predhodnica teh knjig o knjigah je bila *Toliko knjig!* Gabriela Zaida, ki je lani izšla pri založbi KUD Sodobnost International v zbirki Črka ob črki. So knjige o knjigah, ki so pospešeno začele izhajati tudi pri nas, znamenje nekega novega, pomembnega dogajanja v naši kulturi ali preprosto naključje?

Grosman: Vedno večje število knjig o knjigah in o branju pri nas in v svetu je najprej kazalnik težavnosti prepričevanja o pomenu branja in knjig, ki se bojujejo s konkurenco drugih možnosti zabave in z vse večjo obrobno tjo. Poznavanje tistih možnosti kognitivnega delovanja, ki jih vizualno podprta pripoved ne more nadomestiti, pa je v zagovor branju. Prepričana sem, da bi ljudje več brali, če bi te možnosti poznali.

Zabukovec: Denis Diderot se je v *Fatalistu Jacquesu* in njegovem gospodarju že leta 1796 spraševal, kdo bo gospodar, pisec ali bralec. Mnenja so različna. Kaj menite vi?

Grosman: Danes več avtorjev poudarja pomen bralcev in dejstvo, da brez njih književnost ne more imeti smisla. Vendar brez piscev in njihovih besedil tudi bralci nimajo pomena. Mislim, da so oboji pomembni in da je vsakdo gospodar svojega dela in vloge pri govornem dejanju. Književnost je družbena praksa ter dogovorjena oblika in prostor razmišljanja o človekovih realnostih in možnostih, kot posebno govorno dejanje pa potrebuje oba: pisca in bralca.

Zabukovec: Leto 2008 bo evropsko leto medkulturnega dialoga. Vsi, ki se ukvarjamo s prevajanjem, se zavedamo, da to ni le preprosto prestavljanje besed iz enega jezika v drugega, temveč medkulturno sporazumevanje.

Grosman: Sodobno prevodoslovje književno prevajanje opisuje kot medkulturno posredovanje umetnostnih besedil iz enega jezika in kulture v drug jezik in kulturo. Pri tem ne gre le za zamenjavo besed iz enega jezika z besedami drugega, marveč za precej bolj zapleteno dejavnost, saj mora prevajalec pri svojem delu ves čas misliti tudi na ciljnega bralca prevoda in njegove posebne okoliščine sprejemanja v kulturi, ki je bolj ali manj drugačna od izvirne. Bralci prevoda pogosto nimajo tistega znanja in medbesedilnih izkušenj, ki jih pri bralcih izvirnika pričakuje tuji avtor. Na splošno so vse oblike medkulturnega dialoga precej bolj zapletene, kot si ljudje predstavljajo, saj posamezniki nimajo samo različnih imen za iste ali podobne stvari, marveč imajo o številnih stvareh, še posebno o družbenih posebnih konceptih, tudi različne predstave in izkušnje, ki jih nato uporabljajo pri branju in razumevanju tujih besedil.

Zabukovec: Koliko lahko branje in splošna bralna kultura vplivata na rast strpnosti med ljudmi in na odprtost do drugih, predvsem narodov in manjšin?

Grosman: Književnost nam odpira vrata v svetove drugih ljudi, v njihove misli, čustvovanje, prepričanja in delovanje. Stopanje v svetove in doživljanje drugih ljudi ne poteka vedno povsem brez težav, saj navadno terja nekaj strpnosti do drugačnega in drugačnih, ki pri nas ni ravno pogosta lastnost, vendar hkrati tako strpnost tudi spodbuja in veča. Omogoča nam vpoglede v izzivov polne alternativne svetove in kritičen premislek o lastni izkušnji in njenih omejitvah. V tem smislu večja bralna kultura lahko prispeva k strpnosti in odprtosti, saj boljše razumljeno postane tudi manj nevarno.

Zabukovec: *Posredovalna kritika* je izraz, ki si ga je izmislil Roger Sell, profesor angleškega jezika in književnosti na univerzi v Åboju na Finskem, pa tudi ustanovitelj in direktor mednarodnega projekta *ChiLPA* (*Children's Literature, Pure and Applied*), namenjenega poglobljenemu preučevanju otroške književnosti in možnosti za pomembnejšo vlogo te književnosti v družbi, posebno pri izobraževanju.

Grosman: Profesor Sell je zagovornik osmišljenega pouka književnosti, ki upošteva učence kot bralce in izhaja iz njihovih lastnih doživetij besedila, dobro pa pozna tudi različne odtujevalne učinke nekaterih tradicionalnih oblik književnega pouka. Književnost je zanj posebna oblika medčloveške komunikacije. Zato je prepričan, da bi morala kritika

predvsem pripomoči k boljši komunikaciji z umetnostnim besedilom. Tudi pouk književnosti bi moral biti predvsem tako posredovanje in nadgradnja učenčevega doživljanja, ne pa prenašanje podatkov o književnosti, saj te učenci lahko sami pridobijo s spleta.

Zabukovec: Kolikšno vlogo pri medkulturnem sporazumevanju pripisujete literarnim kritikom, ki so v tujini zelo priznani in cenjeni, pri nas pa nanje gledamo malce postrani, kot na kritikastre, ki sami ne znajo pisati in se zato spravljajo na tiste, ki znajo?

Grosman: Vloga kritikov pri medkulturnem literarnem sporazumevanju, se pravi pri književnih prevodih, ki so poglavitna oblika medkulturnega posredovanja umetnostnih besedil, je drugačna od vloge kritike domače književne ustvarjalnosti. Medtem ko je kritika domačih umetnostnih besedil namenjena avtorju in potencialnim bralcem, ki so umeščeni v skupen prostor in čas, kritika književnih prevodov pogosto nagovarja bralce, ki ne delijo kulture z avtorjem izvirnika in nimajo enakega obzorja bralnih pričakovanj kot bralci - naslovniki izvirnega besedila v bolj ali manj tuji kulturi. Kadar kritika upošteva možne medkulturne razlike in z njimi povezane možnosti nerazumevanja ter posebnosti prevodnega besedila, lahko uspešneje opravlja svojo posredovalno vlogo in prispeva k razumevanju bralcev. Sama kritiko razumem kot govorno dejanje, ki bi moralo upoštevati zanimanje in potrebe bralca. Res pa je, da pri nas kritike malokdo bere.

Zabukovec: Mislite, da nam bo uspelo premagati to, da se ljudje, ki se pri nas ukvarjajo s knjigami, pretežno poznajo med seboj in zato z odkritim mnenjem ne želijo prizadeti kolegov ali se jim zameriti?

Grosman: Na tem področju premalo poznam okoliščine pri nas, da bi lahko presojala. Sama kritika – pozitivna in negativna – pa je nujno potrebna za doseganje kakovosti, saj omogoča nadgradnjo in odpravljanje raznih pomanjkljivosti. Na mednarodni ravni se udeleženci pri vsaki razpravi najprej zahvalijo za kritiko. Neomajno velja pravilo, da v trenutku, ko se nekdo neha zanimati za kritiko svojega dela, naredi strokovni samomor. Če pa se za kritiko sploh ne zanima, je vprašljivo, ali je bil sploh kdaj strokoven!

Zabukovec: V naših knjigarnah in knjižnicah je na voljo množica knjig, ne le v slovenščini, temveč tudi v tujih jezikih. Izposoja v knjižnicah je dokaz, da ljudje berejo, prodaja knjig pa, da so najverjetneje predrage.

Grosman: Podatki o izposoji knjig pomenijo tolažbo za raven bralne kulture. Žal pa ne pomenijo podpore slovenski književni ustvarjalnosti in ne kažejo na željo, da bi imeli priljubljene avtorje in njihova besedila vedno pri roki in doma. To bi se zgodilo, če bi se ljudje bolj zanimali za književnost in ne bi mislili, da je razumljiva le za profesorje, in če bi bile knjige cenovno bolj dosegljive.

Zabukovec: Koliko bralci knjig v tujih jezikih, še posebno mladi, res dobijo pravi vtis o knjigi, koliko pa gre le za to, da so jim všeč zgodbe, podrobnosti pa ne dojamejo? Mislim predvsem na izvirnike romanov o Harryju Potterju, ki niso ravno nezahtevno branje.

Grosman: Branje v tujem jeziku je praviloma počasnejše, ker se bralec srečuje z večjim številom neznanih besed. Neznane besede tudi pri branju v prvem – maternem – jeziku upočasnijo branje in zmanjšajo kakovost razumevanja, še posebno kadar jih je veliko. To bi morali upoštevati predvsem avtorji raznih učbenikov s celimi slovarji novih strokovnih izrazov, ki onemogočajo globinsko razumevanje in pomnjenje snovi. Vendar motivirani bralci težave zaradi neznanih besed in tujega jezika lahko presegajo, še zlasti kadar jih pripoved močno zanima. Z branjem tako obsežnih besedil, kot so romani o Harryju Potterju, pa se z vajo samodejno učijo branja v angleščini in tudi novih besed. Ne nazadnje ima vsak bralec, mlad ali odrasel, pravico brati na ravni svojega zanimanja, prepoznavanja različnih podrobnosti pa se najprej uči prav z vajo v branju.

Zabukovec: Ravnokar je bila ustanovljena Agencija za knjigo, namenjena predvsem spodbujanju tiska zahtevnejše književnosti. Knjigotržci in knjigarnarji so ogorčeni, češ da bodo imeli vpliv na delo Agencije le avtorji. Kdo bi po vašem moral sodelovati pri oblikovanju knjižnega programa subvencioniranih knjig?

Grosman: Ko sem brala poročila o izdajanju knjig na Slovenskem, me je presenetilo opozorilo, da kakovostne študije in dela izdajajo predvsem majhne in neprofitne založbe. Kako je potem z zavzetostjo za sodobno raven obveščenosti na raznih področjih? Kdo in kako bi to vprašanje boljše reševal, težko rečem, načelno je boljše sodelovanje več udeležencev, seveda če potem ne porabijo vsega časa za prepiranje.

Zabukovec: Angleži, na primer, književnosti in branju ter jezikovnemu ozaveščanju posvečajo veliko pozornost. Princ Charles se odlično spozna

na književnost. Mislite, da bi tudi naši politiki morali pokazati več poznavanja in naklonjenosti do knjige in ne le do tržnih dobičkov?

Grosman: V Veliki Britaniji vsi izobraženci poznajo pomen bralne pismenosti, saj že uspešni gospodarski razvoj v preteklih stoletjih razlagajo z visoko pismenostjo. Tudi zadnje čase so uvedli uspešne in učinkovite ukrepe za dvig pismenosti vsega prebivalstva, jezikovno ozaveščanje, nacionalno strategijo pismenosti in leto branja. Nacionalno strategijo pismenosti je sprejela vlada in nato tudi nadzorovala izvajanje za vse učence do lokalnih ravni. Pri nas pa nacionalna strategija za razvoj pismenosti že več kot celo leto čaka na prvo obravnavo.

Med našimi politiki po branju gotovo izstopata nekdanji predsednik Kučan, ki je bil tudi pokrovitelj bralne značke, in novi predsednik dr. Türk, ki je tudi ljubeznivo sprejel pokroviteljstvo bralne značke in vse navzoče na posvetovanju očaral s svojim branjem in poznavanjem književnosti. Verjetno bi bilo za slovensko knjigo koristno, če bi tudi drugi politiki pokazali več poznavanja ali vsaj zanimanja, če že ne drugega, da bi jih vsaj kdaj videli s kakšno knjigo.

Zabukovec: Tako *Slovenski pravopis* kot *Slovenska slovnica* sta ob izidu, pa tudi pozneje, naletela na hude kritike jezikoslovcev, predvsem pa uporabnikov. Tudi področje geografskih imen je bilo tarča hudih in upravičenih kritik. Če pomislimo, da vsako tako normativno delo pri nas nastaja desetletja, je logično, da je že ob izidu zastarelo. Kaj bi se pri ustvarjanju normativnih slovenističnih del moralo spremeniti, da bi bila natančnejša in bolj ažurna?

Grosman: Za večjo ažurnost, ki je temeljna za vsako strokovno delo, bi bili potrebni boljše poznavanje sodobnega jezikoslovja in širše sodelovanje več kolegov, saj posameznik težko obvlada vse potrebno znanje. V neki oceni sem prebrala, da naj bi *Slovenska slovnica* dvignila slovensko jezikoslovje na raven evropskega strukturalizma. Ko je bila leta 1976 prvič natisnjena, je bil strukturalizem kot smer raziskovanja že dolgo presežen in opuščen, v jezikoslovju so se takrat že uveljavili funkcijski pristopi in seveda pragmatična smer, se pravi preučevanje dejanskih jezikovnih rab brez predpisovanja norm. V predgovoru k angleški slovnici slovenskega jezika (v zbirki slovnice raznih jezikov ugledne založniške hiše Routledge, 2000, str. 1) izpod peresa predstojnika slavistike na univerzi v Nottighamu Petra Herrityja beremo, da je slovenščina do neke mere umeten jezik. Razlikuje se tako od slovenskih dialektov

kot tudi od pogovornega jezika izobražencev. Sodobno knjižno slovenščino najdemo v slovnica, učijo jo v šolah in na univerzah, uporablja se v književnosti in ob formalnih priložnostih v medijih. To je pisan jezik izobraženih Slovencev in se ga je treba učiti. Preučevanje teh tujih strokovnih zaznav o slovenščini vsekakor zmanjša naše čudenje težavam, ki jih imajo naši učenci s svojim jezikom.

Če bi pri nastajanju takih osnovnih del sodelovalo več strokovnjakov, vsaj s kolegialno strokovno kritiko, v natisu leta 2000 in 2004 na strani 712 najbrž ne bi več brali takih opisov:

“Pri izrekanju (izrazitvi) besedila, tj. pri ubesedovanju, se vsa zapletena stvarnost naše zavesti v tankem curku, ki teče izpod našega peresa (ali iz naših ust), preliva v jezikovno eksistenčno obliko.

To ne gre zmeraj gladko. Včasih se nam misli ne uredijo dovolj hitro v povedi; umanjka nam beseda za kak pojem; zabredemo v pretežak ali neustrezen skladijski vzorec ...” (Sledi dvajset možnih težav!)

Zabukovec: Mislite, da tudi zapletenost slovnične teorije pri nas vpliva na splošni občutek, da se Slovenec nikoli ne more naučiti pravilne slovenščine?

Grosman: Problem ni samo občutek, da se ob takem opisovanju in takšnem šolskem poučevanju jezika ni mogoče naučiti pravilne slovenščine, ampak to, da si učenci in dijaki tega niti najmanj ne želijo zaradi načina, kako naj bi obvladovanje jezika sploh dosegli. Pri tem pa zaradi podatkovne obremenjenosti vedno primanjkuje časa za vaje rabe, ki so potrebne za dejansko usvajanje branja in pisanja. Vse fakultete se pritožujejo nad pomanjkljivo pismenostjo uspešnih maturantov. Ko smo pred desetimi leti na Filozofski fakulteti uvedli študij prevajalstva, najprej nisem mogla razumeti, da uspešni maturanti ne poznajo razlik med govorno in pisno rabo jezika, saj naj bi po učnih načrtih obvladali sporazumevalne zmožnosti. Največ jih je napisalo, da je pisna raba knjižna, govorna pa neknjižna raba jezika. Šele ko sem pregledala slovnične opise, ki o tem govorijo kot o različnih prenosnikih, natančneje, o slušnem in vidnem prenosniku pri sporočanju, sem lahko razumela njihove težave z obema rabama. Tudi pri jezikovnem pouku so za učence usodni prenosi snovi z univerzitetne ravni v šolske programe. Oglejte si maturitetna vprašanja s področja razčlenjevanja neumetnostnih besedil!

Zabukovec: Lektorji pri nas veljajo za nekakšno šibo božjo, čeprav lahko močno izboljšajo jezikovno podobo avtorjevega izdelka. Po eni strani naj

bi se omejili na postavljanje vejic, po drugi pa jim nekateri avtorji prepustijo nalogo, da dokončajo jezikovno siromašen izdelek. Mislite, da imajo lektorji pri nas preveliko ali premajhno vlogo – in zakaj?

Grosman: Mislim, da je njihova vloga ob uradnih slovničnih pogledih na jezik predvsem zapletena. Če jo dobro opravijo, je velika, če ne, pa je slaba. Verjetno je precej odvisna od osebnosti in posameznikove občutljivosti za jezik. Sama imam veliko srečo, lektor mojih besedil kot odličen strokovnjak in prijatelj vedno razume, kaj želim doseči; vedno sem mu hvaležna za njegovo delo.

Zabukovec: Poletne šole slovenskega jezika so močno obiskane in priljubljene. Kakšna je razlika med dojemanjem slovenščine med tujci in Slovenci?

Grosman: Kot vsi prvi jeziki ali materinščine je slovenščina za Slovence jezik primarnega odnosa do sveta in soljudi, jezik upovedovanja izkušnje, sanj in načrtovanja prihodnosti ter izhodiščni jezik, na podlagi katerega spoznavajo in se učijo vse druge, tuje jezike. Tujcem je vse to njihov prvi jezik, medtem ko slovenščino dojemajo v veliki meri glede na to, zakaj se je učijo: za delovanje ali življenje v Sloveniji, samo za branje in/ali osnovno sporazumevanje ali za kaj drugega. V vseh primerih je slovenščina, podobno kot drugi slovanski jeziki, razmeroma težka.

Zabukovec: Jezikovna norma se je zaradi okostenelosti tistih, ki imajo moč, da neomejeno odločajo o njej, spremenila v pravo farso. Poleg tega se pravila kar naprej spreminjajo, nekako tako kot računovodski sistemi ali davčna zakonodaja. Pri katerem narodu bi se morda lahko učili, da bi slovenščina postala prijaznejša do uporabnika?

Grosman: Pri drugih narodih, boljše jezikovnih skupinah se lahko naučimo samo prijaznejšega odnosa do poučevanja slovenščine in skrbi za to, da pouk slovenščine ne bi kvarno vplival na učenčevo samopodobo in mu odtuževal jezika. S takimi izboljšavami jezikovnega pouka se ukvarjajo povsod v razvitem svetu. Nedavno so ustanovili celo Mednarodno društvo za boljši pouk materinščine! V raznih skandinavskih državah uvajajo zelo korenite ukrepe, kot je npr. odprava ocenjevanja. Pri nas se je za to nedavno zavzela mag. Marjeta Dupona, ki je vodila zadnjo raziskavo RIRLS o pismenosti naših učencev. Brez negativnih ocen, ki otrokom prinašajo še domače kazni, bi bila slovenščina zagotovo bolj priljubljena. Mogoče bi celo več brali.

Zabukovec: Slovenščina je preživela in se ohranila dolga stoletja. Slovenski pisatelji in pesniki, pa tudi prevajalci, dokazujejo, da je prožna, bogata in sposobna izraziti kar koli. Mislite, da je zaradi poplave angleških izrazov res ogrožena?

Grosman: Mislim, da je slovenščina preživela vse nenaklonjene čase zato, ker so jo ljudje ljubili in se zavedali njenega pomena in njenih izjemnih izraznih možnosti. Zato bi bilo v šolah najbolj treba poskrbeti za njeno priljubljenost in zaželenost. Angleški izrazi sami po sebi ne morejo ogrožati slovenščine nič bolj kot izrazi iz katerega koli drugega jezika. Vprašanje, ki bi ga veljalo preučiti, pa je, zakaj mladi toliko in na tako različne, neumne načine uporabljajo angleške izraze, torej ne vedo, da je tako preklapljanje znamenje pomanjkljive jezikovne izobrazbe. Odgovora na vprašanje, ali gre le za njihovo misel, da tako naredijo zanimivejši vtis, ali za oblike odziva na jezik in bega iz njega, še nimamo.

Zabukovec: Bi morali slovenščino zaščititi z zakonom ali pa mislite, da je strah, da bo zatonila, neupravičen?

Grosman: Mislim, da vse jezike najzanesljiveje ščiti pozitiven odnos: ljubezen in spoštovanje njihovih govorcev. Pri nas zakoni niti voznikov ne prepričajo, da je treba upoštevati semaforje in hitrostne omejitve. Poleg tega pa je izbira jezika tudi človekova pravica in žal že poznamo jezikovne skupnosti, ki v imenu večje koristnosti opuščajo svoje jezike. V nekem posvetovanju na SAZU-ju (maja 2007) je profesor Orešnik sicer povedal, da dolgoročno stroka pričakuje zaton večine jezikov in slovenščina naj bi bila med tistimi, ki jih bodo za domačo rabo gojili le še zanesenjaki in eksoti. Sama nisem tega prepričanja, čeprav je splošno znano, da so jeziki od nekdanj umirali, npr. (plemenski) jeziki že ob prehodu nomadskih civilizacij v poljedelske. Že takrat je bila primarna funkcija jezika sporazumevanje med vsemi sodelujočimi. Danes pa vemo, da jeziki odpirajo različne poglede na svet in življenje, in cenimo jezikovno in kulturno različnost. Zato sem prepričana, da bo slovenščina v živi rabi, vse dokler si jo bodo njeni govorce želeli.

Polona Tratnik

Možnosti sodobne estetike

Estetika je kot disciplina, ki se ukvarja z umetnostjo, značilno moderna kategorija. V 18. stoletju je postala filozofska disciplina, ki je preučevala lepo in človekovo razmerje do lepega (Baumgarten, Kant). Šele na prelomu iz 18. v 19. stoletje je postala tista filozofija, ki se je ukvarjala z umetnostjo, in sicer z lepo umetnostjo (Schelling, Hegel). V sodobnosti najdemo vrsto miselnih praks, za katere se zdi, da so tako ali drugače zasedle mesto estetike. Tako se srečamo z umetniško kritiko, namesto o estetiki raje govorimo o filozofiji umetnosti, še sodobneje pa je govoriti o filozofiji v umetnosti. Po drugi strani lahko opažamo razne aspekte aktualnega ukvarjanja s kulturo, na primer s popularno in medijsko kulturo, pomembna je semiotika kulture, govorimo pa tudi o kulturni teoriji. Po tretji strani je postala pomembna komunikacija in z njo komunikacijski študiji. Estetika se v sodobnem času še zlasti zaradi svoje primarne navezave na čutno in lepo zdi prej disciplina, ki pripada preteklosti. Umetnost se je namreč predvsem prek umetniških zgodovinskih avantgard bistveno spremenila. Hkrati pa je za vprašljivost sodobne estetike kot filozofije umetnosti bistven odnos filozofije do umetnosti, ki se je pravzaprav ves čas, odkar se filozofija ukvarja z umetnostjo, kazal kot problematičen. Ta odnos se je še zlasti preizpraševal v drugi polovici 20. stoletja – v skladu s teorijo o koncu umetnosti (Danto) namreč ni šlo le za konec umetnosti, temveč tudi za konec estetike kot filozofije umetnosti. Če so miselne prakse, ki so danes vezane na umetnost, tako drugačne od tistih iz časa modernosti, je treba premisliti razmerje teh praks do umetnosti, pri tem pa je ključnega pomena tudi spremenjena narava umetnosti oziroma celotna sodobna umetniška institucija, ki zaradi odvrčanja od umetniške avtonomije tudi doživlja korenite spremembe.

Pridevnik "estetski" izhaja iz grške rabe izraza *aisthesis*, ki je označeval čutni vtis. Pojavljal se je v paru z izrazom *nóesis*, ki je pomenil mišljenje,

tako sta oba izraza v pridevniški obliki *aisthētikós* in *noētikos* pomenila "čutni" in "mišljenjski".¹ Do 18. stoletja izraza "estetski" niso uporabljali pri obravnavanju lepega, umetnosti in doživetij. Šele Aleksander Baumgarten (*Aesthetica*, 1750), ki velja za očeta estetike in ki je sicer ohranil delitev na umsko in čutno spoznanje (*cognitio intellectiva* in *sensitiva*), je čutno spoznanje prelomno izenačil s spoznanjem lepega. Tisti del filozofije, ki raziskuje spoznanje lepega, imenuje *cognitio aethetica* ali na kratko *aesthetica*. Kant je v svoji *Kritiki razsodne moči* (1790) sprejel izraz estetika, nato pa je v začetku 19. stoletja estetika postala ime filozofske discipline, ki je bila ob logiki in etiki tretja velika disciplina in je skupaj z njima sestavljala sistem filozofije.² Pridevnik estetski se je takrat v rabi razširil za označevanje psihičnih stanj, doživetij, občutkov, ki so jih doživljali pod vplivom lepega in umetnosti. To specifično doživetje je dobilo poimenovanje "estetski doživljaj"; zgodovino pojma je razložil Władysław Tatarkiewicz. Čeprav ga ni imenoval "estetski doživljaj", je Aristotel pisal o doživljaju intenzivnega ugodja, ki ga črpamo iz gledanja in poslušanja. Takšen doživljaj človeka očara, zaustavi delovanje volje.

Kant je po svojem prepričanju izvedel kopernikovski obrat od predmeta kot središča, okoli katerega se giblje spoznanje, k subjektu. Ta obrat je izveden tudi v njegovi analitiki lepega in analitiki sublimnega (tako je sublimno stanje subjekta, ne pa lastnost objekta).³ Pri enostavnem presojanju velikosti (drugi način presojanja velikosti je matematična ocena), pri katerem se ne uporablja nobeno objektivno pravilo, je po Kantu pravilo le subjektivno; gre za "mero na oko" (nem. "nach dem Augengröße"), zato je ta ocena estetska (Kant: "se pravi, določena subjektivno in ne objektivno").⁴ Estetsko ocenjevanje velikosti predmetov s prostim očesom je tako čutno (*aisthesis*), sklepa Valentina Hribar Sorčan.⁵ Merilo, ki ga uporablja upodobitvena moč, je sicer res le subjektivno, "vendar sega čez meje zgolj privatnega, saj nastopa hkrati z zahtevo po občeveljavnosti"⁶. Ko nekaj razglasimo za lepo ali sublimno, je s tem dejanje razsodne moči ozaveščeno v občutju ugodja in poimenovano kot subjektivna smotrnost v predstavi predmeta. Sodba okusa po Kantovih besedah

¹ Władysław Tatarkiewicz, *Zgodovina šestih pojmov: umetnost, lépo, forma, ustvarjanje, prikazovanje, estetski doživljaj*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000, str. 249.

² Isto, str. 250.

³ Valentina Hribar Sorčan, *Vstop v estetiko, II. del*, v: Valentina Hribar Sorčan, Lev Kreft, *Vstop v estetiko*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, 2005, str. 176.

⁴ Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, Ljubljana: ZRC SAZU, 1999, § 26, str. 91.

⁵ Valentina Hribar Sorčan, *Vstop v estetiko, II. del*, str. 173.

⁶ Rado Riha, "Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova kritika", str. 482.

temelji na “subjektivnem formalnem pogoju sodbe nasploh”.⁷ “Tisto, kar je v predstavi subjektivno, *a nikakor ne more postati del spoznanja*, pa je občutje *ugodja* ali *neugodja*,”⁸ zapiše Kant. Oziroma, kot pravi drugje: “*Okus* je zmožnost za presojanja predmeta ali predstavnega načina s pomočjo ugajanja ali neugajanja, *brez vsakega interesa*. Predmet takega ugajanja se imenuje *lep*.”⁹ Lepo po Kantu presojamo na podlagi formalne smotrnosti; pri tem gre za slovito “smotrnost brez smotra”. Sodba okusa je za Kanta zavezana formi predmeta. Čeprav je Kant iz estetske ocene izvil pomenjanje oziroma vsebinskost, razen v formalnem aspektu, pa ne nadaljuje tradicionalnega pojmovanja glede “preslikovanja narave”, temveč pomembno poudari aktivno in ustvarjalno funkcijo umetnika, s tem pa tudi svojevrstno avtonomno zakonitost estetskega predmeta, meni Vladimir Filipović.¹⁰ S tem pa Kant postavi temelje za romantično pojmovanje umetnika kot genija, ki s svojo nadarjenostjo proizvaja nekaj, za kar ne more biti nobenega določenega pravila.

Estetika kot disciplina postopoma prehaja k ukvarjanju z umetnostjo. Umetnost in estetika v takem smislu zlasti pridobita pomen prek filozofije F. W. J. Schellinga. V njegovi filozofiji postane osrednji estetski problem in ukvarjanje z umetnostjo, umetniška ustvarjalnost pa je zanj najvišja človekova ustvarjalnost. Schelling podpre avtonomijo umetnosti (kot proces avtonomizacije poteka v moderni meščanski družbi), postavi pa tudi trdne temelje za romantično paradigmo, ki je tako zavezujoča za umetnost v modernosti.¹¹ Schelling tudi že razmišlja o odnosu med umetnostjo in filozofijo, ki se ji je bolj posvetil G. W. F. Hegel in ki je v 20. stoletju zlasti z obravnavo ameriškega filozofa Arthurja C. Danta kulminirala v tezo o koncu umetnosti. Za Schellinga se v umetnosti kaže absolutna identiteta (tisto, kar se v naravi in povsod kaže kot ločeno, absolutno in relativno, idealno in realno, se v umetnosti kaže kot identiteta), za filozofijo pa se zato umetnost kaže kot izvorna resničnost. Ko tako umetnost postane predmet filozofije, filozof pogosto globlje in jasneje vidi v bistvo umetnosti – kaj ta resnično je in kaj pomeni –, kot pa lahko vidi sam umetnik. Umetnik se tako pogosto niti ne zaveda svojega ustvarjalnega principa, medtem ko lahko filozof ta princip in njegov

⁷ Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, § 35, str. 127.

⁸ Isto, str. 29.

⁹ Isto, § 5, str. 51.

¹⁰ Vladimir Filipović, *Klasični njemački idealizam i odabrani tekstovi filozofa*, Zagreb: Matica hrvatska, 1983, str. 42.

¹¹ Več o tem glej: Polona Tratnik, *Razumevanje konca umetnosti – od Hegla do Danta*, doktorska disertacija, Koper: Fakulteta za humanistične študije UP, 2007.

učinek v umetniškem delu jasno odkriva in spoznava. Filozofija umetnosti tako postane najvišja oblika spoznanja.

Za Hegla je umetnost namenjena občutju, zoru, čutom in domišljiji. Razume jo bistveno kot lepo umetnost. Umetniško lepo zanj stoji više od naravno lepega; umetniška lepota je namreč “rojena in prerrojena iz duha, in za toliko višje, kot duh in duhovne produkcije stoje nad naravo in njenimi pojavi, za toliko je tudi umetniško lepo višje od naravne lepote”.¹² Hegel pri opredeljevanju umetniškega dela izhaja iz treh predpostavk, ki so navzoče v “običajnih” predstavah o umetnosti njegovega časa. 1) Umetniško delo je plod človeške dejavnosti in ni naravni proizvod. 2) Umetniško delo je narejeno za človeka, in sicer za njegov čut, ter je bolj ali manj vzeto iz čutnega. Vendar pa se čutno v umetnosti ne pojavlja zaradi samega sebe in v svojih neposrednih podobah, temveč z namenom, da bi zagotovilo zadovoljitev višjih duhovnih interesov. S tem povezana je tudi tretja predpostavka, da ima 3) umetniško delo v samem sebi neki smoter. A smoter umetnosti mora biti po njegovem “še v čem drugem kot v zgolj formalnem posnemanju navzočega, ki lahko vselej rodi le tehnične *umetnije*, nikakor pa ne more poroditi umetniških *del*”.¹³ Po njegovem naj umetnost uresniči Terencijev izrek: “Človek sem, zato mi ni nič, kar se tiče človeka, tuje,”¹⁴ oziroma “je naloga in smoter umetnosti v tem, da vse, kar se nahaja v človekovem duhu, spravi pred naš čut, naše občutenje in naše navdušenje”.¹⁵

Predmet Heglovih predavanj o estetiki je lepa umetnost.¹⁶ Pri tem pa sam opozarja na neprimernost termina estetika, ki pomeni znanost o čutnem in o občutenju. Sam se posveča lepemu v umetnosti, zato predlaga, da se njegova znanost imenuje filozofija umetnosti oziroma filozofija lepe umetnosti.

Hegel razpravlja o odnosu med filozofijo umetnosti in umetnostjo, ta pa je tako kočljiv, da je bila zlasti pozneje to spodbuda za razpravo o koncu umetnosti. Hegel se pravzaprav ukvarja z raznimi pomisleki glede tega, ali je lepa umetnost sploh vredna znanstvene obravnave. Eden izmed teh je vezan na sam predmet umetnosti, saj je umetniška lepota “namenjena čutom, občutju, zoru in domišljiji, njeno področje ni področje misli, dojemanje njene dejavnosti in njenih produktov terja neki drug

¹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2003, str. 15.

¹³ Isto, str. 65.

¹⁴ Prav tam.

¹⁵ Prav tam.

¹⁶ Predavanja o estetiki je imel Hegel v Heidelbergu (l. 1818) in Berlinu (l. 1820/21, 1823, 1826, 1828/29). V knjižni obliki pa so bila izdana šele po njegovi smrti (l. 1835–1837 in druga izdaja l. 1842).

organ, kot je znanstveno mišljenje”.¹⁷ Hegel temu, da umetnost nasprotuje znanstvenemu mišljenju, ker naj bi šlo v umetnosti za neurejene fantazije, ki naj bi z nepreglednim številom in raznovrstnostjo učinkovale samo na občutenje in domišljijo, pritrjuje in pravi, da je res, “da se umetniško lepo pojavlja v takšni obliki, ki izrecno stoji nasproti misli, in jo je misel, da bi se udejstvovala na svoj način, primorana uničiti”.¹⁸ Vendar pa se to po njegovem povezuje tudi s prepričanjem, da se življenje narave in duha z dožemanjem skazi in ubije, ker naj nam ga pojmovno mišljenje v resnici ne bi približalo, temveč oddaljilo, tako da bi se človek s tem prikrajšal za sam smoter. V to pa nikakor ne verjame. Nasprotno, ravno mišljenje je zanj tisto najbolj notranje bistveno narave duha. Umetnost in njena dela so porojena in izvirajo iz duha ter so duhovne narave; četudi sprejemajo vase videz čutnosti, je čutno prepojeno z duhom. Če umetniška dela niso misli in pojem, temveč na neki način odtujitev k čutnemu, je “moč mislečega duha v tem, da ne pojmi *nemara le samega sebe* v svoji lastni formi kot mišljenje, ampak da prav v taki meri znova prepozna samega sebe v svoji *odsvojitvi* k občutju in čutnosti, da samega sebe dojame v svojem drugem, vtem ko to, kar je odtujeno, preobrazi v misel in tako privede nazaj k sebi.”¹⁹

V osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja je Danto razpravljal o koncu umetnosti; ključni aspekt njegove teze je vezan ravno na razmerje med umetnostjo in filozofijo. Pri tem si Danto tudi pomaga z naslonitvijo na Hegla. Rezultat usodnega razmerja, ki končuje umetnost, je pravzaprav tudi konec filozofije umetnosti. Danto ugotavlja, da umetniška dela vedno jasneje kažejo tendenco, da bi bila predvsem teoretska. Pri tem pa je teorija v tovrstnih umetniških delih usmerjena v preizpraševanje teorij umetnosti in lastne narave ter statusa. Avantgardna dela, kot so *ready-mades*, še zlasti pa Warholova *Brillo škatla*, tako preizprašujejo svojo lastno ontologijo in pravzaprav sama izvajajo filozofijo umetnosti. V tem smislu Danto zlasti v umetnosti 20. stoletja vidi stopnjevanje samozavedanja. S tem, ko ta dela vključujejo svojo lastno interpretacijo, lastno teorijo umetnosti, ko umetniško delo začne preizpraševati svoj ontološki status, se zaplete razmerje med umetnostjo in filozofijo umetnosti: “Definicija umetnosti je postala del narave umetnosti na zelo ekspliciten način,”²⁰ pravi Danto. Mejam med umetnostjo in filozofijo

¹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, str. 65.

¹⁸ Isto, str. 26.

¹⁹ Isto, str. 26–27.

²⁰ Arthur C. Danto, “Philosophy and Art”, v: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge: Harvard University Press, 1981, str. 56–57. (prev. P. T.)

grozi nevarnost izbrisa, meni Danto, in pri definiranju umetnosti se le s težavo izognemo temu, da pravzaprav definiramo samo filozofijo; gre torej za (samo)definicijo od znotraj.

S koncem umetnosti se umetnost bistveno spremeni. Danto sodobno umetnost imenuje postzgodovinska, to na kratko pomeni, da umetnost lahko izbere katero koli smer; pri tem koncept smeri niti ni več relevanten; zato umetnost predvsem preigrava že narejeno, ne prispeva pa ničesar zares novega. Drugače rečeno to pomeni, da se je s koncem umetnosti končal odnos, v katerem je umetnost zgodovinsko v zapostavljenem razmerju s filozofijo. Po njegovi razlagi sta namreč v filozofiji dve miselnosti, ki napadata umetnost in jo pravzaprav delata manj vredno, ji odvzemata pravice, jo zapostavljata (angl. "disenfranchisement"). Obe tendenci po Dantovi razlagi izvirata iz Platonove filozofije, na kratko povedano pa gre za to, da prvi napad poskuša narediti umetnost minljivo s tem, da jo obravnava kot namenjeno samo užitku, drugi pa poskuša umetnost razumeti kot odtujeno obliko filozofije. V zvezi z drugim napadom Danto pravi: "... potreben je tako rekoč odrešitveni poljub, da bi spoznali, da je bila umetnost v resnici vseskozi filozofija, le da je bila uročena."²¹ Eden izmed Dantovih ciljev v knjigi *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986) je, da loči umetnost od filozofije. Po drugi strani pa je umetnost pri Platonu skrajno drugoten pojav, tako kot sanje ali senca, odsev; ujeta v območje posnetkov druge stopnje pa ne more sprožiti ničesar v območju posnetkov prve stopnje. Danto obravnava tudi Kantov koncept brezinteresnega ugodja, katerega neposredno nasprotje je imeti interes. Ločitev na lepe in praktične umetnosti Dantu pomeni izločitev lepih umetnosti iz življenja na podoben način, kot je ta, da žensko imenujemo nežni spol – gre, skratka, za institucionalno sredstvo, s katerim jo potisnemo na estetsko distanco, na nekakšen moralni piedestal, s tem pa jo izženemo iz sveta. Danto pravi, da je estetika kot izum 18. stoletja politična iz istega razloga, kot je bila politična Platonova filozofija, ki je umetnika postavila na distanco, ki je kot estetska distanca prefinjena metafora. Bila je, je prepričan Danto, uspešna strategija, ki je puščala resne umetnike v prepričanju, da je njihova naloga ustvarjanje lepega. In tako je za Danta metafizični piedestal, na katerega se postavi umetnost, prav tako okrutna premestitev kot to, da so ženske preobrazili v gospodične in jih namestili v salon, v katerem so delale stvari, ki so se zdele kot smotrno delo brez kakšnega posebnega smotra (vezenje, slikanje

²¹ Arthur C. Danto, *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*, Ljubljana: Študentska založba, 2006, str. 19–20.

akvarelov, pletenje) in jih tako pravzaprav jemali kot lahkomiselna bitja, ki so v užitek zatiralca dajala vtis brezinteresnosti. Zato je lahko Barnett Newman zapisal, da je bil vzgib moderne umetnosti želja, da bi uničili lepoto. Duchamp pa je ob svoji *Fontani* rekel, da nevarnost, ki se ji moramo izogniti, leži v estetski nasladi.²²

Simptom, da umetnost postaja konceptualna oziroma filozofska, nape-ljuje na vrsto izpeljav. Če umetnost sama postane filozofija umetnosti, je najbolj neposredna posledica vsaj to, da 1) se umetnost kot ustvarjanje lepega očitno končuje, saj se od čutno-zaznavno lepega razvija v teoretsko osnovano disciplino, tako pa nehava biti umetnost in postaja filozofija. Umetnost, kot smo jo poznali, se zato konča. 2) Estetika tako izgubi smisel, saj izgubi svoj objekt (ki je objekt umetnosti), ki preneha biti določljiv v estetskih kategorijah. Tudi estetika se zato konča. 3) Teorija umetnosti ni več relevantna, zato pa napoči čas umetniške kritike. Tako na primer Danto tudi zase pravi, da se po izpeljavi teze o koncu umetnosti sam ne ukvarja več s filozofijo umetnosti, temveč le še z umetniško kritiko.

Spoznanje o spremembi na področju umetnosti in filozofije v širšem smislu pokaže na večjo spremembo na družbenem, političnem in intelektualnem področju zahodnega sveta. Razpravljanje o koncu umetnosti iz osemdesetih let 20. stoletja (Arthur Danto, Hans Belting, Fredric Jameson, Gianni Vattimo) se v tem smislu dejansko nanaša na kompleksnejši družbeno-politični diskurz, ki ga lahko z besedami Giannija Vattima označimo za simptom stanja "prebolevanja moderne" ob koncu metafizike. S spoznanji nove hermenevtike (Hans-Georg Gadamer) ter zlasti sodobne francoske misli (poststrukturalizma, semiotike, dekonstrukcije, psihoanalize idr.) so bili namreč uvedeni resni argumenti proti paradigmam modernosti, ki so tudi sicer v 20. stoletju ali pa vsaj od druge svetovne vojne naprej vse bolj zahajale v krizo. Približevanje konca tisočletja, ki so ga spremljali pričakovanja in strahovi, je le še poglobilo krizo modernosti. Po eni strani je to pomenilo spodbudo k vnovičnemu premisleku o predpostavkah moderne mentalitete, še zlasti o napredku in svobodi, sprožilo pa je tudi vprašanje o možnosti vztrajanja in dovršitve modernega projekta (diskusija med Lyotardom in Habermasom); po drugi pa je vse skupaj še zaostriло občutek konca nečesa velikega in temeljnega. Ne nazadnje se je okrepilo tudi sodobno spoznanje, da ni nič resnično, dokončno in trdno, temveč samo tavamo v sferi neskončnega razmotavanja in prepletanja horizontov interpretacije oziroma razumevanja

²² Arthur C. Danto, isto, str. 37.

(Hans-Georg Gadamer piše o neskončnem pogovoru²³), pri tem pa ni ne absolutne poti do resnice ne univerzalne vednosti. V tem smislu pa je težko govoriti o eni sami zgodovini, prej se zavemo principov konstruiranja zgodovinskih pripovedi (to še zlasti ozavešči Michel Foucault). Po drugi strani pa se tudi zavemo, da je težko govoriti o enem samem dominantnem diskurzu; prej smo vpeti v številne diskurze, ki se med seboj prepletajo. Če zdaj prej pride "šibka misel" (kot jo imenuje Vattimo), pa je nasprotno moderna misel "močna misel" – samocentralizirana in dominirajoča; implicira nasilno prizadevanje za homogenizacijo in univerzalizacijo. Modernost je pravzaprav tako zavezana principu totalitete, da lahko rečemo, da se postmodernost začne tam, kjer se konča totaliteta (kot pravi Wolfgang Iser).

Če popart razumemo kot prelomen pojav ob koncu modernizma ali celo ob koncu umetnosti (Danto), pa tudi če ga razumemo samo kot vrsto postmodernistične umetnosti, je ena ključnih značilnosti, ki jih kaže, to, da "se zabriše prejšnja (v osnovi visokomodernistična) meja med visoko kulturo in tako imenovano množično kulturo in da se pojavijo teksti nove vrste, polni form, kategorij in vsebin /.../ kulturne industrije,"²⁴ kot je zapisal Fredric Jameson. Hkrati pa lahko rečemo, da prehod v postmoderno kulturo spremlja prehod v poststrukturalistično teorijo, ki se na področju umetnosti med drugim kaže s pojavom polja t. i. "postromantične estetike", kot je leta 1986 zapisal Viktor Burgin: "Kulturna teorija iz sedemdesetih – ki sloni predvsem na feminizmu, marksizmu in semiotiki – je pokazala na nemožnost modernističnega ideala umetnosti kot sfere 'višjih' vrednot, neodvisnih od zgodovine, družbenih oblik in nezavednega; taista teorija je spodkopala modernistično dogmo, da je 'vizualna umetnost' modus simbolizacije, ki bi bila neodvisna od drugih simbolnih sistemov – najbolj jezika; modernistične težnje po umetniški neodvisnosti je še dodatno spodkopal dokaz o nujni 'medbesedilni' [intertekstualni] naravi produkcije smisla; nič več ne moremo brez težav predpostavljati, da je 'Umetnost' nekako 'zunaj' kompleksa drugih simbolnih praks reprezentacije in institucij."²⁵

Na področju kulture je bila torej zavrtnjena uveljavljena moderna hierarhija med "visokim" in "nizkim", osvetljena je bila semiotična narava kulturnih proizvodov in razglašena intertekstualna narava (umetniških)

²³ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Verlag, 1960.

²⁴ Fredric Jameson, "Kulturna logika poznega kapitalizma", *Postmodernizem*, Ljubljana: Analecta, 2001, str. 9.

²⁵ Victor Burgin, "Konec teorije umetnosti", v: *Likovne besede*, TP, št. 73–74, 2005, str. 27.

besedil; s tem je bila pomembno ugotovljena nujna kontekstualna (družbena in ideološka) odvisnost, vse vrste umetnosti pa so začeli razumevati kot del širšega področja družbenoreprezentacijskih praks.

Sodobne umetniške prakse niso več vezane na artefaktičnost, saj sodobno "umetniško delo" ni več samoumevna samozadostna entiteta z zaprto strukturo, temveč je njena struktura vse bolj mrežna, sama pa postaja prostor igre, proizvodnje, intertekstualnosti ter bralnih procesov. Ne nazadnje živimo v družbi posplošene komunikacije, kot je ugotovil že Gianni Vattimo.²⁶ Umetnost se vse manj ukvarja s formalnimi raziskavami, raziskavami medija in (samo)analiziranjem. Sodobne umetniške prakse so primarno vezane na širša družbena vprašanja. Po tako imenovanem koncu umetnosti, ki se v širšem smislu ujema z družbenim, političnim in intelektualnim vrenjem iz šestdesetih let, lahko vse manj govorimo o umetnosti v modernem smislu (torej zlasti v povezavi z njeno avtonomijo). Svet umetnosti se je od sredine osemdesetih let tudi značilno razširil na druga področja kulturnega in ekonomskega življenja. Zato je bil vse bolj razumljen kot del "polja kulture", kot o poljih (tudi o kulturnem) razmišlja Pierre Bourdieu. Umetnik je postal "kulturni proizvajalec". Vloga umetnika/kulturnega proizvajalca sovпада s številnimi drugimi vlogami, saj ta zdaj deluje na različnih področjih. V sodobni umetniški proizvodnji se srečamo s kompleksnim konceptom umetniškega projekta. Po analogiji z znanostjo bi temu lahko rekli umetniška raziskava. Ne le da so te prakse postale temeljno eksperimentalne po naravi, temveč so postale tako kompleksne, da jih je dejansko vodila skupina ljudi, ki so delovali kot v podjetju.

Wolfgang Welsch je vpeljal koncept transkulturnosti, ki je ustrežnejši od starih in kaže, da sodobne kulture "nimajo več nakazane forme homogenosti in izoliranosti, temveč so bistveno karakterizirane z mešanjem in prežemanjem".²⁷ Tudi v sodobni umetnosti je koncept hibridizacije relevanten s številnih vidikov. Srečamo se s principi mešanja medijev in interdisciplinarnostjo. Če lahko po eni strani takšni neavtonomni, hibridizirani, heterogeni, organizacijsko raznovrstni, reflektivni oziroma diskurzivni umetnosti – pri tem je postalo tudi razmeroma nepomembno, ali jo sploh še imenujemo umetnost (vzporednice sodobni umetnosti prej iščemo v času pred dobo umetnosti, kot o njej mislita Danto in Belting in ki pomeni moderno umetnost, ki si prizadeva za avtonomijo) –, gre po drugi strani za

²⁶ Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, Cambridge: Polity Press, 1992, str. 1.

²⁷ Wolfgang Welsch, "Transculturality: the changing form of cultures today", v: *Filozofski vestnik*, l. 22, št. 2, 2001, str. 67. (Prev. P. T.)

značilne družbeno-refleksivne prakse poznega kapitalizma, ko je ta postal univerzalno delujoč in zavezujoč.

Sodobna umetnost je bila tudi značilno interaktivna, iskala je razne načine komunikacije z bralcem, ki se je pravzaprav iz pasivnega bralca oziroma sprejemnika preobrazil v aktivnega uporabnika "aplikacije". Takšen uporabnik zdaj sooblikuje pomene. Sodobne umetniške prakse so vse bolj diskurzivne, sodobni projekt postane polje diskurza. Če se umetnost po eni strani širi na razna področja kulture, hkrati s tem poteka tudi nasprotni vdor širšega družbenega oziroma političnega diskurza v polje umetnosti.

Umetnost se je zdaj glede na moderno umetnost bistveno spremenila. Ta sprememba zagotovo pomeni tudi spremembo funkcije sodobne estetike ali filozofije umetnosti. Pojem umetnosti se je tako razširil in vključil toliko različnih praks, da je postala filozofija, ki razpravlja o umetnosti na splošno, pravzaprav nemogoča. Če estetiko razumemo kot tisto, ki proizvaja teorije umetnosti, ki definirajo umetnosti, je to razumevanje vezano na moderno pojmovanje estetike. S tega vidika se zdi estetika danes preživeta, kajti umetnosti se esencialno (na primer kot izraza, kot značilne forme, kot posnemanja ipd.) in univerzalno ne da definirati, saj je vsakršna teorija umetnosti bodisi preveč splošna, pomanjkljiva ali krožna.²⁸ Ugotovitev Morrisa Weitzza, da ni univerzalne definicije umetnosti, ki bi jo lahko podala estetska teorija, je močno zaznamovala prostor ameriške (analitične) estetike (zlasti v petdesetih in šestdesetih letih), iz katere ne nazadnje izhaja tudi Danto. Da torej definirajoče lastnosti umetnosti ne morejo biti percepcijsko zaznane, je pokazal Weitz, da pa so to lahko relacijske lastnosti, je spoznanje, ki se je razvilo zlasti ob Dantovi pomoči (Danto poudarja pomen teorije in zgodovine umetnosti), pa tudi z institucionalno teorijo (George Dickie)²⁹.

Čeprav tako Danto kot Dickie še vedno ponujata vsak svojo sodobno estetsko teorijo, pa se v sodobnem času vse manj srečujemo s poskusi proizvajanja estetskih teorij, ki bi (univerzalno) določale, kaj je umetnost. Morda je institucionalna teorija, ki poudarja pomen sveta umetnosti (Dickie ga razume neposredno kot institucijo umetnosti) pri opredeljevanju nečesa za umetniško delo, celo zadnja v vrsti poskusov definiranja

²⁸ Posamično estetsko teorijo lahko po Weitzu zato vzamemo predvsem kot resno priporočilo za vrednotenje vsakršnega domnevnega člana razreda. Glej: Morris Weitz, "Vloga teorije v estetiki", v: *Analiza*, l. 3, št. 2/3, 1999.

²⁹ George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974. Glej tudi: George Dickie, "Kaj je umetnost? Institucionalna analiza", v: *Analiza*, l. 4, št. 3–4, 2000.

umetnosti. Po drugi strani pa lahko tudi ugotovimo, da ta teorija ne pripomore dosti k samemu vrednotenju umetniških del, saj govori predvsem o kategorizaciji. Kako torej danes razumemo estetiko? Ta se že dolgo ne ukvarja več z lepo umetnostjo ali z lepim (v umetnosti), še dlje je ne razumemo več kot znanost o čutnem in o občutenju (morda pa jo bomo spet poskušali razumeti v tej smeri), ob tem pa smo v moderni preigrali še vrsto drugih razumevanj estetike. Pri razumevanju estetike se je zlasti v 20. stoletju izkazal za ključnega problem odnos filozofije umetnosti do umetnosti, kajti pri tem si je filozofija jemala za svojo domeno ukvarjanje z umetnostjo kot s svojim objektom. Alain Badiou je prav zato uvedel pojem "inestetika". Leta 1998 je zapisal: "Z 'inestetiko' razumem odnos filozofije do umetnosti, ki ob domnevi, da umetnost sama proizvaja resnice, te nikakor ne poskuša postavljati za objekt filozofije. V nasprotju z estetsko spekulacijo inestetika opisuje strogo znotrajfilozofske učinke, ki jih proizvaja neodvisni obstoj nekaterih umetniških del."³⁰

Če se torej inestetika ali filozofija umetnosti ali sodobna estetika ukvarja predvsem z znotrajfilozofskimi učinki, ki se proizvajajo z nekaterimi umetniškimi deli, bi lahko dejali, da se je tako estetika v modernem smislu končala? Za sodobno umetnost je postalo pomembno, da se ukvarja z aktualnimi družbenimi vprašanji, preizprašuje obstoječe (oziroma dominantne) pomene, vrednote, načine mišljenja in sama ponuja drugačna razumevanja. Pri tem je tudi bistveno, da uporablja sodobna izrazna orodja in tehnologije, ki so specifični za izbrano topiko. S tem pa se v umetniško proizvodnjo vključujejo raznovrstna znanja in spretnosti, ki se jih umetnik bodisi priuči bodisi so tako specializirana, da k sodelovanju pritegne različne strokovnjake z drugih področij. Sodobna umetnost je tako bistveno interdisciplinarna in diskurzivna. Umetniške prakse tudi vse raje razumemo širše – kot kulturne ali socialne ali celo politične prakse. Umetnost namreč odločilno vstopa na številna družbena področja in deluje na njih. Z vidika njenega odmikanja od avtonomnosti bi lahko celo dejali, da niti ne gre več za umetnost; vsaj ne na moderen način. V tem smislu pa tudi ne more obstajati estetika kot avtonomna veda, ki se ukvarja z umetnostjo kot tako. Filozofske prakse, ki se zanimajo za sodobno umetnost, se prej kot na splošno na umetnost navezujejo na specifične diskurze, ki obravnavajo posamične sklope tematik oziroma problematik, ki pa jih obravnavajo tudi že same umetniške prakse. Filozofija se tako sicer pojavlja oziroma proizvaja na področju umetnosti ali

³⁰ Alain Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*, Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004, str. 5.

kulture, a opazamo lahko pojav hibridnega mešanja tega, kar vznikna, se prikazuje in preizprašuje znotraj samih umetniških ali kulturnih praks (projektov), in tega, kar se razčlenjuje na področju miselnih praks (te poleg prispevkov filozofov vključujejo vsaj še prispevke kustosov in umetniških kritikov). Z drugimi besedami to pomeni, da filozofija umetnosti v sodobnem času težko obstaja kot avtonomna sfera, saj je filozofijo v sodobnem času postalo nemogoče ločiti od same proizvodnje umetnosti – vsaj v smislu modernega kategoriziranja.

Tomaž Toporišič

Teorije/estetike in umetniške/kulturne prakse scenskih umetnosti

Uvod

V prispevku se bomo ukvarjali z dialogom estetike in sodobnega gledališča oziroma širše scenskih umetnosti v zadnjih dveh desetletjih. Naše izhodišče bo vprašanje, ali in koliko je mogoče in smiselno sestavljati to, kar Miško Šuvakovič v besedilu "Ali gledališče lahko pokaže svoje meso, kosti, telo in kožo ali kaj se dogaja s teatrologijo, ko gledališče opazujemo skozi teorijo", postavi za enega možnih ciljev sodobne teorije umetnosti oziroma estetike: namreč izdelavo transparentne mreže odnosov med alternativnimi aktivističnimi diskurzi iz gledališča, univerzitetnimi diskurzi o gledališču ter sedanjim gledališkim ter teatrološkim umeščanjem gledališča in teatrologije v okviru možnosti in heterogenosti današnjih teoretskih hegemonij.

Skušali bomo zarisati, kako lahko deluje analitični in interpretacijski diskurz, s katerim se lahko konstituira univerzitetna znanost o gledališču ali estetika gledališča na presečišču oziroma sledih kulturoloških, umetniških in literarnih teorij. Skušali bomo prikazati nekaj prostorov in načinov srečevanj diskurzov teorije, dramaturgije, režije ter drugih praktičnih in teoretskih pristopov oziroma intervencij v področje scenskega in gledališkega. Kakšen dialog in kakšne samogovore torej vzpostavljajo teorije/estetike in umetniške/kulturne prakse?

Katere teorije za katero gledališče?

Začnimo s tremi spraševanji, ki jih, deloma retorično, a vendar zares, zastavljajo trije pisci v različnih kontekstih. Ti sicer niso primarno slovenski, a bi lahko bili. Teoretiki so Herbert Blau s knjigo *Ideology and*

Performance (Ideologija in predstava), Patrice Pavis s knjigo *L'analyse des spectacles (Analiza predstav)* in končno Mark Fortier s knjigo *Theory/Theatre (Teorija/Gledališče)*.

BLAU

Ne morem si predstavljati kakršne koli vplivne gledališke oblike, ki med načini pomenjanja ne razpolaga z diskurzom.

(Blau, str. 459)

PAVIS

Soočen z izjemno raznovrstnimi predstavami, ljubiteljski ali profesionalni gledalec ne razpolaga – in to je najmanj, kar lahko rečemo – z repertoarjem splošno priznanih in potrjenih metod analize.

(Pavis, str. 4)

FORTIER

Katere teorije? Katero gledališče?

(Fortier, str. 11)

Tem trem izjavam zdaj dodajmo še dve, ki se nanašata na specifično slovensko situacijo. Prva je izjava Miška Šuvakovića iz besedila “Ali gledališče lahko pokaže svoje meso, kosti, telo in kožo ali kaj se dogaja s teatrologijo, ko gledališče opazujemo skozi teorijo”:

Gledališče danes – sinhrono in diahrono – namreč po eni plati spominja na biološko/anatomsko nekonsistentnega Dürerjevega Rhinocera ali po drugi na zemljevid na neki način urejenega in s kaotičnimi besedili ali scenami prežetega sveta (arhiva, muzeja, knjižnice, spominskega centra, enciklopedije) možnih sklicevanj, interpolacij ali aktiviranj oziroma proženj gest in dejanj realnega ali fikcijskega telesa med scenocentrizmom in tekstocentrizmom. Slovensko gledališče po petdesetih letih je rezervat ali muzej sledi zahodne eksperimentalne gledališke umetnosti med številnimi uhajajočimi konci/smrtmi ali rekonstrukcijami in obnovami umetnosti gledališča. Razmerje dramskega in postdramskega je skrajno negotovo, odprto in izpostavljeno nepričakovanim sunkom destabilizacije. Po drugi strani se tematizira in analitično predstavlja ideja konca ali smrti gledališča, da bi se razkrilo, da “smrt gledališča” ni dokončni metafizični konec gledališča kot umetnosti v filozofskem pomenu, ampak je govora o metafizičnih, teoretskih, političnih, poetskih in umetniško-gledaliških taktikah v okviru kriz, vzponov in padcev oziroma hegemonij modernističnega gledališča v slovenski kulturi. Konec ali smrt sta taktiki v polju gledališke prakse in njenih eksplicitnih ali implicitnih teoretizacij; sta trenutni mesti spopada med dramskim in postdramskim gledališčem za nacionalno ali internacionalno pozicijo. (Šuvaković, str. 218)

Druga izjava pa je vzeta iz uvoda v zbornik *Sodobne scenske umetnosti*, ki sta ga uredili Bojana Kunst in Petra Pogorevc, izšel pa je pred kratkim pri založbi Maska. Njuno razmišljanje o možnostih teoretiziranja in zgodovinenja scenskih umetnosti se v kratkem odlomku glasi takole:

(Namen zbornika je, op. p.) ... mreženje teoretskih in miselnih vstopov v umetniške prakse, ki skušajo artikulirati različne vidike njihove sodobnosti in prepletenosti z aktualnimi vprašanji umetnosti in kulture. Izhajava iz prepričanja, da mora govor o umetnosti vsebovati premislek o samem sebi: tako kot raziskuje načine in strategije, na podlagi katerih ga nagovarja umetniško delo, mora izpraševati tiste, ob pomoči katerih se nanj odziva sam, kajti rezultati njegovega napora jih razgaljajo, so njihovo merilo in neposreden odraz.

(*Sodobne scenske umetnosti*, str. 11)

Citiranim izjavam teoretikov sodobnih umetnosti različnih metodoloških usmeritev lahko poiščemo skupni imenovalec; ta se, zgoščen v eni sintagmi, glasi nekako takole:

Ob koncu prejšnjega stoletja smo bili priča krizi oziroma razpršenosti in parcialnosti teorije ter njenih metodoloških pristopov k fenomenoma gledališke in scenske prakse.

Emil Hrvatin je tako v uvodu v Maskin zbornik *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, podnaslovljen *Razprave iz sodobnih teorij gledališča*, ugotavljal, da živimo v času po krizi semiotičnega reprezentativnega modela kot dominantnega akademskega diskurza o gledališču zadnjih desetletij prejšnjega stoletja. Patrice Pavis je v znameniti knjigi *Theatre at the Crossroads of Culture (Gledališče na križiščih kultur)* ugotavljal, da "smo onkraj spopada med semiotiko besedila in semiotiko predstave" (Pavis: *Theatre at ...*, str. 2), hkrati pa je poudarjal, da smo tudi v okviru posledic Derridajevega in Lyotardovega spopada s semiotičnim oziroma teološkim v gledališču in njunih poskusov zamenjav le-teh z deseman-tiziranim energijskim in krutim gledališčem.

V knjigi *Analiza predstav* je disput o krizi semiotičnih raziskav gledališča še zaostрил in poudaril, da globalni model teorije ali estetike gledališča sploh ne obstaja. Da so med gledališko prakso in teorijo vedno razkoraki, ker druga očitno potrebuje čas, da se prilagodi prvi. Tako je poststrukturalizem (izhajajoč iz Barthesa, Derridaja, Foucaulta, Lacana), ki se je v devetdesetih letih vrnil v Francijo, v francoskem gledališču le s težavo našel primerne korpuse za svoje raziskave, saj je to že zaznamovala vrnitev k tekstu in njegovemu upiranju kakršnim koli režijam. Ti izmenjujoči se in nesinhroni valovi teorije

in prakse pa po Pavisovem mnenju lahko paradoksalno pripomorejo k razvoju teorije, ki po svoji moči pripomore k boljšemu poznavanju prakse. Tako se ena hrani pri drugi; iz tega nastaja "permanentna revolucija v naši analizi predstav." (Pavis: *L'analyse ...*, str. 299)

Stoletje gledališča kot umetnosti

Ta kriza tudi na začetku novega stoletja ostaja podobno nerazčiščena. Na eni strani smo v prostoru badioujevskih proklamacij o gledališču kot paradigmatici umetnosti 20. stoletja, za katero je značilna raznovrstnost različnih, med seboj tudi konfliktno povezanih materialnih praks (definicija, ki – povedano mimogrede – priključuje v spomin Lotmanov pojem semiosfere kot dinamičnega sistema prehajanja meja), na drugi pa smo (še vedno?) v okviru tega, kar je Derrida v sloviti razpravi "Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" ("Gledališče krutosti in zapora predstave", 1966) Antoninu Artaudu ob rob označil takole:

"Gramatika" gledališča krutosti, glede katere je rekel, da jo bo "treba najti", bo vselej ostala nedosegljiva meja predstave, ki ni ponovitev, nedosegljiva meja (re)prezentacije, ki je polna prisotnost, ki na sebi ne nosi dvojnika kot svoje smrti.
(Derrida, 100)

Pravkar navedena razmišljanja torej pričajo o kompleksnosti zapeljevanja in sumničavosti med področjema umetniških in teoretskih praks. Na eni strani smo soočeni s krizo logocentrizma in primatom vizualnega, s tem, kar Aleš Erjavec razume kot "konec književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti". (Erjavec, *K podobi*, str. 137) Na drugi strani pa lahko sledimo posledicam nezadostnosti teorije (in kritike), izhajajoče iz hegemonije tekstovnega, besede. Tega, kar Mark Fortier komentira z besedami:

Obravnavati vse kot jezik ali nekaj, nad čimer jezik dominira, se zdi popačenje narave gledališča, ki je enako kot v verbalnem in mišljenjskem ukoreninjeno v fizičnem in senzualnem.
(Fortier, str. 4)

20. stoletje moramo zato dokončno ugledati kot stoletje gledališča in performativnosti, skupaj z Badioujem izreči te stavke:

Lahko celo zatrdimo (in to je pomembna simptomatična točka), da je 20. stoletje stoletje gledališča kot umetnosti. 20. stoletje je namreč izumilo pojem

režije. V umetnost je preoblikovalo samo misel predstave. Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Jouvet, Brecht, potem Vitez, Wilson in mnogi drugi so to, kar je bilo prej le postavitev predstave, preoblikovali v samostojno umetnost. Ustvarili so tip umetnika, ki ne izhaja niti iz pisateljske niti iz igralske umetnosti, ki pa v misli in prostoru ustvari posredovanje med obema. (Badiou, 58)

Pasti teorij (scenskih) umetnosti

Teorija oziroma estetika gledališča in scenskih praks se danes zato nujno sooča z iz zgodovine izvirajočo slabo vestjo zaradi trdovratnega vztrajanja pri tem, kar je Pavis označil za umišljeni odnos lažnega nasprotovanja med tekstovno in performativno kulturo. In pa s tem, kar spet Pavis označuje za krizo metodologij sodobne teorije oziroma semiologije gledališča in umetnosti na splošno. Toda paradoksalno se zdi, da je prav veriga prepletanja, dopolnjevanja in včasih zanikanja široke palete metodologij 20. stoletja od formalizma do strukturalizma, krize znaka in semiologije ter poststrukturalizma šele resnično omogočila vpogled v dialektično razmerje oziroma dialoški odnos med gledališčem in njegovimi teoretizacijami oziroma estetizacijami. Tako kot je prinesla na plano zavest, da je – tako kot teorija – tudi gledališče “aparatus za konstrukcijo resnic” (Badiou).

Iz de Saussurja, Peircea, ruske in češke formalistične šole izhajajoča semiologija je omogočila razvoj strukturalne analize pripovedi, ki se jo je dalo aplicirati na širok spekter fenomenov od literature, stripa, filma, slikarstva, gledališča, in omogočila metodo, za katero se je zdelo, da lahko tudi na področju literature in gledališča ter njunega dialektičnega razmerja preseže nezadostnost in relativnost – recimo – tradicionalne teoretske misli; zgodovina pa je pokazala, da tudi premik proti kibernetiki in informacijski teoriji lahko zelo hitro postane “suženj linearnega modela komunikacije” (Pavis). Da zlahka podleže naivnosti vulgarne interpretacije kibernetičnega stroja gledališkega dogodka kot informacije, ki jo je kodiral režiser in ki naj pride do sprejemnika (gledalca) s kar najmanjšo izgubo informacij.

Toda ob vseh pasteh je druga polovica prejšnjega stoletja, ki je po Badiouju potekalo v znamenju razpetosti med “končati” in “začeti”, nesporno vnesla v razmišljanje o odnosu med gledališčem in estetiko nove poudarke, ki so izpostavili zavest o (uporabimo nekoliko nagajiv pridevnik oziroma oznako) interkanibalističnem odnosu med teorijo in prakso, medsebojnem vplivanju in oplajanju prve z drugo in nasprotno, ki je zaznamovalo 20. stoletje: od Antonina Artauda, Edwarda Gordona Craiga, Berta Brechta, Jerzyja Grotowskega, Tadeusza Kantorja, Eugèna

Ionesca, Samuela Becketta, Antoina Viteza, Petra Handkeja, Richarda Schechnerja in Roberta Wilsona na eni ter Rolanda Barthesa, Bernarda Dorta, Jacquesa Derridaja, Anne Ubersfeldove, Umberta Eca, Patrica Pavisa, Marca de Marinisa, Elinor Fuchsove, Herberta Blaua, Roberta Abiracheda, Josette Féralove, Hansa - Thiesa Lehmana in Miška Šuvakovića na drugi.

Na Fortierjevo vprašanje: “Katere teorije? Katero gledališče?” je druga polovica 20. stoletja odgovarjala z novimi in novimi medsebojnimi oplajanjem teorije in prakse, ki sta vedno znova dokazovali, da je klasično razumljeno “sovražno nevarno razmerje” med poljem teorije in prakse stvar hipertrofije. Da smo bili priča vztrajni interakciji med obema področjema znotraj univerzuma prve, druge in tretje paradigme: proizvodnje, dela samega, recepcije dela. Tako se je – če uporabimo terminologijo Šuvakovića iz prej omenjenega besedila – zgradila mreža odnosov med:

1. alternativnimi aktivističnimi diskurzi iz gledališča,
2. univerzitetnimi diskurzi o gledališču ter
3. gledališkimi in teatrološkimi umeščanjem gledališča in teatrologije skozi možnosti in heterogenost današnjih teoretskih hegemonij.

Med konci starega in začetki novega

Zato so tako gledališče samo kot njegove teoretizacije danes na določeni točki verige diskurzivnih praks, nasprotovanj, prisvajanj in drugih strategij preživetja, ki so bile – kot opozarja Šuvaković – v zadnjih petdesetih letih praviloma povezane z zunajgledališkimi diskurzi. Najprej z estetskim humanizmom (Josip Vidmar, Dušan Pirjevec, Andrej Inkret), potem z antiestetskim, ludističnim antihumanizmom (Taras Kermauner, zgodnji Dušan Jovanović, Tomaž Kralj, Lado Kralj), potem z analitično usmerjeno semiotiko (Rastko Močnik, Lado Kralj, Zoja Skušek), fenomenologijo in heideggerjanstvom (Hribar, Poniž, Svetina), potem z urbano kritično alternativo (Eda Čufer, Marina Gržinić), potem z materialistično teorijo in poststrukturalizmom (Aleš Erjavec, Lev Kreft, Emil Hrvatina, Aldo Milohnič), potem s teorijo tehnokulture (Janez Strehovec, Marko Košnik, Bojana Kunst) ali biopolitike (Bojana Kunst). In tako naprej, da danes. In od danes naprej.

Gledano z distance se je v slovenskem prostoru na področju zgodovinenja in teoretiziranja gledališča in scenskih umetnosti zgodila serija *zasukov*, preobratov, ki jih je Bojana Kunst označila kar s pojmom “epistemološki premik v pojmovanju sodobne umetnosti” s številnimi “praktičnimi in teoretskimi artikulacijami”. (*Sodobne scenske ...*, str. 52)

Najprej premik od pozitivizma k fenomenologiji in eksistencializmu, potem od teh dveh k strukturalizmu, nato pa je sledilo obdobje prestopov iz strukturalizma v poststrukturalizem. Vzporedno s temi preskoki pa se je seveda obdržala in bila močno prevladujoča t. i. klasična teatrologija in kritika, ki je izhajala iz predsemioleške ali predstrukturalistične, pozitivistične izkušnje, ki jo je cepila bodisi na marksizem bodisi na fenomenologijo ali heideggerjanstvo. Zadnja desetletja prejšnjega stoletja so tako predvsem v slovensko teorijo drame, manj pa v teorijo gledališča, ki je bila v primerjavi s prvo manj razvita, vnesla nekaj umirjenih semiotičnih poudarkov, ob Rudiju Šeligi, ki je vzporedno razvijal novo literarno prakso in semiotično obarvano refleksijo gledališča, predvsem pri Ladu Kralju, Andreju Inkretu in Denisu Ponižu.

Hkrati pa so bili prav (post)semiotični in poststrukturalistični poudarki značilnost mlajše generacije, predvsem Ede Čufer, Emila Hrvatina, Bojane Kunst, Blaža Lukana, Alda Milohnića in Barbare Orel, Jane Pavlič, Borisa Pintarja in Tomaža Toporišiča. Ta je delovala v devetdesetih, ki jih je Miško Šuvaković v eseju *Negotovost ali point de capiton* slikovito označil za “prehod od poetike politične umetnosti k umetnosti v dobi kulture. To je prehod od postalthusserjevskih lacanovskih razprav /.../ in simulacije (umetnosti) ideologije totalitarnih sistemov v poznem socializmu k aktualnemu Žižkovemu pojmu ideologije, uporabljenemu za interpretacije in umetniške rekonstrukcije kulture poznega kapitalizma in postsocializma”. (Šuvaković: *Negotovost ...*, str. 42) Veliko bolj kot s tekstovnim se je ukvarjala z “gramatiko” in “politiko” predstave in performansa ter teatralnostjo.

Gledališka praksa in teorija sta se tako v zadnjih desetletjih vztrajno gibali med koncem starega in vedno novimi obeti začetka novega, ki se je vztrajno izmikalo. Hkrati pa sta obe doživljali spremembe časa, geopolitičnega okvirja, ki ju je obdajal. Obe sta se bili – povedano z Badioujem – prisiljeni zavedati, da smo nasledniki stoletja, ki ga je “mučila ideja o spremembi človeka, o kreaciji novega človeka”. Da živimo v času, ki ga Badiou po Mallarméju imenuje “sedanjost manjka”. Živimo v sedanjosti, v kateri (spet po Badiouju) poteka edina resnična igra: boleča, razpršena, zmedena in počasna nadomestitev rajnih komunizmov z neko drugo racionalno potjo politične emancipacije velikih ljudskih množic, ki so danes prepuščene kaosu.

Zato nikakor ni šokantno, da smo danes v okviru dediščine teoretske negotovosti, ki je označila konec zgodbe strukturalizma in prehod v relativizacijo poststrukturalizma. Prav ta prehod v relativizacijo pa omogoča nastavke za estetiko oziroma teorijo gledališča in scenskih umetnosti kot

(spet povedano s Šuvakovićevo sintagmo) *interdiskurzivno konfiguracijo*, ki skuša dialoško spregovoriti o gledališču, v gledališču in z gledališčem. Tako kot se gledališče lahko vzpostavlja oziroma korenini ob pomoči oziroma z dialogom s teorijo, estetiko oziroma boljše, teorijami in estetikami. Te so, tako kot sodobno gledališče intermedialnosti oziroma prestopanje meja med mediji, zavezane intertekstualnosti in interdiskurzivnosti.

Medsebojno uokvirjanje teorije in prakse

Dvojice teorija/estetika ter umetniška/kulturna praksa danes lahko stopajo v zmeščane dialoge, poliloge in včasih tudi nenačrtovane monologe, za katere je značilno medsebojno uokvirjanje. Psihoanaliza, marksizem, poststrukturalizem, kritična teorija, materialistična teorija, recepcijska teorija, postkolonializem, (post)semitotika, študije spola itn. so možni pristopi k mreženju umetnosti in kulture. Teorija in estetika gledališča in scenskih umetnosti nastajata na presečiščih, v izplenih dialogov teh diskurzov in umetniških praks. Samo to in nič več. In vendar se zdi, da je to malo dovolj. Tako kot je scenska praksa osvobodjena postulatov reprezentacijskega gledališča, zato lahko, tako kot Elfriede Jelinek, s citatom katere končujemo naš prispevek, vzklika:

Ne išče ena ali šest oseb enega avtorja, ampak govorjenje išče ogrinjalo. [...] Iz gledališča hočem iztrgati življenje. Nobenega gledališča nočem. [...] Gledalec ne sme videti na odru tega, kar sliši. Neujemanje gibov, podob in jezika odpira možnosti za svobodne asociacije. Druge proti drugi ne postavljam vlog, ampak govorne ploskve.
(Jelinek, str. 31)

Teorija oziroma estetika gledališča in scenskih umetnosti (estetiko tukaj, povzemajoč opazko Aleša Erjavca iz knjige *Ljubezen na zadnji pogled*, pojmuje v smislu raznovrstnih teoretskih dejavnosti, ki imajo za predmet obravnave po večini umetnost, lepoto in vedno bolj tudi kulturo) je torej danes možna na presečiščih, v izplenih dialogov različnih diskurzov in umetniških praks oziroma, rečeno nekoliko drugače: teorije/estetike in umetniške/kulturne prakse. Deluje kot vedno znova in začasno vzpostavlja se analitični in interpretacijski stroj, kot prazni označevalec, ki je sposoben pripeljati skupaj niz različnih strategij in metodologij in za katerega so značilna srečevanja diskurzov teorije, dramaturgije, režije ter drugih praktičnih in teoretskih pristopov oziroma intervencij na področje scenskega in gledališkega.

Literatura

- Badiou, Alain. *XX. Stoletje*. Prev. A. Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, 2005.
- Blau, Herbert. *To all Appearances. Ideology and Performance*. London, New York: Routledge, 1992.
- Derrida, Jacques. "Gledališče krutosti in zapora predstave." Prev. U. Grilc. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. 82–103.
- Erjavec, Aleš. *K podobi*. Ljubljana: ZKOS, zbirka *Umetnost in kultura*, 1996.
- Erjavec, Aleš. *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU (zbirka *Philosophica*), 2004.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre, An Introduction*. London, New York: Routledge, 1997.
- Jelinek, Elfride. "Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater." *Theater Heute*, 1989, 8: 30–.
- Pavis, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan Université, 1996.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge. New York, 1992.
- Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Emil Hrvatin (ur.). Ljubljana: Maska, 1996.
- Šuvaković, Miško. "Negotovost ali point de capiton." *Maska*. letnik VIII. št. 5, 6, 1999. (Aleksandra Rekar): 39–44.
- Šuvaković, Miško. "Ali gledališče lahko pokaže svoje meso, kosti, telo in kožo ali Kaj se dogaja s teatrologijo, ko gledališče opazujemo skozi teorijo." V: Tomaž Toporišič: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstem in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.

Jožef Muhovič

Estetiška sondiranja aktualnosti (osebni pogled)

Dovolite, da pred osebnim premislekom o tem, kako lahko estetika – v skladu z Wittgensteinovo trditvijo, da sodijo dejstva v nalogo, ne v rešitev¹ – aktualna dejstva pretvarja v reflektivne naloge, povem, zakaj se mi je estetika od nekdanj zdelala atraktivna veda. To namreč meče posebno luč na vse, kar imam namen razviti v nadaljevanju.

Po Aristotelovem mnenju je začetek filozofiranja od nekdanj čudenje. Najprej čudenje človeka nad nepojasnjeno prezenco neposrednega, nato postopoma čudenje nad tem, kar je bolj oddaljeno, večje, bolj posredovano in kompleksnejše. V času *hightech* filozofije lahko nad takim izhodiščem in njegovo postopnostjo samo strmimo (kot da bi oboje izviralo iz kakšnega mita ali kakšne novodobne naivnosti). Danes, ko se filozofska refleksija praviloma začneja z vprašanji, ki so ji navržena z različnimi pred-diskurzi, in praviloma tudi brez “čudenja”, se zdi vsak neposreden filozofski odnos do sveta nepredstavljen. Prvi korak, čudenje neposrednemu, preprosto manjka, saj je filozofija vedno že pri drugem ali celo tretjem koraku, tj. pri visoko specializiranem diskutiranju o “večjem”, “pomembnejšem” in “najpomembnejšem”. Ali če skrajno poenostavim: filozofija si danes prej in raje zastavi vprašanje “Kaj je prezenca?” (ali celo “Kaj je bistvo prezence?”), kakor pa vprašanje “Kako jo pravzaprav lahko dosežem?” In prav to implicitno vprašanje, ki sem ga od nekdanj slutil za estetiškimi prizadevanji (tudi ko se veda še ni imenovala s tem imenom), me je pri estetiki vselej privlačilo. Kako se – ne da bi ti bilo treba prekoračiti meje konsekventne filozofske refleksije in njene stroge konceptualnosti – stvarem čuditi in iskati poti do njih? Estetiko sem od nekdanj doživljal kot disciplino “vključenega tretjega”,

¹ “*Die Tatsachen gehören alle nur zur Aufgabe, nicht zur Lösung*”; v: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.4321, v: isti, Werkausgabe in 8 Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, zv. 1.

se pravi kot disciplino, ki išče svoje mesto in ravnovesje na tvegani grebenski poti med prepadno pokrajino predrefleksivne pred-postavljenosti tega, kar prihaja v neposredni prostorsko-časovni stik z menoj, in ravno tako prepadno pokrajino visoko distancirane filozofske refleksije vsega tega. Moje občudovanje je pri tem veljalo prav temu nenavadnemu, po svoje idealnemu in po svoje grotesknemu prostoru estetiškega filozofiranja, ki lahko s stereoskopskim pogledom zajame obe strani in z aistetično-filozofsko paralakso črpa iz njiju, medtem ko sicer pretežno "eksistiramo" bodisi na tej bodisi na oni strani razvodja. Skratka: estetika je bila in je zame skromno človeško, a privilegirano mesto "sinaptičnega stika" med pred-refleksivnim in "duhovno čistim" (čisto refleksivnim).

Medtem ko nas proces civilizacije, katerega jedro sestavlja znanost, uči, da si do ljudi in do stvari ustvarjamo distanco, tako da jih imamo pred seboj kot "predmete" (raziskovanja), nam estetika v svojem konceptualno-raziskovalnem jedru lahko (ne trdim, seveda, da nujno in vedno) ponudi tudi možnost, da ta "objektivizirajoči pol" prehitimo in armiramo z občutkom za vse tisto, kar izdaja bližino do ljudi in do stvari. Njena skrivnost je sposobnost intimnosti, ne distanciranje, ne samo stvarno, ampak tudi "konvivalno" znanje o stvareh (P. Sloterdijk). V stoletjih sta novoveška filozofija in znanost iz sebe izločali vse, kar se ni ujemalo z apriori objektivizirajočo distanco in z duhovno vladavino nad objektom. Ob tem veletoku pa so se v filozofiji vendarle obdržale močne komplementarne težnje, namreč estetika, ki s konvivalno duhovnostjo in libidinozno bližino do sveta izenačuje objektivizirajoči nagon po posesti stvari.²

In natančno ta stereoskopski in konvivalni impetus se mi zdi poglobljena posebnost estetike in celo njena komparativna prednost tudi danes. Ko bom v nadaljevanju govoril o "estetiki", ki si aktualna dejstva novodobne kulture zadaja za refleksivne naloge, bom vedno mislil na natančno tak stereoskopski in konvivalni tip.

Pred pravim začetkom pa še aperitiv o odnosu do sodobnosti. Da bi se lahko človek učinkovito vključil v večplastno debato o sodobnosti, piše v sklepnem odstavku knjige *Nelagodna sodobnost* Charles Taylor, mora znati razlikovati med tem, kar je v kulturi sodobnosti velikega, in tem, kar je v njej plitvega in nevarnega. Sodobnost namreč – s Pascalom rečeno – zaznamujeta tako *grandeur* kot *misère*. Samó stališče, ki vključuje oboje, nam lahko da neizkrivljen vpogled v našo aktualnost.³ – Želim si, da v

² Prirejeno po Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, I. del, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, str. 165–166.

³ Charles Taylor, *Nelagodna sodobnost*, Ljubljana: Študentska založba, 2000, str. 102.

razpravi o okoliščinah, v katerih danes deluje estetika, obeh omenjenih načel ne bi preveč zgrešil.

Estetika in izkustvo prezenca

Splošno znano je, da nosi Baumgartnova estetika v svojem jedru dvojni nastavek. Po eni strani je *filozofska teorija o čutnosti in čutnem spoznavanju*, po drugi *filozofska teorija o lepem in o umetnosti* kot dejavnosti ustvarjanja lepega, v kateri dosega čutno spoznanje kulminacije in eksemplarične vrhove. Danes se sicer upravičeno postavlja vprašanje, koliko estetika v okviru filozofskega rezoniranja še figurira kot *scientia cognitionis sensitivae* in “*nachgeborene Schwester der Logik*”, kakor jo je označil Baumgarten. Enako vprašljiva se zdi definicijska supozicija o tem, da je estetsko otok celostnega življenja in doživljanja v opustelem oceanu resničnosti, umetnost pa najvišja možna oblika stopnjevanja tega celostnega izkustva.⁴ Ker je tako rekoč javna skrivnost, da je čas, v katerem živimo, manj naklonjen čutnemu kot razumskemu spoznanju in da celo umetnost danes same sebe ne vidi več kot eksemplarično obliko celostnega doživetja in vrhunskega čutnega spoznanja (preprosto zato, ker to dejansko ni več), bi bilo naravno pričakovati, da bo estetika danes onemogla izdihovala na zaprašeni akademski margini (po)modernega življenja. Razlog, da se kljub močno hipertrofirani pahljači vseh mogočih “teorij”, ki danes do zadnje pore zapolnjujejo prostor kulture in umetnosti, drži visoko nad vodo, vidim v njenem neodpravljevem fundamentu, ki leži pod Baumgartnovim “dvojnimi nastavkom”. In ta temelj je, da je estetika pod fasado “vede o čutnosti” in “vede o lepem” predvsem *metoda iskanja poti do neposrednosti občutenja*; metoda, ki je v najglobljem jedru namenjena temu, da nas vabi med stvari tega sveta in nas vključuje v njihov prostor s tem, da krepi naš občutek tudi za zunaj-konceptualne *razsežnosti prezenca*.

Naj pojasnim.

Pomembna posledica postindustrijskega tehnološkega razvoja je učinek, ki ga filozofi obravnavajo v rubriki *derealizacija realnosti*.⁵ Gre za pojav, ki izvira iz velikega vpliva elektronskih medijev na človekov odnos do sveta. Svet, ki prihaja do nas s posredništvom medijev, v več pogledih doživlja globoko preobrazbo. Predvsem ni neposreden, ampak *posredovan*,

⁴ Cf. Christian Demand, *Nach dem Spiel ist vor dem Spiel – Plädoyer für einen Ausstieg aus der ästhetischen Apokalypse*, na: <http://www.boekwe.at/fachtagung/pdf-referentinnen/Demand.pdf>.

⁵ Cf. Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997, str. 191–202.

ni enkrat in stabilen, ampak *ponovljiv* in *relativen*, še posebno pa ni svet živih izkušenj, ampak *podoživeti* svet. Za vojaka, ki s pritiskom na tipko računalniške miške izstreljuje rušilne rakete, je sovražnik nekaj povsem drugega kot za vojaka, ki se bojuje v boju mož na moža. Prometna nesreča, ki smo ji priče, nas do dna pretrese, televizijsko poročilo o njej pa nam dovoljuje celo večerjati ipd. Posledica takšnega medijskega posredovanja resničnosti pa je, da vzorci reagiranja, ki jih generirajo, v človeku ne ostajajo povezani le z medijskim posredovanjem resničnosti, ampak se vedno bolj širijo na doživljanje resničnosti same in vnašajo vanj medijske doživljajske standarde. Predvsem posebno "lahkost bivanja", ki izvira iz "proste mobilnosti in breztežnosti podob" v medijskih predstavitvah. Realnost postaja vedno bolj percipirana, prezentirana, nazadnje pa tudi dejansko oblikovana v skladu z medijskimi obrazci in standardi. Skozi medijsko dioptrijo *realno* izgublja svojo stvarnost, vztrajnost, enkratnost, postaja lahkotnejše, manj stabilno. To pa še kako vpliva na naše presojanje, vrednotenje in delovanje. Po eni strani z množičnostjo medijskih informacij in fleksibilnimi načini njihove prezentacije, po drugi strani pa s tem, da se prav na temelju izkustev z mobilnostjo, spremenljivostjo in manipulativnostjo medijskih "*special effects*" danes vse jasneje zavedamo pomena tistih lastnosti stvarnega sveta, ki jih z medijskimi tehnologijami ni mogoče niti vsrkati niti nadomestiti, so pa za nas kot psihofizična bitja konstitutivne. Tako ob medijski ponovljivosti dogodkov znova odkrivamo vrednost *enkratnosti*, ob vse bolj sofisticiranih simulacijah hrepenimo po *originalu*, ob informacijski ažurnosti vedno bolj mislimo na *avtentičnost* doživetja, ob virtualizaciji prostora, telesa, spola in dejanja znova pogrešamo slast *fizične akcije*, ob elektronski dematerializaciji izkustva samodejno iščemo *snov, dotik, stisk roke* ipd. Ali kot to ponazori Hans Ulrich Gumbrecht v svoji knjigi *Diesseits der Hermeneutik*: današnje komunikacijske tehnologije so brez dvoma že sposobne izpolniti sen o neodvisnosti doživljanja od vsakokratne participacije v prostoru. Naše oči lahko v realnem času vidijo, kako na drugi celini naraste reka in poplavlja vse pred seboj, kako več tisoč kilometrov oddaljeni športnik teče hitreje kot kateri koli človek pred njim. Medijsko inducirani občutek je sposoben celo doseči, da se na obraze, ki jih vidimo na zaslonu, osredotočimo bolj kot na obraze ljudi, s katerimi sedimo pri mizi ali se z njimi ljubimo. Medijski svet nas je odtujil stvarem in njihovi prezenci, hkrati pa skriva v sebi potencial, da nam nekatere izmed teh stvari prav z odtegovanjem tudi vrne. Ko bo znova postalo jasno, da pri skupni večerji ali pri ljubljenju ne gre le za "komunikacijo" in "izmenjavo informacij", bo postalo resnično pomembno

in koristno, da bomo imeli na voljo pojme, ki nam bodo dovolili pokazati izvirno nepojmovnost in transdiskurzivnost naših življenj.⁶

Moje mnenje je, da bo takrat estetika, ki bo dejstvo derealizacije realnosti napravila za svojo "nalogo" in to nalogo rešila v skladu s svojo stereoskopsko in konvivalno naravo, s svojo konceptualnostjo nepogrešljiva.

Družbeno konstruiranje in družbeno konstituiranje realnosti

Drugi vidik sodobne realnosti, za katerega menim, da bi ga prav estetika lahko napravila za svojo "nalogo", pa je razmerje med t. i. "družbenim konstruiranjem" in "družbenim konstituiranjem" resničnosti.

Problem, ki je implicitno vpisan v nakazano diferenco, je problem, ki se v akademskem svetu imenuje "radikalni historicizem". Poenostavljeno rečeno gre na umetniškem področju za trditev, da ne obstajajo nikakršni objektivni temelji in kriteriji umetniške vrednosti (zlasti ne transcendentni; pa tudi arhetipični ne). O tem, katero delo je umetniško, odločajo naročniki, muzeji, kritika in umetnostni trg. To pa z drugimi besedami pomeni: *ljudje*, ki stojijo za temi institucijami, ki so se zgodovinsko razvijale in svoje pojmovanje umetniškosti in neumetniškosti sproti spreminjale in prilagajale konkretnim okoliščinam. Kulturne vrednote (kolikor je o njih sploh še relevantno govoriti) so tako po vsebini kot po formi izraz družbenega vrednotenja, družbeno doseženega konsenza, predvsem pa stvar "družbenega postavljanja oz. konstruiranja". Spreminjajo se in propadajo, tako kot se spreminjajo in propadajo družbena konstruiranja in družbeno dosežena konsenzualna razmerja.⁷

Vprašanje, ki se implicitno skriva za "radikalnim historicizmom", pa ni nič več in nič manj kot izjemno zahtevno vprašanje "univerzalnosti" vrednot in vrednotenja in *a fortiori* vprašanje "skupne človeške narave".

Ne glede na to, da se ljudje že od časov starih Grkov, še posebno intenzivno pa od razsvetljenstva sem, prepirajo o tem, ali je pri razvoju človeškega vedênja pomembnejša narava ali vzgoja,⁸ je dejstvo, piše

⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, str. 159–160.

⁷ Prim. v tej zvezi npr. intervju Mimi Podkrižnik z Borisom Groysom "Umetnost lahko nekoč tudi izgine" (v: Delo – Sobotna priloga, 21. junij 2003, str. 20–21).

⁸ Ob tem ni odveč spomniti, da je bila razprava o vlogi dednosti in kulture v oblikovanju človekove identitete zlasti v 20. stoletju hudo politizirana in zlorabljena. Konzervativci so se nagibali k razlagam, ki temeljijo na naravi, levica pa je poudarjala vlogo vzgoje in družbenih dejavnikov. – Dedne argumente so v prvih desetletjih hudo zlorabili različni rasisti in fanatiki, ki so z njimi dokazovali, da so nekatere rase, kulture in družbe realno manjvredne in podrejene drugim (Hitler). Dvomljivi izvor takšnih argumentov pa je v drugi polovici stoletja napredne intelektualce nagnil k temu, da so ovrgli argumente o naravi. Ne le zato, ker naravne razlike med skupinami ljudi vodijo v družbeno hierarhijo in nadvlado, ampak tudi zato, ker naravne značilnosti – tudi

Francis Fukuyama,⁹ da večina našega političnega življenja, političnih pravic, etike in kulture spontano počiva na obstoju nespremenljivega človeškega “bistva”, ki nam ga daje narava, oziroma vsaj na tem, da v obstoj takšnega bistva verjamemo. Pragmatično gledano preprosto zato, ker brez koncepta “skupne človeške narave” ni mogoče doseči pravic in standardov, ki bi bili splošni in univerzalni,¹⁰ globlje gledano pa zato, ker obstajajo dovolj trdni argumenti za obstoj take “vsem ljudem skupne narave”. Te argumente je mogoče zaslediti celo v modernih *deontoloških* teorijah,¹¹ ki se hote izogibajo razpravi o človeški naravi, in sicer natančno na mestih, na katerih morajo te teorije utemeljiti izvorni položaj za vzpostavljanje minimalnih moralnih pravil in standardov. Tako na primer liberalni politični teoretik John Rawls v delu *Teorija pravičnosti (A Theory of Justice)*, v pasusu, v katerem razmišlja o razmerah, v katerih človeška bitja optimalno oblikujejo svoje življenjske načrte, pravi: “Osnovna ideja je v vzajemnosti, v nagnjenju, da se odzovemo na enak način. To nagnjenje je globoko psihološko dejstvo. Brez njega bi bila naša narava zelo drugačna, plodno družbeno sodelovanje pa krhko, če že ne nemogoče. (...) Bitja z drugačno filozofijo niso nikdar obstajala ali pa so v teku evolucije zelo kmalu izginila.”¹² Pravni teoretik Ronald Dworkin, ki Rawlsu sledi, pa piše, da je “objektivno pomembno, da vsako človeško življenje, ko se enkrat začne, uspe in ne propade; da se potencial tega življenja uresniči, ne pa zapravi.”¹³ Dva kratka odlomka, ki pa mrgolita

kadar so razširjene na vse – pomenijo omejitve človeške prilagodljivosti in s tem upanja. Vendar taki pogledi v luči današnjih empiričnih dokazov ne zdržijo [več o tem cf. Francis Fukuyama, *Our posthuman future. Consequences of the biotechnology revolution*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002 (slov. prev: *Konec človeštva. Posledice revolucije v biotehnologiji*, Tržič: Učila, 2003, str. 29–31)].

⁹ Cf. Fukuyama, *Konec človeštva*, str. 247.

¹⁰ Če se odrečemo konceptu človeške narave, se v človeškem svetu odrečemo univerzalni veljavnosti eksistencialnih standardov, kakršne so recimo človekove pravice. Tako na videz velikodušno in nedolžno “samoodrekanje” pa ima zelo konkretne in zelo dvorezne posledice. Eno izmed njih Fukuyama ilustrira s temle primerom: “Ko zahodnjaške skupine za človekove pravice obsojajo kitajsko vlado zaradi zapiranja političnih oporečnikov, kitajska vlada odgovori, da v njihovi družbi kolektivne in družbene pravice prevladajo nad pravicami posameznika. Poudarjanje zahodnih organizacij, da ima posameznik politične pravice, ni izraz univerzalne težnje, pač pa izraža zahodnjaške (ali morda krščanske) kulturne predsodke skupin za človekove pravice. Zahodnjaški zagovornik človekovih pravic bi na to odgovoril, da kitajska vlada ne ravna pravilno, ker ne upošteva demokratično volje svojih lastnih ljudi. A če univerzalni standardi političnega vedenja ne obstajajo, kdo lahko potem reče, kateri postopek je pravi? In kako naj se zagovornik pozitivističnega pristopa (...) odzove na dogajanje v neki drugi, kulturno drugačni družbi, ki sledi pravi postopkom, hkrati pa podpira odvrtna navade, kot sta suženjstvo ali obrezovanje žensk?” (prav tam, str. 130).

¹¹ *Deontologija* [iz gr. *déon, déontos* = kar je treba, kar je prav], veda o predpisih, ki urejajo npravne dolžnosti posameznega stanu ali poklica.

¹² John Rawls, *A Theory of Justice*, Cambridge, Mass.: Harvard / Bellknapp, 199, str. 433.

¹³ Ronald M. Dworkin, *Sovereign Virtue. The Theory and Practice of Equality*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000, str. 448.

od supozicij o človeški naravi: da je osnovna intenca človeškega bitja interakcija in konvergenca; da sta ti obliki reagiranja psihološki dejstvi, brez katerih bi bil človek povsem drugačen; da ima vsako človeško življenje naravni potencial; da je ta potencial nekaj, kar se razvije s časom; da je bolje, če se ta potencial razvije, kakor če propade, itn.¹⁴ Zaradi navedenih in še mnogih drugih argumentov Fukuyama upravičeno trdi, da “človeška narava” – ne glede na skepticizem in relativizem postmodernega časa – obstaja in je pomemben koncept, ki je obstoju človeške vrste doslej dajal stabilno kontinuiteto. S tem namreč, da je skupaj z religijo opredeljeval naše najosnovnejše humane vrednote in vsemu človeškemu narekoval človečni, *humani* tempo.¹⁵

V tej zvezi se mi zdi ena ključnih dolgoročnih nalog sodobne estetike, da si vprašanje “skupne človeške narave” zastavi na področju estetskega izkustva, njegove transindividualnosti, utemeljenosti in konstituiranosti; da postavi pod laserski žarek refleksije natančno – za zdaj “brezprizivno” – sodobno prepričanje, da je edinole radikalni historicizem “naravni zakon”. Glede na to, da gre za izjemno kompleksno temeljno vprašanje in za distanciranje od družbeno skrajno utrjenega prepričanja, hitrih rezultatov ni pričakovati.

Estetika kot razdalja do umetnosti

Odkar sodijo med notorične deskriptorje umetnostne sfere kondenzati takega tipa, kakršen je zaobsežen v izjavi “Umetnost je (...) ‘diskurz’ (...), pojmovno polje, v katerem igrajo vlogo različne vrste podob, objektov, procesov, aktivnosti, teorij, idej in institucij”¹⁶, se v umetnost na vseh ravneh vsiplje množica teorij in “teorij” in si prizadeva v njej zasesti ves razpoložljivi prostor. Podobno kot voda ali otroci. Moje mnenje je, da bi se estetika, kakor jo razumem, morala do umetnosti vesti diametralno nasprotno.

Predvsem bi umetnosti morala “pustiti prostor” in se odpovedati vmešavanju vanjo. Do nje bi morala ustvariti razdaljo (ki jo imenujem *interes*), distanco (ki jo imenujem trezna *refleksija*) in razvodje (ki ga imenujem arhetipično eksistencialno *izkustvo*). To je drža, ki je nasprotna stihiji vode, intenci otroka in ekspanzionizmu uveljavljajočega se mladega življenja, ki golta in zaseda vse pred seboj. V odnosu estetike do umetnosti bi se morali

¹⁴ Več o tem, glej v: Fukuyama, *Konec človeštva*, str. 131–147.

¹⁵ Prav tam, str. 7.

¹⁶ Peter Weibel, *Sloterdijk und die Frage nach einer Ästhetik – ein Nachwort*, v: Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ*, Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2007, str. 491.

sem in tja ustaviti in obmirovati – kajti preštevne besede in prepotentne teorije niso vedno najboljše za umetnost in (njeno) prezenco.¹⁷

Estetika in umetnost med preteklostjo in zgodovino

V interakciji estetike z umetnostjo našega časa pa vidim še eno za estetiko pomembno dejstvo, ki bi ga bilo dobro transformirati v nalogo. In to dejstvo je pojav, ki ga popularno imenujemo “zgodovinjjenje” umetnostnih fenomenov in “samo-zgodovinjjenje” njihovih ustvarjalcev.

Obstaja razlika med *res gestae* in *historia*, se pravi med preteklostjo, ki jo – z umetnostjo vred – imamo, in zgodovino, ki si jo moramo šele dati.¹⁸ V tej zvezi se mi že nekaj let postavlja vprašanje, ali ne bi bila ena pomembnih – morda kar permanentnih – estetiških nalog tudi pregledati, koliko in kako precizno zgodovine in samozgodovine umetnosti zares ustrezajo umetnostni preteklosti.

¹⁷ Cf. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, str. 155.

¹⁸ Cf. Christian Demand, *Wie kommt die Ordnung in die kunst?*, rokopis, 2007.

Silvia Molina

Nightmare (Marina noč)

*Ne kličite me po mojem imenu,
imenujte me Mara, kajti Gospod
me je obdal z grenkobo.*

Ruth, 1,20

Terasa bara gleda na osvetljen vrt in noč je sveža. S svojega prostora lahko vidim velikanske pirule¹ in ahuehuete², ki mečejo svojo senco na vodnjak, tako kot napake preteklosti mečejo senco na mojo vest.

Deževalo bo; vem, ker je zrak, ki prihaja do nas, vlažen. Rada bi vstala s stola in odšla v sobo jokat, kričat, premišljevati; rada bi bila nekdo drug, ženska, ki je sposobna zatajiti samo sebe, sposobna uprizoriti melo-dramatično ljubosumno sceno, pa čeprav bi to presenetilo vse in še posebno Rafaela.

Vidim se, kako sunkovito vstanem. Sedež, na katerem sem sedela, se prevrne, zakotali. Brez besede vržem svojo tekilo v Njen obraz; in pevec, ki stoji blizu nas, se obrne in me pogleda, povzdigne glas ter glasneje zabrenka na strune kitare:

*Rad bi te poljubil na tvoja jagodna usta,
rad bi ti dal neskončen poljub,
da bi vzdrhtela in
se prepustila sanjam.*

Vendar nimam moči, da bi to storila. Tega ne znam storiti. In zato sem tukaj, kot posodica za bučike, in ne vem, kje me najbolj boli to, kar se

¹ *Pirulo* – drevo, ki raste v Srednji Ameriki. Ima zelo visoko deblo, velike zelene liste in drobne bele cvetove. Iz njegovih plodov se pripravlja žgana pijača. (Op. prev.)

² *Ahuehuete* – značilno mehiško drevo, ki ima zelo prožen les. Sadi se kot vrtno drevo. (Op. prev.)

dogaja; pretvarjam se, da se ne dogaja nič, izgubljeno poslušam gospoda, ki sedi poleg mene:

“V San Miguel sva se preselila zaradi smoga v México Cityju ...”

Hitro spijem tekilo; mogoče mi bo vlila pogum:

“Ne zanima me vaše življenje, ne življenje vaše partnerice, ne vaših prijateljev: izginite.”

Vendar pa sem komaj rahlo nevljudna:

“Jaz sem ga prišla samo podpirat, ga poslušat na konferenci. Mislila sem, da bom potem sama z njim (pokažem svojega moža). Upala sem na sprehod po ulicah San Miguela v svežem večeru.” (V mislih pa si rečem: Pa ne po ulici Correo ali po ulici Santo Domingo, saj mu nisem hotela pokazati ne Case Loje ne hiše Petre de Santo y Járegui, prav tako ne hiše Marquésa de Jarala de Berria; prav tako ne nobene cerkve, niti cerkve Santo Domingo ne.)

In si mislim: Predstavljala sem si sprehod brez cilja, držala bi se za roke, ne da bi iskala kaj posebnega, obenem pa bi videla vse, medtem ko bi mi Rafael z vsemi podrobnostmi pripovedoval o svojem zadnjem potovanju s sekretarjem Solano v Washington; prigode, ki me zmeraj spravijo v smeh.

“Upala sem, da bom uživala ob tem,” nadaljujem in pokažem na vrt. “Potrebovala sva konec tedna; to sva načrtovala že ... mesece,” končam in povzdignem glas ter se pomenljivo zazrem v Rafaela, ki pa me ne posluša, zatopljen je v svoje spogledovanje z Njo.

Spogleduje se, pa čeprav bo to pozneje zanikal. In ni je povabil iz naivnosti, pa čeprav bo to pozneje trdil. In ve, da je uničevalka in ... pa čeprav mu bo pozneje žal. In temu ne pripisujem večje pomembnosti, kot jo je on, ko jo je pripeljal sem.

Tega ne razumem. Kaj počne tukaj Mara? Ji ni bilo dovolj, da je prišla na konferenco? Le kako sta se ta dva para znašla pri moji mizi to noč, ki sem si jo prihranila, da bi se z Rafaelom igrala par, ki uide vsakdanji rutini, da bi se znova našel? Povrhu vsega pa, morala je biti Ona, izjema, ki potrjuje pravilo.

Prišla je na koktajl po konferenci. Pogovarjala sem se s prijateljico, s katero sem že pred leti izgubila stik in ki tudi živi tukaj ter sedi na drugem koncu mize s svojim možem. Mara je pristopila, da bi jo pozdravila, in me takoj prepoznala. Vedela sem, da je Ona, ker je prišla živeti v San Miguel, čeprav je pogosto potovala v México City. Nikoli si nisem mislila, da si ga bo upala priti pogledat (ali pa spoznat mene): prestrašila se je, opazila sem, da je živčna, in zavedela se je svoje neumnosti. Jaz ne bi šla poiskat “prijatelja” v navzočnosti njegove žene. Zakaj je prišla?

Kaj počne tukaj? Ve, da nisem sposobna narediti škandala? Me je prišla izzivat, se mi posmehovat, namerava osvajati Rafaela, ga znova zapeljati?

“Sem ...”

Nisem ji dovolila. Obrnila sem se k prijateljici in povzela pogovor.

Kmalu potem mi je Rafael izstrelil prvo puščico:

“Si že pozdravila Maro?”

Ne bi moral reči ...?

“Mara, si že pozdravila mojo ženo?”

“Zakaj ne bi šli v vrtni bar na kozarček?” jih je verjetno povabil Rafael, medtem ko sem jaz prenašala vprašanja politikov o političnih razmerah v državi pred volitvami enaindevetdesetega. Novinarji zmeraj iščejo konflikt.

Če bi slišala ... Madež, ki mrači mojo zavest, mi ne dovoli, da bi prebavila, kar se dogaja. Enega samega razloga ne najdem, ki bi opravičeval Rafaela. Kaj mi je s tem hotel dokazati? Da mu Ona resnično nič ne pomeni ali, nasprotno, želi, da bi videla, kako hitro ga lahko izgubim?

Presenečena sem nad Maro, nisem si je tako predstavljala in to me boli, čeprav ne vem, ali bi me moralo veseliti. Za utelešenje ženskega hudiča, ki v nočeh pije moško kri, sem pričakovala, da bo videti zlohotno deviško; privlačna je, ja; vendar običajna. Povprečne postave, vitka, oblečena v črno obleko in obuta v črne sandale z debelo peto. Pričakovala sem, da bo inteligentna, prijetna, simpatična, pa ni nič drugega kot to, kar sem o njej že vedela: črnolasi in svetlooki drek.

Kako naj bi se vedla pred žensko, ki je imela razmerje z mojim možem? In ki – če bi bila bistra – ne bi prišla, da bi me potisnila v vodnjak: saj sem že na dnu te temne vode in se utapljam v njej.

Da bi preživela, bi morda morala Maro vprašati, kako se je treba obnašati, ko je pred teboj ženska, ki lovi tvojega partnerja oziroma ki jo muči radovednost, ker jo je tvoj partner odrinil od sebe, in je prišla, da bi ga poskusila znova osvojiti? Izkušnje mora imeti, saj nisem prva, ki ji je to naredila.

Toda te stvari se pred drugimi zamolčijo, sramotijo nas.

Nisem njena žrtev, si spet rečem, temveč žrtev same sebe.

Če bi jaz imela avanturo, bi morala to povedati svojemu možu? Ne bi ga mogla prizadeti. Poleg tega sem od nekdanj verjela, da bi bil neizmeren užitek ohraniti samo zase nekaj svojega, skrivnega, intimnega.

Marina navzočnost tukaj je razbila Rafaelovo fantazijo, raztreščila je njegovo intimnost, katere sem imela le del in sem spoštovala drugega; prisegam. Če ga je Mara hotela znova osvojiti, to ni bil pravi način.

Kaj me boli? To, da ji nisem sposobna vreči tekile v obraz; to, da Rafael ne opazi, kako me trpinči; misel na to, da ti, ki so pri mizi, poznajo povezavo med njima in se jim smilim; da je Rafael s tem

pokazal, da me ne pozna, da ne razume in se tudi ne meni za mojo občutljivost in ni tako pozoren, kot sem mislila; da ni dojel svobode, ki sem mu jo dala, da živi lastno življenje in ne uniči najinega; da Mara nima nikakršnega stila, da je cinična, perverzna in izkorišča svojo uničevalno moč nad nami, pa čeprav na videz govorijo o banalnih stvareh: o ljudeh, s katerimi delajo, o težavah, ki jih imajo v sekretariatu.

Med ženskami obstaja neki drug jezik, ki ga vsaj jaz razumem takole:

“Vsi tvoji akademski dosežki, tvoje poznavanje posvetne in cerkvene umetnosti kolonialne Mehike, tvoj poročni prstan, tvoj sin ti pri meni nič ne pomagajo. Rafael je tukaj, poglej ga.”

Besna primaknem svoj stol bliže k Rafaelovemu in on stori enako: svojega premakne bliže k Mari.

Mislím, da sem zdaj sposobna narediti sceno:

“Krasno. Moj mož ima raje kurbo.”

Vstanem.

“Ne pozabi ji dati denarja za novo obleko in čevlje, saj to po navadi hoče,” rečem s prizanesljivim nasmeškom.

Rafael me presenečeno pogleda. Mara ostane hladnokrvna, nesramno se mi nasmehne in me izzivalno gleda.

Namesto tega natarjarja prosim za še eno tekilo.

Za Maro sem izvedela od Rafaela samega. Spoznal jo je na neki konferenci na sekretariatu za zunanje zadeve. Konference so jima naklonjene, kot vidim. In kot se pogosto zgodi, je bilo njuno delo na neki način povezano. Ona, Mara, je urejala revijo sekretariata.

“Mara? Boginja smrti, ki v ogledalo ujame dušo lovca in povzroči njegovo smrt?” sem se poigrala.

Rafael me je začudeno pogledal.

“Ciganska legenda, pazi se je,” sem se nedolžno posmejala.

Od nekdaj sem vedela zelo veliko za praktično življenje neuporabnih stvari.

Začela sta se dobivati zaradi službenih zadev in potem sta šla skupaj na kosilo z izgovorom, da morata pregledati njegov članek o bilateralnih pogajanjih med Mehiko in Združenimi državami o trgovini z mamili, ki jih v obe državi tihotapijo iz Srednje Amerike. Članek, ki naj bi bil objavljen v reviji.

Videla ju je Beatriz, moja prijateljica Beatriz:

“Mati samohranilka je: dva otroka ima; zelo je nevarna. Tiste vrste ženska je, ki si ne pusti do srca, in ko se koga loti, ne odneha, dokler ga ne dobi: uničila je zakon Eduarda Sáncheza in Artura Báeza in tudi Juana Salgada. Potegne denar. Črnolasi in svetlooki drek.”

Ničesar nisem rekla. Morda zaradi ošabnega zaupanja do Rafaela. Ničesar nisem mogla reči o njegovi prijateljici, ki je nisem poznala; od nekdaj sem spoštovala njegove prijatelje, tako kot je on moje. Poleg tega si nisem mislila, da je v tem seme te katastrofe, na to sem pomislila šele veliko pozneje, ko sta šla skupaj na zajtrk in jo je on pripeljal domov.

Bil je dan mrtvih, pa čeprav se zdi prispodoba prisiljena. Mara, boginja, ki hindujcem prinaša smrt, je prišla v mojo hišo s sladkimi lobanjami, ki jih je zame in za mojega sina kupila na tržnici Mixcoac. Smrt, ovita v bonbon njene zapeljivosti.

Rafael je prišel v moj kabinet.

“Ne boš prišla pozdravit Mare?”

“Mare, smrti, zapeljivega demona, boginje strasti, ki je skušala Budo, da bi opustil svojo meditacijo, preden bi dosegel resnično spoznanje nirvane?” sem se pošalila in poddržala proti svetlobi enega izmed diapozitivov, ki sem jih pripravljala za svoje predavanje o baroku v Santa Prisci v Taxcu.

Rafael se je ujezil. Stvari sem izgovarjala kar tako, brez kakršnega koli namena. Tako se odziva nezavedno. Vendar mislim, da sem nekaj zaslutila; mogoče zaradi plošče, ki jo je zavrtel ob prihodu domov.

Je hotel, da bi odobrila njegovo prijateljico? Bila je njegova in ne moja. Ali pa je morda poskušal pregnati demone skušnjave, ko jo je skušal vključiti v družinsko življenje, jaz pa sem ga prosila, naj jo videva drugje. Ne vem. Kako drago to plačujem.

Spraznila sem škatlo z diapozitivi, da bi jih drugače razporedila, in se osredotočila na detajle baročnega sloga arhitekta Churriguere, ko je Rafael povečal glasnost na glasbenem stolpu. To stori le redko: kadar je evforičen, zadovoljen. Morala bi si misliti: ljubezen, tudi kadar pomeni uničenje, obudi občutljivost; življenje postavi v doseg rok.

Seveda nisem šla dol.

Mesece sem opazovala, kako se Rafael ureja: zaljubljen mora biti, sem slutila.

Po dvanajstih letih zakona si je zaslužil biti zaljubljen; predvsem zato, ker sem mu pozabila izkazovati svoje občudovanje, hvaliti njegov nasme, mu ponavljati, da je najmočnejši in najprivlačnejši moški na svetu, najbistrejši in najpametnejši, ampak sem ga samo prosila, naj pazi na dieto, naj telovadi, naj se znebi trebuha, naj ne spušča psov v hišo, naj ne odvrže brisače na tla, naj ne pušča svoje zobne nitke v umivalniku in žiletk na polički, naj ne vozi tako napadalno.

Rafael je bil zadovoljen in je imel energijo, da je prenašal gospodinjske težave.

Toda kot se prav tako po navadi zgodi, je on čutil potrebo, da mi pove. Neko nedeljo zjutraj, ko sva na vrtu pred hišo pila kavo in brala časopis, mi je priznal, da je nad Maro "navdušen". Navdušen.

Ne bi mogla reči, kaj je Rafael pričakoval, toda moja reakcija ga je presenetila. Rekla sem mu, čisto zares, da ga razumem. In daleč od tega, da bi delala dramo, sem ga prepričala, da je neumno, da bi mi kar koli povedal, razen če bi bilo resno in bi se hotel ločiti od mene. Razumela sem ga, ker sem tudi sama potrebovala nekoga, ki bi mi dal občutek, da sem prenovljena, zanimiva, drugačna, živa.

"Bi me rad zapustil?" sem ga radovedno vprašala.

"Pametnejša si, kot sem si mislil." Poljubil me je in se spet zatopil v *La Jornada*.

Medtem ko je Rafael bral članek *Javni trg*, sem razmišljala: nič ga ne obvezuje, da je z menoj, prav tako kot tudi mene nič na silo ne drži ob njem.

Med nama nikoli ni bilo občutka posedovanja: svoboda, ki sva si jo dala, naju je združevala bolj, kot bi naju lahko ločevala; in skupaj sva naredila veliko več stvari kot hišo in otroka.

Da me takrat Marina navzočnost ni motila, je bila moja velika napaka; morda sem se bolj zanesla nanj in sem bila bolj prosta same sebe. Ne vem; kajti kljub krizi, ki je temeljila na dolgočasju vsakdanjega življenja, je bilo najino spolno življenje polno (*whatever it means*, kot pravi moja prijateljica Beatriz). Seks je skrivnost, toda mislim, da sva se zabavala, da sva se mu prepuščala brez zadržkov. Nikoli mi ni bilo treba brati knjige *The Joy of Sex* in tudi nisem imela zavor, da v postelji ne bi uživala; po Armandovem rojstvu sem se celo dala operirati, ker si nisva želela večje družine, želela pa sva si polno uživati v intimnosti. Toda zdaj, točno v tem trenutku, bi ga, če bi mogla, pred Njo vprašala:

"Si zadovoljen s seksom z mano ali ti je bolj všeč z Maro?"

Kajti čeprav je bila moja erotičnost polna, tega ne bi mogla trditi za Rafaelovo; nocoj ne morem trditi ničesar. Ničesar.

Sama ne razumem, kako to, da nisem pripisala pomembnosti Rafaelovemu razmerju s to idiotko, ki uživa življenje in pri tem uničuje moje.

Človek mora biti zaljubljen, da v življenju vidi smisel. Morda je bila moja napaka v tem, da sem v tistem trenutku mislila, da bi tudi sama zgrabila priložnost, če bi se mi ponudila. Mislila sem, da je njegov odnos z Maro bolj platonski; lepo prijateljstvo, zavito v papir neuresničljivosti, fantazije.

Prevelika idealistka sem, preveč obrnjena vase. Verjamem v red in v mir in vedno sem se bojevala zanju. Nisem se čutila sposobne, da bi v svoje življenje vnesla kaos. Ni me bilo strah sanjati o ljubimcu, dokler so

bile to le sanje. Zatekla sem se v delo in svoj čas namenjam le pisanju esejev o mehiški umetnosti, ki so me pripeljali že na nekaj kongresov v tujini; in tudi doma so začeli priznavati moje dosežke. Poleg Rafaela se nisem počutila manjvredne.

“Ti ne vzbuja strahu?” me je vprašala Beatriz.

Ni mi vzbujala strahu. Toda meseci so tekli in začela sem se spreminjati, Rafaelova navzočnost me je navdajala z nelagodjem. Že nekaj časa sem iskala izgovor, da bi se ločila od njega; res je, pa čeprav se zdi protislovno, saj tudi je. Če bi bilo poleg vsega drugega polomija tudi moje spolno življenje, bi Rafaela že zdavnaj zapustila.

Rafael je podpiral mojo samostojnost z razumevanjem, ki so ga imeli intelektualci njegove generacije, ki so jih oblikovali dogodki osemindesetsetega, vendar pa je svojo nadarjenost uporabljal tako, da se nisem popolnoma strinjala: bil je ultraliberalen, simpatizer absolutne levice; zato je moral oditi iz sekretariata, jaz pa sem si želela, da bi bil “sekretar” in da ne bi vrgel v smeti svoje diplome na Yalu in svojega doktorata v Parizu. Prepozno sem ugotovila, da je razočaran nad mehiško politiko. Vztrajala sem, naj dobi vsaj kakšno veleposlaništvo, da bi Armandu dala priložnost, da spozna drugo deželo in se nauči drugega jezika, midva pa zamenjava zrak in razširiva svoj svet. Umirala sem od želje, da bi nekaj časa živela v Washingtonu ali Parizu, ne pa da bi gledala, kako pogosto potuje v New York ali v Srednjo in Južno Ameriko. Nisem razumela njegovega značaja, priznam: Rafael se ni nameral tako poceni prodati. Raje se je zaprl v svojo pisarno in študiral mednarodne politične probleme ter poskušal najti pravo rešitev za našo državo.

Zato sem odšla iz Mehike. Priskrbela sem si štipendijo španske ambasade in odletela v Madrid, da bi dva meseca študirala sodobno špansko umetnost. Guillermo Tovar me je prepričal, da so španski arhivi krasni.

Od tega potovanja sem pričakovala, da se bo Rafael odločil, da me zapusti. Meni bi bilo lažje reči, da si želim znova razmisliti o svojem življenju, ko pa mi je on toliko dal. Mene bi doletela vloga nevhvaležnice, nenaravne matere, ki očetu ukrade sina.

Pričakovala sem to odločitev, pa ne, ker bi bilo to z Maro resno, mislim, da ni bilo, temveč zato, ker sva potrebovala premor. Odmor. Svoj prostor, da bi obnovila svoje zaobljube. Morda bi mu v teh okoliščinah njegovo razmerje z Maro lahko pomagalo.

“Ne vem, če se bova vrnila k tebi,” sem bila jasna.

Z bliskajočimi se očmi prosim Rafaela za cigareto; ustrežljivo mi jo da in prižge vžigalnik, vendar se vrne k svojemu pogovoru in se ne zmeni za mojo provokacijo.

Umiram od želje, da bi dešifrirala njune skrivne kode; občutek, da sem potisnjena ob stran, me ponižuje.

Nepričakovano me prime, da bi potegnila za prt in prevrnila pijače; toda naročim le še eno tekilo.

“Dvojno,” poudarim natararju in ga vljudno prosim: Vprašajte pevca, ali zna (in zapojem):

Utrujena sem že od joka, a jutro je še daleč ...

Rafael se obrne k meni:

“Napila se boš.”

Zdaj sem jaz tista, ki ga ignorira, morala pa bi mu reči:

“Bi lahko počela kaj zanimivejšega?”

Gospod na moji desni mi pripoveduje, da mu je ime Pedro in da je mož Lourdes, gospe, ki sedi poleg njega. Pove mi, da imata v San Miguelu prodajalno s srebrom, ki ji zaradi ameriških turistov gre odlično. Drugi par, ki sedi nasproti mene, moja prijateljica Carla, s katero sem izgubila stik, in njen mož, imata tudi “posel”, le da z izdelki domače obrti. Prodajata ponče, ogrinjala, maske, predmete iz lepenke, brona, keramike in kositra. Vsi so Marini prijatelji. Mara, mi pove Pedro, vodi tečaje pisanja na Institutu Allende in pripravlja bilten podjetja Banamex, ki ima svoje prostore v Casi Gil, “ki je iz 18. stoletja”, doda z globokim glasom.

“Kaj je res iz 18. stoletja?” me vpraša, vendar pritegnem njegovi šali.

Mara jih je opozorila na konferenco in zdelo se jim je, da je “drugače” takole preživeti petkov večer.

Beseda “drugačen” zadoni v meni. Ja. Drugačna si. Morala bi biti svetovljanska ženska in nazdraviti Marini prisotnosti v svojem življenju in pri tej mizi. Otipljiva prisotnost z obrazom Marahe, židovske jalove ženske.

Rafael je na moji levi in Mara, slovanski ženski uničevalni demon, to noč pije dušo mojega moža. Mara ob njem, ki mi obrača hrbet, da bi se prepustil kraji. To moram sprejeti.

Znova se posvetim opazovanju Mare. Najina pogleda se križa in ona svojega ne odmakne. Sposobna mi je gledati v oči, izzivalno vzdržati moj pogled. Če je prav tako prestrašena kot jaz, ji tega ni videti.

Rafaelov okus me še vedno preseneča. Čudno je, da bi si izbral žensko, kot je ona, da bi zabodel bodalo v toliko let trajajoč zakon. Bi se z njo lahko ponašal na koktajl zabavah v sekretariatu? O čem bi se Mara pogovarjala z diplomati in z ljudmi iz oddelkov za zunanje zadeve?

Mogoče jo podcenjujem in se na shodih SDR (Stranke demokratične revolucije) ali pa na srečanjih Mehiške poslovne zbornice ne odreže

slabo, pa čeprav njena navzočnost tukaj ne govori ravno njej v prid. Zakaj je prišla? Sta bila dogovorjena?

Pogledam Rafaela. Še zmeraj je privlačen moški. Visok, porjavel in še vedno črnih las. Okoli oči ima prisrčne gubice, zelo dolge in gladke trepalnice, ki se zadevajo ob stekla njegovih očal. Zaljubila sem se v prosojnost njegovih kratkovidnih oči, v njegovo aroganco. Študiral je mednarodno pravo in njegova specialnost je bila Latinska Amerika: vodil je bilateralne dogovore v sekretariatu za zunanje zadeve. Bil je krasen človek, zelo razgledan, toda trmast, ponosen. In kolikor sem vedela, so mu bile vseč elegantne ženske; hočem reči, za druženje. Zdaj pa vidim, da ni tako. Sprejeti moram tudi to, da ga ne poznam tako dobro.

Hitro pijem. Samo to si želim, da mi ne bi udarilo na jok, temveč na posmehovanje sami sebi, ko me Pedro vpraša, ali to, da sem doktorica umetnostne zgodovine, ne pomeni problema v odnosih z drugimi.

Zagotovo sem problem zanj.

“Umetnostna zgodovina ostane na mojih predavanjih in v mojih rokopisih,” se zasmejem. Moje zasebno življenje je tisto, ki me teži in ovira, da bi se nočoj družila z vami; z neznanci pa se ne pogovarjam o nobeni izmed teh dveh tem.

Zvrnem vase ostanek tekile, zadovoljna, da že vlečem besede. Bravo: izgovarjam jih. In se obrnem k pevcu. Odmaknem se.

*Če se oddaljim od tebe,
je to zato, ker sem dojel,
da sem sivi oblak,
ki meče senco na tvojo pot.*

Ko sem bila v Španiji, sem od Rafaela dobila dolgo pismo. Spomnil me je, da se ne ljubiva le dvanajst let, kolikor sva poročena, temveč dvajset, kajti osem let sva bila ljubimca. Jaz sem bila še v srednji šoli in sem se spraševala, ali katera izmed mojih sošolk že s kom spi in je tudi taka potuhnjenka, da skriva kontracepcijske tablete v lončku z vitamini. Osem dolgih let, polnih samostojnega in veselega življenja, ki so se končala s pričakovano združitvijo, ko sem jaz naredila magisterij in sva odšla v Pariz, da bi on študiral za doktorat. Najina vrnitev se je izpolnila z mojo nosečnostjo in neizmerno željo, da bi si zgradila skupno usodo. Rafael ni hotel uničiti vsega, kar sva ustvarila. Preden je končal, mi je spregovoril o Mari, čeprav je ni imenoval. Dal mi je vedeti, da mu ni nič bolj pomembno, kot da ohrani najin zakon. “S tabo sem se poročil ne le zato, ker te zanimajo tudi druge stvari in ne le hiša, hrana in moda, temveč tudi

zato, ker si svojeglava, trmasta, poštena. Zaradi tvojega spoštovanja sebe in mene. Ljubim te. Pogrešam tebe in Armanda. Čakam te z ljubeznijo in nor od želje, da bi vaju videl.”

Poletje v Madridu mi je koristilo. Ker je bilo neznosno vroče, sem veliko hodila v okolico mesta in od jutra do večera uživala na soncu s svojim sinom Armandom in razmišljala o svojem življenju. Osvajal me je neki kolega iz Narodne knjižnice; res je, toda četudi bi si upala, nisem bila pripravljena iti v posteljo s kom, ki ni bil Rafael. In misel, da je on to počel z Maro, ni bila dovolj dober razlog, da bi jaz to storila z nekim Andaluzijcem. Razmišljala sem o sebi, o Rafaelu, o toliko skupnih stvareh.

Čas, ki sem ga dala Rafaelu za premislek, je deloval proti meni: jaz sem bila tista, ki ga ni hotela zapustiti: ugotovila sem, da ga resnično ljubim, da sem pripravljena znova poskusiti ...

Deževati začenja.

“Všeč mi je dež,” rečem natakarkju, ko mu naročim novo tekilo.

“Čakali smo ga,” mi pomežikne. “Bi radi še kakšno posebno pesem?” mi pozorno zašepeta.

Kako sem mu hvaležna. Nekdo je nocoj človeški z menoj. Vrgla bi se mu v objem, da bi me potolažil. To potrebujem. Potrebujem to, da bi nekomu povedala, kaj se dogaja z mano, da bi mi rekel, da je vse skupaj neumnost. Vedeti moram, da obstaja formula, kako se izvlečeš iz te nočne more.

Utrujena sem že od joka, a jutro je še daleč ..., znova zapojem, čisto potihlo, pridušeno; Rafael se obrne k meni, a ne reče ničesar.

Nič drugega mi ne preostane, kot da se prepustim objemu vlage. S pogledom tavam po vrtu; v šibki svetlobi opazim rože: videti so kot marjetice.

Že nekaj časa ne sledim ne Pedrovemu klepetu ne pevčevim pesmim. Še manj pa pogovoru med Rafaelom in Maro. Samo žalostna sem, ponižana zaradi Rafaelovega vedenja; poteptana zaradi pomanjkanja poguma, da bi odšla od tukaj ali uprizorila sceno.

Kaj bi si o meni mislili Pedro in Lourdes in Carla in njen mož? Carla bi rekla, da sem se spremenila, da sem postala zaprta vase, tiha, resna, da me njeno življenje tukaj ne zanima. In me tudi ne zanima, res je. Morda je od te noči, tako kot jaz, pričakovala nekaj drugega.

Natakark mi dolije tekilo. Rafael mi prižge cigareto, ki sem jo vzela iz škatlice na mizi. In Mara me vpraša, ko jemlje cigareto:

“Ali smem?”

Maščevalno ju pogledam. Samo bog ve, kako ju v tem trenutku sovražim. Ali smem? Prosi me za cigareto, moža pa mi je vzela brez vesti. Spomnim se nekega dneva, ko sem pri odhodu od doma naletela na

soseda, ki se je z rokami v zraku naslanjal na policijski avto, medtem ko ga je policist pregledoval. Prijazno me je pozdravil: "Dober dan, gospa." Enako absurdno. Ali smem?

Umiram ob misli, da je Rafael morda Mari podaril kakšno takšno popoldne, kot so bila moja, ali noč, ki me polni s spomini nanj. Po ljubljenju mi je Rafael pripovedoval o svojem otroštvu v Durangu, kako je iskal škorpionje, da bi z njimi strašil tete, o svoji slepi ljubezni do učiteljice v četrtem razredu, o tem, kako je zasledoval služkinjo, in o svojem strahu v dedkovi hiši, v kateri je bilo polno zvokov, ki zdaj ne obstajajo več: kapljanje na kamnito korito, vrtenje vitla, babičin kašelj, materin jok po smrti moža. Boli me misel, da ji je enako opisal svoje potovanje v México City s petnajstimi pesi v žepu in z eno samo rezervno obleko; ali pa da ji je povedal stvari, ki jih ne poznam.

Ne trpim možnosti, da jo je sprejel za zarotnico svoje zgodbe ali pa da ji je izdal svoje spore s sekretarjem Solano ali pa ji pripovedoval o svojih potovanjih v Srednjo Ameriko ..., kajti tisto, kar je z njih prinašal, ni bil delovni program, temveč paleta občutkov, zaradi katerih smo si mi Latinskoameričani blizu.

Spominjam se svoje vrnitve iz Španije. Tega, kako je Rafael objel svojega sina in kako me je zadržal v rokah. Nisva govorila o preteklosti. Ostala je za nama, kar je bilo, je bilo.

Politična situacija v državi je bila zapletena in Rafael se je odločil, da se bo včlanil v SDR. S Cárdenasom je bil cele dneve po sestankih ali na srečanjih, zato mi ni bilo težko sprejeti odločitve, da se odzovem vabilu losangeleške univerze, da bi pri njih predavala o mehiških samostanih iz 16. stoletja, in še laže, da sem teden dni ostala pri prijateljih v Kaliforniji. Ob vrnitvi me je Rafael na videz željno čakal na letališču. Naslednjega dne me je v moj kabinet na univerzi poklical Carlos, moj prijatelj Carlos. Naravnost, brez okolišenja in pozdravov, je ustrelil:

"V petek sem Rafaela videl na koncertu z neko ..."

"Z nekim črnolasim in svetlookim drekom," sem ga prehitela in čutila, da mi bo razneslo srce.

Po koncertu sta šla na večerjo v La Caserolo na aveniji Insurgentes, mi je povedal lastnik restavracije, ki je moj stric. Moj stric Aureliano. Jo je moral peljati prav tja? Zakaj so vsi čutili dolžnost, da me "opozorijo na nevarnost"?

Ničesar nisem rekla. Lotila sem se iskanja stanovanja, in ko sem ga našla, sem Rafaela soočila z dejstvi. Ničesar ni tajil, temveč mi je celo dopolnil dogodke tiste noči z vsemi podrobnostmi; s podrobnostmi, o katerih nočem razmišljati, ki jih hranim zase, ker me žalijo.

Zbegano sem poslušala, da je že dolgo ni videl, da ga je Mara vztrajno iskala z raznimi izgovori in da se je točno tisto noč odločil, da je noče nikoli več srečati. Rekel je, da ni tiste vrste ženska, zaradi katere bi bil pripraviti razbiti svoj zakon.

Predvidevala sem, da je bilo ravno nasprotno, da jo je on poiskal, da bi se prepričal, kaj čuti do nje. Prosil me je za drugo priložnost in dala sem mu jo ter se pri tem uštel. Želela sem si razumeti Maro: v Rafaela se ni težko zaljubiti.

Težko sem se spravila skupaj, toda delo in njegovo vedenje sta mi pomagala. In vendar sta tukaj, pijeta pri moji mizi. Rada bi razumela, kaj se dogaja.

Utrujena sem že od joka, a jutro je še daleč ... Zalotim se, da popevam s pevcem.

Opazujem jo: vsak njen gib in izraz na obrazu sta načrtovana, načrtovana v obupu, da bi ga znova osvojila, ker se boji, da njena želja po njem ne bo potešena.

Ujeta sem v zapletenost življenja, čutim, kako teče, vre kri v mojem telesu: hudournik želje v njem, po njej, po njeni obupni črni jutranji halji, po pobarvanih črnih laseh, po običajnih ustnicah, po njeni moči uničevanja, po njenem groznem življenju.

Zdi se mi, da se mi bo obrnil želodec in da mi bo ušlo v hlače. Sem srečno pijana. Opotekavo vstanem. Grem iskat stranišče. Rafael vstane za mano. Dohiti me na hodniku. Prime me za roko in sunkovito ga odrinem. Gnusi se mi.

“Spusti me.”

“Kam greš?”

“Zakaj je ne pofukaš kar tam pred vsemi? To išče,” zavpijem vsa iz sebe.

Izgubim se v hodniku. Naslonim se na zid in vidim, da se je Rafael vrnil k mizi. Kar tam bruham.

Vprašam se, kaj naj storim, in dobro vem, da tega, kar se je nocoj zgodilo, ni mogoče spremeniti. Ne morem preprečiti poteka življenja.

Zakon je cesta z mnogimi nevarnimi ovinki, včasih prečka zapuščene in včasih bujne predele, drugič spet tople ali pa strašansko mrzle. Tisti, ki so izbrali to pot, vedo, da bodo prišli na izbrani kraj, če bodo svoje življenje vozili previdno. Nezvestoba je oster ovinek, v katerega zaviješ hitro, ki pa da vozniku priložnost, da z neverjetno močjo občuti življenje. Morda, če v ovinek zapelješ počasi, obstaja možnost, da se rešiš, da ne zletiš v prepad. Hitrostni zakoni delujejo za Maro in Rafaela: ali se poročita ali pa se ranjena ločita; toda po tej noči ne bosta več našla poti, da bi rešila to zvezo, to prijateljstvo. Škoda je, da je Mara prenehala biti nežno, toplo in iskano pribežališče.

Ko si v kopalnici močim obraz z vodo, pomislim na neštete načine, kako je Rafael vozil svoje življenje po tej cesti, ki je Mara ne bo nikoli poznala. Ne bo mogla deliti naših družinskih šal, zabav, žalosti: tega smisla življenja, ki je kot garderoba, polna starih oblek, ki si jih oblečeš v vsakodnevnem življenju, ker ima to smisel. Premišljam, ali bi Mara dobrovoljno prenašala Rafaelovo neurejenost, to, da z urinom poškropi pokrov školjke in tla, njegove manije, njegove depresije ali njegovo nasilnost, kadar ga obide.

Na poti k mizi se spet zapletem v misli o Mari. Razmišljam o strašnih stvareh v življenju; najhujše za dostojnega človeka mora biti, da postane brez sramu, brezčuten, hladen in koristoljuben. Zaljubiti se ni napaka. Njena ljubezen do Rafaela bi lahko bila dobra, le kontekst ni. In način, kako ga zasleduje, tudi ne. Pripravljena sem, da ji vržem tekilo v obraz.

Rafaela najdem samega. Njeni prijatelji so odšli in jo odpeljali s sabo, mi pove.

“Če ne boš šel za njo, boš tudi njo izgubil,” s težavo izdavam.

“Nora si,” se razjezi.

“Je ne ljubiš?”

“Seveda ne.”

“Zakaj si jo pripeljal?”

“Saj je že šla k hudiču, kaj ne vidiš?”

Pristopi natak in Rafael ga prosi za jedilni list.

“Večerjajva,” pravi.

Sovražim ga, kako lahko misli na hrano?

“Kako si je drznila priti?”

“Ker ni ničesar med nama.”

“Razmerje sta imela.”

“Butasta je, ni vredna, da bi bila zaradi nje jezna.”

Vstanem od mize in odidem v sobo 201.

Na postelji zagledam spalno srajco, ki sem jo kupila za nocoj. Spomnim se časa, ki sem ga zapravila, da sem jo izbrala, kako sem se odločala med svetlo breskovo bravo in bež, med dolgo in kratko. Ne morem ne jokati ne kričati.

Odprem okna, ker potrebujem svež zrak. Oblaki so se razpršili in na nebu sije luna. Zazrem se v gorsko verigo, ki obdaja San Miguel de Allende; spodaj je mesto s svojimi strmimi in cikcakastimi ulicami. Pomislim na tistikrat, ko sem bila prvokrat v San Miguelu s skupino študentov: madame La Rose, naša profesorica zgodovine, je bila prva, ki me je uvedla v zapletenost simbolov, ki jih skrivajo človeške konstrukcije. Od daleč opazujem neogotsko katedralo San Miguel in v očeh se mi naberejo solze.

Morda se nezvestoba lahko odpusti, njena grobost, njena grenkoba, njena bolečina. Rafael in jaz sva lahko do konca življenja skupaj in morda mi bo žal, da sem poročni prstan vrgla v stranišče. Toda veliko stvari je neizbrisljivih in ne bodo izginile. Kako hitro se uničijo čustva in vezi.

Nikoli mu ne bom odpustila. Mara bi to morala vedeti, da bi bila srečna. To je bila njena noč. Marina noč.

Pred lepotilno mizico sem, ko v sobo stopi Rafael. Slišim njegov glas, ki se mi približuje, me kliče z dna vodnjaka, vendar v ogledalu ne vidim njegovega odseva.

Silvia Molina (México City, 1946) je pisateljica, esejistka in urednica. Diplomirala je iz antropologije ter španske in španskoameriške književnosti. Za svoja dela je prejela številne nagrade, med drugim tudi za otroško literaturo. Najpomembnejše knjige, ki jih je objavila, so romani *Družina je prišla s severa*, *Prisegel si mi ljubezen* in *Héctorjeva podoba* ter zbirki kratkih zgodb *Pravijo, da sem se poročila* in *Moški v bližini*. Izbrana zgodba *Nightmare (Marina noč)* pa je iz zbirke *Ponovni začetki. Osebna antologija*, izdane leta 1999.

Boris A. Novak

Zapuščina

НИЧЕГО

(Vničvzetje Rudolfa N.)

Rudolf je bil kar najmanj tipičen Novak:
visok in lep, magnetne očarljivosti,
meščansko vzgojen gospod, oblečen v frak
in polcilinder, z vrtnico v gumbnici.
Mater je vselej znal šarmirati z milino:
zbadali so jo, da je njen mladostni greh.
Bratje so ga klicali *Rudolf Valentino*:
svet so gradili nad oblaki, on na trdnih tleh ...

Uspešni šef računovodskega oddelka
Temišbejske vodovodne zadruga, d. d.,
je šele med vojno izpričal, da ima srce:
mobiliziran na vzhodno fronto, je prebežal
k Rusom. Sled pelje do sibirskega zaselka,
bolnišnice za tifus, kjer izgine. Reža
odsotnosti stre materi srce. Je Rudi mrtev?
Na katerem množičnem pokopališču
leži brezimni grob? Je živ? V katerem taborišču
za množico živečih mrtvecev, brezimna žrtev? ...

Naj bo njegovemu nečaku v odsotnosti
sledov dovoljena poetična svoboda.
Rudolfa Novaka pošljejo v Gulag.
Iz Gulaga ga reši stara stroka – voda:

postane pomočnik računovodje knjigovodstva
Vzhodnosibirskega vodovodnega kolhoza.

Šarmira Rusinjo širokih bokov in srca,
ki mu rodi cel kup otrok. Včasih ob somraku
pripoveduje zgodbe iz prejšnjega življenja,
ko je bil razredni sovražnik in je nosil frak.

Oči se mu solzijo. Sosed mu natoči vodko:

“Пожалуйста, Рудолф Антонович! Ничего, товарищ Новак! ...”

Opomba:

Ничего – izg.: ničevó – rusko: nič, nič ne de.

“Извольте, Рудольф Антонович! Ни́ч не де, товари́ш Новак! ...”

Zapuščina (Srebrna žepna ura Lea Novaka)

1

Ta srebrna žepna ura
glasbenika Lea Novaka
še tiktaka, še koraka
z ritmom *Ka und Ka* kadetov:
stvar pozabe, tvar polmraka,
brodolomka starega sveta,
ki ji zgodovinska burja
ni prišla do živega ...
Kam koraka? Kaj tiktaka?
Zgodbo Lea Novaka.

Z ritmom mrtvega srca,
ki je vekomaj zakleto
v odlomljene kazalce,
zlizane številke talcev,
še tiktaka, še koraka ...
To srce v škatlici,
ura, ki stoji in z molkom
vseh kazalcev govori,
kam koraka? Kaj tiktaka?
Zgodbo Lea Novaka.

Ta ura je edina priča,
nema partitura niča.
Ničeva nagrada za pogum.
Nadležni šum hitenja,
strašni metronom življenja,
dvom o stalnosti, volja ptiča,
da postane čista glasba:
glasba, čista preobrazba! ...
Kam koraka? Kaj tiktaka?
Zgodbo Lea Novaka.

To drobceno srce je dar.
Za bodoče. Edina klica
iz pepela, klic iz vetra časa,
sled izbrisanih besed.
Ta mehanična igrača,
oltar napredka, znamenje utvar,
ura, ki stoji in z zlizanim
jezikom vseh številk molči,
kam koraka? Kaj tiktaka?
Pepel Lea Novaka.

2

Vse, kar je po njem ostalo,
je zapisal na seznam,
s prsti, ki so ga boleli:
devetindvajset *Reichsmark*,
škafca z umazanim perilom,
poččkana partitura
Pete Beethovnova ("*Philharmonia*")
in žepna ura ("*Tulla-Silber*").
Ni omenil svojih skritih skladb.
Vse, kar je ostalo. Malo.

S prsti, ki so ga boleli,
je napisal zadnja pisma,
nekaj stavkov za slovo:
sestri, staršema in ženi.
Da bi jo zavaroval,
je zamolčal ključ, skrivnost,
sadež, ki ga je nosila.
Ko je zvedela, je splavila.
Ni prenesla, o, da so ga
na smrt boleli prsti.

S prsti, dolgimi in nežnimi.
S prsti, kot nalašč za glasbo
in ljubezenski dotik,
je nekoč igral klavir

in izvabljal golo glasbo,
glasbo njenega telesa.
Populili so mu nohte.
Vedeli so, da je glasbenik.
S prsti, dolgimi in nežnimi.
S prsti, kot nalašč za glasbo.

Čudno, kakšno preobrazbo
naredi človekovo telo
pod rokami spretnih mojstrov:
zlikani, zvarjeni kup mesa,
da ga niti mati ne spozna!
Toda mojstri so gospodje:
kot so obljubili, so ji vrnili
sina ... o, v zelenkasti konzervi.
V konzervi, polni, o, pepela.
Čudno: v konzervi, polni, o, sina ...

Vse njegove partiture
je hranila glasbenica
v predmestni, mirni hiši
na ljubljanskem Mirju.
Ko so zavezniška letala
marca naznanila mir,
je na Mirje padla bomba.
Skozi streho točno na klavir ...
Vsa njegova glasba je zgorela.
Vse življenje, o, le molk pepela ...

Vse, kar je po njem ostalo,
je zapisal na seznam,
s prsti, ki so ga boleli,
nekaj ur pred usmrtitvijo:
devetindvajset *Reichsmark*,
škatla z umazanim perilom,
počečkana partitura
Pete Beethovnovne simfonije
in srebrna žepna ura.
In srebrna žepna ura,

ki ti jo zdaj izročam v spomin.
To je vse, kar je ostalo

od življenja mojega strica,
ki si ti po njem dobil ime.
Nosi ga s ponosom, moj sin.
Nosi jo s ponosom, sin moj.
Ta starinska žepna ura,
ki ji zgodovinska burja
ni prišla do živega,
še tiktaka, še zveni,

o glasba iz bolečih prstov,
tiha glasba iz pepela,
novakovsko srce.

Ena sama pesem o treh ljudeh in dveh plaščih

Bila je lepa, vélika ljubezen. Ko sta se razšla
– bila je zima, zima zunaj, zima znotraj, bila sta plen
ledu – je videl, da Mileno zebe. Ni imela plašča.
Slekel je svojega in ga ogrnil okoli ljubljenih ramen ...

Ko je moj oče videl, da njegovega brata Lea zebe,
ker nima plašča, je slekel svojega in mu ga dal ...
Skrivnostne so usode plaščev. Nosimo jih iz potrebe,
plašči pa nosijo vse naše zgodbe ... Ko je moj oče stal

na pragu prve povojne zime, je drhtel, brez plašča.
V magazinu so mu dali plašč za moške drobnejših postav.
Bil je kot ulit zanj. Čudno znan. Nato je našel skrivni žep!

Svoj skrivni žep! Bil je njegov stari plašč, podarjen Leu!
Ki ga Leo ni več potreboval. Ker plašč je topel, živ oklep.
V zimo je odšel brez plašča, gol in bos. V zimo, ki je žgala ...

Na stara leta mi je igralka Milena Godina pisala,
da jo je vse življenje grel star plašč, ki ji ga je ob slovesu

podaril njen zaročenec, moj stric Leo. Zmeraj je en plašč
premalo. Zmeraj nekdo drhteč odhaja, s strašno zimo v telesu.

Zmeraj nekdo ostaja, zaviti v plašč spominov in poljubov,

v plašč dišanja in dotikov, v sámo samcato izgubo ...

Podoba partizana

Na eni izmed redkih partizanskih
fotografij – iz varnostnih razlogov
se ni rad slikal – se smehlja, kot bi vlogo
poveljnika za hip pozabil. Postrani

mu iz kotička ust visi napol
dogorela cigareta. Tudi groba
kapa leži postrani, kot podoba
upornika, ki stoji ranljivo gol

pred smrtjo in se ne meni za malenkosti.
Podoba je mehko zabrisana, oči
jekleno sive in obenem nežne ...

Ovekovečen hip notranjega miru,
medtem ko mišice, drhteče od napetosti,
še komaj nosijo to zgodbo strašne teže.

Preveč je videl, preveč doživel, prevečkrat
umrl, prevečkrat preživel ta smrtni svet.

Ta zvesti vojak zgodovine ne kaže svojih let.
Ta prezgodnji starec, ki se mi smehlja

po vseh spopadih, sólzah, smrtih in norosti –

to je podoba iz očetove mladosti.

**Signalne rakete Anteja Novaka,
komandanta Prvega bataljona Kočevskega odreda**

Stare stvari žarijo na skrivaj: kot mit.
Ko sem bil majhen, sem raziskoval omare.
Na dnu so starši čuvali zaklad: prastare
fotografije, listine in ure. Skrit

pod kupom rjuh je rjavel vojaški pas,
poln raznobarnih signalnih raket.
Tvoj pas, Ante: tvoj mavrični ognjemet
je razsvetljeval krvavo noč in skopnel v čas ...

Ko si umrl, sva z bratom stekla na vogal
Gregorčičeve, da bi še zadnjič videla
rešilca, ki te je odpeljal proti dnu

noči. Ko je voz zdrsnil mimo, sva oba
vojaško salutirala: zadnji pozdrav
sinov očetu, partizanskemu poveljniku ...

Tedaj sem rjaste rakete z dna stoletja
izstrelil v nenadno in popolno noč!

Med daljnimi decembrskimi zvezdami
so zaplesale barve, dežnik utrinkov, slap cvetja,

slovo za stare borce, ognjemet za komandante,

ki padajo v noč: *Umr! je Ante! Umr! je Ante! ...*

Andrej Medved

Približevanja

Tretje

Urni mehanizem v luninem
 obratu, v zaklinjanju, v razdelitev, ki
 se v uličnih svetilkah vzpne v ukrivljene kazalce,
 v skelet, v oblike na dvorišču,
 otrple v vzmet oklepajoč spomin, ki osvetljuje
 jaške in kanale ob robovih cest, zavese in jezike, v temi; da
 palice ob poti, ki držijo žice,
 zarasejo v električnost, v napetost las in
 trave; da v brazde rok, ki zadišijo v vonj kostanjev,
 po dimu v hodnikih, v sobah
 s polknicami na večernih oknih, da v
 ključce nad stopniščem zapiha sapa, z odkrite
 postelje v zid, čez vrata, kjer gnezdiijo, v gostem zraku,
 netopirji; da se sla, z napuhom
 v zvonjenju, v vzpenjanju v slemena strehe,
 razlije v smeh, v usta, v dihanje, v sopenje, ki s kratkimi
 premori preglasi votlino v temnih kotih.

Mušice vzletajo v prt
 na mizi, v stkana oblačila, v
 zlepljene trakove na odprti rami, v
 žrelo v kleti. V sanjski pokrajini zaniha
 korenina v zemlji, v kamen, v kožuh, v perje,
 v migotanje zvezd, ki
 nabreknejo v kaktus, v vzgib vrtilšča

senc, v sestopanje z neba, v lovce s psi na sledi;
v obračanje, v iznajdljivost, v kolobarje,
ki zarasejo v nevednost in
skrijejo, v tujcih in otrocih, neizpolnjene
strahove. Ko pride nova žetev in se zlo obrne v podzemne
jame, zaslišimo glasove, vzdane v stroje,
v temelje podrte hiše, v
les, v železo, v bombažna polja,
v hrbte konj, v čebelje panje; v pohlepnost
v negotovosti, v izpričanem poslanstvu, z besedami
prerokov; v obnovljena bivališča.

V megli obrekovanje,
puščavniki v nadležni skupnosti,
v priložnostnih obredih, v izkopaninah, v
ilovnatih mestih; v kovačnicah,
v ognjih, ki ne ugasnejo, v čaščenju, z
bistroumnostjo, z izumi prosvetljujejo neskončne
črede; z izreki, z obojestranskostjo, z menjavanjem izbire.
Natisnjen list papirja v knjigi, z neznanimi imeni, s sporočilom za
zidavo hiše; od vhoda do zahoda,
na obrežju ladje, ki tonejo, z opekami, s
tramovi v trupu, v zemljo, v asfalt, v globino; v
peščeno trnje, ki uravnava
gradnjo v razvaline, v ugreznjene kleti,
v praznino. Da se obrne glava, z mrzlično zavestjo,
s slovesnostjo, v vsej veličini, ki jo premore v rekah in potokih
z okoliških hribov, v večnem klitju.
V nadutosti, z vznesenostjo telesa, v pustoti čas,
v snovanju brez ugleda; v služenju pradavnemu plemenu.

Iz vedenja v spoznanje in iz
luči v svetlobo; iz hvale v čaščenje mrtvih,
iz videzov v zublje dogori, v odrekanje, v izbrisane
pomene. Samo trenutek in
preseka, razpolovi besedo, z zanikajočim
tonom; v poltenost, v zaslepljenosti, v oglušujoči blodnji;
v prestopanju na drugi strani
freske, na zglajeni koži. Nobenega ozdravljanja,
razumnosti, nobene dialektike v preštevanju postav, samo zavrženi

otroci in podrta hiša, v naglici in s hitrimi koraki,
 v nasprotju. Učenje, s kesanjem
 v črnini, s šepetanjem v izpraznjenih sobanah;
 kot oni, ki z dvignjenimi, vzravnanimi obrazi stopajo v svete
 kraje in v brezobličnih barvah rišejo,
 v opomin, v zatajitev; kot oni, ki v lakoti, v dotikih
 mesečine, pripravljajo daritev na oltarju; z odločnostjo dokazovanja.

Z obzirnostjo, v brezupu;
 z upanjem, ki me obseda, z glasovi v
 glavi, z dušami in v grivi konj, udarjajo kopita v
 tla, da se spet vrne, z nesmrtnostjo,
 v lahkemiselnosti darovanja, v sreči, ki se ujame
 v nič, v tožbe, v idilično stopnišče nad potokom. In preponosen,
 bogokletno, zavrne čast, s
 polnopravnostjo zavesti; v sanje, v trge
 in nad mesta, s šušmarjenjem v mraku, v sobe s krili
 skozi okna; v svetilke, ki
 razkrivajo stvari v neprimernost pesmi,
 ki stopijo v čelu vse razlike, v laž vsakdanjosti, v uteho
 v oddaljenih prostorih, v zlo, v tiranijo.
 V slutnji, v sovraštvu, da
 bi podiral stene, v zbranosti, v brezdeltu,
 v iskanju barbarov, ki sedajo na prestol, ob vratih mest,
 ki se zapirajo v soncu in
 škrlatu, z bleščanjem palic iz smaragdov.
 Čast imenitnikov v ogrinjalih, ki zdolgočaseni utrinjajo
 besede, napolni ulice in gladka,
 znova najdena obličja, ki nagovarjajo z
 glasbo, z zvoki domišljije, zasanjane postave, ob
 polnoči, z daljavo, ki ugaša.
 In v skrivnosti, z mislimi napovedujejo
 prihode kraljev, z zlatimi našitki ob očeh in na obrazih,
 v uganke neizpolnjenega
 potovanja, v enoličnosti trenutka, ki ne mine.

V kroglah, nad obsedeno
 deželo zakopana, nekoristna sled, v
 bregu reke; obsojen in preklet, v izsušenosti

pogleda, v zapravljenih obljubah, mehek sneg. Da se
ozira v ulice, v morja, v
razvaline, ki kopičijo v čas, v vdanosti,
v ravnodušnosti poslednji let, v sprejemanju nevidne
duše, ki skopni kot vrh drevesne
krošnje v pomladanskem soncu; kot pismo, s
spremstvom, ki ga golob v naglici ponese k ustom. Obotavlja se
se priklonijo pred vrati, k
množicam, ki ne odzdravljajo na sporočilo.
Obstaneš v dogovoru z zvermi, počakaš na sprevod, ki v temi
zabobni z orožjem; da slišiš
glas in brez poguma vržeš sanje v dlan, ki se
odpira v sluh, z moledovanjem.

Dotikaš se me, nežno, z glavo
ovce pod kolenom, z odsotnostjo telesa,
s prostranostjo pogledov, v nebesih; kot prstani
v kamniti plošči, kot lilije, v spominjanju, v izgubljenih
spisih, ogrlice rodov pod
kôpami najdragocenejših oblik, z retoriko
potomcev; kot zgodnji slavec v cvetočem grmu, v prestopnosti
pomladi. Spoštljivo, v bližanju, v oddaljevanju,
ne slišijo ničesar; kot modreci,
v času, ki prihaja, brezšumno, s tihimi koraki.
Zdaj se ustavijo, v milini jasnega neba, in se pretvarjajo,
da gledajo bleščeče ptice, ki
padajo do dna, skrivnostno zatopljene v
sanje in v obrežje, v obraze na kovancih, v palače tujcev,
ki pozabljajo, z nakitom in oblačili, namočenimi v olju. Brezskrbni,
najpopolnejši, kot padli, kot odrasli kralji, z
nakopičenim bogastvom.
Da se znebijo misli, ki
jih omamljajo z načrti, da s spretnostjo
vladarjev izgubijo ves napuh in skrb in nepomembnost
dvornega poguma, ki
sklepa stave v igri kock na mizi.
Razbita čaša, iz srebra, v slavju, v žalovanju,
vse do jutra, v astrologiji let, ko se v celici puščavnika
približaš smrti; in nespodobnost
kljubovanja, zazrtost v mesečino, opal v

steklenih zrklih, ki se ohranja z urami, v potopisih.
Mogočni rod vojščakov, ob ugasnjeni svetilki odložena knjiga,
kot kratka misel v šepetanju,
naključno koprnenje v glasu, ki zbudi
drhtenje prajezika. Da v preročiščih padejo zavese
in se izlije vosek v prah, v dokončnosti urokov, v prekletstvu
krhke, stanjšane pisave.

Ko se odpravljaš na poti,
brez duše in telesa, sam, s hvaležnostjo
do prednikov, na potovanje, z modrostjo in spoznanjem
o minljivi sreči, z biserovino, z
jantarjem v številnih ladjah, ne prideš níkdar
do izboklih, zmanjšanih postav, ki se dvigujejo nad jadra.
Četudi obiskuješ kraje in
pristanišča z zakladi kraljev in poganov,
nikoli ne dosežeš konca dneva, v osmišljanju strasti,
kot strahopetec pred užitki;
v turbulencah ognjev, iz parad, v
asketskosti krvi, v svili hijacintinih listov.
Poletni zrak je vroč, z umetelnostjo, v razkošju;
v navdušenju, kot klici iz jelenje črede, kot v pogovorih,
z izpostavljanjem, v nastopaštvu se
hipoma sesedejo rubini v prah iz ametista;
v dokazu mojstrstva, v sinjini triumfirajo besede.

Janez Kajzer

Trojček

1. Skušnjave s svežnjem bankovcev

Pred uličnim bančnim avtomatom sem zavzel svoj običajni položaj, to pomeni, da sem se ustopil tik predenj, tako da sem povsem preprečil razgled nanj. Zatem sem s skrbnim pogledom oplazil vso njegovo površino, da bi videl, ali je ne moti kakšna neobičajna naprava, s katero bi nepoklicani lahko prebral številčno kodo, ki sem jo nameraval vtipkati. Ko sem se prepričal, da je z avtomatom vse v redu, sem zavestno razširil svoje vidno polje na desno in še na nasprotno stran, tako da sem vsaj za silo opazil mimoidoče in bi vsekakor zaznal, če bi se za mano pojavil kakšen nov kandidat za izplačilo gotovine. Nato sem z blazinicami prstov pritisnil na številke svoje kode: 6, 9, 4, 3. Čeprav je naprava vpisano kodo potrdila in sprejela, sem se kakšno sekundo še ukvarjal z vprašanjem, ali sem pritisnil prave številke. Večkrat se mi je namreč že zgodilo, da sem se pri kateri izmed števil, navadno pri isti, zmotil, nekoč pa sem celo odtipkal povsem drugačno kodo in se nikakor nisem mogel spomniti svoje. Šlo je za nekakšno blokado v možganih; od takrat mi je ostala negotovost.

Aparat me je rutinsko spraševal po mojih nadaljnjih željah: ali želim morda samo informacijo o stanju na osebni računu ali pa gotovino; če želim to, ali se nameravam odločiti za hitri dvig v normiranih zneskih ali pa za natančno določen znesek; potem, ali morda želim, da mi izstavi potrdilo o izplačilu. Seveda sem želel vse: namreč izplačilo v določenem znesku – odločil sem se za najvišje možno, za 450 evrov; seveda sem želel imeti o tem tudi potrdilo. Aparat mi je nato izpisal, da mi potrdila ne more izdati, in me povprašal, ali želim kljub temu izplačilo navedene vsote. Potrdil sem in se zabljudil v zaslon, tako zelo obsijan od sonca, da je bila vidnost besedila zelo šibka. Če že ne morem dobiti potrdila, sem

vsekakor želel na zaslonu prebrati številko novega stanja in si jo seveda tudi zapomniti.

Zavzetost z branjem izbirnih možnosti, odločanje zanje in dojemanje programiranih rutinskih sporočil so me tako zaposlili, da sem bil prisiljen skrčiti svoje vidno polje, ki mi ga je prej uspelo razširiti za svoj hrbet, šelesteči zvoki, ki jih je povzročal avtomat z razvrščanjem svojih informacij, pa so močno zmanjšali tudi moje slišno območje, tako da sem skoraj izključil zvočno pljuskanje ulice in mimoidočih. Tako na tri četrt spojen z bančnim avtomatom oziroma z njegovim zaslonom sem med šumenjem naprave čakal, da iz odprtine prilezeta naročeni sveženj bankovcev in takoj zatem iz druge odprtine še bančna kartica. V torbici, katere pašček sem si ovil okoli roke, da mi je med mojo zaposlenostjo ne bi kdo izpulil, sem razprl dva predelka: prvega za bankovce, da bi jih takoj spravil na varno, drugega, manjšega, za kartico, da je ne bi v morebitni razmišljenosti pozabil v reži avtomata; to se mi sicer še ni zgodilo, a sem predvidel tudi to možnost.

Vmes sem se nekajkrat poskušal ozreti za svoj hrbet, da bi ja zaznal kakršno koli gibanje ali početje v svoji bližini. Medtem ko sem dolge sekunde čakal, da avtomat opravi naročilo in izvrže denar ter izkaznico, pa sem pod režo za denar nenadoma opazil še eno režo, ki sem jo dotlej očitno vsakokrat prezrl. Bila je precej dolga in nekoliko razprta, denimo za kakih pet milimetrov. Ko sem pogled v celoti usmeril v tisto režo, sem v njej zagledal zvitek bankovcev, ovit z bančnim potrdilom.

Prvi hip sem mislil, da se je naprava pokvarila in da mi, čeprav mi ne more izdati potrdila, zdaj to pošilja skupaj z denarjem. Ko pa sem hip zatem zaslišal in zagledal, da iz gornje odprtine leze moj naročeni denar, sem dojel, da sem se zapletel v nekaj nenavadnega, o čemer še nisem slišal. Najprej sem pograbil svoj denar in ga stlačil v predelek torbice, takoj zatem sem enako naredil s svojo bančno kartico, ki je prilezla iz druge reže. Potem pa sem usmeril pogled v spodnjo režo in v tisto, kar je tičalo v njej. Vsekakor je bilo nekaj narobe. Očitno se je odprla reža, ki je bila po navadi zaprta in celo nevidna. Domneval sem, da se je v napravi pokvarila elektronika in potisnila sveženj bankovcev skozi neobičajno režo (nekakšen zasilni izhod?) ali pa ga je vanjo potisnil uporabnik avtomata (stranka), ki jih je malo predtem vzel iz zgornje reže. Vse bolj sem se nagibal k zadnji možnosti, čeprav nikakor nisem mogel razumeti, kaj naj bi ga nagnilo k temu: morda trenutna zmedenost, morda slaba vest, ker je denar izvabil s tujo izkaznico in z ukradeno kodo, kakor je bilo kdaj pa kdaj prebrati na kriminalni strani časopisa. Bržkone ga je med poslom presenetil (prestrašil) naslednji uporabnik (morda sem bil to

prav jaz), on pa je napak razumel, da mu stopa za hrbet oprezujoči varnostnik ali policist.

Nisem mogel več dolgo postaviti pred avtomatom, ampak sem moral nekaj ukreniti. Prvi hip sem pomislil, da bo najbolje, če pustim vse skupaj na miru in se odpravim po svojih poteh. S skrivnostnim svežnjem bankovcev se bo pač ukvarjal naslednji uporabnik ali pa morda bančno osebje. Vsekakor je bil sveženj zajeten, ker pa izdajajo avtomati le omejeno količino denarja, jih je bilo tamkaj v najboljšem primeru za 450 evrov ali morda še enkrat več, če je šlo za nekakšno zlato ali briljantno izkaznico, kakršne, sem slišal, imajo nekateri premožneži. Ker se nisem odločil za prvo možnost, namreč da bi vse skupaj prepustil drugim, ponujeno nenavadno doživetje se mi je le zdelo preveč vabljivo, sem lahko izbral med tremi možnostmi: prvič, da tisti denar pobrem iz reže in ga hitro potisnem v svojo torbico ter se z njim okoristim, drugič, da ga pustim tam in o najdbi nemudoma obvestim (a) banko ali (b) policijo, tretjič, da sveženj denarja pospravim in z njim odkorakam v prvo banko ali na prvo policijsko postajo, obe sta bili čisto blizu.

Ko sem razmislil o prvi možnosti, se nisem odločil zanjo. Na hitro sem izračunal, da bi mi vsota kratkoročno izboljšala osebni proračun, dolgoročno pa, čeprav je bila morda celo dvojna, nanj ne bi bistveno vplivala. Povrhu sem se spomnil, da je aparat morda opremljen z videokamero, ki me bog ve iz katerega skritega kota prav ta trenutek snema. Ne glede na to, da nisem nameraval narediti ničesar zlega, sem si čepico vseeno potisnil globlje na čelo, hkrati pa sem si prizadeval zavzeti neopazno, vsakdanjo, čim manj pozornosti vzbujajočo pozo.

Tudi za drugo možnost se nisem odločil. Nespametno bi bilo najdbo prepustiti drugim, saj sem tudi sam čisto razumen državljan, ki se je pač znašel v posebni situaciji, v kateri mora odigrati svojo vlogo. Seveda si od tega ne morem obetati nobene materialne koristi, najbrž niti najdenine ne, nekaj pa je vreden tudi dober občutek, ki ga imaš, kadar ti je dano prispevati k splošni varnosti ali k splošni blaginji. Morda bi bil tak občutek celo pomemben moralni kapital, spomin nanj bi me lahko osrečeval celo čez leta.

Torej mi je ostala tretja možnost: vzeti sveženj in odhiteti z njim v banko ali na policijo.

Segel sem torej k reži, se s konicami prstov dotaknil svežnja, si za vsak primer skušal razširiti vidno polje za hrbet, da bi zaznal, ali me kdo pri tem početju opazuje, napel sem ušesa, ali ne slišim česa nenavadnega, ko me je nenadno spreletela nova misel: skrita kamera! Skoraj sem bil prepričan, da me nekaj korakov stran snemajo in tako za najširšo (televizijsko) javnost

preizkušajo mojo poštenost. Ko se bom obrnil, me bodo že naslednji hip spraševali, kaj imam v torbici in kaj bom s tistim. Iz ozadja bosta najverjetneje stopila dva policista (kadar gre za pomembne stvari, sta vedno dva). Kar koli bom že storil, režala se mi bo vsa država! Tako sem za hip postal in oprezoval s slehernim vlaknom svojega telesa. Napol obrnjen na ulico sem se lahko prepričal, da ni nikjer nobene nevarnosti. Skrita kamera je vzniknila samo iz moje domišljije, morda sem imel to od gledanja mnogih zabavnih televizijskih oddaj. Mirno bom lahko s svežnjem v torbici odkorakal do najbližje banke ali do policijske postaje, za kar se bom pač odločil, in pošteno opravil svojo državljansko dolžnost.

Zdaj sem s prsti poskušal izvleči v režo zatakneni sveženj in na svoje presenečenje opazil, da bankovci niso dvajsetevrski, kakor sem domneval, ampak veliko večji, že čez hip sem se lahko prepričal, da gre za največje, namreč za petstoevske. V hipu mi je bilo jasno, da nikakor ne gre za okvaro bančnega avtomata, kajti ti izplačujejo le dvajsetevrske bankovce, že zaradi varnosti. Gotovo je šlo za drugo možnost, namreč da je nekdo v tisto režo od zunaj potisnil sveženj svojih bankovcev, ki gotovo niso mogli biti pridobljeni zakonito. Morda jih je spravil tja, ker so se mu zdeli tamkaj najbolj varni. Morda je nameraval režo, za katero je vsekakor vedel in računal z njo, tudi varno zapreti s kovinskim zapiralom, med dejanjem pa ga je nekaj zmotilo, tako da je vse opravil le napol in najverjetneje zbežal. Zdaj je morda na begu, morda pa iz kake bližine celo oprezuje, kaj se bo zgodilo z njegovim (ukradenim?) zakladom.

Na hitro sem ocenil, da je v svežnju kakšnih dvajset bankovcev, najmanj osemnajst in največ dvaindvajset. Torej gre za vsoto deset tisoč evrov, najmanj za devet tisoč in največ za enajst tisoč. Ko sem razmislil o tej vsoti in jo primerjal s svojimi financami, sem zlahka sklepal, da bi pa ta vsota, ki mi je tako nenadno padla v naročje, lahko bistveno in tudi dolgoročno vplivala na moje premoženjsko stanje. Moj prejšnji sklep o tem, da z najdbo pohitim v banko ali na policijo, se mi je zazdel vreden vnovičnega premisleka. Kdo pa bi bil oškodovan, če bi vsotico preprosto pospravil? Banka zagotovo ne, ker denar očitno ni izviral iz avtomata, a četudi po kakšni pomoti bi, kaj pa takšna vsotica pomeni v nepregledni gmoti denarja, ki se vali skozi banko. Pa naj bolj pazijo nanj! Če gre za prisvojen denar, pa bi bilo le težko najti pravega lastnika, saj je v ozadju morda večkratno kriminalno dejanje. Tako bi zajetna vsota romala v nekakšen splošen proračun, od tega pa ne bi nihče imel nič. Ali je razumno izkazovati nekakšno višje poštenje, ko od tega ne bo nobene pametne in razvidne koristi?

Še ena misel je usekala vame: kaj pa, če so bankovci ponarejeni? In še naslednji pomislek: kaj pa, če je za vsem tem nekakšna past? Toda v

hipih, ki so mi bili še na voljo, sem si odgovoril, da ponarejenih bankovcev zagotovo ne bi skrili v režo bančnega avtomata, glede morebitnih drugih pasti pa sem se pomiril: seveda je nekaj tveganja, toda ali ni vse življenje povezano z nenehnimi tveganji?

Ko pa sem nameraval še nekoliko razmisliti o nešteti oblikah tveganj, ki nas spremljajo, sem za sabo razločno začutil človeško postavo. Ozrl sem se in videl, da stoje v vrsti vsaj trije ljudje, ki že nekoliko nestrpno čakajo, da jim prepustim prostor pred avtomatom. Nobenega časa nimam več, odločiti se moram še ta hip in ukrepati v skladu s svojo odločitvijo. Še enkrat na kratko pogledam svojo režo, ki pa se je na moje presenečenje zaprla (!), celo tako zelo, da ni videti nobene sledi za njo, kot da je sploh nikoli ne bi bilo. Nejeverno gledam v spodnji del avtomata, v katerem je še pravkar tičalo vsaj deset tisoč evrov, zdaj pa ne vidim drugega kot gladko kovinsko površino. Da bi upravičil svoje nekoliko dolgotrajno postavljanje pred avtomatom in razblinil morebitne sume čakajočih, znova sprožim ukaz za prikaz stanja na svojem osebnem računu in pritrdilno odgovorim na vprašanje, ali želim imeti izpisek, čeprav že od prej vem, da mi bo že v naslednjem hipu pojasnjeno, da izpisa ne morem dobiti. Nato se še enkrat ozrem v zaslon, s katerega so izginila sporočila in vprašanja in je zdaj že na voljo naslednjemu čakajočemu. Že korak stran od avtomata še enkrat oplazim s pogledom mesto, na katerem sem prej razločno videl režo in sveženj bankovcev v njej, ter se obotavlja in v nekakšnem razveznjem stanju napotim po ulici.

2. Ob nepravem trenutku

Knjiga je bila naslovljena: *Slovenski spisovnik, svetovalec v vseh pisarskih opravilih*. Izdala jo je Mohorjeva v Celovcu daljnega leta 1879. Spisal pa jo je neki Andrej Praprotnik. Na skoraj 400 oguljenih straneh je bilo v arhaični slovenščini v pisnih vzorcih natisnjeno vse, s čimer se je morebiti srečeval piščev sodobnik, od najnavadnejšega bontona do vzorčnih pisem najvišjim državnim in cerkvenim uradnikom. Zlasti so me zabavali vzorci zasebnih pisem, namenjeni najrazličnejšim posebnim priložnostim, na primer priložnostim zarok, porok, obletnic itn. O tej knjigi, ki sem jo že pred časom odkril v antikvariatu, sem na ulici večkrat poročal znancu oziroma njemu in njegovi ženi, če sem naletel na oba skupaj. Znancu že, toda ne ravno bližnjemu. In sam nisem vedel, zakaj se mi je ob srečanjih vedno sprožila misel na tisto ofucano knjigo. Toda zakonca sta bila vselej vljudno zgovorna, pokazala sta zanimanje, ob mojih približnih

citatih iz knjige sta se nasmejala. Torej sem jima obljubil, da jima ob priložnosti knjigo prinesem.

Seveda ne vem, zakaj sem se odločil, da bom obljubo izpolnil prav danes, toda некоč jo je pač treba. Kar nekaj časa sem se ukvarjal z vprašanjem, kako bi jima jo izročil. Najbolj preprosto se mi je zdelo potisniti jo v ovojnico in jo odnesti na pošto. Poština za tiskovino, to je knjiga kljub starosti bila, je neznatna. Ni pa se mi je zdelo posebno varno odposlati kot tiskovino, saj za takšno pošiljko ne dobiš nobenega potrdila. Morda bi pogled na staro knjigo koga zamikal ... Moral bi jo torej odposlati v zalepljeni ovojnici kot pismo, a bi bila varnost komaj kaj večja. Pravzaprav bi bilo čudaško in nespametno, če bi se res odločil za pošto, ko pa bi knjigo brez zapletov lahko izročil kar sam. Pri tem me je ovirala ena sama misel, namreč da še nikoli nisem bil pri njiju in da mi je bilo nekoliko nerodno takole sredi dopoldneva nenapovedano vdirati v njun dom.

Vendar nisem želel ne njiju ne sebe bremeniti z *napovedanim* obiskom. Tako sem se odločil, da bom naslovljeno ovojnico s knjigo preprosto potisnil v njun poštni nabiralnik.

S knjigo v ovojnici stojim pred mogočnimi vrati starodavne meščanske stanovanjske hiše, v kateri domujeta, in se na hitro sprijaznjujem z dejstvom, da so nabiralniki skriti nekje *za* zaklenjenimi vrati. Nič hudega, to bi bil lahko pričakoval. Tako poiščem na nalepkah ob domofonu ime svojih naslovnikov in pozvonim. Gospo, ki se oglasi, prosim, naj mi odpre vrata, toliko da vržem prineseno v njun nabiralnik. Toda vztraja, naj se povzpnem k njima v nadstropje. Jaz pa vztrajam pri svojem, češ da se mi mudi.

Nekoliko pozneje onemoglo poskušam potisniti knjigo v preozko režo nabiralnika, a nikakor ne gre. Ko postanem s potiskanjem nekoliko nasilen, začno vratca nabiralnika hreščati in tako takoj odneham. Zdaj sem hočeš nočeš prisiljen slediti gospejinemu povabilu. Koračim iz nadstropja v nadstropje. Ker – razumljivo – knjige nisem imel namena izročiti osebno, se nisem pozanimal, v katerem nadstropju stanujeta. Tako se ustavljam pri enih, drugih, tretjih ... vratih, si natikam očala in črkujem imena. Končno! Gospe, ki mi na moje zvonjenje (joj, kako nasilno cvili zvonec!) odpre vrata, pomolim ovojnico s knjigo in se že umikam. Toda gospa vztraja, da moram vstopiti. Branim se na vse kriplje, a že stopi med vrata moj znanec, me prime za roko in me odločno vleče v notranjost. Ravno v pravem trenutku si prišel, mi pravi. Ne, nikakor naju ne oviraš, mi zatrjuje. Čakava, da nama pripeljejo nov pralni stroj in odpeljejo starega. Napovedani so za čez četrte ure. Imeli bomo ravno zadosti časa, da se usedemo in popijemo kavico, saj jo boš, kajne?

Prinesene knjige sta nadvse vesela. Takoj danes se je bosta lotila. Začneta se meniti, komu gre prva. Znanec je nadvse radoveden, a se odloči, da bo knjigo galantno najprej prepustil ženi. Medtem ko se gospa vrti okrog aparata za kavo, mi pojasnujeta, dopolnjujoč drug drugega, da je stari pralni stroj odpovedal po petindvajsetih letih. Pravi čudež! Ko ga je serviser odprl, je skoraj kriknil od začudenja, tako strohnela je bila notranjost. Pod njegovim pogledom so se zarjavele cevi dobesedno sesipale v rjast prah. No, zdaj bo zadeva vsak hip rešena, danes gre to tako elegantno. Izbira novih strojev je neskončna. Niso poceni, a spet ne tako dragi kot pred petindvajsetimi leti, ko sta morala za nakup najeti kredit, prej pa seveda vložiti prošnjo zanj, iskati dva poroka, čakati ... Pogovor se konvencionalno zavrti okrog pomembnosti izuma pralnega stroja, ki je gospodinjam odvzel nadležno, težavno, mokro in pogosto nadvse nevarno opravilo (kuhanje perila v velikem perilnem loncu na razgretim štedilniku, štropotajoč krop, oblaki pare ...).

En dva tri gospa prinese kavo, povpraša, ali morda želim zraven mleko, sprašuje po vrsti sladkorja, s katerim si navadno sladim kavo, udobno se namestimo v stolih, s pogledom se sprehodim po umirjeni skladnosti njunega stanovanja, ki kaže na pretanjen okus mojih znancev. Zdaj zdaj bomo v tej skladnosti, umirjenosti in urejenosti, sredi dopoldneva, ko se nikomur izmed nas nikamor ne mudi, ko nas nihče k ničemur ne priganja, izrekli nekaj spominov, nekaj tistega, kar daje našemu bivanju nekakšno notranjo vrednost.

Tisti hip pa, ko sem dvignil skodelico, da bi nekako obredno odpil požirek prijetno vonjave tekočine, je neznanski mir salona, v katerem smo sedeli, in trenutka, v katerem smo se znašli, zmotilo drdravo zvonjenje domofona. Izkazalo se je, da so pričakovani stroj že pripeljali in da so z njim pred hišo. Gospodar je po domofonu sporočal razločna navodila, kje parkirati avto, kako odpreti vhodna vrata, v katero nadstropje bo treba odnesti pripeljano. Medtem ko je odpiral vrata stanovanja, je bilo od nekod s stopnišča zaslišati rezke, vznemirjene glasove. Izkazalo se je, kakor sem pravilno ugotovil, da je šlo za energične proteste stanovalca, ki so ga prišleki s pralnim strojem pravkar zaparkirali. Gospe je ušlo: Saj ni mogoče! Koseski je, zmeraj on! Zakaj se to vedno zgodi njemu! Slišati je zateglo dihanje, korake, drsajoči dvokolesni rudl, na katerem peljejo novi stroj. Moj znanec je medtem odprl eno krilo dvokrilnih vhodnih vrat. Že previdno rinejo z rudlom in s strojem skozi odprtino. Krasno, elegantno, kot nalašč: ob straneh ostaja še za milimeter zraka. Če bi bil stroj le za milimeter širši, bi bil hudič.

Gospa se mi opravičuje, ker sem zmoten pri pitju kave. Medtem ko spremlja pričakovano, toda vsekakor nadležno opravilo, mi priliva in prigovarja, naj se ne pustim motiti.

Možakarja sta medtem zapeljala novi stroj na njegovo mesto, moj znanec jima podpisuje papirje. Zdaj morata samo še odpeljati starega. Ugotavljata pa, da ima stari stroj direktno električno povezavo. To pa ne bo šlo tako gladko! Predlagata, naj zadevo razreši električar, onadva pa se bosta vrnila po stari stroj kakšen drug dan, kadar koli jima bodo sporočili. Toda moj znanec se je odločil, da z zadevo ne bo zavlačeval, stroj je treba kakor koli odpeljati takoj. Ko sem že tu, skušam po svojih močeh pomagati, če ne s telesno močjo, vsaj z dobrohotnimi nasveti. Svetujem, naj kabel preprosto prerežejo. Vsaj četrtoletna stara napeljava je tako in tako brez vrednosti. Vsekakor pa je treba prej izključiti varovalke. Tako nas zdaj vseh pet tlači glavo v temačni prostor z električnimi varovalkami. Vsi hkrati stegujemo roke, vrtimo varovalke in jih izključujemo. Ko so izključene vse do zadnje, zdi pa se, da jih je vsaj dvajset, s prižiganjem luči in aparatov preskušamo, ali je elektrika res stodontno izključena. Vse je v redu. Zdaj s skupnimi močmi iščemo ostre škarje, s katerimi bo mogoče prerezati kabel. Ponudim se, da to storim sam. Toda škarje so prešibke in imajo skrhani rezili, ki se zarežeta v plastiko okrog električnih žic, a je ne prerežeta. Ne gre in ne gre. Naposled povprašam, ali imajo pri hiši kakšno sekuro. Ja, imajo jo, v kleti bo, že vsaj trideset let je niso uporabljali. Ali imajo tudi tnalo? Tnala ne, ampak kakšen močnejši kos lesa se bo že našel. Nastavimo tisti les na tla kopalnice, podložimo ga z več plastmi brisač, da ne bi poškodovali keramičnih ploščic, sam namestim kabel na les, nato strokovnjaško primem za ročaj sekire in zamahnem. Kabel je presekán, oba konca se zvijeta vsaksebi. Toda še vedno sta ovita v električni ogenj, ki je bruhnil iz njiju, zaudarja po zažganem, osmojenem. Brisače, podložene pod leseno klado, začno tiho tleti. Zdaj je treba ukrepati hitro. Natočim vedro vode in ga zlijem na brisače. Nato vsi hitimo gledat v tisto omarico, ali nismo kakšne varovalke spregledali. Da, zgodilo se je prav to. Zadnja, neodvita varovalka se je skrivala nekje v spodnjem koncu, zakrita z vratci. Odvijem še tisto in skušam ugotoviti, ali je odrezani konec kabla zares mrtev, brez elektrike. Ne vem, kako bi to storil, pa skušam strniti oba odrezana konca. Nič, nobenega odziva, torej je res vse izključeno in varno.

Samo trenutek še, pa bosta moža odpeljala stari stroj, mi pa se bomo lahko vrnili k mirnemu, sproščujočemu, skoraj plemenitemu dopoldanskemu pogovoru.

Že sta stroj naložila na rudl in že ga peljeta skozi vrata. A glej ga hudiča, tokrat pa zadeva ne gre skoz. Ko odsluženemu stroju odbijeta okrogla vratca in mu tako zmanjšata širino, še vedno ne gre skoz vrata, vsaj za pol centimetra ga je preveč. Nič hudega, torej bo treba odpreti še

drugo krilo. Tale stara meščanska stanovanja imajo res široke vhode, gotovo zaradi mogočnih omar, kakršne so uporabljali nekoč.

Izkaže pa se, da drugega krila vrat ne bo mogoče odpreti tako zlahka. Ko se moja znanca skušata spomniti, kdaj je bilo nazadnje odprto, omenjata čas izpred desetih let, morda izpred dvajsetih, morda je bilo to davno prej. Ovirajoče krilo sta zavarovala s posebnim vertikalnim zapahom, menda zaradi morebitnega vloma. Zavarovano je bilo tudi drugo krilo, ker pa sta to nenehno uporabljala, je varnostni zapah sčasoma popustil, odstopil, prenehal služiti svojemu namenu, tako da sta njegove ostanke že zdavnaj odstranila. Stari zapah na neuporabljanem krilu pa je še čvrsto držal. Tako čvrsto, da sta možakarja predlagala, da bi odpeljala stari stroj kdaj drugič, ko bo mogoče odpreti vrata, zdaj se jima zares mudi in ne moreta čakati niti minute več. Čakajo ju že druge stranke. In res sta jima nenehoma zvonila mobilnika. Toda moj znanec vztraja pri svoji odločitvi, da bo stari stroj odpeketal skozi vrata še to minuto, če ne to minuto, pa v naslednje četrte ure: vezana trgovina; vse hkrati; popolna likvidacija; ne bo dopustil, da bi mu ukvarjanje z odsluženim strojem požrlo preostanek dneva.

Umaknil sem se za mizo in poskušam odpiti požirek kave. Zakonca in možakarja merijo širino stroja, ali ga jim ne bi vseeno uspelo potisniti skozi odprtino. Ne bo šlo! Eden izmed možakarjev se zatem povzpne na gugajoči se stol in skuša odpahnuti vertikalni zapah. Ne gre! Skuša si pomagati z izvijačem. Ne gre! Z dletom. Ne gre! Nato s kladivom tolče po dletu, zataknujenem za zapah. Ne gre! Prosi za večje kladivo. Ne gre! Hočeš nočeš se pridružim zakoncema in delavcema in skupaj stresamo krilo, da bi zapah popustil. Vrata nihajo, se stresajo, hreščijo, a zapah ne popusti. Upremo se še močneje, z vso močjo, zapah se vidno krivi, a še vedno ne popusti. Tedaj kot kakšen dirigent zamahnem z roko, naj vsi obmirujejo, povzpnem se na nevarni štokrle in si strokovnjaško ogledujem zapah čisto od blizu. Sprašujem, ali nimajo pri hiši kakšnega zelo trdnega izvijača ali pa kakršnega koli kosa močnega železa, denimo kovanega. Imajo ga! Prosim, naj mi podajo sekiro, s katero sem prej presekala kabel. V pogledu mojega znanca preberem strah, da nameravam krilo sesekati. Pomirim ga: Nič hudega ne bo! Vidim, kam moram močno udariti. Tako j zatem bo zapah popustil. Nobene škode ne bo. Z novim dirigentskim zamahom jim ukažem, naj se nekoliko odmaknejo. Lovim ravnotežje na štokrle, stiskam za ročaj sekire, zamahnem ... Naslednji trenutek zapah pod mojim silovitim udarcem popusti in v celoti trešči na tla. Ko se oziram za njim, izgubim ravnotežje, štokrle se mi spodmakne, zagugljam se in drvim nekam navzdol. Visoko nad sabo imam iztegnjeno roko s

sproženim ročajem sekire. Z njim skušam v zadnjem trenutku uloviti ravnotežje, kolikor morem, zamahnem nekam predse in čutim, kako se sekira zasaja v mehko tkivo mogočnega vratnega krila, vidim treske, ki letijo vse naokrog, popustim ročaj sekire in odletim med prestrašene gledalce, v istem trenutku vidim, kako se visoko vratno krilo, ki je prej tako trmasto vztrajalo na svojem mestu, nenadoma nagne in z vso močjo leti nad nas. Dvignem roke, da bi nas obvaroval. Čutim, kako mi les krivi dlani in prste, kako se trske zadirajo vanje in povzročajo bolečino. Vidim vratno krilo, ki sesuto obmiruje na tleh. V hipu tišine, ki sledi, primem za ročaj rudla z naloženim starim pralnim strojem, da bi ga poskusil spraviti skozi mogočno vratno odprtino. Toda rudl s težkim tovorom, ki sta ga prej zadihano potiskala oba moža, nenadoma veselo poskoči in se zapelje skozi vrata v vežo in takoj zatem na stopnice, tam pa veselo strese svoj zarjaveli, težki tovor. Stari pralni stroj se nekajkrat prekopicne po stopnicah, vidimo, kako njegova teža odbija njihove kamnite robove, nato se za hip umiri, se nagne, še enkrat poskoči proti železni varovalni ograji, jo zlomi in zdrvi nekam globoko navzdol. Slišati je mogočne udarce, ko se zadeva v stene in v druge dele ograje in lomi vsevprek. Po zadnjem zamolklem bobnenju sklepam, da je zletel vsaj skozi tri nadstropja. Slišimo svoje globoko dihanje. Ne premaknemo se niti za ped. Čakamo. Zatem kot v snu zaslišimo rožljanje ključev v ključavnicah, zadržano odpiranje vrat, vprašalnice, prepoznam vreščeci glas sostanovalca, ki se je malo prej razburjal zaradi zaparkiranosti. Skušam se spomniti, zakaj sem se znašel tu. Zakaj že? Ne, nikoli več. Ne gre več po starem, ko si se lahko kadar koli nenapovedan pojavil na obisku. Zdaj bo šlo vse programirano, po vnaprejšnjem dogovoru in obvestilu: vse telefonsko, vse elektronsko. In po pošti, naj bo pošiljanje še tako tvegano (in še tako drago) in še tako odtujeno.

3. Test (preizkušnja, razvrščanje, izločanje)

Prostor je še najbolj podoben svetli, veliki, pregledni učilnici. Za novimi, togimi, ne prevelikimi mizami, ki še zaudarjajo po svežem laku, nas sedi osemindvajset kandidatov nedoločljive starosti, a vsekakor nekje v srednjih letih. Sedem je žensk. Vsi smo urejeni, v nekakšnih napol službenih oblačilih, moški s kravatami. Prevladuje sivina. Naše drže so nekoliko napete, nesproščene. Ukleščeni smo v ta namenski prostor in v dopoldanski čas in se vidno ne počutimo prijetno. Naše obrazne mišice so toge, napete. Toda prestati moramo, kot je treba prestati dolge trenutke na

zobozdravniškem stolu, ko se pred nami vrti sveder in ko lahko iz največje bližine opazujemo premikanje zobozdravniških klešč. Silimo se misliti na trenutke, ko bo poseg končan in bo sledila pričakovana sprostitvev.

Demonstrator z vidno prizadevnostjo polaga na vsako izmed miz velike ovojnice z našimi imeni. Vodja (generalni sekretar, organizator, pooblaščenec) testa se v svoji brezhibni in brezizrazni urejenosti postavi pred nas in nas nagovori v enako brezhibnem, urejenem in hladnem jeziku. Njegov nagovor skrbno spremljajo štirje člani komisije, ne da bi sami izrekli eno samo besedo ali se s kakršnim koli gibom ali trzljajem odzvali na izvajanje prvega med njimi.

Vodja nam razloži, da je naša naloga odgovoriti na tri testne naloge, ki tiče v ovojnicah in so za vse udeležence testa enake. Ničesar nam ne sme namigniti glede vsebine ali oblike odgovorov. Potem ko nam bo dal znamenje in bomo lahko odprli ovojnice, bomo imeli na voljo devetdeset minut. Čeprav nam ne bi smel reči prav ničesar, si nas vendar dovoli opozoriti, naj ne hitimo in naj se ne prenačimo, za odgovore imamo na voljo več kot dovolj časa. Naj zares premislimo, preden začnemo odgovarjati. Naj bo vnaprej jasno, da med samim postopkom ni dovoljeno ničesar spraševati, ne njega, ne članov komisije, niti drugih kandidatov. Zelo je mogoče, še pripomni, da kdo ne bo v celoti razumel testnih vprašanj. V tem primeru opozarja vsakega izmed nas, čeprav mu to ni dovoljeno, naj ne obupamo in naj se nikakor ne odpovemo odgovorom na zadane naloge. Če bomo presodili, da jih ne bomo mogli zadovoljivo rešiti, skušajmo vsaj ugotoviti, kaj se zahteva od nas, in če nam tudi to ne bo uspelo, skušajmo v nalogah poiskati vsaj sledi tistega, na kar lahko odgovorimo. Če bo popolno, odlično rešenih testnih nalog le malo, o tem ne more soditi vnaprej, bodo lahko štele tudi takšne sledi. Ker pa je od testa, ki ga bomo vsak hip začeli opravljati, odvisna vsa naša nadaljnja kariera in nekoliko patetično rečeno tudi naša usoda, naj se torej potrudimo in ne zanemarimo ničesar, prav ničesar. Opravljanje testa je nekaj takega kot boj na življenje in smrt. Naj si ne privoščimo, da ne bi dali od sebe prav vsega, kar zmoremo. Od rezultatov testa, kot sami dobro vemo, še ponovi, je odvisno, ali nam bo uspelo stopati po zaželeni poti. Zberimo se torej, napnimo vse svoje duševne moči in veliko sreče nam želi. Dvignil je roko, kot da bi poveljeval nevidnemu vlaku, zamahnil, pogledal na zapestno uro in rekel: Zdaj! Odprite ovojnice!

Zaslišalo se je šuštenje papirja. Zazrl sem se v en sam samcat list, na katerem so bile razporejene testne naloge (ali morda vprašanja) z zaporednimi številkami od ena do tri. Zaradi pomembnosti trenutka in njegove morebitne usodnosti ter posledice tega, hudega vznemirjenja

oziroma precejšnje zbezanosti, sem na listu sprva uzrl le iz črk sestavljene dolge črte, ki so se kot vlakovna kompozicija podaljševale iz vrste v vrsto. Šele ko sem nekoliko umiril drgetajoče pričakovanje, so se nejasne, migotajoče črte začele leviti v tiskovne znake. Nekajkrat sem si pomel oči, da bi, še ves omotičen zaradi pretirane napetosti, vse prej kot primerne za izpolnjevanje očitno težkih testnih nalog, razbral, kaj mi test nalaga. Tedaj sem šele opazil, da pisava ni latinična, kot sem pričakoval, ampak migetajo pred menoj skrivenčene črke neznanih tujih pisav.

Ob prijavi za test nas ni nihče opozoril, da bodo naloge napisane v tujem jeziku, še celo v nelatinični pisavi. Očitno je torej bilo, da je testodajalec od kandidatov pričakoval znanje ustreznega tujega jezika. Kdor tega jezika ne bi znal, kdor ne bi zmozel prebrati niti njegovih črk, bi, razumljivo, avtomatično *pogrnil*. Tu smo! Sem že eden tistih. Preden sem se lotil testa, nisem niti v snu pričakoval, da bom moral odnehati prej, preden bom sploh razumel, kaj zahtevajo od mene. Predvideval sem, da bodo naloge težavne, zapletene, zahtevne in da bodo v njih tičale pasti, nikakor pa nisem pričakoval, da sploh ne bom mogel razbrati, kaj mi nalagajo. Glede na to, da nam na tovrstno težavnost ni prej nihče niti namignil, se mi je zdela zadeva tudi ponižujoča.

Ozrl sem se po drugih kandidatih, ki so, vsi z odloženimi pisali, buljili v svoje liste in videti je bilo, kot da si nadvse resno prizadevajo prebrati kratka besedila vseh treh nalog. Ozrl sem se po komisiji, ki je sede za mizo brezizrazno gledala nekam predse in se ni izdala ne z nasmehom, ne s pogledom in ne z gibom.

Tako kot prej vodja testa sem zdaj tudi jaz samodejno zamahnil z roko, samo da moj zamah ni veljal lokomotivi, ki bi morala pognati svoje stroje, ampak je preprosto pomenil brezpogojno vdajo: Če sem doslej shajal brez tega testa in se je nekako izšlo, bom shajal tudi poslej; se bom pač odpoval vabljivemu statusu, ki bi mi ga dobro opravljeni test zagotovo prinesel; čeprav sem se prej že videl z zmagoslavnim obrazom in vsem tistim, kar bi mu sledilo, sem se zdaj prav tako na hitro sprijaznjeval z dejstvom, da iz vsega zelenega sijaja, ki bi mi trajno omogočil nadvse dobro počutje, ne bo nič; prav narobe, za to izkušnjo bo ostala grenka, skeleča brazgotina, ki me bo vznemirjala vse do konca življenja.

List s testnimi vprašanji sem položil predse, pod vprašanja sem razločno napisal naslov *Rešitve*, kakor nam je bilo naloženo, pod ta naslov pa drugo pod drugo številke in ob njih pomišljaje. Takole:

1. –
2. –
3. –

To naj bi pomenilo, da ne znam odgovoriti na nobeno izmed treh vprašanj ali rešiti nalog, če so bile to naloge. Ker pa se mi je zdelo, da so bile moje oznake preskromne in morda tudi premalo vljudne, sem nekoliko pozneje svoje odgovore dopolnil takole:

1. – (0)
2. – (0)
3. – (0)

No, takle kompleksen in določen odgovor, ki naj bi zgovorno pričal o mojem popolnem neznanju, se mi je zdel zadosti vljuden do testne komisije oziroma do neznane družbene elite, ki je stala za njo in me je z morebitnim dobro opravljenim testom nameravala namestiti nekje v svoji bližini. Zdaj je stvar v celoti propadla in je bilo pravzaprav vseeno, ali s svojimi odgovori izražam kakšno vljudnost ali pa sploh nobene. Navsezadnje bi lahko vstal, testni list demonstrativno raztrgal na koščke in odkorakal, kdo pa bi mi kaj mogel! Naj se pulijo za boljša mesta v družbi vsi drugi, jaz se te igre ne grem več! Prej sestopim, bolje zame!

Tisti hip pa sem se spomnil besed, ki nam jih je vodja testa malo prej polagal na srce, naj namreč ne vržemo takoj puške v koruzo, če se nam bo pri testnih nalogah kakor koli zataknilo, ampak naj se, če naj pomen njegovega opozorila povzamem prosto po spominu, spopademo z njimi, kot da bi šlo za življenje in smrt. Ne da bi si upal zadevo kakor koli spremeniti, sem še enkrat ošvrknil prikazni treh kratkih besedil oziroma testnih nalog ali vprašanj. Rekel sem si, da bom v tem svojem spopadu ali celo v odločilnem boju, kot ga je z močno karikirano slikovitostjo poimenoval vodja testa, zaigral enakovredno pretirano vljudnost oziroma lojalnost. Prečrtal sem torej doslejšnje nične odgovore in pod njimi v nekaj stavkih razločno napisal, da so vsa tri testna vprašanja napisana v meni nerazumljivi in tudi neznani tuji abecedi, njihove vsebine torej ne razumem in že zato zadanih nalog tudi ne morem rešiti. No, tole je zvenelo zadosti vljudno, zagotovo bolj kot prejšnji goli pomišljaji in pozneje dopisane ničle. Vsaj slabega vedenja mi ne bodo mogli očitati.

Čez čas, ko sem vseeno vrgel na nerazumljiva besedila še en pogled, sem za navedbo *v meni neznani tuji pisavi* dopisal vrivek, takole:

v meni neznani tuji (nelatinični in necirilčni) pisavi.

Čeprav je bilo že na prvi pogled jasno, da gre za nelatinično in necirilčno pisavo, to bi zlahka ugotovil vsak šolar, se mi je zdelo vseeno pomembno, da sem na to posebej opozoril in tako izpričal vsaj nekolikšno znanje o tujih pisavah, čeprav tiste pisave nisem zmogel poimenovati, ampak sem lahko samo ugotavljal, kakšna zagotovo ni.

Ko pa sem se dokopal do te res zelo minimalistične ugotovitve, sem nehote znova začel opazovati vsa tri testna vprašanja in opazil nekaj, kar sem prej prezrl, namreč dejstvo, da so vsa tri vprašanja resda napisana v tuji pisavi, toda ne v eni sami, ampak v treh različnih. Črke prve so nekoliko spominjale na otroške kadi ali na valčke ali na valovalčke, ponekod pa so se sredi besed zavozlale v več pentelj. Seveda sem jih že kdaj videl, to ni moglo biti nič drugega kot arabska pisava. Iz druge testne naloge so pogledovale okorne krevljice, nekakšne grabljice, nekakšne položene lestve in nekakšni ročaji dežnikov. Trajalo je kar nekaj časa, da sem se domislil: to ne more biti drugega kot stara hebrejska pisava, ki sem jo pomnil bogve od kod! Še najlaže sem ugotovil pisavo tretje testne naloge: zagotovo je bila kitajska.

Kljub morebitni nekoliko negotovi prepoznavi treh različnih pisav, v katerih so bila zapisana testna vprašanja, razumljivo, nisem mogel prebrati, kaj je zapisano v besedilih oziroma po čem me sprašujejo ali kakšno nalogo mi zadajajo. Čeprav to ni moglo pripomoči k boljšemu izidu celotnega testa, sem, že iz vljudnega spoštovanja do testne komisije, zdaj prečrtal prejšnjo navedbo o *nelatinični* oziroma *necirilični* pisavi in razločno zapisal, da gre za **arabsko**, **staro hebrejsko** in **kitajsko** pisavo. Da ne bi kdo česa narobe razumel, sem skromno pripisal, da moje znanje ne seže dalj od prepoznave značilnosti teh pisav, vendar jih ne obvladam, pa tudi če bi jih, ne obvladam ustreznih jezikov in niti v snu ne morem prebrati testnih vprašanj ali nalog in potemtakem ne morem odgovoriti na zadane naloge. Zavedam se, da sem se k testu prijavil prenačljeno, in se opravičujem, ker sem članom komisije in morda še komu drugemu povzročil nepotrebne napore. Čez nekaj časa sem v svoji nenadni želji, da bi na komisijo naredil vtis s svojo razumevajočo lojalnostjo, pripisal, da želim, da bi imeli več sreče z drugimi kandidati. Ko sem se zdaj ozrl po njih, sem videl, da so se s pogledi povsem stopili s tistimi tujimi pisavami, da nemo vrtajo vanje in da na svoje testne liste nekaj vneta zapisujejo. Očitno jih je bilo med njimi kar nekaj, ki jim te pisave niso bile neznane, kakor so bile meni. Spraševal sem se, ali nisem ob prijavi testa morebiti prezrl opozorila, da se ga lahko udeleže samo kandidati, ki obvladajo arabščino, staro hebrejščino in kitajščino. Gotovo je bilo takšno opozorilo zapisano, površen, kakor sem, pa sem drobn tisk, v katerem so bila zapisana navodila in opozorila, preprosto prezrl.

Čeprav sem na svoj list zapisal le nekaj skromnih stavkov, največ, kar sem lahko izmogljal iz sebe, mi je predvidenih devetdeset minut minilo kot en sam kratek hip. Že je vodja komisije vstal in zamahnil z roko, da bi ustavil testni vlak. Že se je zaslišalo šuštenje papirja, ki so ga kandidati kot eden vtikali v svoje ovojnice. Že je demonstrator kot kakšen paž z

elegantno kretnjo pobiral ovojnice, odrinjene na konce naših miz. Dvoranico je napolnilo žuborenje nepomembnih besed in fraz, ki smo jih mi kandidati izrekli drug drugemu, v resnici pa samim sebi, da bi se izvili iz otrple napetosti, v katero smo bili ujeti celih devetdeset minut.

Samo uro pozneje je testnega preverjanja očitno zelo večča komisija spet zasedla svoja mesta, da bi nam sporočila rezultate. Seveda sem se zavedal, da je moj rezultat negativen, beden, nevreden kandidata, ki se poteguje za vstop v elitno družbo. Najpametneje bi bilo, če bi v tej uri čakanja umanjkal, izginil. Seveda bi me ob sporočanju rezultatov imenovali s polnim imenom in priimkom, ko pa bi uvideli, da nisem navzoč, bi o rezultatu mojega testa bržkone molčali, tako bi sramota ostala še najbolj prikrita. Toda nekakšen občutek dostojanstva mi ni pustil, da bi pobegnil v anonimno množico, ki se ni udeležila testiranja. Me prisilil, da vztrajam, se spet usedem za svojo mizo in pred vsemi drugimi kandidati in uglednimi člani komisije slišim, kar mi imajo očitati. Če sem se nečesa lotil, potem moram pri tem tudi do konca vztrajati, sem si dopovedoval, sicer bom občutil krivdo, ki jo bom kot skelečo bolečino prenašal vse do konca življenja.

Vodja testa je najprej poročal o splošnem uspehu. Od osemindvajsetih kandidatov, je povedal, jih kar triindvajset testa ni opravilo. Vsi ti so oddali bodisi nepopisane liste – s tem so dali vedeti, da niso dojeli nalog, ki so jim bile naložene –, ali pa so svojo nezmožnost razumevanja teh nalog na takšen ali drugačen način opisali. (Bravo! sem si vzkliknil. Imam vsaj družbo! Svojo sramoto bom lahko delil s triindvajseterico, torej z absolutno večino kandidatov. Če nas je bilo neznačkov kar triindvajset, ali je to sploh še kakšna sramota?)

Vodja je nato sporočil, da je test opravilo pet kandidatov in kandidatki, in sicer sta dva kandidata pravilno odgovorila na eno testno vprašanje, nadaljnja dva na dve vprašanji, en sam kandidat pa je pravilno odgovoril na vsa tri zastavljena vprašanja. Tedaj je vzel v roke testni list, ga pogledal, mi pa smo prisluhnili, da bi slišali ime kandidata, ki mu je uspelo razbrati in razumeti vse tiste čičke čačke in odgovoriti na to, kar so mu že nalagale.

Vodja je zdaj odmaknil pogled z lista, se zazrl v nas in kar se da poudarjeno in slovesno, skoraj črkovaje, povedal **moje ime!**

Čeprav sem udobno sedel, sem začutil slabost in zlezal v dve gubé, pred očmi se mi je zameglilo. Ko sem hip zatem zmogel sklepati, sem na hitro razmišljal, ali ne gre za obliko norčevanja iz kandidata, ki si mu je uspelo pridobiti najslabši rezultat, sramoto sramot, in si v isti sapi dopovedoval, da moram prestati še takšno ponižanje. Tudi najhujši ne-uspeh je treba prenesti dostojanstveno in tako prizadeti sramotilce.

Vstal sem, kakor se je pričakovalo od mene, in obstal zgrbljen v dve gubé kot vprašaj ter se z rokami nekoliko opiral na mizo, da bi v tej drži prenesel, kar mi je bilo namenjeno. Vodja testa pa je medtem igraje in hahljaje se nam močno presenečenim in celo osuplim kandidatom razlagal, da sestavljalci testa oziroma njegovi ugledni pobudniki niso pričakovali, da bo kdo lahko zares odgovoril oziroma se vsebinsko odzval na kratka besedila, zapisana v treh zares tujih pisavah, izmed katerih je ena celo historična. To bi morebiti lahko storil samo kakšen izjemen poznavalec azijskih in starih jezikov, teh pa se ne sprehaja naokoli ravno veliko. Od nas so pričakovali le to, da prepoznamo eno, dve ali celo vse tri pisave, v katerih so bila zapisana besedila. To pa je uspelo samo petim, enemu samemu v celoti. (**Meni!**) Člani komisije so povsem prepričani, da je posamezne pisave prepoznalo več kandidatov, ker pa so napačno skleпали, da od njih ne pričakujejo le prepoznave, ampak vsebinske odgovore, se niso bili pripravljene spustiti v boj, o katerega uspešnem izidu niso bili prepričani. Bistveni sestavni del tega testa je bila, na to je vsaj skromno opozoril pred samim začetkom, čeprav je s tem pravzaprav že kršil navodila pobudnikov testa, predvsem pripravljenost kandidatov, da se spopadejo z zadano nalogo v mejah svojih zmogljivosti. Uspešni so bili torej vsi, ki niso pri priči odvrgli puške. Vseh pet uspešnih kandidatov in zlasti prvega med njimi ne odlikuje nekakšno eksotično znanje, kakor so morda napačno domnevali, ampak nezadržna pripravljenost na raziskavo, na prepoznavo, na spopad, na boj. Uspešniki so ljudje, ki bodo, ne glede na svoje pozitivistično znanje, zmožni voditi posamezne segmente nove družbe.

Moj telesni vprašaj se je med tem pojasnjevanjem sploščil v mogočen klicaj. Šibkost in slabost sta me povsem minili. Skozme so plale grabljice in krevljice najrazličnejših azijskih pisav in me potiskale v nežno ekstazo.

Tokratni uspeh pa je samo prva stopnica na poti k resničnemu uspehu, je grmel vodja testa. Vseh pet kandidatov, zlasti pa najuspešnejšega med njimi, čakajo novi, težji in bolj poglobljeni testi, ki jih bo toliko, kolikor je črk v latinični abecedi. Šele daleč tam na koncu vseh teh raznovrstnih preizkušanj bo stopil na oder absolutni zmagovalec te testne skupine in mnogih drugih testnih skupin in prav nič se še ne ve, kdo bo to. Vsi drugi uspešniki in tudi današnji najuspešnik pa bodo svoje delne zmage sprejeli kot dragocene življenjske izkušnje. Amen! Nekaj medlega ploskanja, da se zadosti konvencionalnim navadam!

Ena izkušnja bo zadosti, si dopovedujem. Z eno izkušnjo ostajam prvostopni zmagovalec za vse čase. A nekaj v meni že prebujata silovite želje po neznanih skrivnostih testa B in testa C in testa Č in testa D in testa E ...

Ksenija Jovanović

Tišina, ki jo slišim

Na obraz si položim revijo, da bi me njen vonj zbližal s preteklostjo. Včasih se zgodi, da se spominjam. Po navadi pa v tem položaju zadremam, vendar ne morem ne spati ne buden sanjati. Tudi danes, ko strica ni več. Danes ne, nikakor. Tudi če bi hotel. Tudi če bi se silil, ne bi mogel. Včasih čutim, da se barve mojih sanj gostijo, včasih redčijo, toda vseskozi ostajajo kot lep spomin, ostajajo kot prepričanje, da Bog je. Ko sem bil majhen, me je stric rad plašil, da se sanje uresničujejo. Tega sem se grozno bal; ne zato, ker sem bil otrok ali ker sem bil naiven, temveč ker sem sanjal, da me lovijo pošasti, da padam, da se dušim tik pod vodnim površjem, da sedim v letalu, ki strmoglavlja, da so mi za petami spačene podobe, ki se jih ne morem otresti. Ko pa sem odrasel in so tovrstne sanje zamenjale erotične, sem razumel, da se žal ne uresničujejo. Da so le plodovi misli, ki romajo v deželo, v kateri si lahko odpočijejo od čakanja, da jih uresničim. Vedno jih vidim in moja duša se v njihovi svetlobi ponižno izgublja kot današnja noč. Zato strmim v daljavo, gledam, kako se med oblaki utaplja luna, kako se ustavlja v pristaniščih poklicanih duš. Ves čas čutim stričevo navzočnost. Vodi me in jaz sem z njim, tam, kjer me ne puste, da bi bil. Ne da bi komur koli prišepnil svoje mnenje. Že dva dni sem z mislijo pri zadnji želji strica Jonathana, ki me čedalje bolj vznemirja. Prosim ga, naj mi jo prišepne, in kot obseden astrolog zijam v nebo, da bi razvozlal poti zvezd ter se približal hieroglifom narave. Postajam vidno nestrpen. Z njegovo muzo sem včeraj govoril po telefonu in rekla mi je, naj nič ne skrbim, da bova vse uredila skupaj (za pogreb mislim) in moja edina misija naj bi bila priti do svetlo modre hiše, v kateri sta živela. Stala naj bi, po njenih napotkih, v prvi vasi za Trinidadskim gozdom. To je približno šeststo kilometrov od Havane. Razmišljam, da bi šel z avtobusom, ampak kaj, ko ti ne peljejo skozi gozd, peljejo samo do Trinidada. In kako naprej? Edino možno prevozno

sredstvo, ki mi preostane, razen lastnih nog seveda, je konj. Enkrat v življenju je treba poskusiti tudi to.

Stanovanje je še polno ljudi, naših sosedov, ki preveč govorijo. Vedno takrat, ko bi se človeku prilegla tišina. Kaj bom drugega, kot da se jim izognem. Nočem radosti, utesnjuje me. Zelo me utesnjuje. Zbežati moram. Prosim, odpelji me proč in me tam pusti, samo odpelji me nekam. Nesrečen sem, kaj me ne vidiš? Nesrečne so misli, nesrečen je duh, ko se hrani z gnilim. Potrebujem življenje, da preživim! Potrebujem tebe, ljubi stric. Ker sem človek agresivnih misli – tudi takrat, ko je dan najdaljši. *Kako lahko si je ukrasti dobro voljo, tega se nam ni treba učiti, pride z leti kot najgloblja obrazna guba*, mi je govoril. Rad se ga spominjam. Njegove norosti predvsem. Verjel je v ljubezen, od nekdaj. Rad počnem stvari, ki jih je počel on. Rad se oblačim kot on, plešem kot on, sedim kot on, pijem kot on ... ni veliko govoril, a tisto, kar je izustil, je zvenelo modro in izjemno lepo. *Ti si srečen otrok*, mi je ponavljal, da ne bi pozabil. In nisem. Na splošno rad živim življenja drugih ljudi, rad se vživljam, si predstavljam ... tako zelo me prevzame, da na svoje življenje pozabljam kot na strgano denarnico. Nikomur ne pustim v svoj svet, ker sem tudi sam v njem že dodobra izgubljen, in to zato, ker sem se odločil verjeti, da so druga življenja zanimivejša, zabavnejša, bogatejša od mojega. Tudi to je nekaj. Realnost ali *nujno zlo za srečo*, kot se je izrazil Jonathan, je pri meni prisotna krajši del dneva in večina ljudi mi to zameri. Fizično in duhovno odsotnost namreč.

Neopazno izginem v sobo in z menoj spomini. Te bele solze, ki so tu. Med prsti večerne svetlobe se najdem gol. To hočem. Stopim k oknu in jasno nebo me povabi ven. Odločim se, da ga bom ignoriral. Nato se obrnem in ogledalo ujame vso mojo podobo. Igram se z udom, dokler se ne naveličam, potem se z lepljivo snovjo na stegnih in s trdovratnim madežem bolečine nerazpoložen družim s fotografijami, ki jih potrebujem bolj kot kdaj prej. Jonathan! Tako je ime tudi Bachovemu Galebu. Tako naj bo ime mojemu potovanju in zasledovanim uram sreče in šepetu in skrivnostnemu vabilu, ki sem ga sprejel, da se soočim z nemogočim ... prepričan sem, v prejšnjem življenju je bil ptica, nora ptica. Kje si, boljši svet? *Neverjetno radi poslušamo žalostne zgodbe, še raje pa jih pripovedujemo drugim*, mi je govoril, pozabil je le dodati, kako radi si zastavljamo vprašanja o boljšem in lepšem, ker nas nevednost od nekdaj najbolj zanima. Preleni smo, da bi doumeli, preleni, da bi odprli okno, pustili zraku vsaj malo zakrožiti, a kaj, ko je laže sedeti v prenasičeni zatohlosti in opazovati, kaj se bo zgodilo s svetom. Ne bom zanikal, tudi sam se raje zadržujem v teh prostorih in se spoštljivo mučim. Ko se

naužijem samotrpničnja, se vrnem med žalujoče ljudi. Všeč mi je, da me imajo za tihega srednješolca. Z nasmeškom razdiram misli, da bi pozabil, da bi čim prej pozabil, in v oči mi privre žalost, ki je nočem skriti. Nedelja ali ponedeljek? Vseeno, ker imam tako ali tako zmeraj občutek, da nekaj zamujam. Sicer pa, oba dneva sta na smrt enaka in eden izmed njiju se hvala bogu končuje.

Gostje odidejo. Ležem na posteljo, trudim se zaspati. Ne za dolgo. Zdi se, kot bi noč preskočila nekaj stopnic. Vročina kakor beli morski pes sestradana grizlja v zaveso, dokler je ne pregrizne. Moje telo se utaplja v potu. Na hrbtu imam prilepljeno zmečkano rjuho, med vstajanjem pa se mi zazdi, da bo skupaj z mano vstala še blazina. Najprej na površje priplavam jaz in vidim očeta, leži s hrbtom obrnjen proti meni. Ni mi jasno, kaj počne v moji postelji. Počakam, da se zdrami. Ne traja dolgo in že sopiha od moreče zatohlosti. Vse se zdi pretirano resnično. Ravno tako midva. Ne govoriva o noči. Ne čutiva, da bi morala. Rad bi se umil, vendar ni vode. Godrnjam, kot da ne bi bil navajen. Oče z zaskrbljenim izrazom prinese na mizo sok lubenice, svež kruh, med, marmelade, čaj, kavo, omleto in krožnik sadja. Vem, skrbi ga, ker se bom srečal z Anastazijo, ker bom z njo preživel dan. Vsakokrat, ko jo kdo omeni (po navadi je bil to Jonathan), se razburi. Pravi, da je blazna, ta ženska, da je čarovnica in da človek od nje ne more pričakovati nič dobrega. Da te uroči, še dodaja. In če je res, se sprašujem, zakaj jo je njegov brat vsa leta tako ponižujoče ljubil? *Če bi lahko opisal njen otožni pogled, tako kot ga vidim, bi bila to brez dvoma najbolj erotična zgodba na svetu*, mi je napisal v enem izmed pisem.

Jeva skupaj. On bolj lačno kot jaz. "Kar jej ... še vzemi ... si tako suh," mi pravi. "Ješ tako malo kot moja želva." Po zajtrku se preoblečem za jahanje. Neprespanost me ovira pri pripravah. On noče z mano. Trmasto zavrača vsak stik s to žensko. Začutim rahel glavobol, utrujenost. Stopim na ogreto cesto, sam, in sonce me oslepi. Nato se rešen iz pustega močvirja sprehodim po dolgi peščeni obali. Ne sliši se ne dretja žensk ne jokanja otrok. To mi je všeč. Občutek imam, kot da bi na otoku živela le ena sama velika družina. Res, ko poslušam ljudi govoriti, da jih Kuba utesnjuje in da si od vsega najbolj želijo v Evropo, se mi zdijo nori, kot se verjetno zdijo tistim, ki prvič obišejo Anglijo in pravijo, da je lepa, zdim nor jaz, ko jim isto govorim o njej. *Vsaka dežela je lepa, za tistega, ki v njej ne živi*, je trdil Jonathan.

Nebo je polepljeno z razglednicami in v ribiški mreži viseči pomol pod tunami izgublja dolžino. Jastogi na hoduljah s kleščami snemajo oblake, bele in srebrne, oranžne in zlate, da navsezadnje ostane modrina havanskega

preddverja. Zavijem proti avtobusni postaji in opravi vse formalnosti. Pot se mi ne vleče, nikoli. Prilepljen na steklo avtobusa zavidam palmam, ker se ne vračajo. Tisto, kar mi uspe ujeti med potjo, me zaznamuje. Peljem se mimo revščine in ponosa, mimo vere in zaupanja, peljem se mimo in že smo v mestu. Gleda me postrani. Kako nenavadno. Traja, brez opredeljivega začetka in konca. Kot jaz. Poplavljen je. Otroci čofotajo po rjavi vodi in nam kažejo jezike. Za njimi, pred vrati bele hiše, sedi neki fant s zlatim zobom. Sam, in me opazuje. Mimo pelje rumen taksi, ki namesto turistov prevaža sadje in zelenjavo; mimo hodijo vpreženi konji.

“Čez eno uro krenemo dalje,” nam s polnimi usti kruha zavpije temnopolti šofer. Izstopim. Veter je vroč in zrak smrdi po urinu. Postaja je videti kot taborišče, milo rečeno. Ljudje se gnetejo za kovinskimi rešetkami, skoznje potiskajo utrujene obraze in kartone z imeni, ki jih nikoli ne zmanjka. Vsak dan čakajo, da se odprejo lesena vratca, da se kot na konjskih dirkah z vso silo poženejo v dir za temno zelenim tovornjakom, ki jih odpelje na delo ali nasprotno. Čakajo na vrnitev sorodnikov, ki so za konec tedna obiskali Havano, čakajo prijatelje, ki so prišli na poroko, na pogreb, čakajo turiste, da bi jim ponudili prenočišče ... Tudi muhe so se opazno naužile smradu, ki je v tem mestu nepotrebno potreben. S težavo se pomikam proti centru Cienfuegosa. Noge imam težke, v želodcu čutim težo, slabost. Počutim se kot v sanjah, ko moraš pred nekom bežati, vendar ne moreš teči. Telo je prtljaga, je skala, ki jo bo treba premakniti. Ne gre. Ker imam v očeh lepilo, mnogo lepila. Trudim se, da ne bi mežikal. Smeji se mi, a boli me čeljust, lovim sapo, a občutek je isti, kot če bi inhaliral naftni plin. Vse poteka počasi. Ljudje v tem sivem mestu poleg elektrarne večino časa presedijo. Vsi zaspani, zevajoči, se prebijajo iz dneva v dan. Postajam omotičen, s plastenko vode blodim, iščem trgovino z živili, nato se vrnem na postajo. V klimatiziranem avtobusu si spustim sedež in med vožnjo do Trinidada nadaljujem lov na sanje, ki se jih bojim uresničiti, ki se nadaljujejo, stopnjujejo ter se ob vsakem postanku razpočijo kot vodni balonček.

Čez slabi dve uri spet napoči čas za realnost. Tudi na tej postaji ne manjka čakajočih ljudi s kartoni, kovčki, torbami, pohištvo ... Po prašnih, starih, zanemarjenih ulicah, katerih tla so pošteno dotrajana, zavijem proti ranču. Tu in tam poleg smetnjaka leži črevesje pojedenega prašiča, konjsko govno, plastične vrečke ... ženske zlivajo polne vrče umazane vode od čiščenja, od ostankov kosila, od zamašenih stranišč skozi okno, kar na cesto, brez previdnosti. Zanimivo, odkar obiskujem očeta, in že nekaj let je, odkar so se moji starši ločili, se tod okoli ni dosti

spremenilo. Hiše so nizke rasti, po večini modno oblečene, a komaj stojijo na svojih temeljih. Vhodna vrata so na stežaj odprta in vsak dan se katera izmed njih zruši. To je tu normalno, bi rekel Kubanec. Skoraj pravilo je, da ima vsak predprostor televizijo, ventilator, radio, nekaj kubanskih gugalnikov, mizico za igranje domin in na njej buteljko ali dve ruma, ob katerih se gnete kup domačinov. Naj bo zgodnje jutro ali pozna noč. Tukajšnja govorica sta glasba in ples. Zato ne potrebujem imena! Zavržem ga. Naj črke razpadejo kot drobovje v žvepleni kislini. Tu sem lahko vse! To izkoristim – odvržem še preteklost, ki smrdi kot nekaj tednov ne posušena, surova kri, in prestopim na lebdeče kopno. Tja za vrata razuma, kjer sem si bolj podoben. Pred mano se razprostira filmska pokrajina. Kar tu bi, sredi makadamske ceste, pokleknil, ji namenil nekaj zahvalnih besed. Bližam se hlevu in postaven, vase zagledan kavboj me pozdravi. Čeprav mu omenim, da z jahanjem nimam mnogo izkušenj, presliši moje besede. Posebej zame pripravi konja in me posede nanj. “No, tako to gre,” mi reče s posmehljivim glasom. Konju da znak, naj krene, in za mano zavpije še “srečno”. Spuščava se po hribu navzdol. Po kamnih, zemlji, med drevesi, do reke. Sedim v krču. Konj se ustavi in pije. Vesel sem priložnosti, da se lahko udobno namestim, kajti telo se mi je nagnilo na levo stran. A ko se za centimeter premaknem, konj zdivja čez reko. Hladna, rjavkasta voda me za nekaj trenutkov pogoltne. Izgubim očetov klobuk. Oblačila in nahrbtnik, ki so še na meni, so težki in moteči. Potem se požene v galop, a to še ni problematično; problem nastane malo pozneje, ko ugotovim, da se požvižga na moje znake. Usmerjam ga, vrv vlečem k sebi, kričim, se od strahu režim in zaradi naglih, ostrih udarcev ob trdo sedlo me začne skrbeti, da si lahko možki tako trajno okvari spodnji organ. S tem vprašanjem se ukvarjam le toliko časa, dokler na desnem gležnju ne začutim ostre bolečine. Peče in boli hkrati. Ko se mogotec sam od sebe vnovič ustavi, se sklonim in pogledam, kako je z gležnjem. Na hlačah vidim packo krvi. Počasi jih privzdignem. Koža je odrgnjena, olupljena; kri dre na površje in preden mi uspe kaj ukreniti, že drviva naprej. Razigran je, tekmuje z drugimi konji, ki jih srečujeva na poti. Nahrbtnik me tolče po križu. Izgubljam ravnotežje. Živali rinejo druga v drugo, se prehitevajo, brcajo. V želodcu in trebuhu začutim rahle krče, ki se stopnjujejo. Ne čakam, da se ustavi, ampak pogumno razjaham. Noge me ne držijo. Sesedem se kot mlahav pijanec. Nato s težavo vstanem. Stečem v gozd in si pri prvem grmiču spustim hlače. Počepnem. Občutek imam, da bom ostal brez črevesja, tako hudo je. In da bi bil moj položaj še pestrejši, se prikaže butast cucek. Laja na ves glas, teka okrog moje

riti. Potem se umiri, zarije svoj vlažni gobec vanjo in jo začne lizati. Mojo rit! Človeško rit! Posrano rit! Divje maha z repom. Dišim mu. Ženem ga stran, z roko ga odrivam. Neumno ščene misli, da bi se rad igral, in na mojo nesrečo se še bolj razživi. Dvigne sprednji taci, ju položi na moj križ in me spolno nadleguje. Mahoma si povzdignem hlače, da bi se mu izmaknil. Hodi za mano in se drgne ob mojo nogo. Trenutek pozneje pred svojim potnim obrazom zagledam žensko, verjetno njegovo lastnico, in ko me vidi, no, ne ravno mene, ampak bingljajočo mednožno stvar, ki veselo poplesava med črnim gozdičkom, zavrešči: "Posiljevalec v gozdu!" Njen glas zadoni do naslednje doline. Psa nemudoma vzame v naročje, ga boža, tolaži, si ga stiska ob povešene prsi, ga poljublja po smrdljivem gobcu, kot da bi bil žrtev on in ne jaz. Obrišem se s travo, si zapnem hlače in se vrnem na cesto. Prazna je, tiha in prijetna za izmučene potnike moje vrste. Konj mi je zbežal, torej nadaljujem pot peš. Po dobri uri in pol zagledam bar na prostem. Ne vem, ali vidim prav ali pa mi je sonce stopilo možgane in haluciniram. Privlečem se do stola. Za osvežitev spijem limonado, ki vsebuje najmanj devetdeset odstotkov sladkorja. Verjamem, da so me zamenjali s turistom. Naročim še dve plastenki vode in prosim za račun.

Ne obiram se dolgo. Po vlažnem gozdu navzgor in navzdol spremljam znake, mokra zemlja, kamni in vejevje mi onemogočijo brezbrizno, hitro hojo. Težko diham, veliko se ustavljam in pijem. Na rokah začutim nekaj pekočega, srbečega. Avtogrami mravelj. Zgrizle so me po rokah, me zastrupile, ko sem slonel na ograji lesenega mostiča ... Zaslišim glasove. Veliko jih je. Jaz pa eden, sredi pragozda, onemogel. Pustim se dohiteti in se prepričam, da so domačini. Zgrabi me panika. Kaj, če me okradejo? Če me ranijo ali ubijejo? Kdo me bo iskal? Kdo bi me sploh našel v tej strašni džungli? Ustavim se, da me prehitijo. Kuba je varna država, se tolažim in preklinjam Anastazijo, ker živi tako daleč stran. Medtem neopazno snamem uro, ogrlico, ju vtaknem v žep, denar porazdelim; nekaj ga dam v odlepljeni podplat, nekaj v nogavico in žep. Hodijo mimo mene, črnci, mulati, me resnobno merijo, nekaj govorijo, prepotiho, da bi razumel, ter prelepo oblečeni, da bi si to mogli sami kupiti. Eden izmed fantov drži nož. Zvije me. Spet prebavne motnje od strahu, ampak ni časa, da bi ponovil vajo, še manj, da bi se vrnil. Pospešujem hojo, dokler me noge ne začno nesti same. Ne oziram se na znake. Drevesa se mi umikajo, dovolijo mi pobegniti. Rdeč v obraz se prepuščam usodi. Blaten, prežvečen in zasopel se naposled ustavim pred neko hišo, ki najbolje ustreza opisu, le da ni svetlo, ampak temno modra. Ta trenutek mi je vseeno, tudi če bi bila iz slame. Malo dlje stoji ženska, ki

spominja na Arabko. Vsa je odeta v črnino. Tudi obraz ima zakrit. Na misel mi pridejo stričeve besede: *Ne ve, da jo ljubim, in jaz ne vem, zakaj jo ljubim*. Potem je že prav, da tako ostane. Malo dlje. Kaj hitro me opazi in očitno je, da jo je moja prisotnost pri nečem zmotila. Ne vem, pri čem, vem le, da je ona tista z erotično otožnim pogledom. Anastazija je. Opravičim se za zamudo in spoznam, da tudi za opravičilo velja izbrati ustrezen trenutek. Sname si dolgo, prosojno tančico in me pozdravi. Nevljudno se zastrmim vanjo. Na njej ne zaznam nič privlačnega. Čeprav se trudim, sem razočaran. Pravljično grda figura s pravljično velikim oprsjem. Po stričevih besedah bi človek pričakoval boginjo. Tako lepo je znal govoriti o ženskah, predvsem o njej, in nikoli ne bi pričakoval običajne ženske srednjih let, povrhu vsega še kratko pristrizženih, peroksidnih las. Vendar se odločim, da ji videza ne bom očital. Ne bom je sovražil, imel jo bom rad; njen glas mi ne bo zoprn, prijeten mi bo; ne bom je zmerjal s krofom, klical jo bom ponesrečena Venera ... ne, klical jo bom Ana.

“Lepo, da si prišel. Jon je veliko govoril o tebi. Tolikokrat, da sem postala ljubosumna,” je prvo, kar prileti iz njenih ust. Prikimam, ker ne vem, kaj bi drugega. Povabi me na kosilo. Odklonim. Povabi me še enkrat, ker verjetno ni prepričana, da sem jo prav razumel. Kdo bi po tako naporni poti odklonil kosilo? Samo bedak. Tokrat privolim, ker tako hoče moj razkruljeni želodec. Hodiva precej počasi. Neprijetno mi je. Ne vem, kako naj se vedem in kaj naj jo vprašam. Ne poznam je in z neznanci sem od nekdaj v zadregi. Pripelje me do neke domačije. Ve, da je tam hrana odlična. Naročim zase, ona noče nič. Le kozarec mrzle vode bi. Pravi, da zunaj nikoli ne je, da pred ljudmi tega enostavno ne zmore. Nato mi zameri mojo molčečnost. Vseeno mi je. Jem in ves čas ji pogled uhaja na moje štiri krožnike. Nervozno kadi in vse, kar ji ponudim, odločno zavrne, pravi, da ni lačna. Prosim jo, naj mi po kosilu razkaže njuno gnezdece, še posebej zaradi Jona, kot mu sama pravi. Ko stopiva v hišo, odide v kuhinjo. Odpre hladilnik. Vzame sir, maslo, jogurt ... hladilnik zapre, čez hip ga spet odpre in vzeto vrne. Nato hlastno seže (ne vem, ali srečna ali nesrečna) po čokoladi in mi reče, da ji je žal, ker ni jedla z mano, da bi raje kuhano hrano kot to. Ali pa tudi ne, ali pa ji ne prija nič od tega. Sem sploh lačna? se vpraša. Še nekaj časa stoji tam, kar tako, in tuhta, kaj naj poje, ali naj raje ne je nič, morda malo pozneje. Pogledam na uro – kaže deset čez tretjo. Opazi, da se dolgočasim, in mi natoči sok, sebi vino. Ima me za otroka, pomislim. Izpije do polovice in si dolije. Tokrat do vrha, da bi za kratek čas pozabila na lakoto, preusmerila misli kam drugam. Potem greva na teraso. Tam si privošči

cigareto. Ponudi jo tudi meni. Odločno zavrnem. "Skrajni čas, da začneš. Preveč zdravo živiš," mi reče, kot da bi se poznala že vrsto let, in začne glasno računati, koliko ur je preteklo, odkar je nazadnje jedla. Skuša se spomniti, kaj je jedla in koliko. Ko pokadi, se znova znajde v kuhinji. Sledim ji. Zazre se v sadje, ki gnije na sredi mize. Vtem zazvoni telefon. Ne ve, ali naj se oglasi ali ne. Nekaj trenutkov počaka. Potem pa, kot da bi več dni čakala na ta klic, se brez misli zapodi v dnevno sobo in se oglasi. Kliče jo neka ženska. Dogovorita se, da se dobita v bližnji kavarni. Name pozabi. Ukvarja se z oblekami. Ne ve, kaj obleči. Seže v omaro. Brska in razmetava po sobi. Med vsakim preoblačenjem se postavi pred ogledalo. Stoji v majici in spodnjih hlačkah. Gledam jo. Dovoli mi, da se naslajam nad njeno goloto. Vzdigne si majico. Njeno telo je polno vreznin. Brazgotina poleg rane. Globoke in dolge, kratke in površinske. Bolj refleksno kot ne spustim pogled. In jo spet pogledam, kot da ne bi bil prepričan o tem, kar vidim. Trebuh in stegna so bili največkrat deležni rezila, preostali predeli pa so brazgotinasti. Nekaj ran je svežih. To vem, ker so na majici, ki jo je ravnokar slekla, madeži krvi. Ne zdi se ji čudno, da predrzno buljim vanjo, da gledam, kako ji odteka sanje. "Kri me pomirja. Moja kri me pomirja," reče obrnjena stran od mene in povleče trebuh vase, da ji izstopijo komaj vidna rebra. Stiska si vsak delček telesa posebej: boke, stegna, roke ... Lepa si, se zlažem, da bi popravil spodrseljaj. "Za tistega, ki me hoče pofukati, sem vedno lepa." Moj oče ima prav, problematična debeluška, ta stričeva muza. "Poklicala jo bom in ji sporočila, da je prišlo nekaj vmes ... da, to bom storila," in že drži slušalko v roki. "Ne, ne bom," in slušalko spusti. "Da, bom, ne bom, bom, ne bom ..." Molče obsedi poleg telefona. Nazadnje se le odloči in jo pokliče. Izgovori se name in pravi, da jo je strah tega, kar čuti. Strah jo je, da bo prišel dan, ko si ne bo več očitala. Rada bi slišala njegov glas. Vsakič, ko zazvoni telefon, misli, da jo kliče Jon. Prikliče si ga iz spomina in strah jo je, da bo spomin zbledel, kot je v njenem življenju zbledelo že marsikaj, in ga ne bo več, kar tako, naenkrat. Da bo tišina, samo tišina, ki ji bo rezala ušesa. Dokler ne bo izkravela. "Veš, Bog bo usmiljen z mano," še dodaja, kot da bi z Bogom že zdavnaj podpisala pogodbo. Nato glasno razmišlja, ali naj gre do trgovine z živili in si kaj kupi ali raje ne. Za nekaj časa se prepustiva tišini, ona z mislimi pri vprašanju jesti ali ne jesti, jaz pri stricu. Skušam si ju predstavljati skupaj ... takrat me zgrabi za majico in me potegne proti vratom. Z njo moram. Hodi hitro. Dohitevam jo, kolikor jo pač lahko. Še sreča, da je trgovina blizu. Edina. Zmedeno caplja med napol praznimi policami, jemlje izdelke, na datum ni pozorna, še manj na ceno, roka sama grabi in

vrača, ne more se zbrati, ne more se odločiti, kaj naj kupi. Najraje bi pokupila vso trgovino, pravi, vse bi pojedla, prav vse, kar je v njej, obenem pa bi vse zažgala, uničila, raztrgala, zdrobila. Ko začuti, da ima košaro že pretežko, se napoti h blagajni. Jaz pa za njo kot njen sin. Vrsta je. Nemirno se prestopa z ene noge na drugo. Pogleduje na police in razmišlja, ali naj kaj vrne ali morebiti še kaj vzame.

Nazaj ne greva po isti poti. Kar naenkrat noče, da bi naju kdo videl skupaj. Ni sproščena. Zavijeva v neko ulico, v kateri so si izbojevale prostor ruševine. Prime me za roko, jo nežno povleče k sebi in se z ustnicami, negovanimi s pomarančnim vazelinom, rahlo dotakne mojih. Veliko je pila, pomislim. Traja celo večnost in poljubljanje se mi prvič zazdi neverjetno smešno početje. Nikoli doslej nisem razmišljal o svojem jeziku – kako naj z njim krožim, v katero smer, s kakšno hitrostjo, kdaj naj ga umaknem iz dekletovih ust, kdaj naj posesam njen jezik, ali naj ji raje posesam spodnjo ustnico, morda zgornjo, kdaj ji ga spet vtaknem v usta, pustim mišico mehko ali jo napnem, koliko sline se nabira med poljubljanjem in kdaj naj jo pogoltnem. Razmišljam tudi, kam naj položim roke: na njen obraz, na lase, na ramena, na boke, ali jih pustim viseti ob svojem telesu. Začutim, da se mi ud napenja, da prijetno drhtim in upam, da me v jezik ne zgrabi krč. Ko se odmakne, kajti nočem biti prvi, oba molčiva in hodiva naprej. Pravi, da se ji pot do doma vleče kot stopljen žvečilni. Hoče, da pohitiva. Gledam žalosti naravnost v oči in roko približam njeni. Naglo jo umakne, kot se ne bi nič zgodilo. Noče, da jo držim za roko. Kaj ta nora baba sploh hoče? Komaj čakam, da se razideva, komaj čakam, da grem domov. Hočem biti sam. Tudi ona.

Med odklepanjem vhodnih vrat mi zabiča, naj jo počakam v dnevni sobi, češ da mora to opraviti sama. Z vrečkami izgine v spalnico. Ne morem, da ji ne bi sledil. Pred nosom mi zaloputne vrata. Potem jih odpre in z narejeno prijaznostjo reče, naj se počutim kot doma, samo naj je ne motim. Ostanem na hodniku. Iz spalnice na ves glas zadonijo ritmi salse. Čez slabo uro zaškriplje ključ. Steče v stranišče. Bruha. Bruha kot zastrupljena. Kaj ji je? Je bolna? Stišam glasbo. Ko se umije, se namesti v napol ležeči položaj. Primem jo za roko, ki ji mrtvo visi s postelje. Hladna je. Ne spi, leži med snom in zavestjo in si želi umreti. "Pojdi domov," mi reče in si polži solze z ustnic. "Ne glej me, utrujena sem. Zelo utrujena." Težko diha. V sobo sili svetloba, ki jo moti. Zagrnem zavesi in naposled zaspi. Sedim ob njej. V takšnem stanju je nočem puščati same. Prebudi se pozno. Ne gane se. Sili se v dremanje in šele po dobri uri vstane. Nekoliko omotična odkoraka na stranišče, potem zavije v kopalnico. "Jaz bi morala umreti, ne on," tiho reče in solze se ji ulijejo

kot dež brez grmenja. "Veš, ubila sem ga," toži. "Tvojega strica, svojo največjo ljubezen, ker sebe nisem zmožna." Poklekne predme. "In to breme, kako naj s tem živim?"

Večer spušča zaveso. Žejno sonce stopi k razliti vazi, veter pa se zapleta s suhim cvetjem. V zraku, nad mano, se dogaja življenje, ljubezenska zgodba, o kateri ne vem ničesar. Sedim ob srebrnem svečniku in jo čakam. Desna sveča je večja od leve. Leva pa je bolj ukrivljena. Gledam v suho sadje, v pršut, v olive, v sir, v grozdje, gledam v vino in rum, iščem, kje sva midva. To bo večerja brez naju. To bo stara zgodba z novim upom. Natakнем si Anine sončne naočnike, da se sam sebi zazdim bolj odtujen, nestvaren, da mi ni treba stopiti v stik s zunanjim prostorom, v katerem se moram spopasti s prisotnostjo dreves, s šumenjem listja, s travo, s ptiči ... ne, ne maram narave. Ne maram ničesar, kar mi jemlje sapo. Lepota me vedno preveč prizadene. Ne morem več ždeti pri miru. Sprehodim se po terasi. Pritegne me svetloba zadnjega okna. Ana si z limonovim sokom čisti potne obline. Ob svetlobi, ki jo oddaja petrolejka na postelji, je njeno telo videti zapeljivo. Ne predebelo. Odločim se, da jo bom v spominu ohranil takšno, kot je zdaj. Obleče si lahko črno obleko, ki ji pada malo čez kolena, nato si natakne ponošene natikače z malce dvignjenim podplatom. Obrne se proti moji sapi. Postanem zamišljen in to ima pri meni posledice. Votla zamišljenost. Tudi ona je zamišljena. Predlagam ji, da se pobereva ven, malo med ljudi, kajti čas postaja nadležna zadeva. Greva se zabavat, greva večerjat, plesat, skakat po trepalnicah, se sabljat z jeziki, kar koli, samo nekaj je treba početi, da se izogneva nemiru tišine.

Z najetim avtom se odpeljeva v Trinidad. Ustaviva se v Casi de la musica. Ob vhodu preberem: "Stati na realnih tleh je tu kaznivo." Divji ritmi afrokubanske glasbe naju v trenutku posrkajo v deželo razkrivanja usod. Pomešava se, dve človeški piki v žrelu časa. Ne da bi slutila, se vrneva petsto let v preteklost. Obkoljena z ognjenimi baklami sedeva v morsko uho. Pripadava divjemu plemenu in ker so nama vbrizgali poželenje do brezčasja, sva obsojena na nesmrtnost užitkov. Ne moreva nazaj. Nočeva nazaj. Iztrgali so naju iz okvirja smrtnih, nama vzeli potna lista in nama za dobrodošlico vrgli Canchancharo. Že po nekaj požirkih začutim sladkost življenja in se ločim od misli. Popolnoma in vztrajno. Ne znam več govoriti. Namesto mene govore plesalci, govori glasba. Oddaljen sem od središča, jaz. Ana prav tako. Mišičasta, gola telesa, obarvana z zemljo, okrašena s fižolovimi ogrlicami in zapestnicami, velike, poudarjene oči in polne rdeče ustnice se ob spremljavi tolkal strastno prepuščajo molitvi, klicanju vode in dežja, ki sta tu več kot

dobrodošla. Drugo za drugim se telesa bližajo mojemu otroštvu. Zvijajo se, plazijo se z belimi premazi, kot ljudožerci se lačno spogledujejo z jetnikom in komičnim statistom teme. Njihova gibčnost je ujeta v pajčevini glasbe in navidezno vidno postavljena ogledala se krhajo pred krvavim dežjem. Vem, v moji praznini si hočejo ustvariti nov dom. Postati hočejo podnajemniki svojih sanj, mojih sanj, Aninih sanj, božjih sanj ... Začutim namišljeno. V njenih očeh vidim svoje hrepenenje. Vse okrog in okrog zemlje. Čutim srečo in trpim. Čutim orkan užitkov, pride, mi poruši ravnovesje med obema svetovoma in izpuhti. Zatem, na nebu, izrazito jasnem, kot je izrazita moja pijanost, med zvezdami izrišem ulice. Nanje namesto belih črt, semaforjev in zeber natisnem glasbi hojo, držo, govorico ... Tesno drug ob drugem se igrava skrivalnice. Še zadnjič za občinstvo. To si rečem vsakič, ko se rodim kot plesalec. Pravi, da jo nekaj na meni spominja na Jona, in kar naenkrat nočem, da bi se predstava končala. Saj imam samo njo. Ne sme me izdati, ker ne bi prenesel resnice; prestar sem to predstavo in premlad za Ano. Sam pri sebi ugotovim, da le ni napačna. Ugotovim, da se želim pretvarjati in igrati. To ji povem, in že pleševa mimo ženske, ki ob luninem siju bere knjigo, mimo koščenege, sključenege starca z mačeto, mimo prodajalca cigar, mimo vlačuge s košarico rož ... njena stopala lovijo moja, a se ne ujamejo. Telesi sta topli, pripravljeni na dotik. Po tujih obrazih raziskujeva nove takte, kot slepca se tipava. Valovi teme se bistrijo, silhueta njenih gibov mi dvori. Vznemirjen sem. Nato se odmakneva, da nama mehurčki zvrtničijo čustva. Zdaj stojiva kot dva koktajla, dobro zmešana. Kot razpuščena veseljaka, kot veslajoči senci se oddaljujeva od prihodnosti. Odpihne naju še dlje. Med vlažnimi telesi se stiskava, leživa v temi, ki poslušča misli, kako se skladajo. Zreva v neko smer in tokrat lahko razumem, da noč od naju pričakuje več kot samo spanje. Stegujem roko proti njeni in na pol poti se roki srečata. Vzame jo in si jo nese k ustom. Poljublja jo. Poljublja vsak moj prst posebej. Molčiva. Njen obraz je mehak. Molčiva. Med nama je zgrajen most, dvojni most. Njeno telo čutim ob svojem. Božam ji trebuh in prsi. Poljubljam ji trebuh in prsi. Drhti. Noge privije okrog mojih bokov in si me vzame bliže. Čuti, da mi je všeč. Prav čuti. V temi si jo predstavljam drugačno. Izkazujeva si predanost užitku; vem, ljubezen ni povezana z nama osebno, sposedila sva si jo za eno noč. Oba je preveč prizadelo, da bi čutila iskreno. Poljubljam ji ramena in hrbet. Vsak delček njenega telesa, vsaka dlačica, mišica, vreznina je žrtev mojih ustnic. Poljubi jo ranijo. Opečejo. Zastoka z glasom užitka, da ne bi dojel njene bolečine. Zanimivo je, da nas nežnost včasih bolj zbode kot nož, s katerim si vdiramo v telo. Ves čas

imam široko razprte oči, čeprav je za to potreben trud; rad bi videl vse. Nato se me oklene kot izgubljene skrivnosti, kot rešilne blazine, ki ji obljublja lepšo prihodnost. Drhtiva v mrazu nežnosti, dva tujca, drhtiva skupaj, ne razmišljava, kaj bo pozneje. Dopolnjujeva se med premori ptičjih letov, vendar se ne dopolniva. Rad bi te gledal, ko bruhaš, ji šepnem in s tem presenetim samega sebe. "Samo, če mi pomagaš," mi vrže v obraz.

Slutim, da me bo njena močna volja, da stori, kar se je odločila, pripeljala v slepo ulico, kjer si bom moral tolažbo iskati v brezizhodnosti. Pa saj je samo ena noč, še manj, ampak ravno to je najbolj nevarno. Ni popravnega izpita, ni besed, ki bi odmašile dihalne poti, da bi zadihal drugo smer, dihaš, kar si spacial, dihaš svoj lastni jaz in se pri tem dušiš, preveč te spominja nate, na to, kar si. Ti kot nekdo, ki nemočen, zavržen, zaklenjen na cesti pobira s tal, kar je nekoč ustvaril. Pobira ljubezen v kosih, iz luže jo dvigne, umazano, pohabljen, in jo ožme pred zdravo pametjo, ožema jo tako dolgo, da mu v dlaneh ostane le njena odmaknjenost. In če je bil stric tej odmaknjenosti sposoben dati ime, potem je vredno poskusiti. Mogoče mi postane vseč. In zakaj ne iti prek mej, prek vseh mej, do konca. On je sprejel igro in jo odigral kot zmagovalec, kot bik v areni se je spopadel z bolečino, s krvjo, svojo in njeno, ter se odločil, da bo tako izgubil sebe. Popolnoma in za zmerom. Jaz sem s to žensko izgubil nedolžnost. Pa sem res izgubil samo to? Njena slika bo ostala, vedno bom slišal glas otožne Venere, glas sebičnega Kralja – šepetala mi bosta, zelo blizu, preblizu, da ne bi slišal: *kadar jem, takrat ne čutim, ravno tako ne čutim, preden začnem jesti – in potem, kaj čutim takrat? Včasih ves mesec ne čutim ničesar.* Ne morem ostati tukaj, kjer nikoli nisem bil in kjer nikoli ne bi hotel biti. Oh, najraje bi glasno zajokal, a bojim se, da bi bilo preglasno. Ana bi rada kadila. Pošlje me po cigaro in mi zabiča, naj bo Montecristo. Spotoma kupim še dve pivi. Bolj za pogum. Najprej mi gre z roko v hlače. Začutim njen močni prijem. Nagnem pivo. Nagnem ga do konca. Namigne mi, da je pripravljena. Skloni glavo in ga z usti objame. Otrdeli ud. Lunina svetloba se razpo-tegne nad najinima telesoma. Čutim, kako glavica prodira v njen sapnik. Nisva sama, pomislim in zamižim. *Nekoč, ko me je gledala, me je tudi videla, to je bilo takrat, ko se še nisva poznala. Zdaj me ne vidi več.* Kam pelje ta pot? Ima končno postajo? Ima sploh kakšno? Stoji? Je nima? Vse skupaj mi že preseda in ravno, ko jo hočem odstraniti, se mi po trebuhu, po hlačah, po stegnih, po penisu razlije vroče, skoraj vrelo bruhanje; smrdljiva tekočina želodca. Zdriz večerje in vsega popitega alkohola. Iz torbice vzame papirnate dišeče robčke. Tudi če ne bi bili dišeči. Ni

nobene razlike. Do tega trenutka nisem vedel, koliko gnusa lahko premore moški do ženske. Koliko gnusa lahko premore do sebe! Briše me in se mi opravičuje. Odprem oči in razmišljam, kaj čutim. Nič otipljivega – loteva se me tesnoba, občutek krivde. Kesam se, ker bi isto moral čutiti, preden sem začel piti, preden se je zgodilo. Pa nisem. Čutil sem le alkohol, ki se mi je zlival po grlu ... odvrtni alkohol, ki se mi je zahrbtno posmehoval ... in zdaj, ko bi moral biti srečen, sem ... ne vem, kaj sem.

Spomnim jo, da morava naprej, ker se tu, v megli ciljev, zadržujeva že predolgo. Med potjo izvem, da ne bova sama. Pri slapu naju čakata še dva moška, stričeva dolgoletna prijatelja. Eden izmed njiju naj bi bil zdravnik. Mislim, da starejši. "Njima sem zaupala Jona v prahu," reče in si z dlanmi zakrije vlažni obraz. Njen jok mi postaja nadležen. Nalašč hodim hitro, nalašč jo mučim. Vso pot se me drži vonj po bruhanju, ki se identificira z njenim osebnim. Težko razločim, kateri moški je starejši, kateri mlajši. Ana mi pri tem pomaga. Vljudno si sežemo v dlan ter izmenjamo nekaj spoznavnih fraz. "Imata?" vpraša Ana sivolasega. "Po naročilu, gospa," zadržano odvrne in ji ponudi nekaj, čemur bi se lahko reklo tudi cigara. Vzame, prižge, potegne in vidim, da je neke vrste džojnt. Takega doslej še nisem videl. Trije mušketirji molčimo in jo opazujemo. Jaz z največjim zanimanjem. Nekaj časa kadi, potem se kot ustreljena sesede. Starejši ji iz roke previdno vzame debeli zvitek in ga da meni. Zadeta od trave, žalosti in slabe vesti blodi. Pošljeta me po mrzlo vodo. V čem pa naj jo prinesem, vprašam. Mlajši iz žepa potegne plastičen lonček, kot da bi vedel, kaj se bo zgodilo, in mi ga vrže. Naredim, kar mi je naročeno. Polijeta jo po obrazu, z ostankom vode pa napojita robček in ji ga (skrbno prepognjenega) položita na zatilje. "Povleci, da ne ugasne," mi veli mlajši. Odklonim in sivolasi prevzame pobudo. Povleče enkrat, dvakrat, za njim drugi in ko se Ana premakne, ko stegne valjaste roke proti nam, se vnovič sklonita k njej. Z mokrim robcem ji gladita zabuhli pegasti obraz. Ko bi ji vsaj zbrisala ostudne pege. Ne vem več, kaj bi, in tudi sam začnem vleči dim vase. Čuden okus, zelo nenavaden; potem se spomnim, zakaj sem pravzaprav tukaj. Zanima me, kaj so napravili z stričevim pepelom. Nelagodje še poveča mojo radovednost. V tej družbi se ne počutim najbolje. Vzdušje ni zdravo. Zadevi bi rad naredil konec, dostojen konec seveda, in odpotoval v Havano, a mi notranji glas, za katerega pravijo, da se nikoli ne moti, vibrira nekaj drugega. Da naj bom tiho, da naj se umaknem, ker si ne želim vedeti. Vedeti česa? Prav rad bi to napravil, rad bi si pogasil gorečo radovednost. Rad bi raztrosil pepel, rečem Ani. Nekaj trenutkov me poneumljeno gleda in nato prasne v smeh, ki se razvije v hreščav krohot.

Ni iz srca, vsaj ne iz njenega. "Še zadnje želje mu nisem bila sposobna izpolniti ... on bi zame storil vse," se nenadoma zresni in me stisne za roko. Gleda me naravnost v oči. "Pepel je že raztrošen. Ravnokar. Njegova duša je v naših pljučih, v želodcih, v žilah, v krvi ... mi smo postali on, on je postal mi! Jaz sem postala on! Pred teboj stoji, tvoj stric v ženskem telesu. Še mrtvega sem ga izigrala, kot prostitutko ga delim z vami vsemi!"

Zadržim se, da se živalsko ne znesem nad njo, ki me z besedo *prostitutka* tako razjari, da bi najraje brez prestanka tolkel po njej, dokler je naposled ne bi ubil. Najprej bi jo brcal do onemoglosti, pulil bi ji lase, se ji z nohti zaril v kožo in jo lupil, dokler ne bi v svoji krvi utonila ... potem pa se me polasti občutek ... ne vem, kako bi ga opisal, vem le, da moram naprej, spet sam, izgubljen od nenadnega, utesnjen v svojem prostoru, kot je Ana utesnjena v svojem telesu. Živo jo sovražim. Žive je ne morem ob sebi. Zame je grd sen, peščena ura, ki se pretaka iz ene skrajnosti v drugo, zame je razpadajoča maratonka, katere cilj je ... njen tek je brez cilja. Prvič, odkar živim tuje zgodbe, tuja občutja, se zavedam, da se nesreči ne da izogniti. Tudi če bežiš, ne moreš zbežati, tudi če gre za željo nekoga drugega, je vedno tu odgovornost, ki neizbežno trči vate. Oh, želim si, da v tej zgodbi ne bi nastopal jaz. Samo to si želim, vendar prepozno. V nevzdržni vročini postajam leden. Zmrzujem in solze, preden jih zjočem, pokajo kot tanko steklo. Življenje, prostitutka.

Dani se, brez kančka uvidevnosti. Odhajam proti obali. Srečujem ležeče ženske ... plaže so prekrite z otročaji, mršavimi in umazanimi od mivke, praznimi pločevinkami od piva in kokakole. Z mastnimi papirji pojedjenih sendvičev in stopljenimi žvečilnimi gumiji. Morje je do mene prijazno, ampak nima smisla. *V življenju boš moral mnogokrat stisniti zobe in napraviti marsikaj, kar ti ne bo všeč, delal boš stvari, ki ne bodo prijetne, ki jih ne boš razumel*, me je poučeval Jonathan, ki mu je zdaj ime Anastazija ali ... nočem razumeti. Nočem ničesar več. Zakaj bi človek v takem smradu moral biti razumen? Ali gora razume, zakaj stoji ravno tam, kjer stoji, razume dež, zakaj moči dan za dnem isto zemljo in ne katero drugo, in ti ljudje ...

Rad bi si odpustil, vendar ni mogoče. Tudi če bi mi sam Bog odpustil, če bi posebej za to priložnost stopil z neba, si jaz ne bi mogel. Ampak ne glede na vse, vrnil se bom, vem, da se bom. Pravzaprav, kaj me vleče domov? Nič. In kaj me zadržuje tukaj? Ravno tako nič. Ne vem, preprosto ne vem, koliko duš je dovoljeno imeti enemu bitju, ker jaz imam zdaj dve, vendar sem bolj votel, kot če ne bi imel nobene.

Petra Jager

Dušan Šarotar: *Biljard v Dobrayu.*

Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2007.

“Smrt, ki je dolgo stala za vsako hišo, za vsakimi sanjami se je zdaj neslišno, kot senca prikradla v ta pozabljeni varaš.” V kraj, razdejan od človeške bede, na katerega lega ledena senca zablodelih meglic, kjer zemlja mrtvi in kjer se v gluhoto ulic zarezuje le žaloben zvok violine ..., objokujoč njegovo usodo. Ta bolni, razpadajoči kraj v pričakovanju novega gospodarja trepetava v strahu, kot da bije njegova poslednja ura – ne le madžarskim vojakom, utrjenim v hotelu Dobray, ki vedo, da tako odrezanim od sveta, Rdeča armada ne bo prizanašala, temveč se tudi ljudje, ujeti v divjanje “bojne”, z vsakim odjekom Stalinovih orgelj pogrezajo v vse hujši brezup, čakajoč smrt. A ta smrt, ki prihaja, je pravzaprav neka druga smrt, smrt nekoga drugega. Je smrt, ki ji bodo prebivalci varaša zdaj končno morali pogledati v obraz.

Biljard v Dobrayu je več kot samo roman. Varuje namreč neko “skrivnost”, trikrat zapečaten, ki je beseda ne more razkleniti. V naravi skrivnosti je, da o njej ni mogoče govoriti in hkrati o njej ni dovoljeno molčati. Zdi se, da jo je obrusil in pozabil čas, vendar kot neimenljivo preti s prizorišč preteklosti. Njena zapuščina je tesnoba, ki ne popušča, tudi če porušimo svetišča in grobove zravnamo z zemljo.

Zgodba v romanu je vpeta v iztek druge svetovne vojne, v nekaj dni pred in po osvoboditvi Sóbote, ki jo je 3. aprila 1945 osvobodila Rdeča armada, osrednji dogodek, ki iz ozadja kot nevidna nit gradi roman, pa je deportacija soboških Židov v nacistična taborišča za uničevanje. Dogodek, ki je v zaledju vojne neobnovljivo ranil življenje varaša, a ni postal del njegovega spomina, pripovedovalec vpelje skozi lik Franza Schwarzarja, židovskega trgovca, ki je preživel Auschwitz. V prvem delu romana smo priče njegovi vrnitvi v varaš, kjer na ruševinah nekdanjega doma Auschwitz šele dobi svoj pravi epilog kot ruševina življenja. Drugi del govori o Schwarzarjevi družini nekaj dni pred deportacijo. Na dan, ko Schwarzarjev sin Izak dopolni trinajsto leto in naj bi svoj bar micva počastil s prvim

koncertnim nastopom na violini, soboške Žide, zbrane za koncert pred hotelom Dobray, odpeljejo nacisti. Zgodba se izteče z dnevi po osvoboditvi, ko se mora Schwarz, določen za poslovodjo v svoji nekdanji trgovini, v kateri naj bi prodajal obleke, pobrane iz zapuščenih domov, znova bati za svoje življenje, saj mesto redčijo likvidacije nove revolucionarne oblasti.

Ta "skrivnost", kakor jo imenuje pripovedovalec, je torej Auschwitz oz. neizpričljivost tistega, kar so žrtve uničevalnih taborišč videle in prestale. Literarno snov roman zaobjame v treh pripovednih modusih. Prvi in tudi sicer za avtorja zelo značilen pesniški izraz je poudarjena sinergija med lirskim in proznim ritmom. Poetičnost jezika s svojimi zgoščenimi apokaliptičnimi podobami prevzame vlogo fabule. Zgodbo, monolitno zagozdno v stanju mirovanja, tkejo prav pesniške strukture, ki naseljujejo in polnijo tišino negibnosti.

O nevidnem, ki grozi in nepreklicno prihaja nad varaš, o ruševinah, ki se jih nikoli ne bo dalo obnoviti, o vsem tem pričajo znamenja, ki jih prišepetava umirajoča narava, skrivnosti izumrlih hiš, ki so izgubile svoje gospodarje, in blato, v katerega se mesto vse bolj pogreza.

Materialni svet se brezoblično raztaplja v pesniških figurah. Tisto, kar se je zgodilo in kar se bliža, ostaja neimenovano v nezajezljivosti motiva, že kar simbola – stara bojna ladja, ujeta sredi ravnice v brezvetrje, in konji, ki so jih kmetje množično pripeljali v zakol, ujeti med dvema vojskama: "Konji so se s peno na ustih zagnali v mesarje, ki so v dolgih umazanih plaščih stali pred izhodom in jih pobili na tla ali stisnili ob steno. Živali so drle kot pobesneta reka po velikem tlakovanem dvorišču, ki pa je bilo z vseh strani ograjeno z visokim zidom in brez izhoda. Na desni so bile odprte le velike železne dveri klavnice [...]"

Bolj ko se zgodba preveša h koncu, bolj podobe odtekajo in pesniška koprena megličastega vzdušja se redči ter postaja vse bolj materialna, fabulativna, pripovedna. Razmerje med zgodbo in pripovedjo se prevesi. Če v prvem delu romana, ki se odvija v eni sami noči, pripoved preteklost naplavlja v sedanost in ustavlja trenutek v neskončnem brezčasju minulih življenj in slabih znamenj na obzorju, se zgodba in pripoved v nadaljevanju uravnata, tok pripovedi postane linearen, jezik snovnejši, prostor in čas stvarnejša.

V takšno, preprostejšo naratološko strukturo je zajeta zgodba o gvanu, ki ga šnajder Geza sešije Izaku za njegov violinistični koncert. Pripoved, ki jo uvaja sintaksa "Bilo je nekoč, dolgo nazaj, pa ne tako davno, da tega ne bi nihče več pomnil. Dogodilo se je v enem tistih malih mest, varašev ..." skuša inscenirati tisto, kar je uničil Auschwitz – to naj bi

bilo idilično življenje židovske družine, ki je še v času vojne ne le živela v sožitju s soboško skupnostjo, temveč ji je ta v svoji sredi celo priznavala nepogrešljivo mesto.

A tu čarobna moč literature, da vdihne življenje posameznemu, da v brezimni, brezštevilni množici osvetli posamezno usodo, ji nadene ime, budi zelo vprašljiv sentiment. Nehote nas spomni na znano misel Hannah Arendt, ki pravi, da ko skušamo enkrat opravičiti življenje, določeno za izbris, kakor se je v različnih konstelacijah ponavljalo, da so bili Židje vendarle narod kulture, ko skušamo torej zmanjšati drugost, ki drugega določa za smrt, pozablja, da je ta zmeraj fikcija, pristanemo na logiko rablja.

Tretjemu tipu naracije, ki jo srečamo v romanu in je pravzaprav samo kratek ekskurz, pripade vloga kontrapunkta. Če prva dva pripovedna načina v svoji heterogenosti nejasno napotujeta na Auschwitz, ta zaobjame dogodek v svoji neposrednosti, vstopi tja, kjer "so otroke ločili od mater, može od žena". Z njim naj bi se zgodba sklenila, tisto *prej* in *potem* naj bi dobilo svoj smisel, vendar doseže ravno nasprotno. Tu na ravni pripovedovalca nastopi neznatna modifikacija, ki pa v pripovedi učinkuje kot nova ontološka dimenzija. Prej trdna pripovedna perspektiva, ki literarni svet oblikuje, kot da ima pripovedovalec dogajanje jasno pred očmi, se razkroji, postane negotova, lakunarna. Ko izjavlja, da so krematoriji delali kot velike tovarne, bistvo Auschwitza ostaja nezdržljivo s predstavo. Vest o tem, kaj se je godilo v nacističnih taboriščih za uničevanje, postane izmišljiva, ali drugače rečeno, roman je prav na mestu, kjer opušča diskurz fikcije, najbolj fantastičen. Potujitveni učinek doseže, da krematorij ostane brez referenta.

Biljard v Dobrayu je predvsem poskus, da bi simbolizacija dogodka vzdržala pieteto do njegovih etičnih razsežnosti. Vendar tudi literatura, ki jo nagovarja krivica, svoj smoter povsem uresniči le, ko njene spoznavne in moralne komponente postanejo nediskutabilne v *sijaju* umetnine. V Šarotarjevem romanu se to žal ne zgodi. Tako dikcija, ki zadeva jezikovni slog besedila, kakor tudi nabor besed, besednih zvez preveč presevata napor snovalca, zrahljana notranja forma ustvarja številne pomenske vrzeli, ki ne dosegajo npr. Carverjevske *polne* praznine, praznine ne vsega, ki nagovarja misel v neskončnem, temveč pripoved ponekod obstane, kot da je pozabila na svoj izvir. Osebe v romanu se po principu virtuoznega omnibusa srečajo v nekem presečišču kraja in časa, a so njihova razmerja preveč inertna, da bi lahko verjeli v nujnost tega srečanja, in nenazadnje pripovedovalec pogosto pozablja, da razkriva več, kot mu dopušča zorni kot, zastavljen v izhodišču pripovedi.

Moč tega romana je povsem drugje. Leži v ljubezni do tistega, o čemer pripoveduje, ali bolje, za čemer žaluje. Kajti na ozadju Auschwitzta lahko samo ljubezen zastavi to razorožujoče vprašanje:

Ali je kje oko, se sprašuje, ki je večje od življenja, ki lahko s svojim pogledom zajame veselje, ki ve za vse dobro in zlo hkrati. Ali je kje oko, ki zre resnico tega sveta, ki beleži vse te prehode med življenjem in smrtjo, ki beleži vsa iztrgana življenja? In če jih vidi ..., ali jih tudi pomni? “Se kdaj zapre in spominja?”

Kot smrtna bitja tega nikoli ne bomo vedeli. A tudi če obstaja to oko in če se celo spominja, trpljenje tega sveta vendarle ne more imeti nikakršnega smisla. Je le nemi pomnik moralnega bitja v nas.

Meta Kušar

Mon cher ami, Dragi Srečko ...

Neobjavljena pisma Srečku Kosovelu, zbrala in uredila Tatjana Rojc.
Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 2007.

Zgodovina branja in razkrivanje usod pesnikov sta na Slovenskem še bolj zavita kakor marsikje drugod. Prav gotovo ne zato, ker nas je malo, marveč zato, ker so strokovnjaki premalo samozavestni glede stvari in ljudi, ki naj bi jih z ljubeznijo, preudarnostjo in pogumom postavljali v trajno središče nacionalne kulture. Obseg slovenske umetnosti in kulture ni vedno odvisen samo od umetnikov, ampak, kot vidimo pri Srečku Kosovelu, predvsem od tistih, ki so sposobni prepoznati specifičnost posameznika, enkratno barvo njegove duše, ki kliče v zavest slovenski arhetip. Je že tako, da pri umeščanju ne pomagajo ne znanje, ne množičnost umetnikov, ne naklonjenost *države*, če raziskovalec nima ustreznih vrlin. Pomanjkanje elementarne poštenosti, ki raste iz globine vsakega posameznika, kroji usodo umetnostim in ekonomiji, nacionalni kulturi in duševni kondiciji vsega naroda, ne nazadnje pa, kakor smo že večkrat videli, tudi usodo živih pesnikov in prav tako njihovih zapuščin.

Korespondenca, ki je objavljena v novi knjigi Goriške Mohorjeve družbe, je imela posebno usodo, dokler ni dočakala knjižne objave. Srečkova sestra Tončka Kosovel je skrbno hranila svežnje pisem in dopisnic, med katerimi so bili tudi dopisi dvaindvajsetih ljudi, ki so pisali Srečku. V oporoki je ta sveženj volila družinskemu prijatelju, ki mu je zaupala, Ediju Racetu iz Rodika, končno pa je korespondenca po različnih postajah prišla do Tržačanke Tatjane Rojc, profesorice slovenskega jezika in književnosti na univerzi v Vidmu, ki jo je objavila in po mnogih desetletjih obogatila dokumentacijo o našem sodobniku. Za prevode Srečkovih pesmi se zdaj zanimajo tako v Evropi kakor v Ameriki.

Knjiga *Mon cher ami, Dragi Srečko ...* je sestavljena iz pričevanja Tončke Kosovel, ki so ga posneli za RAI, Radio Trst A, poleti 1984 v Tomaju, pogovor pa je bil na sporedu čez sedem let. Ali je to res edini dokumentarni posnetek, ki ga ima enotni slovenski kulturni prostor v zvezi

s Kosovelom? Človek se zgrozi ob misli, koliko filmskih in magnetofonskih trakov so v dolgih desetletjih porabili za posnetke politikov in družbenopolitičnega dogajanja samoupravne družbe in kako skromen je slovenski radijski in televizijski arhiv, ko iščemo problemske pogovore s slovenskimi ustvarjalci vseh vrst ali pričevanja njihovih sodobnikov o njih.

Prepisu tega pričevanja sledijo pisma Kosovelovega očeta, mame, sestre Anice, brata Stana, sestre Karmele, nato prijateljev, prijateljic, znancev, kolikor se jih je ohranilo. Pisali so mu: Marija Skrinjar, Carlo Curcio, Dragan Šanda, Ivan Mrak, Alfonz Gspan, Tatjana Lapaine, Peter Martinc, Vlasta Sterle, Josip Gruden, Nada Obereigner, Srečko Kumar, Josip Ribičič, Pavla Hočevar, Milan Bekar, Henrih Hebat, Vladimir Martelanc in Mirjam – Fanica Obid.

Tatjana Rojc je prispevala študijo: *Prelom dvajsetih let; Srečko Kosovel in sodobniki*, prevedeno tudi v italijanščino. Monografija ima še bibliografijo in imensko kazalo.

Resna, tehtna knjiga, ki zapolnjuje eno izmed vrzeli v celostni podobi Srečka Kosovela in korigira marsikakšno zablodo, ki so jo nadaljnji raziskovalci prepisovali od prvega. Po Ocvirku je bil ravnatelj slovenskega učiteljskega v Tolminu Bartolomeo Calvi Mussolinijev znanec, iz pisem Fanice Obid Srečku Kosovelu pa zvemo, da se je italijanski ravnatelj opiral na mlado dijakinjo, ko je prevajal Cankarja. Preseneča zelo omalovažujoči odnos Stana Kosovela do staršev: "A kaj bi jim pripovedoval, ko živijo z glavo v žaklju ter čakajo, da jih z žakljem vred ponesejo v grob. Da bi hodil v takih razmerah (ki so doma) na obiske, o tem ni niti govora. Imam svoj ponos, ki ga nočem deliti s tomajskim trgovom." Kako vzvišen in zaničljiv je bil do Srečkove poezije, smo razbrali že iz Zbranega dela, iz ostrih odgovorov v Srečkovih pismih. Brez najmanjšega takta piše bratu o sestri: "Z Anico itak ne bo nikoli nič ... vseeno mi je, če vam je moja sodba zoprna; na koncu boste – kakor vedno – spoznali, da se nisem motil niti za las."

Rojčeva ima prav 20. stoletje za čas pisemskih zbirk, čeprav se mi zdijo zelo zanimive tudi knjige pisem iz 19. stoletja. V vseh primerih je šlo za pisma, ki so si jih ljudje pisali in ob tem niso nikoli pomislili, da bodo postala še kaj drugega kot glas na dlani, da bodo postala literatura za javnost, polna intimne zaupljivosti; ne mislim le na znamenita pisma med Cvetajevo, Pasternakom in Rilkejem, ki so rezultat pisemskega srečanja Rilkeja in Cvetajeve v letu 1926, takšna so bila tudi pisma slovenskih klasikov. Pri nekaterih, recimo pri Janezu Mencingerju, so pisma skoraj boljša literatura kot njihova proza. V novejšem času se avtorji in avtorice pri pisanju pisem radi pretvarjajo, da gre za osebno

dopisovanje, vendar namišljenega intimizma ni mogoče skriti. Občutiti je razkazovanje, pisci natančno vedo, da si ne pišejo pisem, ampak surogat, ker hočejo novo knjigo.

Z umetniško usodo Srečka Kosovela se na Slovenskem še vedno ne ukvarjamo neobremenjeno, in če hočemo biti resnicoljubni, moramo priznati, da je o pesniku še vedno največ povedal Anton Ocvirk, opravil je največ sistematičnega dela, saj je prejel neurejeno literarno zapuščino zelo samosvojega ustvarjalca. Čisto razumljivo je, da je naredil nekaj napak, ki pa jih znanstveniki za njim žal niso popolnoma popravili, ampak so jih kar prepisovali, celo nadgrajevali. Z marsikatero Ocvirkovo ugotovitvijo bi novi raziskovalci po vseh teh letih lahko polemizirali, a so žal najraje polemizirali s tem, da je Ocvirk Kosovelove integrale objavil šele po izidu prevratniškega prvenca Tomaža Šalamuna, torej leto po izidu *Pokra*.

Alojz Rebula je v svojem italijanskem esaju o Srečku Kosovelu (1986), ki ga omenja Tatjana Rojc v svoji študiji, razmišljal o transcendenci v Kosovelovem opusu. Dela nisem poznala, a me veseli, da sem v intervjuju, ki sem ga ob stoletnici pesnikovega rojstva pripravila za Sodobnost, poudarila prav pesnikov odnos do večnih kozmičnih zakonov in novega človeka, ki jih uresničuje. Torej o univerzalnem človeku, ki bo prenovil Evropo. Iz opomb v knjigi je razbrati, da obstaja še dragocen arhiv Edija Raceta, ki bo morda nekoč vendarle izšel tudi v knjižni obliki in nekako namignil ali razkril, koliko je bil Srečko Kosovel poučen o teozofiji in v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja na Slovenskem precej popularni filozofiji indijskih jogijev in okultizmu.

Pisma v knjigi *Dragi Srečko* nas nagovarjajo k neobremenjenemu branju in mnogim logičnim sklepom, ki še niso bili narejeni; ali zaradi vsiljene recepcije ali pa zaradi konteksta socialistične družbe, v kateri je razkrivanje potekalo. To so bili časi, ko smo iskali marksistične in revolucionarne ideje pri vseh literatih, še posebno pri najbolj priljubljenih: Prešernu, Cankarju, Kosovelu. Tudi na vprašanje, kdaj je Srečko Kosovel svojo mladostno žametno liriko zamenjal z ekspresionističnimi pesmimi, obstaja naraven odgovor. Ljudje Mediterana so preveč prevzeti z lepoto in nagnjenjem k estetiki, zato ju ne bodo radi zamenjali za rezkost in grobost ekspresionizma. Šele ko je pesnik prišel v Ljubljano, ki jo je imel za "morilko vsega in vsakega", je začel pisati "ekspresionistično".

Knjigo *Dragi Srečko* je treba zelo pazljivo brati in ob posameznih izjavah piscev amplificirati kontekste in vsebine, ki razširjajo povezave in odnose ter ne nazadnje tudi pesnikovo usmeritev in njegov slog. Kakšna je povezava med pesnikovo nežno naravo in mamo, ki je v mladosti

doživela vplive plemiške vzgoje in je bila na svojega najmlajšega sina izjemno navezana? Kako močno je bil Srečko navezan nanjo? Končno je bil mlad fantič, ko je odšel od doma; mama mu je pisala: “In pri zobozdravniku si li bil? Sporočaj mi in povej, kako je tvoje zdravje – povej po pravici!” Vse drugače kot Stano, ki je kazal samostojnost, neposlušnost, samozaverovanost – sama groba znamenja zunanje moškosti –, je Srečko v nekaterih drugih stvareh prav živčno in hektično pretiraval: v kajenju, mesijanstvu, mišljenju, da je posameznik sposoben rešiti svet. Ne mislim na atitudo, ki je bila pravilna, marveč na njegov slog, ki je včasih le preveč pregnanten in preveč oddaljen od realnosti; to nakazuje pravilo večnega mladeniča ali *puera aeternusa*: je v rokah usode. Prijateljeval je z dekleti, ki so pletla svoja čustva okoli njega, posebno Obidova, ki mu je leto pred smrtjo pisala: “Slišite, Srečko, ali ste vsi ljudje takšni hinavci? Ali ste tudi vi takšen čuden človek, imeniten igralec, ali je res, da so ljudje sami egoisti, podli, nizki koristolovci? ... sinoči sem jokala od obupa.”

Srečkova arhetipska očaranost nad pravo (idealno) ljubeznijo, boj s psevdociviliziranostjo, hinavščino, nervoznost se včasih kažejo kot nekakšno distanciranje od stvarnosti, v katero ga je usmerjal oče, saj je želel, da bi Srečko postal gozdarski inženir. Čeprav se ni upiral očetovi odločitvi – oče je bil učitelj in ljubitelj literature, ljubil je knjige in jih tudi kupoval, ne samo bral, imeli so bogato domačo knjižnico s slovenskimi klasiki, ruske klasike in Tagoreja so brali v nemščini –, se je Srečko vendarle odločil za drug študij.

Naj za konec omenim še domnevo, ki so jo ponavljali, a ko preberemo to knjigo, vidimo, da ne drži popolnoma. Raziskovalci so mislili, da so korespondenco uničevali zaradi pritiska fašizma v tistih letih, vendar je Tončka izjavila: “Spominjam se, da mi je Srečko (ob požigu Narodnega doma) napisal zelo prizadeto pismo. Na žalost se je ob selitvah marsikaj pozgubilo, sam Srečko pa je ob pospravljanju uničil vse, kar se mu je zdelo nepomembno, in med tem so bila tudi pisma, ki jih je pisal domov ... Približno pred desetimi leti, ko je bila Anica še živa, smo zažgali deset vreč korespondence.”

Velikokrat takšna usoda doleti prav prava pisma, saj intimnost, ki je bila namenjena naslovniku, ni za vsake oči. Vsaj tako se piscem pisem ali prejemnikom, sorodnikom, največkrat zazdi, tik preden začno kuriti ogenj.

Ne nazadnje je treba pohvaliti Goriško Mohorjevo družbo, da je 350 strani dolgo knjigo na izjemno kvalitetnem papirju in s faksimili pisem poslala na trg za 19 evrov; s tem se ne more pohvaliti noben slovenski založnik. Žal niti največji.

Milan Vincetič

Borut Gombač: *Sence in sinkope; Urbane balade.*

Maribor: Založba Litera (Knjižna zbirka Piramida), 2007.

“Urbano je pogosto dojeto kot tisto, kar ni *hoch*, kar ni visoko, vzvišeno, to pa pomeni, da je prekinilo neko tradicijo, ki je obstajala dotlej. /.../ Jezik se spusti in skuša govoriti z vsakdanjim registrom, na videz hoče samo slikati našo realnost in vsakdanjost, tega ne počne več vzvišeno, ampak brez strahospoštovanja do stvarnosti ... Pomembna in velika vprašanja so posejana zelo neopazno in nevsiljivo. Spremeni se odnos do sprejemanja stvarnosti, ubesedovanja, samodojemanja lirskega subjekta,” je pomenljivo označila pojem *urbanega*, ki se ga moramo dotakniti ob pričujoči Gombačevi zbirki, Petra Koršič na pogovoru *O urbani literaturi pri nas* (Klub CD, 13. februarja 2007), ki je bil transkribiran v letošnji marčevski Literaturi.

Borut Gombač je svoje pesmi – te so “tako besedila songov oziroma šansonov kot tudi samostojni lirski teksti”, kot je zapisal Peter Semolič v spremni besedi z zgovornim naslovom *Besedila za glasbo, glasba besed* –, označil za *urbane balade* in mislim, da je njegova oznaka pravišnja. Po obliki namreč najbolj spominjajo na “ljudsko plesno pesem v romanskih deželah (prov. ‘ballada’, it. ‘ballata’), z refrenom, kratko in kitično” (*Leksikon Literatura*, Ljubljana: CZ, 1977); po zunanji formi se povsem približujejo tej pesniški posodi, saj so po metrumu ter asonancah najbližje tako ljudskemu kot strniševsko-kovičevskemu tonu, poleg tega pa so polne melanholije, saj jih zapisuje nekam otožen sprehajalec, ki svoje besede venomer pripenja ob zastrto (kitarško) spremljavo. Tako v refrenu uvodne pesmi cikla z naslovom *Pobegli prsti kitare* več kot zgovorno ponavlja: “*Ritem tipk glasno odmeva / med polnočnimi zidovi, / ko po labirintu ulic / galopirajo duhovi.*” Že v naslednji pesmi namreč meri razdaljo in razmik, torej notranji in zunanji odmerek, češ “*razdalja ni razmik, razdalja je razlika, / skopa mera med slutnjo in spominom*”, kajti “*razdalja je premik, ni ne vsebina ne oblika, / razdalja je sinkopa med prilastkom in načinom*”. Če je torej sinkopa, vsaj po slovarjih, nenaden,

komaj vzdržen premor, nekakšna zareza, prilastek pa klasifikator povedanega/videnega, je modus Gombačeve pesniške zbirke več kot na dlani: pesnik skuša v slikah, ki se mu zarisujejo v možganih kot bolj ali manj impresivne mestne vedute, le-te za hipec ustaviti tam, “kjer je prostor širši kot čas / in je brezmejnost preozka za sanje”.

In kje je to? So to pokrajine med “razdaljami, gostenji, preslikavami, pršenji, dotiki in razmiki”? Najbrž, kajti pesnik hodi skozi te prostore kot (že) navajen opazovalec, ki kot metuljar lovi gostenje z ulic, na katerih dolbe mrak, “vzhaja trenutek iz trenutka” ter “trenutek v trenutku traja, razširja prostor, ki temni”. Ob prebiranju Gombačevih pesmi se mi je zdelo, da potajeno sledim nočnemu sprehajalcu, ki skuša skozi raster svojega spomina reflektirati lastno dihotomijo minevanja. Seveda te oznake ne moremo in ne smemo vzeti dobesedno, vsaj na zunaj, kajti pred bralcem se nenehno vrtinčkajo “trenutki v osnutku, / ker čase nikoli v čas ne zapre”. Vse je torej že zaznano, vse je kopija že videlih ali zatemnjenih tlorisov v težiščnici žabotovske samote – v mislih imam predvsem atmosfero iz njegovega zadnjega romana *Sukub* –, ki se v tej zbirki pojavlja kot “privzdignjeni oder”, na katerem se “striptizeta slači v telo brez oblike, / ko glasba s podtalja in svilnati dim / v zgodbo brez konca prebirata slike / za vedno minulih poletij in zim”. Tako sledimo pesniku v prazne kinodvorane, na obrežje reke, mimo podhodov in sten z grafiti, vež, nad katerimi se “režijo škrbasti reklamni napisi”; pesnik se, kot samotni pasant, uklanja pred nevihto, hiti skozi zimo in žled, se tišči skozi križišča, z vsakim verzom utrne kakšno novo veduto, mnogokrat pa tudi voajersko pokuka mimo zaves, ki se za hipec megleno odgrnejo.

Najraje pa pesnik potohodi skozi mestni park, mimo ribnikov, pri katerih se zamakne v osamo, kjer še “*kako visoko rastejo peščene rože*”; trenutek, ki ga upesnjuje, lebdi, zdi se, da se ostrica med biti-nebiti oži, da postaja meja med sanjskim (prividnim) in resničnim vse bolj nepomembna, “zato (mu) je mesto nižje, kot se zdi”. Kot da bi se vedno znova oglašala strniševska sekira, “ki ubija, a nikdar nič ne pokonča”, kot da se vse dogaja v bližinah med “dotiki in razmiki”, vmes pa so “razmaknjene meglice”, v katerih strašljivo “prsteno vrši jerebika”.

Gombačeve strune so uglašene na molovsko tonaliteto, na prelome, ki zadrhtijo v ekspresivne (munchovske) sinkope, v katerih “tiho, vse tiše, legaš v krike”. Ki odmevajo izza jedkih vež, jarkov, nevihtno obsijanih lestencev, oken, v katere “zre zakrinkani vlomilec” ali “ta, ki v tej noči po ulicah tava, / samemu sebi po prstih sledi, / s tujo dlanjo zrak otipava, / nič v mestu ni to, kar se zdi”. Nihalo, ki ga skuša Gombač ustaviti, se mu zmeraj izmuzne, hkrati pa ima občutek, da ga je zadnji hip za ujel za rep, ki

si ga bo, kot lisica, samo odgriznilo. Prav zato je v njegovi zbirki veliko beganja, nehanja in nastajanja, trkanja smrti, ki pa ni nikoli odrešujoča niti končna. Gre za pršenje časa, za preslikave odslikav ali odtise iztisov, ki zazvenijo v njegovi liriki kot trpke retuše; zemljevid mesta sproti nastaja pred očmi bralca kot strašljiva prikazen, kajti “vsaka stavba skrito kruši se v stavbo pod seboj” in “s praga dviga se podboj / prehoda, ki ga ni”.

Gombač, kot sem že dejal na začetku tega zapisa, skuša upesniti relief mesta tako z besedo kot z glasbo, zato v zadnji pesmi pravi: “Na notnem črtovju mesto stoji, / nizi stolpičev modro žarijo. / Zavese so lahne veke ljudi, / eni so budni, drugi že spijo”. In doda čisto na koncu kot najčistejšo iteracijo, ki jo zapiše, kot preostale, v kurzivi: “*Morda pa tišina sploh ne obstaja / in je le skrita pot v stvarih, / morda pa v tistih samotnih nočeh / ves čas nekdo komu prihaja*”. Brleča lučka, ki zasvetlika na koncu zbirke, vzbuja kanček upanja, da se zgane “pod njeno dlanjo središče sveta”, mikrokozmos mesta, ki diha v Gombačevi zbirki kot utrujena, naveličana, napol zaklana, a še vedno upirajoča se žival.

Pesniška zbirka *Sence in sinkope* Boruta Gombača ne bo niti podaljšala sence niti “sinkopirala” polja sodobne slovenske lirike, bo pa vsakemu občutljivemu bralcu pridihnila potajeni, nevsiljivi odzven mesta; to je bil tudi pesnikov namen. Pričujejoče “urbane balade” namreč bralca s posebno mehko popeljejo v koticke ulic, ki morda res ne sodijo v *hoch* liriko, se pa preslikavajo v Gombačevih verzih kot prelivajoči se temnikasti akvareli, ki vznemirjajo prav s svojo nevsiljivostjo in le navidezno mehko, ki zmrazi.

Lucija Stepančič

Skrito.si

Uredili Mitja Čander, Aleš Šteger, Sanja Grobovšek in Valentina Vovk. Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2008.

Vsi, ki si mislimo, da bi se vse silno jokanje zaradi slovenske pritlehnosti, zamudništva, zaplankanosti, frustriranosti in provincializma lahko že počasi končalo, smo končno prišli na svoj račun. Prva lastovka, ki bo, upajmo, prinesla pomlad, se imenuje *Skrito. si* in na 439 straneh prinaša prispevke enaindvajsetih avtorjev, ki so se odzvali vabilu urednikov zbornika, naj se v eseju, potopisu ali zgodbi razpišejo o svojem videnju prostora oziroma katerem koli kraju, ki jih je v ustvarjalnem pogledu zaznamoval. Cilj projekta je seveda pisanje (in branje), ki “naj zaobrne običajno perspektivo gledanja na naš prostor kot veliko amorfnu in se posveti tistim partikularnim in zasebnim, vsem drugim skritim prostorom v Sloveniji ali zamejstvu, ki imajo za posameznega avtorja in njegovo poetiko poseben, tako rekoč intimen pomen”. Tako avtorjem kot urednikom zbornika gre torej, povsem v nasprotju z brezdušno uniformnostjo globalizacije, za nič manj kot za *genius loci*, za specifični duh oziroma avro, ki jo na svoj enkratni in neponovljivi način izžareva določen kraj. Naj še omenim, da so k pisanju sedli tako avtorji, ki izzivajo z urbanostjo, kot tisti, ki jih določa specifični melos rojstne krajine. Zbornik zaokrožajo fotografije, ki so jih na isto temo posneli avtorji iste (se pravi mlajše ali srednje) generacije. Nazadnje pa se najdejo še precej obširni podatki o vseh sodelujočih.

Pa se vrnimo k piscem. V zvezi z občutjem prostora jih je le nekaj pomislilo na širšo pripadnost, na identiteto skupnosti, zaželeno *skrito* pa poiskalo v gubah kolektivnega spomina. Najdlje v preteklost tako sega Mohor Hudej, ki hkrati ugotavlja, da se je v našem prostoru “zgodovina kurbala kot povsod, v njem pa je svoj čas živelo še nekaj osebnosti, ki so se s svojimi poglavji pojavile tudi v bordelih z mednarodno zasedbo”. Dušan Šarotar zgodbo o Murski republiki (1919) podaja nekoliko bolj umirjeno, vsekakor pa v slogu, ki sodi k zaklinjanju minulega, pozabljenega.

Tej nevarni, a privlačni dimenziji se Aleš Šteger približuje prek svojih prednikov, ki v pripoved stopajo kot skozi vzvratno zrcalo. Pri Matjažu Pikalu se širša vizija izteka v faktografijo, napor pri naštevanju znamenitih sokrajanov pa si avtor olajšuje z lokalno legendo ter otroškimi spomini, celo z anekdotami.

Povsem na drugem koncu spektra se najdeta zapriseženo urbana avtorja, a celo v njunem betonskem svetu je, kot poudarja Urban Vovk, mogoče priznati, da “se posameznikova domišljija napaja predvsem iz preostanka, iz drugega plana”, pa naj bo navezanost na primarno okolje še tako močna. V njegovem besedilu, ki se na videz ukvarja s prometnimi zagatami, oživljajo mitotvorne energije zgodnje mladosti in otroštva. Andrej E. Skubic je v istem okolju in podobnih “primestnih scenerijah” oživil pubertetniški patos, ki iz neubranljive sivine izvablja “zgodbe absolutno epskih razsežnosti”. Oba pa prisegata na nostalgično ikonografijo osemdesetih.

Večplastnost mestnega okolja se še posebno pokaže v prispevku Esada Babačiča, ki obuja spomine na zavita pota in skrivne kotičke vsem znanega toposa, ter Suzane Tratnik, ki ji je pripadnost še nedavno skriti in zanikani sceni vcepila občutek, da lahko, čeprav si delimo isto mesto, živimo v hudo različnih svetovih. Pri Goranu Vojnoviću je ta učinek posledica multikulturalnosti: nevidna ločnica, ki ni bila nikoli zares presežena, ločuje Slovence od tako imenovanih “čefurjev”. Izkušnja tujstva se intenzivira pri Erici Johnson Debeljak, ki neljubi dogodek s ceste komentira v zašpičeni esejistično-potopisni maniri, njen pogled na takole mimogrede prikazane slovenske posebnosti pa je vendarle poln topline in naklonjenosti.

In kako okolje izoblikuje individualni talent? Prav za to pri vsej stvari tudi gre. Najkonkretnější je Miha Obit s predstavitevjo nadvse zanimivega umetniškega projekta v zamejstvu (Topolovo v Italiji). Jurij Hudolin se hvaležno spominja dragocenih prijateljstev z ljubljanske (to pomeni slovenske) literarne scene, pri tem pa daje vedeti, da so časi velikih ljubljanskih mitov za vedno minili. Njegovo pisanje je med drugim tudi poskus, da bi jih še enkrat obudil, vsaj znotraj skopo odmerjenega prostora. Uroš Zupan pa, nasprotno, v skoraj popolni samoti odmaknjenega mesta razbira najtišje, najbolj pretanjene vzgibe svoje poezije: “... mesto doživljam kot nekakšen skupek čutnih sezacij, ki tvorijo nevidno mrežo, tloris, abstrakten načrt za monumentalno zgradbo, v kateri so nastanjeni prizori iz mojega življenja, ko je še imelo neki nepretrgan tok in ko se mi čas ni zdel kot izginjanje let, ampak kot statično brezčasje.”

Matej Bogataj povzema prizadevanja vseh sodelujočih z mislijo, “da ima prostor svojo lastno inteligenco, da nosi določena občutja, morda

subtilne energije, da sproža občutke in zgoščuje izkušnjo, intuitivno povezuje, kar je razumu še ločeno”. Do tega zelo plodnega spoznanja pa se ni dokopal sredi delovne askeze vsakdanjega okolja, ampak ob pomoči odpuljene prostočasne obsesije, ki je pri njem ribolov, pri Gorazdu Trušnovcu pa solinarstvo.

V besedilu se meja med esejistiko in fikcijo lahko tudi zabriše, tako kot pri pravkar omenjenem avtorju, ki nadvse miroljuben pogled na sečoveljske soline kontastira z vietnamsko scenografijo dramatičnega vojnega filma (povezava med obema krajema se razjasni šele pozneje). Naj omenim še Nejca Gazvodo, ki se je razpisal v prepoznavnem slogu: sprehod skozi Novo mesto je zaokrožil v značilni atmosferi svoje nagrajene knjige.

Med avtorji, ki so se potrudili s pravcato (kratko) zgodbo, prevladuje preigravanje specifičnih stereotipov oziroma spoznanje, da stereotipi niso napaka, ki bi se je morali izogibati, pač pa hvaležna podlaga, ki pisanje oskrbi s primerno dozo žmohtnosti. Šablonskost sta tako s pridom izkoristila Dušan Čater pri opisovanju pijansko-kurbirske scene s Kozjanskega in Tomaž Kosmač pri svojih pikareskno razpoloženih zgubidanih z Idrijskega. Arhetipska je tudi družinska scena pri Ireni Svetek z nikoli preseženimi filanimi paprikami, copati in radijskim težačenjem. Čisto brez slovencljstva sta zvozila samo Nina Kokelj, ki je zgodbo o idiličnem gejevskem paru in njegovem umiku v zakotje prepredla z navedki geografov od Valvazorja naprej, in pa Vinko Möderndorfer, ki ga je bolj kot ljubezen do rojstne Štajerske izoblikovala ljubezen do filma. Da njegova zgodba spominja bolj na Cinecitta kot na Celje, niti ni čudno. Navsezadnje je tudi kinodvorana lahko nekakšna domovina, edina na svetu v resnici vredna zavidanja.

“Geografija je zajebana stvar”, že kar v naslovu svoje zgodbe ugotavlja Dušan Čater. Se pravi zrela za literarno obravnavo. O povezavi literature in geografije se govori že kar nekaj časa: navsezadnje so prav kartografske in geografske metafore prav med kritiki tudi izjemno priljubljene. Pa ne le zaradi kljubovanja že omenjeni globalizaciji. Poetični naboj geografskega izrazoslovja je namreč izjemen, saj bralca pri priči začara z retoriko daljav. V danem kontekstu pa gre vendarle še za nekaj drugega, morda celo za potenciale in vrednote obrobja, ki jih lahko razumemo tudi kot nekaj popolnoma osebnega, skritega in po krivici prezrtega. Kot čarobni svet zasebne mitologije, predvsem pa kot fascinantno neopredeljeno mejo med notranjim in zunanjim toposom.

Pri soočanju z vprašanjem “kako v esejističnem ali kar literarnem jeziku govoriti o prostorih” kar ne moremo mimo vprašanja identitete

posameznika ter njegove pripravljenosti, da se sooči s svojimi naravnimi danostmi (naj bodo še tako nezvezdniške). “Kdaj sem bil ponovno sposoben sprejeti Trbovlje, ne kot sedmeroglavo pošast, ki me hoče ujeti in prikleniti nase, ampak kot kraj mirne in visoke svetlobe, kraj statičnega brezčasja?” se sprašuje Uroš Zupan. Podobne zadrege je pred kratkim razkril tudi turški nobelovec Orhan Pamuk, ki je svoj ljubljani Istanbul sprva doživljal kot marginalno mesto na robu sveta, sebe pa kot provincialca, obsojenega na anonimnost, daleč od bleščočih možnosti samo-uresničenja, ki naj bi jih ponujal zahodni *mainstream*.

Iz vsega povedanega je tako že zdavnaj očitno, da se zbornik ne ukvarja s čaščenjem ustoličenih literarnih veličin in še manj s tem, da bi iz banalne, vsem skupne resničnosti na silo izvabljal prepoznavnost, umetniški imidž. Prav tako ne gre za to, da bi se bilo treba prav zdaj, prav s tem projektom za vse večne čase vpisati na zemljevid svetovne literature. Gre za eksperimentalno delo, za svojevrsten *work in progress*, poizvedovanje pri živečih in ustvarjalnih, ki so prav ta hip na vrhuncu svojih moči, za svežino pogleda, ki ga ne uklepata niti zvezdnštvo niti rutina. Mnogim prispevkom se pozna nedodelanost, ki pa v danem kontekstu nikakor ne moti, nasprotno, neprespane noči pred rokom za oddajo, ki zevajo iz nekaterih tekstov, izžarevajo romantiko iskanja brez vsakršnih zagotovil. Vsekakor imamo redko kdaj tako kot tu občutek, da vsakršne pomanjkljivosti samo prispevajo k vtisu, da se vse dogaja tukaj in zdaj ter da je celo nostalgija bolj v službi nastajajočega in obetajočega se kot pa preteklega. Največja privlačnost knjige je prav vpogled v zakulisje ustvarjanja, v delavnico, ki kar vrvi od vsega komaj zaslutenega in še neuresničenega.

“Prav tako ne gre ob koncu prikriti implicitne želje, da bi sopostavitev zelo različnih zapisov o razkrivanju zelo različnih skritih prostorov izpod peres zelo različnih avtorskih vizur v zborniku *Skrito.si* napeljevalo k novemu branju našega kulturnega prostora,” končujeta urednika Mitja Čander in Aleš Šteger. Tako preostane le še vprašanje, česa se bodo spominjali avtorji, ali preprosto kar zanamci, čez sto let? S kakšnimi očmi bodo gledali tisto, kar gledamo danes mi, in kaj bodo izražale spremembe, ki jih danes še ne moremo predvideti?

Špela Brecelj

Goran Vojnović: Čefurji raus!

Ljubljana, Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2008.

Najvznemirljivejša značilnost tega romana je najbrž takšna tudi zato, ker tvega neuspeh. Govorim o fužinščini, v kateri je zapisana vsa prvoosebna pripoved mladega čefurja Marka Đorđića. S fužinščino je najbrž tako, da jo v vsej njeni sočnosti in polnosti nešteti pomenskih odtenkov razume le zelo majhen krog bralske populacije, vsem preostalim pa grozi, da bodo ob branju zaradi nejasnosti ostali nezadovoljeni. Kajti čar v fužinščini napisane zgodbe ni samo zgodba sama, pač pa tudi (ali predvsem, a to je že naslednji problem) odnos do nje, do sebe kot pripovedovalca, do jezika, do medija, do pripovedovanja. Če bralec tega ne more začutiti, bo prikrajšan za večino tistega, kar Vojnovićev romanekni prvenec drži skupaj. Pojavljajo se namreč celi odstavki, ki se ne navezujejo na zunanje dogajanje, pač pa so “metajezikovni”, v njih se torej fužinščina ukvarja sama s sabo, in sicer tako, da se zapleta v vrste duhovitih izrekov in stalnih besednih zvez, ki ne kažejo na nič zunaj sebe. Naj povzamem: kdor se vsaj trikrat na teden ne pelje z dvajsetko in ni star od petnajst do petintrideset let, bo veliko izgubil.

Za zgodbo bi bilo zelo slabo, če bi fužinščina postala sama sebi namen in poglavitno gibalno romana. Če bi se izkazalo, da bi bila ista zgodba, zapisana v knjižni slovenščini, brezzvezna ali sploh komaj zgodba, bi zadeva padla po dolgem in počez. Vendar ne pade, ampak se samo malo zamaje. Sama zgodba verjetno ne bi vzdržala oznake roman in prav lahko bi jo položili v okvir kratke zgodbe; res pa je tudi, da prav tisto, kar jo razpotegne na sto osemdeset strani, temu pisanju vdahne življenje. To pa ni toliko fužinščina kot jezik, temveč kot miselnost.

Po prvih nekaj poglavjih in potem, ko se je bralec že desetkrat nasmeljal do solz, se postavi vprašanje, kam zadeva sploh vodi. Sprva je namreč tempo zgodbe precej počasen, kot da zgodbe sploh ne bo, kot da gre za refleksijo, pejsaž, če hočete. Po prvih petih poglavjih pa fužinske fore ne zadoščajo več – in če se ne bi začelo razvijati nekaj nadfužinskega, bi bil

bralca razočaran. Saj ne, da se po petih poglavjih bralec neha smejeti, sploh ne. Nasprotno – tragikomičnost je nemara največja odlika tega romana, njegova *differentia specifica*. Pri tem si upam trditi, da bralčev smeh ne izvira iz zadrege zaradi tujosti, ampak ga povzroči značilna mešanica odločnosti, samozavesti, brezbriznosti, preprostosti, figurativnosti, obupanosti in vdanosti, ki nam je kdo ve zakaj tako blizu, da se nasmejimo, in tako daleč, da nas stisne pri srcu. Ali ravno nasprotno. Hočem reči, da tragikomičnost ne izvira iz Vojnovičevega pisanja, ampak iz samega (stereotipnega) načina bivanja, ki si ga je avtor z izjemnim posluhom izbral za prostor svoje zgodbe.

Zakaj je tragikomičnost tako čudovita? In zakaj je tragikomičnost, ki ne izvira iz pisateljve drže, ampak iz same snovi romana, toliko bolj navdušujoča? Najprej zato, ker je nemara najbližja splošnemu človekovemu občutenju življenja na tem koščku sveta. In potem zato, ker je osvežujoče brati besedilo, v katerem se diktatura avtorjevega nazora umakne drugačni, bolj demokratični diktaturi pogleda kamere. Tu avtor ni več tisti, ki polaga v snov svojo misel; v romanu *Čefurji raus!* je snov le predstavljena v kontekst literature, v okviru katere govori isto kot vsak dan na ulici.

In zdaj se vrnimo k zgodbi, ki ji neizbežno pripada ena glavnih vlog pri določanju vrednosti romana. Z zaporedjem dogodkov je konec koncev vse tako, da nam je všeč: ker je dogajanje postavljeno v poseben prostor in čas, je skoraj eksotično in že zato zanimivo, po drugi strani pa zgodba med vrsticami postaja vedno bolj vsečloveška. Sprva govori o odraščajočem Marku, ki se ima za reprezentativnega predstavnika prebivalcev Fužin, otroka *seljačkih* staršev, s katerimi živi v majhnem stanovanju in ki mu pomeni edini pobeg iz brezperspektivne vsakdanjosti vsakoletni obisk sorodnikov v Bosni, katerih življenje se vsakokrat izkaže za še bolj brezperspektivno. Kot da bi skozi Markova usta govorila ne samo vsa generacija čefurjev, ki ji pripada, ampak kar celotne Fužine kot del mesta, v katerem prebivalci živijo svojo neizbežno kolektivno usodo. Paradoksalno se zgodba s tem, ko zmerom bolj postaja Markova osebna zgodba v kolektivni zgodbi fužinskih čefurjev, hkrati dviguje tudi na nadosebno raven na način razvojnega romana.

Marko ima prijatelje, ki vsak na svoj način potrjujejo kliše čefurske disfunkcionalne družine. Morda jo je on, ki ima tako očeta kot mater – ki se sicer nenehno prepirata, a se vsaj ne pretepata –, še najbolje odnesel. Marko, tako kot vsi njegovi, v šoli križari med cveki in dvojkami. Živi za nogomet in brezciljno posedanje pred blokom. Očetu na ljubo trenira košarko, ki je tudi njemu v veselje, vse dokler ga (po krivici) ne izključijo iz kluba. To je sprožilni moment; sledi plaz nesrečnih in precej bolečih

prigod, zaradi katerih Marko strmoglavi do dna brezperspektivnosti. In nazadnje pristane, ne da bi vedel, ali je to brezizhoden konec ali morda nov začetek, v Bosni, kot tujec med sorodniki, katerih življenja so še veliko siromašnejša od tistih, ki minevajo na Fužinah. Na mladeniča se zgrne teža neuresničenih pričakovanj njegovih staršev, upora, s katerim se postavi zase, in razočaranja nad vedno znova potrjenim dejstvom, da je pravica korist močnejšega, to pa on nikdar ne bo; tesnoba tujosti, ki ji kot čefur ne more ubežati, in tesnoba razpadajočega občutka pripadnosti, ki se razkraja skupaj z družbo prijateljev, katerih pota se vedno jasneje cepijo. Morda gre za iskanje identitete, kot namigujejo zapisi ob romanu. Vsekakor pa ne gre samo za identiteto čefurja v nečefurski državi, ampak tudi vsaj za odraščajočega človeka, ki se privaja svetu, ki išče svojo pot. Pri tem se za Marka zdi, da je prvi del te poti že za njim, saj ima za sedemnajstletnika presenetljivo izdelan sistem vrednot.

Vendar pa v okviru romana Marko svoje poti še zdaleč ne konča. Zgodba ima namreč zanimivo dramaturgijo; Urban Zorko v spremni besedi k romanu tako zgradbo opiše kot *Bildungsroman*, ki to ni, saj se razvoj komaj začne, ko se že konča. In morda je prav tak konec za sodobnega bralca še najprepričljivejši.

Nekaj nedodelanosti bi lahko našli v številnih stranskih likih, ki poleg prvoosebnega pripovedovalca stopajo v dogajanje. Njegovi trije prijatelji Aco, Dejan in Adi, njihovi starši, sosede, sorodniki, simpatična voditeljica, ki je Marku všeč, in preostali bolj ali manj naključni "mimoidoči" – vsi so enako enoplastni. Poleg Marka so njegovi starši edini, ki kažejo nekaj človeške kompleksnosti. Vsi drugi pomenijo le scenografijo za zgodbo, zlijejo se v homogeno alegorijo fužinskega življenja. Šele množica likov, razumljena kot en sam nadosebni lik, dobi globino, ki ji lahko verjamemo. In morda to sploh ni slab učinek. Res pa je, da je potemtakem pravih akterjev v zgodbi zelo malo – in ob tem se postavi vprašanje, ali taka okrnjena polifonija zadošča za oznako roman.

Naj bo z zvrstjo besedila tako ali drugače, navsezadnje je vendarle najpomembnejše to, da učinkuje. Učinkuje pa zagotovo: z naslovi, ki spominjajo bodisi na enciklopedičnost bodisi na apologetično utemeljevanje; z izzivom težko razumljivega jezika, ki bralca skoraj prepriča, da sta si z Markom dlje, kot sta si v resnici; s tragikomičnostjo potrjenih stereotipov, znanih iz slovenskih humorističnih nanizank, s katerimi Vojnović polemizira, a se hkrati tudi nenaivno navezuje nanje kot na skrito premiso naše stvarnosti. Z zadnjim morda spominja tudi na nekaj takega, kot je "vodič po vesti neke večine" (kakor naslovi svoj prispevek pisec spremne besede) – nikakor pa ni to prvo ali edino, kar to pisanje hoče biti in večinoma tudi je.

Veno Taufer

Viktor Blažič: *Vsi naši prevrati.*

Ljubljana: Založba 2000, 2007.

Pri založbi revije 2000 je malo pred koncem preteklega leta izšla nova knjiga znanega in uveljavljenega publicista, avtorja več knjig esejev Viktorja Blažiča z naslovom *Vsi naši prevrati*. Blažič je ugleden analitik polpretekle dobe in sodobnega dogajanja na Slovenskem, pa tudi v širšem, nekdanjem jugoslovanskem okviru. Izbor političnoanalitičnih esejev, ki jih je objavljajal v revijah, je izšel v dveh knjigah: *Videnja* (1994) in *Svinčena leta* (1999). Zadnja je bila predvsem popis njegovih izkušenj in razmišljanja v času, ko je bil v enem zadnjih stalinistično montiranih procesov (skupaj s sodnikom Miklavčičem) obsojen na dve leti ječe zaradi objave eseja *Ustvarjanje je svoboda* v tržaški reviji *Zaliv* leta 1975. Obtožba, da je šlo za “sovražno propagando”, je bila maščevanje komunističnega režima, ker je Edvardu Kocbeku kot prijatelj pomagal pri objavi njegovega znamenitega intervjuja s tržaškima pisateljema Borisom Pahorjem in Alojzom Rebulo ob pesnikovi 70-letnici. Intervju bil objavljen v reviji *Zaliv* in je sprožil sramotno in prostaško gonjo proti Kocbeku.

Nova Blažičeva knjiga, pisana sveže in živahno, je izbor esejev, ki so nastali že v obdobju njegove podidentske dejavnosti, v času po državni osamosvojitvi in po avtorjevem nekajletnem političnem angažmaju; bil je eden izmed pobudnikov za ustanovitev Slovenskega svetovnega kongresa in stranke Slovenskih krščanskih demokratov in pa seveda udeleženec več področij civilnodružbenega delovanja. Vendar ga je zvestoba izraziti etični drži in načelom zelo kmalu odtujila neposredni politični akciji oziroma strankarskemu delovanju in v svojem pisanju se zavzelo ukvarja z vsem, kar občuti kot grožnjo temeljnemu dosežku, namreč demokratičnemu temelju slovenske državnosti. V vseh sedmih esejih glede na analize išče bistvena prizadevanja in ovire na naših “prevratih”, ki so zaznamovali to pot. Prvi – *Diskretni šarm kneza Pavla* – je opis prizadevanj kneza namestnika Pavla Karađorđevića, da bi kljub velikosrbstvu beograjske čaršije in njene politike nekako postavil versajsko

Jugoslavijo na modernejšje temelje večnarodnostne države. Esej razkriva paradoks, da so prav Angleži podprli državni udar proti demokrasko in anglofilsko usmerjenemu vladarju, ki je državo izsiljeno, ne pa tudi vojaško povezal s trojnim paktom. Imperialni “practicizem” bojujoče se Anglije je tudi ena opaznejših niti, ki se vleče še skozi naslednja eseja, *Skrito dno Osvobodilne fronte* in *Balkanska Nemezis*. V prvem ugotavlja, da je Komunistična partija, ko sta nacistična in fašistična okupacija in razkosanje Slovenije v veliki večini Slovencev vzbudili čustvo ogroženosti, to čustvo izkoriščala in organizacijo in vodenje upora vse bolj jemala v svoje roke – po zmagi pred Stalingradom spomladi 1943 pa se je “stalinski rod” čutil dovolj močnega, da je od partnerjev in sopotnikov odkrito izsilil Dolomitsko izjavo. Tako je zlo okupacije in neprikrite grožnje, da bo narod uničen, priklicalo še drugo zlo totalitarizma. V samouničevalnem boju, ki sta ga potem oba sprožila med Slovenci, ugotavlja Blažič, se ne na eno ne na drugo stran “tega našega obračuna ne more kazati kot na edinega mogočega rablja ali edino mogočo žrtev”. In razdor ne bo končan, dodaja, “dokler se ne bomo pripravljene sprijazniti s tem neprijaznim dejstvom”. Že omenjeni imperialni angleški praticizem podpiranja partizanskega zaveznika med vojno dobi analitično nadaljevanje v eseju, posvečenem Balkanu, ko se je nadaljeval z ameriškim machiavellizmom vsa leta po vojni do slepega nasprotovanja neizogibnemu razpadu večnacionalne Jugoslavije.

Spisi, ki se ukvarjajo s političnimi razmerami v samostojni Sloveniji, v mnogih primerih nepravni državi, so še preblizu sodobnosti, da bi se lahko izmaknili zavzetosti za to ali ono stran oziroma pripisovanju naklepne zarotništva pri stvareh, ki se utegnejo iz daljše časovne perspektive izkazati za čisto navadne, banalne strasti do oblasti in moči in pohlep po privilegijih. Konec koncev se je nekdanja Partija, ki rdeči izkaznici že lep čas ni izkazovala nič več zvestobe kot “vozniškemu dovoljenju”, razpršila po vseh mogočih strankah in strančicah in, kot zgovorno pričajo najrazličnejši prestopi, preskoki in kombinacije brez kakršnih koli ideoloških ali jasnih programskih opredelitev, je šlo in gre za preprosto seganje po oblasti. Refleksi oblastništva so se neizogibno vtisnili tudi v nasprotnike in kritike nekdanjega režima in vse bolj postaja sprejemljivo mnenje dr. Franceta Bučarja o isti “stari” mentalni matrici gledanja, dojemanja in pollaščanja oblasti – ter nato avtoritarnega odnosa do kritike, pluralizma družbe in zrele demokracije. Sem sodi tudi ta refleks, ki v vsem ali za vsem predvideva “zaroto” (namerno ali “pogojno” podedovanega).

Za odprto razmišljanje in delovanje je potreben čas. Ker pa ta v procesu demokratizacije zahteva obdobje več generacij, je razumljiva

grenkoba, ki jo je mogoče čutiti v vrsticah, ki se Viktorju Blažiču kot predstavniku še živega rodu zavzetih in tudi izkoriščanih borcev narodno-osvobodilnega boja in potem boja za ideale svobode, demokratične medčloveške odnose in človekove pravice kdaj osebneje zapišejo. Vendar prevlada samozavestno spoznanje: “Nihče ne more več reči ... da smo nezgodovinski; teh zgodovinskih vsebin se nam je nakopičilo v takem obilju, da jih ... vse doslej še nismo bili zmožni obvladati.” Ko jih bo prihodnost skušala spet pojasnjevati in razumeti, bo Blažičeva knjiga dokumentaren in pričevanjski prispevek.

Vesna Jurca Tadel

Prebijanje

26. februarja 2008, Mestno gledališče ljubljansko – Drago Jančar: *Lahka konjenica* (ogled predpremiere)

Preden sem si šla ogledat predpremierno *Lahke konjenice* Draga Jančarja (ker je bila premiera na isti dan kot v Novi Gorici), sem besedilo dvakrat prebrala. Po prvem branju sem imela občutek, da sem morda kaj spregledala. Po drugem sem imela občutek, da nisem. *Lahka konjenica*, najnovejši Jančarjev gledališki tekst, ki sicer nosi letnico 2003, je namreč nenavadno neuravnotežena igra. Na eni strani ji je treba nesporno priznati obrtno večščino in, kot smo pri tem avtorju pač navajeni, gladko tekoče in žive dialoge pa napeto zgodbo. Na drugi pa ostaja kar nekaj elementov, ki so vprašljivi in v končni fazi moteči. Gre predvsem za nekakšno nenavadno "tenkost" oz. preprostost celotnega sporočila, v katerem nika-kor ni mogoče razbrati globine tragičnosti, kakršna je npr. implicirana v glavnini prispevkov v gledališkem listu.

Res je, da se Jančar s svojim besedilom dotakne nekaterih bolečih točk sodobnega človeka in njegovega položaja v svetu – in to je glavna preokupacija njegovega dosedanjega opusa: preizpraševanje in problematiziranje možnosti eksistence in delovanje človeka v danih družbenih okoliščinah, zaradi katerega so nekatera njegova besedila v času nastanka tudi tako glasno odzvanjala v takratnih, bistveno drugačnih časih – a hkrati njegov tokratni vpogled zapušča občutek prevelike shematičnosti. Na prvi pogled je na primer opazna prav nič skrita razdeljenost oseb na "dobre" in "slabe": med prve sodita samo brhka restavratorka Marjana in župnik, v drugi kategoriji pa se gnete celotna, na trenutke pretirano groteskizirana plejada preostalih likov, od žene Helene, ljubice Livije, obeh kolegov, Bena in Dolharja, in varnostnika Tonyja pa do le (iz Londona) prek telefona navzoče hčerke glavnega junaka Maksa Globokarja. Vsi ti so

brez kančka morale in njihovo edino in poglavitno vodilo v življenju je denar, do katerega so se, kot je iz kar pretirano drastičnega konca razvidno, pripravljene dokopati tudi prek trupel.

Glavnega junaka s cankarjansko pomenljivim imenom, ki je prototip slovenskega finančnika/tajkuna, čigar zavidljivi finančni imperij se je razrasel iz prav nič uglednega švercanja kondomov v prvi fazi tranzicije, spoznamo v trenutku, ko je očitno že uzrl vso grozljivo praznoto brezglavega pehanja za čim večjim dobičkom in je, pretresen od tega uvida v ničevost svoje eksistence, preprosto malo "zabluzil" – se napil in pri tem slučajno pritaval v podeželsko cerkev, tam pa naletel na mlado restavratorko, ki obnavlja na novo odkrite freske, ter na precej razumevajočega župnika, ki mu je pripravljen ponuditi zatočišče, dokler se vsaj malo ne spravi k sebi. To se zgodi šele čez nekaj dni, ko se končno prebudi iz mačkastega prehlada in se je naenkrat prisiljen soočiti s posledicami svojega pobega iz realnega sveta.

Tačas se je namreč izkazalo, da je v poslih za sabo pustil zelo "mutno" situacijo, iz katere bo njegove nekdanje partnerje zaradi razkritih malverzacij pot očitno vodila vsaj v bankrot, če ne tudi v zapor. Potem je tu še nerazčiščena situacija z ljubico Livijo, sicer ženo partnerja Bena, za katero kaže, da ga bo morda izsiljevala z grožnjo, da se bo ločila ... In očitno povsem plehek odnos s še bolj plehko ženo Heleno. Ali kot pravi sam: "Naenkrat je vsega preveč. Preveč dela, preveč telefonov, preveč denarja, preveč bab, preveč prijateljev, vsega. Vsega preveč. Človek ne sme imeti vsega preveč. Kot da bi te nekdo opazoval in ti rekel: Zdaj se pa malo ustavi. Kdo pa si, kaj pa si, kam sploh greš?"

Tako se vedno bolj ozira na drugo stran – v idilično in v tej igri tudi povsem idealizirano in nepokvarjeno življenje na vasi, v kateri se zjutraj zbudiš sredi ptičjega petja: "(...) kak mir je v teh hribih. Tišina. To je malo. A čisto dovolj. Tišino slišiš šele takrat, ko kakšne kure na kmečkem dvorišču zakokodakajo. Ali pa ptiči v krošnjah cvrkutajo. Koliko časa že nisem slišal, kako škreblija dež po strehi ..."

Sprva skoraj kaže, da mu bo uspelo. V precej bizarnem prizoru skupnega kosila, ko se kar naenkrat pri župniku prikažejo vsi, ki bi radi, da se Maks vrne (ali kot nadvse ironično in v kontekstu skoraj nevarno izzveni ženina replika: "Glej nas, Maks, vsi smo tukaj. Vsi, ki te imamo radi."), se vse bistveno razčisti – razgali se vsa praznost odnosa med njim in ženo, pa tudi hčerko, praznost odnosa do ljubice in nezmožnost komunikacije s poslovnima partnerjema, ki seveda ne zmoreta dojeti nenadne Maksove presvetljenosti. A potem se izkaže, da ga nameravajo "vsi, ki ga imajo radi" pač tudi na silo zvleči nazaj dol, v kruto realnost, da bi še

naprej omogočal in vzdrževal njihovo iluzijo dobrega življenja. In šele ko se na njegovo stran postavi župnik s svojo avtoriteto, ga pustijo pri miru.

V tej možnosti vzpostavitve novega življenja pa Maks takoj, ne bodi len, pograbi priložnost za novo ljubezen – z restavratorko Marjano, ki s svojim (sicer res očarljivo idealno prikazanim) zavidljivo mirnim, nestresnim in k “pravim” ciljem usmerjenim življenjem pomeni absolutni anti-pod vsem iz življenja, ki ga hoče pustiti za sabo. A že takoj po njuni prvi noči Maks nepričakovano (in tudi ne povsem utemeljeno) pade pod kroglami varnostnika Tonyja, ki ga je najel njegov partner Ben. V kratkem epilogu, v katerem Marjana in župnik suho rezimirata dogodke in odhajata vsak na svojo stran, se trem konjem na freski pridruži še četrti – in razigrani konji Svetih treh kraljev se spremenijo v grozeče konje štirih jezdecev apokalipse ...

Simbolika polarizacije mesto – vas, zgoraj – spodaj, duhovno – materialno; postavitev celotne igre v cerkev; božji pogled, ki seže povsod in tudi v uprizoritvi neusmiljeno zre na nas gledalce; nerodna konstrukcija precej nejasnih finančnih malverzacij; nekatere psihološko nekredibilne podrobnosti (npr. nekam presenetljivo lahkoten odnos sicer tako globoko čuteče Marjane do posteljne dogodivščine z Maksom; po drugi strani vprašljivost njegove “spreobrnjenosti”, če se tako zlahka odloči za novo erotično zmago) – takšne podrobnosti so trhle točke v dramskem skeletu, zaradi katerih ostaja le nekaj elementov v celotni igri pretresljivih, kot celota pa deluje naivno pezantno. Malo preveč je Maksovih razglabljanj o vrtenju Zemlje, malo preprosta je Benova teorija o “lahki konjenici” ...

Režiser Zvone Šedlbauer je pri praiizvedbi stavil na čim natančnejši in čim bolj poglobljen prikaz odnosov med osebami in s tem na igralce – in to se mu je zaradi dobre zasedbe tudi obrestovalo. Zlasti pri Alešu Valiču, ki se je Maksa lotil premišljeno in precizno ter je zelo počasi razkrival razne plasti svojega lika – od bebaste pijanosti s prebliski lucidnosti na začetku do naveličanega izmikanja v osrednjem prizoru kosila ter prepričljive manifestacije šefovstva, ko partnerjema na podlagi svojih novih spoznanj nadvse odločno pove, da dokončno izstopa iz igre. Drugi so, skladno s smernicami v besedilu, ustvarili bolj tipe – npr. Boninsegna kot kurasta žena Helena, Boris Kerč kot naduti finančnik Dolhar, Vladimir Vlaškalić kot učinkovito hladnokrvni varnostnik Tony. Možnosti za več nians pa sta imela Jana Zupančič in Jožef Ropoša kot odtujeno brezobzirna Maksova ljubica in Benova žena Livija (ki sicer na trenutke daje slutiti tudi drugo plat ponižane ljubice) ter skrajno površinsko in banalno razmišljajoči Ben in pa seveda oba “dobra” lika – Mojca Funkl, izrazita v svoji nevsiljivi naravnosti in popolnem pomanjkanju posluha za pritlehne

igrice življenja “spodaj”, ter Evgen Car kot v svoji omejeni toleranci simpatično zemeljski župnik.

Šedlbauer je nekatere prizore spojil in tudi mizanscensko prepletel ter vtikal tudi nekatere bolj vpadljive režijske domisleke – nekateri so bili manj (npr. pogovor Livije in Bena na fitnes napravah za tek), drugi dosti bolj učinkoviti (potem ko Maks obleži mrtev, svoje truplo sam obriše s kredo, se usede na nekakšen žerjav, ki ga je Marjana potrebovala za restavriranje stropnih fresk, in se odpelje navzgor (v nebesa?). Duhovito.

Gledljiva predstava torej, ki pa se gledalca dotika le s posameznimi replikami in elementi, kot celota pa ne dosega ne vrhunca ne globin siceršnjega avtorjevega opusa.

* * *

28. februarja 2008, Slovensko narodno gledališče Nova Gorica – Quentin Tarantino: *Stekli psi*

Mislim, da nisem edina, ki se sprašuje o namenu prenosa filmov v gledališče – saj se to vprašanje res porodi kar samo od sebe, ne? In v zvezi s tem pravzaprav takoj še dve podvprašanji: Kako bo režiserju uspelo prevesti specifični filmski jezik v odrsko govorico? Kaj je torej pravi argument/alibi za takšno uprizoritev? Ta vprašanja so se mi zdela še posebno pomembna pri uprizoritvi enega kulturnih filmov zadnjih časov, *Steklih psov* enako kultnega režiserja Quentina Tarantina v novogoriškem gledališču – še zlasti v režiji Vita Tauferja.

No, odgovor na prvo vprašanje je: v glavnem zelo učinkovito. Bistvo Tauferjeve priredbe, ki naj bi se opirala na scenarij in ne na film, je v prologu, ki daje celotni predstavi posebno noto in ta izzveneva še dolgo v osrednji del. V njem nam na rampi predstavi šest očitno z vseh vetrov zbranih malih kriminalcev, ki imajo namen izvesti veliki rop. Finta je v tem, da se zaradi večje varnosti ne poznajo med sabo, pač pa so jim *ad hoc* dodeljena imena po barvah. Tako jih vidimo, ko se preoblačijo v delovne kombinezone, medtem ko prejemajo navodila Lepega Edija (Primož Pirnat), sina glavnega organizatorja celotne akcije. Živčnost in negotovost pred akcijo potencira do neznosnosti in namernega dolgočasja prignano zbijanje v glavnem neslanih vicev, ki jih z veličastno debelo-kožnim in iritirajočim mirom počasi pripoveduje najstarejši med njimi (Sergej Ferrari). V tem prizoru je Taufer z mojstrskim vodenjem igralcev in imenitno karakterizacijo, v okviru katere so imeli priložnost za individualiziranje svojih likov že skoraj vsi (najbolj jo je izkoristil Vojko Belšak z vidnimi in zadrževanimi reakcijami na provokacije zaradi dodeljenega

mu imena Roza), hkrati pa s skrajno napeto atmosfero pravzaprav naredil nekakšen svojevrsten rezime: gledalci dobesedno čutijo, da je akcija vnaprej obsojena na propad.

Za manj uspešnega (pa čeprav seveda legitimnega) pa se izkaže poskus prenosa celotnega dogajanja v naš prostor. Ulice Los Angelesa iz Tarantinovega filma se tako prelevijo v pločnike Nove Gorice (!), ameriški "luzerji" se torej spremenijo v nabor adekvatnih slovenskih minikriminalčkov, v njihovih šalah ne nastopa Madonna, ampak hotel v Portorožu ... In kaj naj bi oropali slovenski stekli psi? Nič drugega kot samo Perlo. V nasprotju s Tarantinom, ki samega ponesrečenega roparja v filmu zanalašč ne pokaže, pa Taufer v slogu TV-najavne špice na hitro odvrti poskus roparja, ki se zaradi sproženega alarma spremeni v streljanje vseprek – filmček je posnet v stari maniri akcijskih filmov s podloženo bondovsko muziko in se konča v nekakšnem skladišču nekje na obrobju Nove Gorice. Predtakt je torej več kot provincialen.

In zato osrednji del, v katerem roparji neusmiljeno obračunajo med sabo, potem ko ugotovijo, da imajo očitno v svojih vrstah izdajalca, nekako ne učinkuje povsem verjetno – ker smo namreč vsake toliko časa s kako podrobnostjo opomnjeni, da naj bi se vse skupaj dogajalo pri nas. Obračun je sicer tekoč, s trenutki srhljive napetosti, zlasti v uživaško-sadističnem izpadu Radoša Bolčine (Sivega), ki se ritualno znese nad policajem. Predstavo bi se na trenutke sicer dalo bolj zgostiti; tu nehoti pride na misel nujnost kadriranja, ki v filmu poskrbi za nenehno vzdrževanje in prav odmerjeno stopnjevanje napetosti in gledalčeve pozornosti.

Tauferjeva uprizoritev posledic ponesrečenega roparja bi bila torej čisto posrečena, če se ne bi nekoliko zataknilo pri odgovoru na drugo vprašanje o argumentu/alibiju: poskus "ponašenja", ki naj bi predvidoma prinesel prav to, ni prepričal – razen zelo sočnega prevoda Srečka Fišerja.

P. S.: Tole pišem skoraj dva tedna po premieri, in to potem ko sem si v kinu ogledala letošnjega dobitnika štirih oskarjev *Ni prostora za starce* bratov Coen, ki govori o tem (če zelo poenostavim), kako poklicni morilec, ki se mu malo utrga, hladnokrvno ubija vse, kar mu pride na pot. In se mi je zazdelo, da so takšni filmi prav svojevrsten larpurlartizem, ki bogve zakaj velja za velik umetniški dosežek – saj potem ko si videl prvega, med naslednjimi ni prevelikih variacij. In kaj nam imajo pravzaprav povedati?

* * *

3. marca 2008, Old Vic, London – David Mamet: *Speed the Plow*

Po dolgem času sem imela slučajno spet priložnost, da grem v gledališče v Londonu – in čeprav vem za kar nekaj predstav, ki bi si jih raje ogledala (npr. uprizoritev Handkejeve igre *Ura, ko nismo nič vedeli drug o drugem* v National Theatreu, ki bo na sporedu šele konec marca, ali *Macbetha* s Patrickom Stewartom v Gielgud Theatreu, ki je na gostovanju v Ameriki, ali *The City* Martina Crimpa v Royal Courtu, ki bo na sporedu šele aprila ...), je bila ta edina na sporedu v zame ugodnem terminu. In ko mi je po čudežu uspelo deset dni prej dobiti še zadnjo karto (na drugem balkonu čisto ob strani, to pomeni, da vidiš na oder sicer od blizu, a iz precej ptičje perspektive), sem se začela veseliti, da bom v živo videla Kevina Spaceyja in Jeffa Goldbluma, o Lauri Michelle Kelly pa sem prebrala, da je velika zvezda mjuziklov, ki je zablestela na West Endu kot *Mary Poppins*, zdaj pa igra ob Johnnyju Deppu v filmu *Sweeney Todd* – pričakovala sem torej predvsem užitek v umetnosti igre.

Dobila pa sem povprečen westendovski izdelek, pri katerem sem imela občutek, da so igralci pač pritisnili na gumb, izbrali varianto "Mamet" in na hitro pregovorili "mametovske" dialoge, ki slovijo po tem, da jih je treba igrati hitro, suho, ostro. In pri tem sploh niso bili prepričljivi!

V igri gre za hollywoodskega producenta (Gould je Jeff Goldblum), ki ima po zaslugi prijatelja, manjšega producenta (Fox je Kevin Spacey), priložnost posneti zanesljivo uspešnico z zvezdniško zasedbo. Toda tik preden bi moral scenarij priporočiti šefu, si premisli, doživi nekakšno razsvetljenje/katarzo in na prigovarjanje nove tajnice Karen (Laura Michelle Kelly), s katero se seveda tudi speča, hoče namesto tega predlagati, da bi posneli film po nekem kataklizmičnem, a močno duhovnem vzhodnoevropskem romanu o koncu sveta. V končnem obračunu med vsemi tremi seveda zmagajo skrajno pragmatično-materialistična stališča, ki jih zagovarja samo v svojo lastno obogatitev usmerjeni Fox. Poglavitno sporočilo igre je, da je ta svet skrajno banalen, še posebno svet filmske industrije, in da so v takem svetu odnosi med ljudmi lahko plehki, saj jih očitno vodi samo koristoljubje. Skratka, denar in seks. Sicer pa je posejana z duhovitimi replikami, ki jih zlahka uporabimo kot zabavne citate: "*Life in the movie business is like the beginning of a new love affair: it's full of surprises, and you're constantly getting fucked.*"

Goldblum je svojega Goulda odigral sicer z izjemno igralsko pojavo in energijo, a brez kakršnih koli nians – enako superiorno megalomanski je bil na začetku kot potem, ko naj bi se "spreobrnil" v bolj "duhovnega" človeka in začel zagovarjati bolj umetniške filme nasproti komercialnim.

Enako neprepričljiva je bila Laura Michelle Kelly – zaradi njenega (iskrenega!) žara in vere v pravo “umetnost” naj bi se cinični, blazirani Gould spreobrnili, vendar je bilo v njenih pretirano melodičnih formulacijah nenehno moteče čutiti njeno siceršnjo na petju utemeljeno kariero. Glavni prizor, v katerem Goulda prepričuje o tem, kako globok da je tisti roman, hkrati pa ga tudi zapeljuje, je bil tehnično sicer dovršeno speljan, a bolj malo je bilo verjetno, da bo Gould podlegel čemu drugemu kot njenim telesnim čarom. Daleč najboljši je bil Spacey (ki je od leta 2003 celo umetniški vodja Old Vica), ki je imel sicer tudi najlažjo nalogo – njegov lik ne doživi nobene preobrazbe, ampak z vsemi sredstvi sledi nemu samemu cilju in tega niti malo ne poskuša skriti.

No, dvorana je bila nabito polna, občinstvo je na koncu seveda vstajalo, topotalo in kričalo “bravo”. A nisem si mogla predstavljati, da zaradi česa drugega kot zato, ker ji je bilo pač dano videti “zvezde” v živo. In s tem je predstava očitno dosegla svoj edini namen. Zabavo za nekatere. In denar za druge.

* * *

8. marca 2008, Mala Drama, SNG Drama Ljubljana – Jonathan Friel: *Jaltska igra – Poigra*

Friellove očitne fascinacije s Čehovom vsaj meni res ni težko razumeti. Povsem naravno se zdi, da je po precej avtorskih prevodih nekaterih del Čehova v irščino prešel v fazo še bolj ustvarjalnega druženja z ruskim mojstrom – in plod tega sta med drugim tudi obe igri, ki ju v enem večeru igrajo v Mali Drami, čeprav sicer nista mišljeni kot kombinacija.

Na prvi pogled je v obeh besedilih skoraj težko ločiti Friela od Čehova. Friel se tako v uvodu k *Poigri* sam razglasi za nekakšnega “botra”, saj se poigraava z materialom (likoma), ki ju ni sam ustvaril, čeprav poskuša spoštovati njune značilnosti in slediti načrtanim lastnostim. Pa vendar so razlike. V *Jaltski igri*, dramatizaciji novele *Dama s psičkom*, je tako “botrovo” roko čutiti predvsem v učinkoviti rešitvi strukture – odločil se je namreč za intiriganten preplet monologov, apartjev in dialogov ter tako rekoč govorjenih didaskalij, ki še prav posebno omogočajo in še bolj poudarjajo subtilni preplet realnosti in fikcije, kakršnega doživljata oba junaka. V *Poigri*, v kateri irski “boter” po svoje inscenira srečanje dveh sicer nenaslovnih likov iz dveh osrednjih dram Čehova, *Strička Vanje* in *Treh sester*, pa jo je močneje začutiti v (za Čehova) skoraj preveč direktnem in objektiviziranem Andrejevem razumevanju svojih sester. Njegovo spoznanje, da njegove sestre vse življenje živijo, kot da

bi nekaj čakale, je nekako odveč – kot da bi hotel vse občutje opusa Čehova izraziti v enem stavku.

Morda je Friel želel s tem, resda nekoliko nerodno, le dodatno poudariti razliko med vsemi Sonjami in Andreji na tem svetu – med tistimi, ki v sedanosti živijo od upanja v prihodnost, in tistimi, ki poskušajo živeti v sedanosti. Tako se njegov konstruirani dialog med njima tudi izteče: medtem ko je Andrej navkljub vsem zavoženostim, ki so ga v teh dvajsetih letih, kar ga nismo videli, doletele (žena Nataša ga je zapustila zaradi uspešnejšega in bogatejšega Protopopova, sin je končal v zaporu, hčerka v bogve kakih okoliščinah nekje v Kazahstanu, sam se je že skoraj povsem zapil, zdaj pa si lahko privoščiti obiske pri sinu v moskovskem zaporu, če si prisluži denar kot poulični goslač), pripravljen na nov začetek – s Sonjo –, pa se ona raje še naprej oklepa tega, kar ima: pripravljena je še naprej živeti za tiste bežne trenutke, v katerih njen leta in leta oboževani Astrov v pijanosti dojame, da je ona tista prava zanj, in jo na hitro obišče.

S tem nenehnim prehajanjem in soočanjem dveh svetov, sveta realnosti in sveta iluzije, je narejena tudi mehka in osmišljujoča povezava med obema enodejankama, saj morajo junaki obeh nenehno proizvajati nove in nove načine za lovljenje ravnotežja med enim in drugim svetom.

Uprizoritev obeh iger v režiji Dušana Mlakarja z občutkom in lepo počasi razstira vse plasti, ki so se tkale v mondeni Jalti (*Jaltska igra*) in moskovski beznici (*Poigra*) in pazi na vse odtenke v razpoloženjih in kočljivih odnosih. Z bolj abstraktnim prikazom prve, kot da bi želel dodatno poudariti slutnjo, kako težko je izživeti pravo ljubezen v okvirih realnega vsakdanjika. Tu je pravo odkritje Nina Ivanišin; sprva je skrajno zadržana, kot se za pravo damo s psičkom spodobi, obvladana, hkrati pa zaradi svoje popolne provincialne neizkušenosti in naivnosti seveda krhka in še kako dovzetna za rutinirane trike zapeljevanja, potem pa z drobnimi detajli in mimiko da slutiti burna čustva, ki so njeno življenje postavila na glavo; enako Igor Samobor, ki postopoma, ob spoznanju ljubezni, opušča držo blaziranega in rutiniranega ljubimca in s cinične distance posmehljivega opazovalca družabnega dogajanja sam zaide v nepredvidljiv vrtimec pravih čustev, ki ga usodno potegne v življenje v domišljiji.

Dokončna razmejitev med svetom iluzij in resničnosti pa se nam razkrije v drugi enodejanki, v kateri Silva Čušin in Gregor Bakovič mojstrsko in s pomenljivimi prebliski hipno porojenega upanja na možnost novega življenja odigrata ekstrakt nesojene ljubezenske zgodbe, zavite v neuspele poskuse olepševanja realnosti. Tako Bakovič (Andrej), ki je prisiljen postopoma priznavati neresničnost vseh svojih "povestic",

s katerimi je poskušal prikriti bedo svoje eksistence, kot Čušinova (Sonja), ki se brez sentimentalnosti odloči, da ne bo stavila na možnost, da bi z Andrejem morda lahko zaživela novo zgodbo, sta natančna in pretresljiva v vztrajanju pri tistem neoprijemljivem človeškem dostojanstvu, tako značilnem za junake Čehova.

In če si pri tej predstavi zastavim vprašanje, ki je sicer zame v gledališču ključnega pomena, je odgovor zelo zelo preprost. Frielov Čehov res ne govori o kakem žgočem aktualnem problemu, pač pa nas strahotno intenzivno in prav nič prizanesljivo nagovarja glede najintimnejših točk: tega, kako se "prebijamo" skozi to življenje – kot to prav nič olepšano poimenuje Sonja ...

Jaša Drnovšek

Osvajanja

Sobota, 22. marca

Preden kar koli zapišemo o *Gospodični Juliji* (PG Kranj, režija Mateja Koležnik), je primerno opozoriti, da gre za predstavo, ki resda uprizarja istoimensko Strindbergovo dramo iz leta 1888, a se od nje na ravni besedila tudi odmika. Kajti medtem ko imamo na eni strani opravka s klasično “zgodbo” o tragičnem razmerju med damo in njenim služabnikom, sta Gregor Fon in Koležnikova izvorni tekst – oz. prevod Janka Modra, ki je izšel leta 1977 – priredila. Da bi lahko uzrli razsežnosti prirejenega besedila, se zdi smiselno, da ga vsaj nekoliko primerjamo z že obstoječim prevodom.

Na podlagi hkratnega branja Modrovega prevoda (v nadaljevanju ga bomo označili s črko M) in priredbe Fona ter Koležnikove (ta bo označena s črkama FK) lahko v drugi prepoznamo dosledno rabo vsaj treh postopkov, ki med obema tekstoma vzpostavljajo razlike: 1) prirejanje in posodabljanje jezikovnega izraza; 2) prirejanje in posodabljanje vsebine; in 3) redukcija podatkov. (Pogosto sta kombinirana vsaj dva postopka.)

1) Ko npr. Jean na začetku, še pred prihodom Gospodične v kuhinjo, vpraša, kaj tako smrdi na štedilniku, mu Kristin v Modrovem prevodu odvrne, da kuha “nekakšno hudičevo mešto, ki jo hoče imeti gospodična Julija za Diano” (M, str. 7); v priredbi Fona in Koležnikove se “hudičeva mešta” spremeni v “neko svinjarijo za Julijino kuzlo” (FK, str. 6).

Ko npr. Julija kmalu potem, ko zapleše z Jeanom, pohvali njegovo obleko, jo ta v Modrovem prevodu zavrne z besedami: “Oh, samo prilizujete se!” (M, str. 10); priredba Fona in Koležnikove ohranja Jeanovo repliko v tej obliki: “Laskate mi, gospodična.” (FK, str. 11).

Medtem ko npr. Julija med Kristininim spanjem “uradno” podrejenega Jeana v Modrovem prevodu označi za “lakaja” (M, str. 13), postane ta v priredbi Fona in Koležnikove “služabnik” (FK, str. 17).

In medtem ko npr. Julija pred Jeanom svojega nekdanjega zaročenca v Modrovem prevodu imenuje “malopridnež” (M, str. 17), ga priredba Fona in Kolečnikove označi za “barabo” (FK, str. 22).

Prirejanje in posodabljanje jezikovnega izraza pri Fonu in Kolečnikovi pa ni omejeno le na posamezne besede, temveč pogosto zajame stavke ali celo replike. Ko npr. Jean Juliji skrajno vljudno izrazi prepričanje, da mu ta laska, ga Julija v Modrovem prevodu vpraša: “Kje ste se naučili tako postavljati besede? Gotovo ste veliko zahajali v gledališče?” (M, str. 11); v priredbi Fona in Kolečnikove se Julijino vprašanje glasi: “Kje ste se pa nalezli take elokventnosti? Ste hodili v gledališče?” (FK, str. 12).

Še očitnejši odmik priredbe od predloge opazimo v trenutku, ko Julijo prvič zajame občutje brezupa. Medtem ko se Jean v Modrovem prevodu na to odzove z besedami: “Ne bodite živčni in ne delajte se fine, ker zdaj sva kakor pisker in ponev, oba enako sajasta!” (M, str. 22), Julijo v priredbi Fona in Kolečnikove zavrne: “Samo ne zganjat histerije! Malo sva se lepo imela in zaradi tega zdaj ne bo konec sveta.” (FK, str. 29).

Najobsežnejše posodabljanje jezika pa opazimo v prizoru, ko Julija že napol spečega Jeana ostro pozove, naj vstane. V Modrovem prevodu se njegova replika na to glasi: “Lakajska cipa, hlapčevska candra, jezik za zobe in spravi se od tod. Menda mi ne boš očitala, da sem surov? Tako prostaško, kakor si se nocoj obnašala ti, se ni še nikoli nobena moje sorte. Misliš, da kakšna dekla takole ovohava moške kakor ti? Si že kdaj videla kakšno punco mojega stanu, da bi se takole ponujala? Kaj takega sem videl samo med živalmi in izgubljenimi ženskami!” (M, str. 23), v priredbi Fona in Kolečnikove pa jo Jean izreče takole: “Cipa lakajska, kurba hlapčevska, drži gobec in marš ven! Ti mi boš očitala, da sem pokvarjen? Niti zadnja svinjska dekla se ne bi obnašala tako kot ti prej! Misliš, da bi služkinja počela take packarije, kot si jih ti? A si že kdaj videla kakšno punco naše sorte, da bi se takole nastavljala?” (FK, str. 31).

2) V Modrovem prevodu npr. Jean opiše Kristin, kako se je Julija igrala z zaročencem “na dvorišču za hlevom” (M, str. 6); priredba Fona in Kolečnikove ta prostor opisuje kot “zadaj za igriščem” (FK, str. 3).

Ko npr. Jean Julijo primerja z njeno pokojno materjo, v Modrovem prevodu beremo, da se je ta “najbolje počutila v kuhinji in v hlevih, za vse na svetu pa se ni marala peljati z enim samim konjem; imela je povaljane manšete, vendar so morale biti na gumbih grofovske krone” (M, str. 7); v priredbi Fona in Kolečnikove se ta replika glasi: “Pokojna grofica se je tudi najboljšje počutila v štalah, pa med kuharicami. Nisi je pa videl, da bi se peljala v čem drugem kot v limuzini. In tudi če je imela usrane škornje, so morali bit iz Pariza.” (FK, str. 6).

Medtem ko je npr. Julijin zaročenec v Modrovem prevodu “državni pravdnik” (M, str. 27), ga priredba Fona in Koležnikove označuje za “pilota” oz. “polkovnika” (FK, str. 34).

Največji odmik priredbe Fona in Koležnikove od predloge pa pomeni opis atmosfere, ki sledi spolnemu odnosu med Julijo in Jeanom in ki, gledano dramaturško, uvede drugi del drame. V Modrovem prevodu lahko beremo le didaskalije, v katerih Julija “pride sama; zagleda razdejanje v kuhinji; sklene roke; potlej vzame pudrnico in si popudra obraz”. (M, str. 19). V priredbi Fona in Koležnikove pa nemo pudranje nosu nadomesti ta dialog:

JEAN: Vse v redu?

JULIJA: Hm ...

JEAN: Je res v redu?

JULIJA: Ja. Imaš kakšno cigareto?

JEAN: Mislim, da ne.

JULIJA: A te so od Kristine?

JEAN: Ja. Kar ... po mojem ima še kakšno škatlo.

(Julija kadi.)

JULIJA: Reci, da me imaš rad. (FK, str. 25)

3) Medtem ko npr. Jean Juliji svoje znanje francoščine v Modrovem prevodu pojasni s tem, da je bil nekoč natakarkar “v Švici”, “v enem od večjih hotelov v Luzernu” (M, str. 10), v priredbi Fona in Koležnikove glede tega izvemo le, da je “nekaj časa [...] delal v Švici” (FK, str. 11).

V Modrovem prevodu npr. Jean na Julijino željo obleče “redingot” (M, str. 10), v priredbi Fona in Koležnikove pa da nase le “obleko” (FK, str. 11).

In medtem ko npr. Julija med Kristininim spanjem predlaga Jeanu, naj ji zunaj natrga “malo španskega bezga” (M, str. 12), v priredbi Fona in Koležnikove beremo le, da naj bi šla skupaj nabrat “rože” (FK, str. 16).

Redukcija podatkov v priredbi Fona in Koležnikove je najočitnejša v Jeanovem načrtu, po katerem naj bi na vlaku skupaj z Julijo pobegnili v Švico. Modrov prevod namreč izrecno omenja vmesne postaje, kot so Malmö, Hamburg, Frankfurt in Basel; tem naj bi sledila šentgothardska železnica, ki bi vodila do cilja, do Coma (M, str. 20). Toda iz priredbe Fona in Koležnikove izvemo le, da je “[d]o meje [...] šest ur, pa potem še pet” in da sta lahko Jean in Julija že kmalu “ob jezeru” (FK, str. 26).

Na podlagi te kratke primerjave Modrovega prevoda *Gospodične Julije* s priredbo lahko sklepamo, da sta skušala Fon in Koležnikova Strindbergov tekst osvoboditi iz določenega prostora in časa. Zdi se, da ga – predvsem s prirejanjem in posodabljanjem jezika in vsebine – trgata iz okolja poznega 19. stoletja, v katero ga je postavil Strindberg in v katerem ga ohranja Modrov prevod. Toda na drugi strani bi bilo najbrž napak, ko bi v tem videli samo premestitev nekega izvirnega teksta iz preteklega, oddaljenega časa v sedanjí, sodobni čas, kot je navada pri dramskih priredbah. Ko namreč Fon in Koležnikova podatke o okolju, v katerem so Strindbergove osebe, tudi reducirata, bralčevo pozornost odmikata od prostora in časa na splošno: namesto k objektom, ki navadno določajo poteze nekega okolja, jo usmerjata k živim osebam. V tem pogledu odpirata prostor številnim možnostim, ki jih imajo ti liki za vzpostavitev medsebojnega razmerja.

V predstavi Koležnikove takšen prostor brez dvoma odpira tudi scenografija (Ivo Knezović). Opravka imamo namreč s hladnim, skoraj sterilnim prostorom, ki spominja na velikansko kopalnico, pa tudi na dvorane, v kakršnih navadno skladiščijo meso. Visoke stene s številnimi ozkimi odprtinami namreč prekrivajo pravokotne, enako velike svetle keramične plošče. Zdi se, da izhoda iz tega prostora ni: obstajajo le prehodi, ki vodijo z enega konca na drugega, iz večje notranjosti v manjšo in nasprotno.

Uprizoritev se začne s počasnim uvodnim prizorom, ki naredi na gledalca močan vtis. V njem Julija (Vesna Jevnikar) nepremično stoji ob eni izmed odprtín, v dolgih presledkih kadi in gleda ven. Ob pritajeni, a intenzivni glasbi *microhouse* (Mitja Vrhovnik - Smrekar), ki močno spominja na skladbo *Avaol* Rjuičija Sakamota in Carstena Nicolaija alias Alva Noto, se čez čas obrne in odide z odra, a se kmalu vrne in znova zazre skozi odprtino. S hrptom obrnjena proti občinstvu se počasi sleče do golega, nato pa se začne s pestmi sunkovito udarjati po hrbtu. Ko se postopno umiri, spet odide z odra, sledi daljša zatemnitev, nato pa se začne predstava v pravem pomenu besede.

Takšnega učinka uprizoritev v uri in petnajst minut, kolikor približno traja, ne doseže več, razen na koncu. Tedaj Julija v navalu besa – ne da bi gledalec to lahko videl – ubije Jeana (Peter Musevski), se opotekaje vrne na oder, obsedi z okrvavljenimi rokami ter obrnjena proti občinstvu pove, da bo ostala: njen “večni mir in pokoj” naj bi prišel, ko bo policiji priznala krajo denarja in ko bo njenega očeta kap.

Toda v vmesnem času poteka predstava samo kot povprečna konverzacijska drama, v kateri si osebe izmenjujejo besede, mnenja in poglede na svet: na eni strani Kristina (Vesna Slapar) in Jean, na drugi pa – predvsem – Jean in Julija.

Da ne bo pomote: to ne pomeni, da igralcem ne uspe prikazati številnih značajskih in čustvenih razsežnosti likov. Julija Jevnikarjeve je tako npr. na začetku, ko stopi v prostor, skoraj odsotna in govori s počasnim, zasanjanim glasom; pozneje, ko skuša npr. zbuditi Kristino, deluje čisto trezno in odločno; po spolnem odnosu z Jeanom je npr. vidno zmedena; in pozneje, ko ima npr. Jean dovolj pogovora z njo ter želi iti spat, ga napade z vso silovitostjo.

(Podobno je z Jeanom Musevskega, ki je npr. v dialogih s Kristino pogosto pobalinski; ko ga Julija pozove, naj se pred njo preobleče, mu je vidno nerodno; in ko mu očita njegov družbeni status, se odzove z užaljeno nesramnostjo.)

Toda Jevnikarjevi in Musevskemu njunih likov skoraj nikoli ne uspe toliko približati, da bi lahko vzpostavila medsebojno napetost ali celo razmerje. Celó tedaj, ko sta neposredno soočena, se zdi, kot da njuni izbruhi ostanejo na pol poti in ne dosežejo svojega cilja, se pravi drugega. Zato v zvezi z Julijo in Jeanom, kot se kažeta v uprizoritvi Kolečnikove, ne moremo govoriti o dialektiki gospodarja in hlapca, temveč kvečjemu o namigovanju na takšno razmerje.

To je toliko bolj nenavadno, ker sam tekst in scenografija, kot smo že zapisali, naravnost spodbujata k oblikovanju napetosti in razmerij na odru. Vzrok, da v nocójšnji uprizoritvi tega ni bilo, gre tako morda iskati v prepričanju Kolečnikove, ki ga je pred premiero izrazila na novinarski konferenci – namreč da morajo igralci “brez oklepa na odru v celoti zagristi v [vlogo] in se poglobiti sami vase”. Prav zato naj bi bila *Gospodična Julija* predstava, “ki bo imela svoje slabe in fenomenalne dneve”.

Petek, 28. marca

Podobno kot *Gospodična Julija* se tudi *Osvajalec* (SNG Drama Ljubljana, režija Dušan Jovanović) začne z dolgim uvodnim prizorom. Po dvigu zavese v popolni temi zadonijo cerkveni zvonovi, zaslišijo se zvoki orgel, delno pomešani z ritmi španske ljudske glasbe (glasbo za predstavo je napisal Drago Ivanuša), nato pa se iz dvigajoče se megle prikaže mogočna podoba: sredi rahlo osvetljenega odra z obrazom, zazrtim v občinstvo, pokončno in nepremično stoji Felipe (Radko Polič), osvajalec, na čigar prsih se lesketa velik srebrn križ. Obdajajo ga vojščaki, ki na

visokih lesenih kolih nosijo nekakšno ladjo, prav tako grobo stesano iz lesa. Ko glasba doseže vrhunec, nenadoma utihne; po kratki zatemnitvi se začne uprizoritev v običajnem pomenu besede.

Toda medtem ko učinek začetka *Gospodične Julije* mine tako rekoč hkrati s koncem uvodnega prizora, traja učinek opisane podobe osvajalca neprimerno dlje. Še več, čeprav ji sledi prizor, v katerem Pedro (Matija Rozman) in Pablo (Bojan Emeršič) samo v dialogu obnovita predzgodbo dogajanja ter opišeta stanje, v katerem so se vojščaki znašli po osmih letih, odkar so osvojili novo deželo ("njive so zaraščene, iz podrtih hiš smrdi, Španija je daleč"), se v nadaljevanju zdi, kot da uvodni prizor ne bi nikoli povsem zamrl.

Vzrok za to lahko najbrž vsaj delno pripišemo scenografiji predstave (Mirsad Begić, Branko Hojnik), ki tudi po prehodu iz uvodnega prizora v prvo dejanje ostaja enaka: na levi in desni strani odra se poševno dvigajo leseni koli, s katerih prosto visijo vrečevinasti žaklji različnih velikosti in najbolj neverjetnih oblik. (Pozneje, v drugem dejanju, se scenografija sicer zamenja, toda njene osnovne poteze ostajajo nespremenjene; velik del odra prekrivajo visoke, muholovkam podobne posušene rože, bela zofa in številni nenavadni stoli, ki se znajdejo na prizorišču, pa so obloženi in preprejeni s pajčevinastimi nitmi.) Prav scenografija namreč ustvarja in zadržuje značilno atmosfero, ki v predstavi nikoli ne mine: gre za atmosfero nečesa tujega, nečesa samo napol živega, nečesa zatohlega, a tudi fantastičnega. (V tem pogledu je Jovanović očitno upošteval uvodne opombe Andreja Hienga, ki predlaga "dekor, ki bo imel vsaj nadih fantastičnosti".)

V takšno atmosfero so v Jovanovičevem *Osvajalcu* postavljene štiri osrednje Hiengove osebe, ki so eksistencialno obtičale na mestu in zdaj ne počnejo drugega, kot da gnijejo. Toda to še ne pomeni, da jim je zamrl tudi nagon, zaradi katerega je večina izmed njih sploh zmožna bivati skupaj. Nasprotno, Felipeja, njegovega sina Baltasarja, njegovo drugo ženo Margerito in njegovo snaho Caetano ohranja pri življenju prav želja po osvajanju – in prav zaradi osvajalskega nagona na koncu tako ali drugače propadejo.

Zdi se, da je ob ozračju, ki se v predstavi nikoli ne spremeni, prikaz kakršne koli notranje spremembe ali celo preobrata v neki osebi za igralca še posebno zahtevna naloga. V tem pogledu gre na prvem mestu omeniti Mašo Derganc, ki ji je s Caetano uspelo subtilno ustvariti skoraj življenjsko vlogo: medtem ko v prvem dejanju še polna moči in zanosa razlaga Felipeju, kako rada jezdi v tamkajšnji naravi (pa čeprav samo v krogu okoli mesta), in se v drugem odločno, a brez uspeha upre družbenemu redu, ki ga je v Felipejevi odsotnosti vzpostavil njen mož Baltasar

(Marko Mandić), je v zadnjem dejanju, po Baltasarjevem odhodu in rojstvu otroka, le senca same sebe: utrujena od sveta in nenehno omamljena od alkohola čaka na svoj konec. – Ob tem velja opozoriti na izredno močno prezenco, ki jo Dergančeva razvije predvsem v tretjem dejanju, v dialogu s Felipejem in Suanzo (Boris Mihalj).

Podoben notranji preobrat prikaže tudi Polič, ki se kot Felipe še ob koncu prvega dejanja čuti poklicanega, da vsem okrog sebe določa potek njihovega življenja; ko se ob koncu drugega dejanja vrne s pohoda nad vojvodo de Santanderja, je tako po gestah kot po načinu govora svoje popolno nasprotje: iz oblastnika, ki je nekoč v imenu države in Cerkve brez milosti pobijal ljudi, se spremeni v bogaboječega, napol topoumnega starca.

Če imamo pri Caetani in Felipeju opravka s prepoznavnim preobratom iz “sreče” v “nesrečo” (ali vsaj iz stabilnosti v nestabilnost), pa gre pri Baltasarju in Margeriti (Arna Hadžialjević) za spremembo, ki je na videz manj opazna. Kajti tako Baltasar kot Margerita sta, kar zadeva njuno identiteto, že v izhodišču v negotovem položaju: prvi s tem, da mu je zaradi njegove mladosti preprečeno posegati v tok življenja, druga pa z zavestjo, da kot Indijanka nikoli ne bo mogla biti enakopravna belim članom družbe. Medtem ko Mandić spremembo Baltasarja iz ciničnega opazovalca svojega okolja v brezkompromisnega povzročitelja zla ob koncu drugega dejanja samo napove, lahko spremembo, ki jo Margerita doživi po Felipejevem pohodu nad vojvodo Santanderja, zaznamo le na ravni povečane intenzivnosti igre Hadžialjevićeve.

Poleg scenografije, ki, kot smo že dejali, v Jovanovičevem *Osvajalcu* ustvarja značilno in trajno atmosfero, uprizoritev najbolj določa dramaturgija (dramaturginja predstave je Katarina Pejović). Pri tem ne gre le za spretno in učinkovito črtanje nepotrebnih replik ali za premeščanje nekaterih prizorov (takšen je npr. prizor iz drugega dejanja, ko Baltasar Margeriti pove, da je bil priča, ko si jo je njegov oče prvič vzel; v predstavi se ta prizor pojavi že ob koncu prvega dejanja). V mislih imamo predvsem prizore, ki jih v Hiengovem besedilu ni ali pa so v uprizoritvi preoblikovani.

Na začetku prvega dejanja, še pred Felipejevim prihodom, tako npr. Baltasar v tekstu pripoveduje vojščakom, katerih se spominja še iz otroštva. Dolgin mu je ostal v spominu po tem, da je Indijancem s posebnim prijemom lomil vratove, Čokatega se spominja po njegovi spretnosti z bodalom in po tem, da je nekega Indijanca pribil na ogrado. Ko Baltasar Dolgina in Čokatega vpraša, ali se tudi sama spominjata teh dejanj, samo na kratko zanikata. V predstavi omenjena tri dejanja pripadajo trem osebam, in sicer Dolginu (Jure Henigman), Riveri (Rok Kunaver) in

Čokatemu (Aljaž Jovanović). Ko Baltasar prvega vpraša, ali se spominja lomljenja vratov, ta za hip premišljuje, nato pa povsem impulzivno skoči na Baltasarja ter mu skuša zlomiti vrat; ko je Rivera soočen z vprašanjem, ali se spominja ubijanja s sabljo, ga zagrabi podoben impulz: nehote začne izvajati sunkovite gibe, značilne za sabljanje. Ko Baltasar nazadnje vpraša Čokatega, ali se spominja prubitja Indijanca na ogrado, začne ta kompulzivno in vse hitreje odkimavati; gibe, ki jih nikakor ne more nadzirati, ustavi šele Baltasar, ko zamenja temo pogovora.

Očitno je, da je dramaturgija tu v uprizoritev vpeljala pomen, ki ga besedilo ne pozna. Medtem ko se vojščaki svojih okrutnih dejanj v Hiengovem *Osvajalcu* ne spomnijo preprosto zato, ker so, kot beremo v didaskalijah, preveč "prevzetni", se zdi njihova burna reakcija v Jovanovićevem *Osvajalcu* kot neposreden telesni izraz posttravmatske stresne motnje.

Z dramaturškega vidika podobno, le da še radikalneje preoblikovano dogajanje lahko npr. prepoznamo v prizoru sredi drugega dejanja. Takrat da Baltasar v tekstu poklicati skupino pijanih Indijancev, izbere iz nje nekaj posameznikov in z njimi nakaže trpljenje svetega Lovrenca: enega poleže na tla, druga dva pa naj bi s praznima posodama v rokah igrala hlapca, ki skrbita, da se bo svetnik pošteno spekel. Potem ko skupina, našemljena v brokatna ogrinjala in vezene prte, izvede nekakšen obredni ples, ki mu sledi posnemanje petelinjega boja, jo Baltasar pozove, naj zapoje versko pesem *Marija, zvezda mila*. Čeprav ga Indijanci ne ubogajo, jih ne kaznuje, temveč jim dovoli, da zapojejo svoj napev.

V uprizoritvi je omenjeni prizor neprimerno bolj neposreden, neprimerno bolj telesen – in zato tudi učinkovitejši. Začne se tako, da Baltasar v hišo pokliče tri Indijance (v skladu s predlogom, ki ga Hieng poda v uvodnih opombah, namreč naj "[k]onkvistadorji iz prvega dejanja [...] igrajo Indijance iz drugega", jih prikazujejo Henigman, Kunaver in A. Jovanović). Potem ko jih prisili, da pred njim pokleknejo, in jih med "pridigo" zagrne z rdečim "škofovskim" plaščem, pod katerim je gol, enemu izmed njih ukaže, naj se skloni, nato pa na njegov hrbet postavi velik zlat križ; po njem začne zlivati žganje, preostala Indijanca pa pozove, naj pijeta. Zatem Baltasar Indijance pahne po tleh ter jim z ognjem, ki sta ga pripravila Pedro in Pablo, podkuri pod podplati. Enega izmed njih sleče do golega, druga dva pa se morata z obrazoma dotikati zadnje plati svojega sotrpina. Nato Baltasar vsem trem čez glavo povezne ruto ter jim okoli vratu zategne vrv: s Pedrovo in Pablovo pomočjo jih nekaj trenutkov vleče po tleh sem ter tja. Povsem nemočne in prestrašene jih prisili, da izustijo verz "Marija, zvezda mila", nato pa jih pokonča z mečem.

Opisani prizor je za gledalca skrajno moteč: zaradi poudarjene golote in telesnosti deluje tako prepričljivo, da najprej pomislimo na resnično telesno bolečino igralcev in bi zato najraje posegli v uprizoritev; na drugi strani pa spominja na podobe mučenja, ki jih mediji redno prikazujejo vse od zadnje iraške vojne naprej, zato v gledalcu vzbudi še dodaten odpor do vsakršnega nasilja.

Ob Jovanovičevem *Osvajalcu* smo pripisali posebno vlogo scenografiji predstave, očitno pa jo ima tudi njena dramaturgija. Prva vzpostavlja atmosfero, v kateri poteka Hiengova drama, druga to aktualizira. Gledano z vidika uprizoritve podoba osvajalca tako ne velja le za zgodovinsko obdobje odkrivanja Amerike, temveč tudi za današnji čas, tako rekoč za ta trenutek. Kaj pa, če je večna?