

# Sodobnost

# 4

Letnik 73  
april 2009

## **Uvodnik**

Lucija Stepančič: Kreativno pisanje, kaj je to?.....371

## **Mnenja, izkušnje, vizije**

Steven Pinker: Biologija leposlovja.....383

## **Pogovori s sodobniki**

Meta Kušar s Petrom Kolškom.....394

## **Pet slovenskih pesnic**

Meta Kušar: Kuhinja.....408

Mateja Bizjak – Petit: Ublazinjena noeza.....414

Miljana Cunta: Pesmi.....424

Lenča Ferenčak: Odhajanja.....429

Glorjana Veber: Afrika pod Picassovo sobo.....431

## **Sodobna slovenska proza**

Roman Rozina: Zasuj me z besedami.....434

## **Sodobni slovenski esej**

Jiři Bezljaj: Postavljanje markacij ob poti.....444

## **Alternativna misel**

Gabriel Zaid: Kaj naj storimo s povprečneži?.....456

## **Prispevki k literarni zgodovini**

Tomaž Toporišič: Božičeve levitve slovenske dramatike in gledališča.....461

## **Kritika – knjige**

Marko Kravos: Med repom in glavo (Uroš Črnigoj) .....	473
Janez Kajzer: V temnih, nemirnih nočeh (Lucija Štepančič).....	476
Taja Kramberger: <i>Opus quinque dierum</i> (Milan Vincetič) .....	479
Boris Pahor: Moje suhote in njihovi ljudje (Tea Štoka).....	482

## **Gledališki dnevnik**

Vesna Jurca Tadel: Nagi cesarji .....	486
Matej Bogataj: Ne! odraslosti .....	497

## **Polemika**

Bogomila Kravos: Iz tržaškega zamejstva .....	504
---	-----

*Lucija Stepančič*

## Kreativno pisanje, kaj je to?

Se zgodi, da nikakor ne morem čakati in kupim mačka v žaklju, no, v platnicah, da se razumemo. Ne da bi ga prej v knjigarni vsaj prelistala, ne da bi premislila, kako naj se prigrébem do zastonj izvoda, kaj šele, da bi se zanašala na knjižnico, decembrske dobre može, vsakoletni rojstni dan ali razprodaje enkrat v megleni prihodnosti. Nič od tega. Za evforijo, ki me je kuhala že vse od poletja, je zadoščala kolumna, v kateri je Zdravko Duša omenil, da pošilja v tisk priročnik za scenariste. Reklama v Bukli je bila pa tako ali tako samo še formalnost. *Robert Mc Kee. Zgodba.*

Maček s tem naslovom je zares prav veselo skočil iz žaklja, se pravi iz šumeče vrečke z logotipom knjigarne, in potem predel, da je bilo veselje. Še dobro, da so se kmalu zatem začeli božično-novoletni prazniki. Ker preprosto nisem mogla nehati brati.

Popolna evforija, kot da je pisanje rajsko opravilo, ki te hkrati tudi kar samoumevno posadi na božjo desnico. Kot da posel s črkami ni navadna zguba, ko pa vsaka tehta nekaj ton, vredna je pa komaj kakšnih pet kovačev. Kot da mi je prišel voščit sam Philip Roth in mi pri tem diskretno dal vedeti, da mu je moja najnovejša knjiga ugajala, pravzaprav zelo ugajala, že kar sumljivo ugajala, da ga v bistvu moti le to, da je ni napisal on sam ... December je bil tak kot še nikoli in medtem ko je ves svet ubiral mračne apokaliptične strune ob temi recesije, sem sama od veselja skakala do stropa. To, kar se nam vsem zdaj dogaja, je zaplet. To, čemur se po domače reče "za znoret", je pa sprožilni moment. Vse, kar me po navadi spravlja ob pamet in bi najraje odmisllila, je neverjetna zmes zapleta sprožilnega momenta in podteksta, moji (in vsakogaršnji) najbolj frustrirajoči kompleksi pa pomenijo le individualno variacijo na širšo, vsesplošno temo.

Da se razumemo. V življenju nikoli nisem nameravala pisati scenarijev in upam, da mi tudi ni treba razlagati, zakaj ne. Nakup te knjige je bil

samo kaprica, popoln firbec in prav zato verjetno tudi terna. Prav na tak način je mogoče tudi videti, kako drugačno, zanimivejše je tole naše bivanje, če ga pogledamo na filmski način. Resničnost ima sama po sebi hudo slabo dramaturgijo, pripovedovanje, tako filmsko, kot literarno, pa je tu zato, da to popravi: da iz brezobličnega materiala pač nekaj napravi. Nikomur ni treba čakati na kariero v Hollywoodu, vsak izmed nas že živi film za oskarja, le izluščiti ga je treba iz (samo na videz) brezoblične resničnosti. Tako kot se v vsakem izmed nas pod banalno družbeno vlogo skriva kompleksen protagonist.

Ne, ne, nisem se zmotila in nisem pobrkjala z nobenim priročnikom o duhovni rasti, čeprav je bil učinek kar nekam podoben. Je McKeejeva knjiga več kot učbenik ali pa je pri branju vsakega učbenika na tem svetu mogoče imeti občutek, da si z avtorjem ob njegovem bazenu, zapleten v prijeten, lagoden pogovor? Da si na snemanju in ne v svoji kuhinji? Nalezljiva evforija torej, kakršne priročnik Varna vožnja pač ne povzroča, čeprav premore slikice, in to barvne. Kaj naj še rečem, tip uživa. V gledanju. V analiziranju, v primerjavah. Sploh ne piše, ampak pripoveduje. In bralec ga ne bere, ampak posluša. Besede se razlivajo čez rob ali pa šibajo v vse smeri, včasih rastejo ali pa prodorno vodijo vse do bistva. To je Bach za svojimi orglami, Saint-Exupery v pilotski kabini, Michelangelo pod stropom kapele ali Picasso na bikoborbi. Nič čudnega, da me je ta njegova knjiga o filmu navdušila veliko bolj kot večina filmov.

Čisto mimogrede mi je uspelo še nekaj, in sicer nekaj prav neverjetnega – to namreč, da se nisem niti najmanj obremenjevala in da je šlo čisto brez vsakega tesnobnega preverjanja, koliko moje lastno pisanje ustreza postavljenim visokim kriterijem. V Mc Keejevem svetu ni zalezovanja trendov. Ni škiljenja na sosedov vrtiček. Ni nobenega cmeravega samospraševanja, kdaj nam bo svet končno dal tako hudo zasluženo priznanje, nobenih trikov za zbujanje pozornosti, koketiranja z občinstvom, tekmovalnosti ali živciranja. Nobenega tarnanja zaradi ustvarjalne blokade. Nič takega, tam je samo pisec pred obličjem zakona, se pravi pred tistimi nekaj zakonitostmi, ki bodo pomagale izoblikovati njegovo delo ali pa ga bodo uničile. Popolna askeza in hkrati užitek. Saj tako bi moralo biti vedno! Hm, in zakaj ni?

No, saj za čisto vse, kar sem našla v *Zgodbi*, tudi ne bi dala roke v ogenj, nekaj nasvetov je skrajno dvomljivih ali pa morda koristijo le njemu, za koga drugega bi bili pa lahko katastrofa. Tisto o čustvenem spominu je na primer čisto mimo. Svetuje namreč, da bi za opisovanje malo bolj čustvenih prizorov le pobrskali po spominu, podoživeli kakšen strah iz otroštva ali kakšno staro ljubosumnost. Naj kar povem, da so mi

ob tem nasvetu pregoreli vsi alarmi, saj česa podobnega sama nikdar ne počnem, pa naj se v mojih zgodbah ljudje še toliko cmerijo. Ali pa prav zato. Občutki fiktivnih oseb morajo izhajati iz njih samih in ne iz avtorja, avtor je tu le zato, da pripravi vse, da bodo osebe lahko zaživele. Če iz njih ni mogoče izvleči nobenega čustva, je bila napaka zagrešena že veliko prej, takih protagonistov pa niti z najkrepkejšo infuzijo lastne krvi ne bomo rešili. Pomislekov bi bilo verjetno lahko še več, ampak zdaj bi se omejila na tega.

*Mihail Čehov* ima v svoji knjigi z naslovom *Igralska umetnost* prav o temi čustvenega spomina povedati še veliko več. Komaj verjetno, ampak tudi ta priročnik prihaja iz Hollywooda, nastal pa je v petdesetih letih za potrebe igralskih tečajev, ki so jih obiskovale celo tedanje največje zvezde. Ne vem, kaj si o njem mislijo na AGRFT, še posebno če se zadeva pogosto znajde na kakšnem osovraženem seznamu obvezne literature, prav gotovo pa nihče ne more zanikati, da H-woodski kontekst tudi krepko presega. Zame je bil malodane kot odkritje nove celine ali nove, gostoljubne galaksije in hkrati dobrodošlo dopolnilo Mc Keeju. Pravzaprav nasprotje Mc Keeja, ki govori skoraj izključno o rezultatih in seveda tudi o tem, kako jih doseči, a kot da ne bi bilo pomembno, kdo se tega loti. Čehov pa se (iz vse svoje slovanske duše, bi lahko dodali), ukvarja predvsem s psihično predpripravo. V najbolj resnem in najbolj poglobljenem smislu, saj ne gre niti za umetnjakarstvo niti za negovanje imidža. V času pritiska, ko se toliko govori o prepoznavnosti in trendih, je tukaj le tisto najpomembnejše: vzpostavljanje stika s samim sabo in s svojimi ustvarjalnimi potenciali, trening čustev, domišljije, dojemljivosti, zbranosti. Težnja po notranji uglašenosti ima ob slikarjih ikon v domovini Čehova dolgo tradicijo, čeprav so jo ti zgodnji predniki imenovali kratko malo molitev. Posvečali pa so ji dosti več pozornosti kot samemu dejanju slikanja in tako se je vsaj medlo zavedanje o pomenu notranjega življenja ohranilo do danes. Celo v izrazito posvetnem kontekstu filmske mašinerije.

Tako kot Mihail Čehov se tudi *Patricia Highsmith* ukvarja predvsem z zakulisjem, čeprav je kot Američanka pač bolj praktična, vsekakor pa je zanjo latentna faza ustvarjanja enako pomembna kot rezultat. Če ne še bolj. Pred kratkim smo dobili njen priročnik *Kako napisati psihološko kriminalko (snovanje in pisanje literature s suspenzom)* v slovenskem prevodu in tudi ta je več kot dobrodošel. Nedosegljiva mojstrica, ki zapleta in razpleta s hladnokrvnim užitkom in protagoniste svojih zgodb ustvarja z nedoumljivo energijo, razpreda kot prijazna gospa, ki ob čaju postane celo nekoliko preveč zgovorna, saj bralec hitro začuti povezanost z liki, ki jih je ustvarila. Pod gostobesedno gostoljubnostjo pa je skrit

zelo natančen instinkt, ki nam ljubeznivo pomaga, da ne nasedemo na neproduktivnih napačnih vprašanjih, ki si jih med pisanjem ponavadi zastavimo nič koliko, čeprav vodijo samo v blokado. Ob njeni pomoči je zares mogoče oživiti ideje, ki smo jih v preteklosti že zavrgli, ter z veseljem presenečenjem ugotoviti, da so se medtem razvile kar same od sebe. Ženska ima svoje romane tako rada, kot da bi bili njeni otroci, in tako z največjim veseljem razpravlja o posebnostih tega ali onega izmed njih. Vsekakor pa ponuja najbolj oseben pogled v svojo delavnico, v kateri se čudeži dogajajo vsak dan, tako da je njena zaupljivost za bralca vsekakor čast. Druga stran njenega uspeha sta seveda železna disciplina in neskončna potrpežljivost (pri tem preseneča izjemno ponižno uklanjanje uredniškim navodilom – ta mednarodna zvezda je celo na vrhuncu uspeha vedno dajala urednikom prav, pa naj so se njihovi nasveti še tako razlikovali). A tudi neizbežne bridkosti so povedane brez zagrenjenosti in podobnih umetnjakarskih priokusov.

Patricia Highsmith je na koncu izrazila željo, da si z njeno knjigo ne bi pomagali le pisci zgodb s suspenzom, ampak vsi, in želja se ji je, pa ne le kar zadeva mene, tudi zares izpolnila. Podoben občutek sem dobila pri branju Mihaila Čehova: da zapisano ne velja le za igralce, pa tudi ne le za ljudi iz gledališča ali filma, ampak je še kako pomembno tudi za pisce; zdaj pa celo mislim, da je pomembno prav za vsakogar. Na svetu namreč ni nikogar, ki mu ne bi še kako koristile oživljena domišljija, pozornost, empatija, presoja in čustvenost, tako kot verjetno ni prav nikogar, ki se ne bi želel “dvigniti nad povprečno raven aktivnosti in energije”.

Vsi trije zgoraj naštetih avtorji so tudi svojevrstni hedonisti in to je tudi razlog, da imam priročnike neskončno raje od kakršnih koli tečajev, delavnic in študijskih smeri. “Vse delajte z lahkoto, igraje, in rezultat bo prišel sam od sebe,” svetuje Čehov. Tako on kot tudi Highsmithova resno pretresata možnosti, ki so jih šolski sistemi vseh časov kar mirno prezrli, pri tem pa vsakomur vcepili samoumevno, nevprašljivo preценjevanje volje in discipline ter vnaprejšnjih omejitev, hkrati s slepoto za vse, kar je nastalo drugače, spontano, igraje, iz navdiha in ljubezni, morda tudi iz kakšnega obupa in trpljenja, vsekakor pa iz sebe in v skladu s seboj. “Mimogrede in brez prisile pustim ideji, da se razvije v kratko zgodbo ali roman,” pravi Patricia Highsmith, in tega seveda ne bomo slišali v ozračju izpitnih rokov in obveznosti. “Navdih in zasnova ideje nista nikoli posledica razmišljanja,” še dodaja avtorica, ki natančno ve, kdaj je treba uporabljati razum in kdaj kakšno prijetnejšo mentalno lego, občutja in domišljijo. Zategovanje in prepuščanje se tako pri njej kot tudi pri vseh preostalih piscih, vrednih tega imena, izmenjujeta v veliko bolj organskih

in navdihujočih ritmih kot v šoli, v kateri so odmori in počitnice načrtovani (in doživeti) z enako brezdušnostjo kot najbolj naporne učne ure.

Uživaštvo in poglobljenost se v konvencionalnih učnih in delovnih metodah izključujeta, pri resnično ustvarjalnih posameznikih pa drug brez drugega ne moreta. Zato je tudi še kako prav, da se učimo od največjih. In samo od njih.

## 2

Čisto na začetku bi se bilo dobro vprašati, koliko formalne izobrazbe sploh potrebuje nekdo, ki se zapiše literaturi? Po zdravi kmečki pameti bi se lahko reklo, da različno, tako kot velja za različne umetniške zvrsti. Glasbeniki, na primer, je potrebujejo izjemno veliko (kdor ni že v nižjih razredih osnovne šole prijel za inštrument, lahko na tovrstno kariero kar pozabi). Tudi pri vizualcih je vsega tega kar nekaj, a si v glavnem vsak posameznik določi mejo, do katere si bo pustil soliti pamet. Trdno ogrodje za pouk tradicionalnih tehnik pa vendarle obstaja. Kaj pa za književnike, no, vsaj za tiste, ki so že pozabili, kako silno so verjetno tudi sami sovražili smrad po šoli?

O poučevanju kreativnega pisanja se na vsake svete čase razplamtijo silne debate. Tudi pri nas. Zadnje čase so znova v ospredju in vsak tak val prinese, če že ne novih študijskih smeri in programov, vsaj kakšen uporaben namig, predvsem pa seveda nove in nove priročnike. Tradicija se je začela proti koncu osemdesetih let z Marxovo parafrazo, ki jo je prispeval Andrej Blatnik: "Pošast hodi po svetu književnosti, pošast šole kreativnega pisanja," ter seveda z izidom kulturnega Alephovega zbornika *Šola kreativnega pisanja*. Knjigo so sestavljali najrazličnejši prispevki najrazličnejših avtorjev, naših in tujih, vse skupaj pa je bilo seveda ubrano na isto temo, na izmenjavo izkušenj pri pisanju oziroma poučevanju pisanja. Vse do takrat so ti in podobni članki samo priložnostno izhajali v revijah, predvsem v Literaturi, kaj malega tudi v Mentorju in v Prosvetnem delavcu. Iz obdobja, ko se je vse bolj naglas premišljalo o tem, da bi Muza že lahko za spremembo malo sestopila s piedestala in razkrila vsaj katero izmed svojih premnogih poslovnih skrivnosti, imamo tudi "pesmarico" *Oblike sveta* avtorja *Borisa A. Novaka*. V okvir te debate vsekakor sodi (čeprav bi jo bilo nevarno razglasiti za učbenik o tem, kako napisati pesem), saj lepo podpira nenaden naval raziskovalne energije. Zadeva je še kako uporabna, če jo imamo le za ogled različnih možnosti, ki jih ponujajo različne pesniške oblike oziroma izhodišča najrazličnejših tradicij. Ob njeni pomoči se sicer ne naučimo pisati, prav gotovo pa se naučimo bolje brati. (Preostalo raziskovalno delo istega avtorja sodi že

na področje literarne zgodovine in se na tem mestu ne morem spuščati vanj). V *Oblikah sveta* pa poleg vsega najdemo tudi sproščenost, ki je več kot dobrodošla, knjigo moramo resnično brati kot otroci in v resnici tudi ni namenjena le njim.

Da je treba začeti zgodaj, po možnosti že v otroštvu, je takrat zaslutila tudi *Milena Blažič*. Njen učbenik *Kreativno pisanje* je zasnovan praktično in konkretno, ob svojem izidu v devetdesetih letih pa je bil namenjen uvajanju tovrstne ustvarjalnosti v šole; tako uvajanju novih vsebin v okviru prostočasne dejavnosti kot tudi za plemenitenje že obstoječih programov (in predvsem pristopov!) z daljnim upanjem na morebitno poznejše podajanje predmeta v čisti obliki. Volja, da se na tem področju kaj premakne, je torej obstajala. Tako kot so pred več kot dvajsetimi in tridesetimi leti pod vodstvom priznanih mentorjev tudi že obstajale posamezne pisateljske delavnice: pri Zvezi kulturnih organizacij Slovenije (*Igor Bratož*), v Pionirskem domu v Ljubljani (*Lojze Kovačič*), kot kreatoterapija pa celo v Rugljevi skupini za zdravljenje odvisnosti (*Branko Gradišnik*).

Sicer pa so načela plemenite večine pisanja obstajala že vse od iznajdbe klinopisnih znamenj (pardon, obstajajo že, odkar je na svetu človeštvo, takrat so se le prvič potrdila). To je v vsakem trenutku pripravljen priznati celo hollywoodar Mc Kee. Še več, obstoj teh prvinskih principov ga očitno spravlja v evforijo, saj o načelih klasične zasnove govori s pravcato gorečnostjo: "Ta načela so 'klasična' v najpristnejšem smislu: brezčasna in transkulturna, temeljna za vse družbe, civilizirane in primitivne, veljala so pred tisočletji in veljajo tudi za ustno pripovedovanje v tem času. Ko so pred 4000 leti na dvanajst glinastih ploščic s klinopisom vrezali *Ep o Gilgamešu* in zgodbo prvokrat spremenili v pisano besedo, so bila načela klasične zasnove že popolnoma in lepo na mestu." *Poetika*, ki nam jo je zapustil *Aristotel*, je tozadevno zanimiv dokument. Njen sloves temeljnega kamna pa po vsej verjetnosti ni ogrožen niti po stoletju najbolj divjih eksperimentov. Čeprav najdemo v njej tudi cvetke, ki niso vredne niti velikega filozofa niti kogar koli drugega. "Dobrota je možna pri vseh vrstah ljudi, celo pri ženskah in sužnjih, čeprav je ženska bitje nižje vrste, suženj pa sploh manjvreden," pripoveduje znameniti mizogin. Mimogrede lahko naletimo tudi na stvari, ki jih je hitro mogoče razumeti narobe, čeprav lahko vemo, za kaj gre. "Od tragedije namreč ne smemo zahtevati vsakovrstnih užitkov, temveč le tiste, ki so zanjo značilni." Ne manjka pa tudi spoznanj, ki so popolnoma sodobna. Posamezni pasusi celo zvenijo tako, kot da bi jih napisal Mc Kee: "Velika razlika je namreč med tem, ali sta dva dogodka vzročno povezana ali pa samo časovno drug za drugim." In celo: "Jasno je, da morajo tudi dejanja nastopajočih oseb vsebovati neko



misel, če naj z njimi vzbudimo sočutje, grozo, pretiravanje in podobno.” Aristotel nam že tisočletja pripoveduje o čudežu, ki brezoblično mimetiko privede do pretresljive katarze.

Aristotelova poetika (pa recimo, da mu velikodušno odpustim zgornji citat o ženskah, saj sem, kot sam priznava, kljub vsemu lahko “dobra”, kar koli že to pomeni) ne zveni niti kot učbenik niti kot zbirka cehovskih skrivnosti in se ne oznanja z bučnostjo avantgardnih manifestov. V njej najdemo več biološkega kot literarnega, govori namreč o globokih, prirojenih odzivih in nevede upošteva celo delovanje solarnega pleksusa. Tudi McKee je takoj opazil razliko: “Pravilo pravi: ‘Narediti *moraš* na *tak način*.’ Načelo pravi: ‘Tole *deluje* in je delovalo, odkar pomnimo.’ Razlika je bistvena.” Aristotelova magična moč izhaja prav iz njegove hladnokrvne objektivnosti, po laboratoriju afektov pa se sprehaja z gotovostjo, ki vzbuja zaupanje in ne kulta osebnosti.

Toliko o objektivnih “brezčasnih in transkulturnih” načelih. Kaj pa subjektivna plat zadeve? Že od nekdaj je znano, da navdušeno ukvarjanje z besedami človeka korenito spremeni. Rapsodi, sofisti, filozofi najrazličnejših šol, peripatetiki, v srednjem veku trubadurji, pozneje pa romantiki, dekadenti, modernisti in postmodernisti, vsi govorijo o tem, da ta posel zahteva celega človeka in da pri pisanju hote ali nehoti spreminjamo tudi sebe. Seveda nočem reči, da bi tudi umetniki potrebovali svojo varianto priročnikov za samopomoč (čeprav se sicer nad tovrstno ponudbo, če je kakovostna, nikoli ne zmrdujem, nasprotno – mislim celo, da je morda tudi zaradi nje življenje danes znosnejše, kot je bilo pred dvajsetimi leti). Vseeno pa je ustvarjalni posameznik dolžan vse kaj drugega kot le zgladiti svoje probleme. Nasprotno, problemi so njegov temeljni kapital.

Kaj naj torej sam s sabo človek, ki se dan za dnem kuha v lastnem zosu? Vsaj polovica vsega, kar najdemo v Šoli kreativnega pisanja, govori o stiskah, dvomih in blokadah, sledi pa prek *Hesseja*, ki se je tudi ukvarjal s tovrstno “higieno”, vodijo vse do *Rilkeja*. Njegova *Pisma mlademu pesniku* so že kar klasična, in to po pravici. Pa čeprav jih je pisal nič kaj obetavnemu mlademu rimaču. Ali pa prav zato. Nesorazmerna pozornost, namenjena mladcu, je iz tega navsezadnje izklesala vsaj zanimiv in že kar občudovanja vreden značaj, pa tudi staremu je več kot koristila. Sublimni klasik se tako pokaže v nepričakovani luči, saj je izjemno življenjski, v nekoliko staromodni dikciji se izkristalizirajo nazori, ki so celo za nas presenetljivi.

In kje se najdem sama v tem muzeju doprskih kipov? Bili so časi, ko prav nobeno leto nisem zamudila literarne delavnice v Piranu, ampak ta je vsakokrat trajala le po tri dni in zadeva ni imela časa, da bi postala zatežena. Vsi od mentorjev do soudeležencev s(m)o bili dobra družba.

Prav družba (ampak taka, ki zdrži skupaj dlje kot tri dni) pa je tisto, česar je, v nasprotju s priročniki in vsakovrstnimi pomagali, vse manj. Spomine Lojzeta Kovačiča že kar nehote beremo kot idilo iz sveta, ki je za vedno izginil. "Spomnil sem se mladih let, ko smo takoj po vojni, že maja 1945 kot mladeniči (Taras Kermauner, Tit Vidmar, Dominik Smole, France Križanič in še nekateri) jemali rokopise svojih kolegov domov, jih prebirali in si pisali svoje opazke. Tako smo tekst brali zjutraj, opoldne in zvečer, seveda ne istega dne, ampak v razmiku nekaj dni, da bi pozabili na prejšnji vtis; hoteli smo dognati, koliko v določenem stanju kakšen tekst še vpliva nate in kako ... Takrat smo bili mladi, stvari so se prelivale, enačile." Vsega tega seveda ne gre brkljati s formalnim izobraževanjem, saj gre za popolno sproščenost prijateljskega kroga in bolj kot na kampus spominja na Cankarjevo enajsto šolo. Pa tudi najraznovrstnejši priročniki so lahko le bledikast nadomestek za navdihnjen prijateljski krog.

3

Proti tečajem ali celo študijem kreativnega pisanja nimam prav nič, je pa tudi res, da me nihče več žive ne bi spravil tja. Govorim o sebi in ne o drugih, ki bi morda res lahko kaj odnesli, čeprav sumim, da ima Milan Golob, moj kolega z akademije, čisto prav, ko pravi, da "bi bilo za umret". Mogoče res samo zato, ker sva oba že v letih, ko se malo hudobije čisto prileže, ko si človek ne da več soliti pameti, za nič na svetu ne več, in ko si mirne duše privoščiči, da mu kaj tudi ni všeč. Če so tu tudi leta, ko se vsakdo končno lahko začne zanašati sam nase, ko ga njegova lastna neumnost inspirira tisočkrat bolj kot vsaka tuja pamet in ko končno skoči v vodo in se vsaj zmoči od glave do pete, ne da bi prej poslušal predavanje o teoretičnih osnovah plavanja, pa tudi prav. Pri tem ne gre le za vprašanje, ali naj literatura končno sestopi s piedestala ter se sooči z umazano empirijo, s svojo (pri)učljivostjo in plačljivostjo. Gre za to, da bi se vsak posebej (pa čeprav le sam zase) vprašal, zakaj si tako silno želi nekakšnega vnaprejšnjega okvirja in celo nekakšnih vnaprejšnjih omejitev.

Akademski študij ima namreč kar nekaj vprašljivih potez ter poznejših slabih posledic, ki se jih morda niti ne zavemo pravočasno. Zloglasni akademizem, preganjavica slikarjev, bi se tako razširil še na literate. Da ne govorim o nesmiselni tekmovalnosti, ki lahko za vedno pokvari percepcijo mnogih, pa o lažni gotovosti, ki ubije pristno raziskovalnost, o "tesnobi vplivanja", ki cele letnike diplomantov napravi za klone svojih profesorjev ... Seznama kar noče biti konec. Napačne delovne navade,

trapasti panični refleksi, ves balast, ki ga je (pa čeprav nezavedno) vcepljal šolski sistem, vse to bi se še naprej veselo bohotilo, navsezadnje pa bi tudi ustvarjanje postalo podobno kateremu koli drugemu plačanemu delu. Predvsem pa bi popolnoma umanjkal tisti prelom, ki ga mora sam pri sebi narediti pisec, da opravi s trapastimi avtomatizmi, ki ga določajo že od šolskih dni, in se poda v zelo zasebno pustolovščino.

Moram še dodatno razlagati, kako tavnološko in neproduktivno je zapičiti se v eno samo stvar? V zgodbi o fantku, ki rad bere in ima v šoli slovenščino pet, potem pa gre na študij kreativnega pisanja in do konca življenja le še kreativno piše, v resnici nekaj pogrešamo. Saj ne, da bi vsakdo, tako kot Hemingway, potreboval soško fronto, safarije in visoko družbo; gre za to, da vsak pisec, vreden tega imena, potrebuje prezračeno glavo in tudi distanco do sebe. Široko razgledanost, in, če je le mogoče, vsaj še eno področje, na katerem se giblje dovolj suvereno, da si v njem poišče izhodišče. Iz katerega bo obrnil svet, ki mu pripada.

4

Tako sem že skoraj odgovorila na vprašanje, ali je pri pisanju uporabna tudi katera druga vrsta izobrazbe in ne le tista najbolj namenska. Še Rilke, ki ni nikakršen cinik, je svoje čase ugotovil, da je celo vojaška kariera za oblikovanje duha (tudi ustvarjalnega!) obetavnejša od zlaganosti polliterature. O tem se lahko prepričamo tudi pri večini avtorjev, saj je diploma iz kreativnega pisanja prej izjema kot pravilo. Daleč od tega, da bi bila literatura za pisce le postransko kratkočasenje (kot sam zase tako rad poudarja Eco), vendar so mnogi v življenju spoznali še vse kaj drugega, že zaradi finančne nuje. To pa ni vedno pomenilo le ovire. Nasprotno. Prav lahko je ravno tu (včasih celo brez avtorjeve zavestne namere), tako rekoč na stranskem tiru, preskočila usodna iskrica.

Med pisatelji/multipraktiki iz razumljivih razlogov prevladujejo prevajalci, zanimive pa so tudi manj logične povezave, še posebno kadar preidejo v legendo. Bi pilot Saint-Exupery brez izkušnje z letenjem sploh kdaj napisal Malega princa? In tudi glasbenica Elfriede Jelinek brez pouka glasbe (naj ga je še tako sovražila) ne bi nikoli našla svoje Učiteljice klavirja. Toon Tellegen v svojih genialnih pravljicah svojega zdravniškega poklica sicer ne razkriva tako neposredno, a vendar ...

V tej zvezi lahko sama še največ povem o slikarstvu, to izobrazbo pač imam (poleg upanja, da iz faliranega slikarja lahko nastane še kaj drugega kot Hitler). Sicer pa je tudi med mojimi najljubšimi avtorji kar nekaj (nekdanjih) slikarjev. Najprej seveda Bruno Schulz, najljubši med

najljubšimi. Pa Günther Grass, ki ne zaostaja kaj dosti (njune grafike so sicer lepe, a nič posebnega). Vse do Orhana Pamuka, ki mi, sicer z nekaj zadržki, tudi nadvse ugaja. In zdaj naj mi knjižničar Jorge Luis Borges, diplomat Jorgos Seferis, "švercar" Arthur Rimbaud in igralka Svetlana Makarovič oprostijo. Spisek je dolg, veliko predolg.

Če se ne motim, se je tale zapis začel s priročniki, tako da lahko samo na hitro podam primerjavo z likovnim izobraževanjem. Od kod mi sicer občutek, da sem se med študijem slikarstva v resnici nevede učila pisati? Nekaj principov je skupnih in tako sem jih lahko našla celo med študijsko literaturo na akademiji. Pa pustimo zdaj vse tiste trapaste brošure z nasveti, kako narisati Marilyn Monroe ali Jamesa Deana ali pa sploh katero koli anonimno starleto z vlažnim pogledom. Govorim o zanimivih in mnogovrstnih knjigah, pa naj bodo priročniki, skripte ali zelo svobodne improvizacije. Tako kot *The thinking eye*, risarski dnevnik, ki ga je ustvaril *Paul Klee*. Neznansko debela zvezka Kleejevih skic sta bila nekaj najboljšega, kar se je dalo dobiti v knjižnici na akademiji. Na stotine strani, iz katerih šiba čista energija, prevedena v črte in kdaj tudi v barve, to je v resnici življenje, zajeto v nenehno skiciranje, svojevrsna vita contemplativa, dnevi in tedni in leta velike predanosti, ljubezni in navdiha. Enako uporabno za slikarje kot tudi za glasbenike, no, in za pisce. Nič kaj slabša ni knjiga profesorja *Zorana Didka*, pravzaprav je pedagoško priskuten samo naslov (*Raziskovanje oblikotvornosti*), pa tudi naslovnica ni posebno privlačna, vendar bi jo bilo res škoda spregledati, saj je tudi v njej opazna skrajna odzivnost na vsak najmanjši vzgib. Da je podobna odprtost na meji meditativne zamaknjenosti mogoča celo v priročnikih, so dokazali člani šole *Bauhaus* (kako si je to ime lahko tako nesramno prilastila ena najbolj obskurnih štacun?), ki so na splošno zelo radi v neskončnost razpravljali o najbolj osnovnih likovnih zakonitostih: asketsko, a hkrati odprto in navdihnjeno. Celu obvezna izpitna literatura je bila lahko pravo odkritje – še posebno *Rudolf Arnheim*, ki smo ga brali v edino dosegljivem srbskem prevodu: *Umetnost i vizualno mišljenje*. Tako kot bauhausovce je tudi njega vodila ideja, da ni treba komplicirati, saj so že najbolj bazični principi (v tem primeru slikarstva) nabiti s pomeni.

*Die Gestalt des Menschen* *Gottfrieda Bammesa* je še najbolj podoben klasično strahotnemu univerzitetnemu učbeniku: z anatomskimi skicami bi bilo skoraj nemogoče učinkovati drugače. Prava podoba nekdanje Vzhodne Nemčije, ki je za potrebe sorealistične estetike vzdrževala obširna gojišča dobrih risarjev s trdnim obrtniškim znanjem. Prikazovanje udarniških bicepsov je namreč zahtevalo vse znanje renesančnih mojstrov. Kakor koli, avtoritativni Bammes, ki je bil v mehkužnih študentskih letih

za nas pravcati bavbav, je danes vsaj zame pojem trdnega znanja, in to takega, ki ob pomoči trdnih izhodišč neizmerno povečuje senzibilnost (v tem primeru občutljivost za vsak najmanjši človeški gib, za vsako najmanjšo sporočilnost fiziognomije). Seveda pa je tudi lep primer tega, da je za pravo razumevanje potreben čas, veliko časa, pravo razkošje časa. Kako groteskne so postale naše risbe in slike, ko smo hoteli kar pri priči in kar se le da opazno vpeljati vanje nova znanja!

Če bi v vsem tem hotela najti kakšno pravilo za osebno, upam pa, da tudi za splošno rabo, bi rekla, da za vse, s čimer si poskušamo olajšati ustvarjalnost, veljata (najmanj) dve pravili. Vse na novo osvojeno je treba najprej dobro prebaviti (pa ne z racionalno analizo, temveč intuitivno), saj mora preiti v podzavest, ker šele od tam lahko učinkuje zares produktivno. Po taki čisto osebni razgradnji in predelavi bo tisto, kar je za posameznika res pomembno, učinkovalo, vse odvečno pa se bo neboleče pozabilo.

In zdaj še enkrat: raznovrstnost. Nič ni bolj tavitološkega, pa tudi mučnega in smešnega od kogar koli, ki je ves čas kot ujeta zaplčen le v svoje delo, kariero in napredovanje, dosledneža, ki se ne da nikdar zapeljati novemu in drugačnemu. Za take velja isto kot za izcagane stare zakonce, ki se jim je rogal že Prešeren, za “možičke, ki ne stopjo iz ojnice, večno vprežene osličke, dolgočasne revčke”. Charlie Kaufman iz filma *Prilaganje*, v katerem McKeejeva *Zgodba* skoraj pomeni enega izmed likov, pove vse: že s tem, da je le izmozgan gulež, ves čas z nosom v svojem priročniku (pa čeprav je to kulturna *Zgodba*). Naraščajoča nemoč in z njo povezana panika ga ves čas silita v še bolj krčevito oklepanje idola. Peklenski krog se sklene še s samoizolacijo. Pa smo tam, kjer ni muh.

Takšne plesni bi lahko pregnal že dober prepah, predvsem pa osebno izoblikovana strategija. V resnici bi moral vsakdo najti način, kako se problema lotiti (tudi) od strani in ne le frontalno, predvsem pa bi moral znati na najrazličnejše načine vpreči moči svojega zelo raznovrstnega doživljanja in živeti tudi iz drugih motivov, ne le iz avtorskega ega. Tega pa se seveda ni mogoče naučiti ne na faksu ne iz priročnikov. Pisci bi morali ne glede na stopnjo svoje formalne izobrazbe poznati še vse kaj drugega kot samo svoj mali vrtiček. Od vseh umetnikov se ravno pri prozaistih najočitneje kažejo tudi siceršnje izkušnje in splošna razgledanost. Kot nekdanja članica mnogih žirij lahko celo rečem, da okorno napisane zgodbe, ki dajo slutiti bogato ozadje, pogosto celo navdušijo, praznina, zakamuflirana v virtuoznost, pa je vedno samo odbijajoča.

Če pesnik, kot zagotavlja Prešeren, ne potrebuje blaginje, saj ima svoj grad postavljen v sebi samem (in ta je brezmejen!), bi si tudi svojo šolo lahko omislil na tak način. Tako, ki je sicer ni nikjer, a je hkrati povsod.

Ja, je trajalo. Da so se prevedle nekatere osnovne stvari. Ampak pustimo zdaj tisto vsesplošno jokanje zaradi slovenskega zamudništva. Je sploh pomembno? Zanimiveje bi bilo nekoliko ugibati o tistih, ki so vse to brali, in še bolj o tistih, ki šele bodo. Če začnem kar pri Šoli kreativnega pisanja: ob izidu je bila knjiga razprodana in kmalu ponatisnjena, se pravi, da je bilo prodanih najmanj kakšnih tisoč izvodov, to pa je tudi spodnja meja potencialnih piscev, se pravi takih, ki so svoji vokaciji na čast šli v investicijo in si priskrbeli svoj izvod.

Pa pojdimo še dlje. Koliko teh je zdaj kupilo še Mc Keejevo Zgodbo? Zelo zanimivo bi bilo izvesti kar anketo o lastništvu obeh knjig. Če bi bilo kaj takega sploh izvedljivo, bi prišla na dan skrivnostna statistika. Iz vsesplošne sivine bi izstopile figure anonimnih kupcev z neomajnimi ambicijami. In potem še druge, oklevajoče, tiste, ki so v teh dvajsetih letih obupale, nekatere prej, druge pozneje. Za podatki o nakladi in o prodaji se skrivajo usode, številke postanejo naravnost ekspresivne, čeprav so posameznosti neugotovljive, neizsledljive. Zatrti darovi, pokopani upi, pozabljene sanje, vse to bi že samo po sebi dalo zgodbo, kakšne niti Mc Kee ne bi spravil skupaj. Sicer pa bi v luči statistike tudi on pokazal svoje meje, saj niti sam ne more nikogar prisiliti, da postane genij. Navsezadnje pa je prodanih izvodov njegove knjigeveliko veliko več kot genialnih filmov. Bi jih bilo brez njega (še) manj?

Čisto za konec pa še skrivnost, ki bi jo morala povedati že na začetku, a naj jo dobijo tisti, ki so prišli do konca in si jo torej zaslužijo: še dobro, da so mi vsi ti priročniki prišli v roke zdaj, ko imam že kar nekaj za sabo. Če bi se že takrat, ko sem komaj dobro začenjala (ali pa že prej), naphala z vsemi mogočimi nasveti, razčlenjevanji, vajami in racionalizacijami, kdo ve, kje bi bila zdaj. Na boljšem gotovo ne. Že zato, ker je vsak začetnik nekako nagnjen k temu, da bi se vnaprej rad zavaroval pred neizbežnimi napakami, in se tako nevede preveč omeji. Sama ne vem, ali ne bi pred kakšnimi petnajstimi ali dvajsetimi leti krasne McKeejeve knjige brala le kot kakšnega zašpehanega zakonika, v katerem dobro piše, kaj vse moram in česa vsega ne smem. Morda pa se profesionallec od začetnika loči predvsem po tem, da se ne boji svojih napak, pač pa jih je pripravljen videti, priznati, preboleti in nadgraditi, predvsem pa ga ne obseda nora želja po tem, da bi bil najpametnejši.



*Steven Pinker*

## **Biologija leposlovja**

Človek ne živi le od kruha, pa tudi ne od znanja, varnosti, otrok ali spolnosti. Ljudje po vsem svetu porabijo toliko časa, kolikor si lahko privoščijo, da se ukvarjajo z dejavnostmi, ki so v boju za preživetje in reprodukcijo na videz nesmiselne. Ljudje vseh kultur pišejo zgodbe in recitirajo pesmi. Šalijo se, smejiijo in zbadajo drug drugega. Pojejo in plešejo. Krasijo površine. Izvajajo obrede. Sprašujejo se o vzrokih sreče in nesreče ter se oklepajo verovanj v nadnaravno, ki so v nasprotju z vsem, kar vedo o svetu. Izmišljujejo si teorije o vesolju in svoji vlogi v njem.

Kot da to ne bi bilo dovolj nenavadno, se ljudje najbolj navdušujejo za dejavnosti, ki so najbolj biološko neresne in nekoristne. Prepričani so, da umetnost, književnost, glasba, modrost, vera in filozofija niso le razveseljive, temveč tudi plemenite. To je vrhunec razumskih procesov, tisto, zaradi česar je vredno živeti. Zakaj se ukvarjamo z banalnim in plehkim, zakaj to doživljamo kot nekaj vzvišenega? Za marsikaterega izobraženca je to vprašanje strašno ozkosrčno, celo nemoralno, zato pa je neizogibno za vsakogar, ki se zanima za biološko sestavo *homo sapiensa*. Pripadniki naše vrste so pripravljene na nora dejanja, recimo zapriseganje celibatu, življenje za glasbo, prodajanje krvi, da si kupijo vstopnice za kino, in obiskovanje srednje šole. Zakaj? Kako naj razumemo psihologijo umetnosti, humorja, vere in filozofije, če so možgani, kot sem večkrat dokazoval, nevronske računalnike, plod naravne selekcije?

Vsaka univerza ime filozofsko fakulteto, ki po številu študentov in vlogi v javnosti navadno prevladuje. Vendar na deset tisoče učenjakov in na milijone strani elaboratov skoraj v ničemer ni pojasnilo vprašanja, zakaj se ljudje sploh ukvarjajo z umetnostjo. Vloga umetnosti je skoraj predrzno nejasna in mislim, da je za to več razlogov.

Prvi je ta, da umetnost zaposluje ne le psihologijo estetike, temveč tudi psihologijo družbenega položaja. Umetnost je že zaradi svoje neuporabnosti, zaradi katere je za evlucijsko biologijo tako nerazumljiva,

toliko bolj razumljiva za ekonomijo in družbeno psihologijo. Kaj je boljši dokaz, da imate preveč denarja, kot to, da ga lahko zapravite za igračke in umetnije, ki ne napolnijo želodca in vas ne ščitijo pred dežjem, zato pa zahtevajo dragocene materiale, leta prakse, obvladovanje neznanih besedil ali tesne stike z družbeno smetano? Thorstein Veblen in Quentin Bell v svojih razčlembah okusa in mode ugotavljata, da ljudstvo oponaša javno razkazovanje potrošništva, preživljanja prostega časa in ekscesov družbene smetane, ki zato išče vedno nove neponovljive skrajnosti, in to lepo pojasnjuje sicer nerazložljiva čudaštva umetnosti. Slog, ki je v nekem stoletju cenjen, v naslednjem postane neokusen, če sodimo po besedah, ki so hkrati oznake za določeno obdobje in žaljivke zanj (*got-ski, manierističen, baročen, rokokojski*). Plemiči in tisti, ki bi se jim radi pridružili, so zvesti podporniki umetnosti. Ljudje bi po večini izgubili zanimanje za glasbeni posnetek, če bi izvedeli, da ga prodajajo pri blagajnah trgovskih središč ali priporočajo v nočnih televizijskih oddajah; celo delo sorazmerno uglednega umetnika, kot je Pierre Auguste Renoir, dobiva zasmehljive kritike, kadar ga razstavljajo na dobro obiskani muzejski razstavi za široke množice. Vrednost umetnosti v glavnem ni povezana z estetiko: neprecenljiva umetnina postane ničvredna, če ugotovijo, da je ponaredek, pločevinke juhe in stripi pa postanejo visoka umetnost, kadar tako trdijo ljudje iz sveta umetnosti, in tedaj imajo zelo očitno nezaslišano ceno. Dela modernizma in postmodernizma niso namenjena temu, da bi nas razveseljevala, temveč da bi potrjevala ali sramotila teorije ceha kritikov in analitikov, šokirala malomeščane (*épater la bourgeoisie*) ali begala kmetavze z ameriškega srednjega vzhoda.

Vedno znova slišimo plehko trditev, da je psihologija umetnosti delno tudi psihologija družbenega položaja, in to ne le med ciniki in barbari, temveč tudi med načitanimi družbenimi komentatorji, kakršna sta Quentin Bell in Tom Wolfe. Na sodobnih univerzah pa tega ne omenjajo, pravzaprav niti ne sme biti omenjeno. Akademiki in intelektualci so kulturni mrhovinarji. Na shodu današnje družbene smetane je popolnoma sprejemljivo, če v smehu priznate, da ste komaj dobili pozitivno oceno iz fizike in biologije za telebane, kakršno zdaj ponujajo kot uvodna predavanja za humaniste, in vse od takrat nimate pojma o znanosti, čeprav je znanstvena pismenost očitno pomembna za obveščenost pri odločanju o osebnem zdravju in družbeni politiki. Če pa rečete, da niste še nikoli slišali za Jamesa Joycea ali pa, da ste enkrat samkrat poskusili poslušati Mozarta, vendar vam je ljubši Andrew Lloyd Webber, je to tako šokantno, kot če bi si obrisali nos v rokav ali oznanili, da v svoji delavnici zaposlujete otroke, čeprav je vaš okus za preživljanje prostega časa ali sploh kar koli



drugega očitno popolnoma nepomemben. Mešanje umetnosti, družbenega položaja in kreposti v človekovi glavi je podaljšek Bellovega načela krojaške morale: ljudje v vidnih znamenjih čaščenja praznega življenja popolnoma brez potrebe po delu vidijo nekaj dostojanstvenega.

Vsega tega ne omenjam zato, da bi očrnil umetnost, temveč da bi pojasnil svojo tematiko. Rad bi, da na psihologijo umetnosti gledate z nezainteresiranim očesom vesoljskega biologa, ki se trudi, da bi razumel človeško vrsto, in ne kot pripadnik te vrste, za katerega je pomembno, kako je umetnost prikazana. *Seveda* nas opazovanje umetniških izdelkov razveseljuje in uči, prav tako ne gre le za ponos in enačenje našega okusa z okusom družbene smetane. Če pa hočemo razumeti psihologijo umetnosti, kakršna nam ostane, če odštejemo psihologijo družbenega položaja, se moramo znebiti strahu, da nas bodo imeli za človeka, ki mu je Andrew Lloyd Webber ljubši od Mozarta. Začeti moramo pri ljudskih pesmih, šundu in slikah na črnem baržunu, ne pri Mahlerju, Eliotu in Kandinskem. In to *ne* pomeni, da se za svoj nizki izvor oddolžimo tako, da skromno tematiko okrasimo z nabuhlo "teorijo" (semiotična razčlemba stripa *Peanuts*, psihoanalitična eksegeza nazadnjaškega in pobožnjaškega televizijskega junaka Archieja Bunkerja, dekonstrukcija revije *Vogue*). Zastaviti si moramo preprosto vprašanje: Kaj v človeškem razumu nam omogoča, da uživamo ob oblikah, barvah, zvokih, šalah, zgodbah in legendah?

Na to vprašanje se morda da odgovoriti, na vprašanja o umetnosti na splošno pa ne. Umetnostne teorije imajo v sebi seme svojega lastnega uničenja. V obdobju, ko lahko vsakdo kupuje zgoščenke, slike in romane, umetniki delajo kariero tako, da poiščejo možnosti, da se izognejo obrabljenim rešitvam, izzovejo plehke okuse, ločijo poznavalce od amaterjev in se norčujejo iz trenutnega modrovanja o tem, kaj je umetnost (torej tudi iz desetletnih brezplodnih poskusov definiranja umetnosti). Vsaka razprava, ki ne prizna dinamike, je nujno jalova. Nikdar ne zmore pojasniti, zakaj glasba ugaja ušesu, kajti h "glasbi" bodo po definiciji vedno sodili tudi atonalni jazz, kromatične skladbe in druge umske vaje. Nikoli ne bo razumela opolzkega smeha in veseljaškega norčevanja, ki sta v človekovem življenju tako pomembna, kajti humor definira le kot vrhunsko duhovitost kakega Oscarja Wilda. Odličnost in avantgardnost sta ustvarjeni za prefinjene okuse, posledica dolgoletnega poglabljanja v neki žanr in poznavanja njegovih značilnosti in klišejev. Zanašata se na umetnost ohranjanja prednosti, namigovanja in razkazovanje mojstrstva. Čeprav sta očarljivi in vredni naše podpore, zamegljujeta psihologijo estetike, namesto da bi jo osvetljevali.

Psihologija umetnosti je zamegljena tudi zato, ker je umetnost v biološkem pomenu besede neprilagodljiva. V delu *Kako delujejo možgani* sem podal trditev, da glavne sestavine možganov služijo prilagajanju, a to še ne pomeni, da je po mojem mnenju vse, kar počne razum, biološko prilagodljivo. Možgani so živčni računalnik, opremljen s programom za naravno izbiro z algoritmi za vzročno in verjetnostno razmišljanje o rastlinah, živalih, predmetih in ljudeh, ki se med seboj povezujejo. Poganjajo ga ciljna stanja, ki so v okolju naših prednikov pripomogla k biološki kondiciji, na primer hrana, spolnost, varnost, starševstvo, prijateljstvo, družbeni položaj in znanje. To škatlo z orodjem pa je mogoče uporabiti za sestavljanje nedeljskih popoldanskih projektov z vprašljivo zmožnostjo prilagajanja.

Nekateri deli možganov zaznajo doseganje povečanja kondicije tako, da nam omogočijo občutiti užitek. Drugi deli za doseganje ciljev izkoriščajo poznavanje vzroka in učinka. Če vse to sestavite, dobite možgane, ki so se sposobni spopasti z biološko nesmiselnim izzivom: izračunavanjem, kako bi vplivali na centre za užitek v možganih in posredovali majhne sunke ugodja, ne da bi se morali ukvarjati z neprijetnim doseganjem večje zdrave kondicije iz trdega vsakdanjika. Kadar ima podgana dostop do ročice, ki pošilja električne sunke elektrodi, vsajeni v njen srednji možganski sveženj, divje pritiska na ročico, dokler se ne zgrudi od utrujenosti, in se za to odreče hrani, pijači in spolnosti. Ljudje še ne hodijo na prostovoljne možganske operacije, s katerimi bi jim v središča za užitek vsadili elektrode, naučili pa so se jih spodbujati kako drugače. Očiten primer tega so poživila, ki prodrejo v kemične povezave centrov za užitek.

Druga pot do centrov za užitek so čutila, ki spodbujajo te centre, kadar so v okolju, ki bi preteklim rodovom zagotavljalo kondicijo. Okolje, ki spodbuja krepitev kondicije, se seveda ne more neposredno reklamirati. Oddaja vzorce zvokov, podob, vonjav, okusov in občutkov, ki bi jih čutila morala zaznati, ker so temu namenjena. Če bi intelektualne spodobnosti lahko prepoznale vzorce, ki omogočajo užitek, jih očistile in strnile, bi se možgani lahko stimulirali sami, brez okornega posredovanja elektrod ali poživil. Lahko bi si dajali močne umetne odmerke podob, zvokov in vonjav, ki jih po navadi oddaja zdravo okolje. Uživamo ob sirovi torti z jagodami, pa ne zato, ker se je v nas razvilo nagnjenje do nje. V nas so se razvila krožišča, ki v nas po kapljicah pošiljajo užitek zaradi sladkega okusa zrelega sadja, smetanastega občutka maščob in olj, ki so v oreh in mesu, ter hladu sveže vode. V sirovi torti je strnjena čutna silovitost, večja kot vse drugo v svetu narave, ker je to mešanica velikanskih odmerkov prijetnih dražljajev, ki smo si jih izmislili prav zato, da bi spodbudili užitek. Pornografija je druga tehnologija užitka. Umetnost je tretja.

Možgani imajo še eno pot, da zavržejo osupljive, vendar biološko nekoristne dejavnosti. Razum se je razvil, da bi premagal obrambne mehanizme stvari v naravnem in družbenem svetu. Sestavljen je iz modulov za razmišljanje o tem, kako delujejo predmeti, umetnine, vse, kar je živo, živali in človekov um. V vesolju so še drugi problemi: kako je nastalo vesolje, kako meso lahko vzpodbudi nastanek čutečega uma, zakaj se dobrim ljudem dogajajo slabe stvari, kaj se zgodi z našimi mislimi in čustvi, ko umremo. Razum lahko zastavlja taka vprašanja, a morda ni sposoben odgovoriti nanje, čeprav odgovori obstajajo. Ker so možgani proizvod naravnega izbora, ne bi smeli imeti čudežne sposobnosti sporazumevanja z vsemi resnicami; sposobni bi morali biti le reševanja problemov, dovolj podobnih življenjskim izzivom preživetja, s kakršnimi so se srečevali naši predniki. Poznamo reklo, da moraš fantu dati le kladivo, pa ves svet postane žebelj. Če živi vrsti omogočiš osnovno razumevanje mehanike, biologije in psihologije, se ves svet spremeni v stroj, džunglo in družbo. Povedati hočem, da religija in filozofija delno uporabljata miselna orodja za reševanje problemov, za katero nista bili namenjeni.

Nekatere bralce bo morda presenetilo, da sem pretežni del knjige *Kako delujejo možgani* posvetil razstavljanju in vnovičnemu sestavljanju bistvenih delov možganov, zdaj pa trdim, da so nekatere dejavnosti, ki jih dojemamo kot najbolj poglobljene, neprilagodljivi stranski proizvodi. Obe trditvi pa sta posledica istega merila, kriterijev za biološko prilagodljivost. Narobe je odpisati jezik, globinski vid in čustva kot evolucijska naključja – namreč njihovo univerzalno, zapleteno, vztrajno razvijajočo se, dobro premišljeno zgradbo za spodbujanje reprodukcije –, iz istega razloga pa je tudi napačno, če si izmišljujemo namembnost za dejavnosti, ki nimajo take zgradbe, le zato, ker jih želimo oplemenititi z možnostjo biološke prilagodljivosti. Številni pisci so trdili, da je “namen” umetnosti, da družbo združuje, nam pomaga drugače videti svet, nam omogoča ubranost z vesoljem, nam omogoča doživeti duhovnost in tako naprej. Vse te trditve so upravičene, nobena pa ne govori o prilagajanju v tehničnem smislu kot o mehanizmu, katerega delovanje bi povečalo število kopij genov, iz katerih je ta mehanizem sestavljen, v okolju, v katerem smo se razvili. Nekateri vidiki umetnosti po mojem imajo tako vlogo, večina pa ne.

\* \* \*

“Dejstvo je, da sem popolnoma srečen v filmu, celo v slabem filmu. Bral sem, da so za druge ljudi dragoceni spomina vredni trenutki njihovega življenja.” Vsaj pripovedovalec romana Walkerja Percyja *Obiskovalec kina* opazi razliko. Televizijske postaje prejemajo pisma gledalcev limonad,

v katerih hudobnim junakom grozijo s smrtjo, zapuščenim delijo nasvete in otrokom pošiljajo darila. Znano je, da mehiški obiskovalci kinematografov včasih prerešeta platno s krogli. Igralci tarnajo, da jih imajo oboževalci za osebe, ki jih igrajo v filmih; Leonard Nimoy je napisal knjigo spominov z naslovom *Nisem Spock*, nato pa je obupal in napisal še eno z naslovom *Jaz sem Spock*. V časopisih redno objavljajo take anekdote, navadno z namigi, da so ljudje dandanes telebani, ki ne ločijo izmišljenega sveta od stvarnega. Sumim, da ti ljudje ne živijo zares v zmoti, temveč gredo v skrajnosti, da bi povečali užitek, tako kot vsi, ki se izgubljam v izmišljenem svetu. Od kod ta želja, ki jo srečamo v vseh ljudeh?

Horac je zapisal, da je namen književnosti "razveseljevati in poučevati", to vlogo pa je stoletja pozneje povzel John Dryden, ko je gledališko igro opisal kot "le živahno podobo človekove narave, ki poustvarja njegove strasti, razpoloženja in spremenljivo srečo, ki jim je podvržen, da s tem ljudi razveseljuje in poučuje". Dobro je, če ločimo veselje, ki je morda posledica nekoristne tehnologije za spodbujanje užitka, od poučevanja, ki je morda posledica spoznavne prilagodljivosti.

Tehnologija izmišljenega sveta ustvarja ponaredek življenja, v katerega lahko stopijo gledalci, obkroženi z udobjem svoje votline, kavča ali gledališkega sedeža. Besede zmorejo priklicati miselne podobe, te pa spravijo v pogon dele možganov, ki zaznajo svet, kadar ga dejansko vidimo. Druge tehnologije napadajo predpostavke našega zaznavnega aparata in nas goljufajo s prividi, ki so delno posnetek doživetja, ob katerem neki resnični dogodek vidimo ali slišimo. Mednje sodijo kostumi, maska, scenografija, zvočni učinki, fotografija in animacija. V bližnji prihodnosti bomo morda lahko seznamu dodali še virtualno resničnost, v daljni prihodnosti pa čutne filme iz Huxleyjevega *Krasnega novega sveta*.

Kadar iluzije učinkujejo, vprašanje "Zakaj ljudje uživajo v izmišljenem svetu?" ni uganka. Enakovredno je vprašanju "Zakaj ljudje uživajo v življenju?" Kadar se zatopimo v knjigo ali film, vidimo pokrajine, ki jemljejo dih, se družimo s pomembnimi ljudmi, se zaljubimo v očarljive moške in ženske, varujemo ljubljene, dosežemo nedosegljive cilje in premagamo hudobne sovražnike. Za pet evrov kar dobra kupčija!

Vse zgodbe se seveda ne končajo srečno. Zakaj bi plačevali pet evrov za ponaredek življenja, zaradi katerega postanemo nesrečni? Včasih, na primer pri umetniških filmih, za pridobivanje položaja s pomočjo kulturnega mačizma. Udarce čustev trpimo zato, da se ločimo od zabutih malomeščanov, ki gredo v kino zato, da bi se zabavali. Včasih je to cena za zadovoljevanje dveh protislovnih želja: po zgodbah s srečnim koncem in takih, ki se končajo nepredvidljivo in ohranjajo vtis resničnosti.

Gotovo obstajajo zgodbe, v katerih morilec v kleti dohiti junakinjo, sicer ne bi občutili napetosti in olajšanja ob zgodbah, v katerih junakinja uide. Ekonomist Steven Landsburg pravi, da srečni konci prevladujejo, kadar noben režiser ni voljan žrtvovati priljubljenosti svojega filma v korist na splošno bolj napetih filmov.

A kako naj si potem razložimo pojav limonad, namenjenih trgu obiskovalcev kinematografov, ki *uživajo*, kadar jim goljufiga povzroči gorjé? Psiholog Paul Rozin prišteva limonade med primere blagega mazohizma, kot so kajenje, vožnja z vlaki smrti, grizenje feferonov in sedenje v savni. Blagi mazohizem je nekaj takega kot želja poskusnih pilotov Toma Wolfa, da bi presegli svoje zmožnosti. Širi meje življenjskih možnosti z vedno bolj tveganim preizkušanjem, koliko se lahko približamo robu prepada, ne da bi zgrmeli vanj. Ta teorija bi bila seveda neumna, če bi z njo hoteli na hitro pojasniti vsako nerazložljivo dejanje, in napačna, če bi napovedala, da bodo ljudje plačevali za to, da jim bodo zabadali igle pod nohte. Vendar je bolj domiselna. Blagi mazohisti morajo biti prepričani, da se jim ne bo zgodilo nič hudega. Bolečino ali strah morajo doživljati v majhnih odmerkih. In imeti morajo možnost, da obvladujejo in blažijo škodo. Tehnologija limonad se temu očitno prilega. Obiskovalci kinematografov vseskozi vedo, da bodo njihovi dragi živi in zdravi tudi potem, ko bodo oni prišli iz kina. Junakinjo pokonča počasi napredujoča bolezen, ne srčni napad ali kos hrenovke, ki bi se ji zataknil v grlu, zato se utegnemo čustveno pripraviti na tragedijo. Sprijazniti se moramo le z abstraktno predpostavko, da bo junakinja umrla; ni nam treba gledati neprijetnih podrobnosti (Greta Garbo, Ali MacGraw in Debra Winger so bile zelo čedne, ko so hirale zaradi pljučnice ali raka). In gledalec se mora identificirati z najbližjimi sorodniki, se vživeti v njihov boj za preživetje in biti prepričan, da bo življenje teklo naprej. Limonade posnemajo zmago nad tragedijo.

Celo opazovanje težav navadnih virtualnih ljudi in njihovega življenja lahko spodbudi užitek, ki se mu reče "opravljanje". To je priljubljena zabava vseh človeških družb, kajti znanje je moč. Če veš, kdo potrebuje uslugo in kdo jo lahko ponudi, komu lahko zaupaš in kdo je lažnivec, kdo je prost (ali bo to kmalu postal) in koga ščitita ljubosumen partner ali družina, vse to daje očitno strateško prednost v igri življenja. To še posebno velja, kadar podatek ni splošno znan in človek zato lahko prvi izkoristi priložnost; to je v družbi enakovredno zlorabi zaupnih podatkov. V majhnih skupinah, v katerih smo živeli, ko so se razvijali naši možgani, so se med seboj vsi poznali, zato je bilo vsako opravljanje koristno. Danes, ko imamo vpogled v zasebno življenje izmišljenih oseb, si ga privoščimo v enaki meri.

Književnost pa nas tudi uči, ne le navdušuje. Računalniški znanstvenik Jerry Hobbs je poskusil razstaviti in spet sestaviti izmišljeno pripoved v eseju, ki ga je želel nasloviti “Ali bodo roboti kdaj imeli književnost?” Ugotovil je, da romani delujejo kot poskusi. Avtor postavi izmišljene osebe v neresnične okoliščine v svetu, ki je sicer resničen in v katerem veljajo stvarna dejstva in zakoni, bralcu pa dovoli, da raziskuje posledice. Lahko si predstavljamo, da je v Dublinu živel oseba po imenu Leopold Bloom, ki je imela lastnosti, družino in poklic, kakršne mu je pripisal James Joyce, ugovarjali pa bi, če bi na lepem izvedeli, da takrat v Veliki Britaniji ni vladal kralj Edvard, temveč kraljica Edvina. Celo znanstvena fantastika od nas zahteva, da opustimo vero v nekatere zakone fizike, da recimo preselimo junake v sosednje ozvezdje, sicer pa dogodki potekajo v skladu z zakonitostmi vzrokov in posledic. Nadrealistična zgodba, na primer Kafkova *Metamorfoza*, se začne z neresnično trditvijo – da se človek lahko spremeni v žuželko – in prikaže posledice v svetu, v katerem je vse drugo resnično. Junak ohrani svojo človeško zavest in spremljamo ga na njegovi poti, ljudje se odzivajo nanj tako, kot bi se resnično odzivali na orjaško žuželko. Kar koli čudnega se lahko zgodi le v leposlovju, ki govori o logiki in resničnosti, tako kot *Alica v čudežni deželi*.

Ko je izmišljeni svet izoblikovan, glavni junak dobi cilj in mi gledamo, kako se mu kljub oviram poskuša približati. Ni naključje, da je ta normativni opis zgodbe enak opisu inteligence, kot sem trdil v delu *Kako delujejo možgani*, da je namreč sposobna doseči cilj kljub oviram, in to na podlagi odločitev, ki slonijo na racionalnih pravilih (kakršna so v resnici). Osebe v izmišljenem svetu počno natančno tisto, kar nam inteligenca dovoljuje, da počnemo v resničnem. Opazujemo, kaj se dogaja z njimi, in si v mislih zaznamujemo posledice strategij in taktik, s katerimi poskušajo doseči svoje cilje.

Kakšni so ti cilji? Kak darvinist bi rekel, da imajo organizmi konec koncev le dva: preživetje in razmnoževanje. Prav ta cilja motivirata tudi človeške organizme v leposlovju. V svetovnem romanopisju in dramatikah je majhno število zgodb in znanstvenik Georges Polti trdi, da je napravil seznam vseh do zadnje. Večina od 36 zgodb v njegovem katalogu govori o ljubezni, spolnosti, ogroženi varnosti glavnega junaka ali njegovih najbližjih (na primer “neupravičeno ljubosumje”, “maščevanje sorodnikom zaradi sorodnika” in “razkritje nečastnega dejanja ljubljene osebe”). Razliko med leposlovjem za otroke in odrasle navadno povzamemo z dvema besedama: spolnost in nasilje. Poklon Woodyja Allena ruski književnosti ima naslov *Ljubezen in smrt*. Pauline Kael je našla naslov za eno izmed svojih knjig o filmski kritiki na plakatu za neki italijanski



film, na katerem je bil po njenih besedah “najkrajši možni opis osnovne privlačnosti filmov”: *Cmok, cmok, bum, bum (Kiss Kiss Bang Bang)*.

Spolnost in nasilje nista le nekaj, s čimer sta obsedena šund in pogošna televizija. Jezikovni odpadnik Richard Lederer in računalniški programer Michael Gilleland sta objavila seznam tabloidnih naslovov:

CHICAŠKI VOZNIK ZADUŠIL ŠEFOVO HČER,  
JO RAZREZAL IN STLAČIL V PEČ

ZDRAVNIKOVA ŽENA IN KRAJEVNI DUHOVNIK  
RAZKRINKANA:  
ZAPLODILA STA NEZAKONSKO HČER

NAJSTNIKA NAPRAVILA DVOJNI SAMOMOR;  
DRUŽINI PRISEGATA, DA SE BOSTA ODPOVEDALI KRVNEMU  
MAŠČEVANJU

ŠTUDENT PRIZNAL, DA JE S SEKIRO ZAKLAL  
LASTNICO KRAJEVNE ZASTAVLJALNICE IN NJENO  
POMOČNICO

LASTNIK MEHANIČNE DELAVNICE ZASLEDOVAL  
PREMOŽNEGA POSLOVNEŽA  
IN GA S PUŠKO USTRELIL V NJEGOVI BAZENU

NORA ŽENSKA, DOLGO ZAKLENJENA NA PODSTREŠJU,  
ZAŽGALA HIŠO IN SKOČILA V SMRT

NEKDANJO UČITELJICO, KI JE BILA PREJ PROSTITUTKA,  
SO ZAPRLI V PSIHIATRIČNO BOLNIŠNICO

PRINC OPROŠČEN KRIVDE ZA UMOR MATERE  
IZ MAŠČEVANJA, KER JE UMORILA NJEGOVEGA OČETA

Zveni znano?

Leposlovje je še posebno zanimivo, kadar drugi ljudje junaku preprečujejo, da bi dosegel cilj, in so njihovi cilji v nasprotju z njegovim. Življenje je kot šahovska igra in zgodbe so kot knjige o slavni šahovski partiji, ki jih resni šahisti proučujejo, da bodo pripravljeni, če se bodo kdaj znašli v podobnih zagatah. Te knjige so priročne, ker je šah igra

kombinacij: na vsaki stopnji je preveč možnih zaporedij potez in obramb, da bi jih človek lahko odigral v mislih. Splošne strategije, na primer “čim prej spravi kraljico iz igre”, so preveč nejasne, da bi bile kaj prida koristne, kajti pravila dovoljujejo na milijone kombinacij. Dober vadbeni sistem je, da si izoblikujemo miselni katalog deset tisoč igralskih izzivov in poteze, s katerimi so se dobri igralci rešili iz njih. Pri umetni inteligenci temu rečejo sklepanje na podlagi sorodnih primerov.

V življenju je še več možnih potez kot pri šahu. Ljudje so si do določene mere vedno v navzkrižju in njihove poteze in obrambe se množijo v nepredstavljivo obsežno zbirko medsebojnih vplivov. Tako kot žrtve domnevne dileme lahko tudi partnerji sodelujejo ali se umaknejo, bodisi s trenutno potezo ali katero izmed naslednjih. Starši, otroci, sestre in bratje imajo zaradi delnega genskega prekrivanja tako skupne kot nasprotujoče si interese in vsako dejanje enega proti drugemu je lahko nesebično, sebično ali mešanica obojega. Ko fant spozna dekle, lahko eden ali oba v drugem vidita zakonskega partnerja, ljubezen za eno noč ali pa nič od tega. Zakonski partnerji so lahko zvesti ali nezvesti. Prijatelji so lahko lažni. Zavezniki lahko prevzamejo manjši delež tveganja, kot bi ga po pravici morali, ali pa stisnejo rep med noge, če jim usoda ni več naklonjena. Neznanci so lahko tekmeči ali celo sovražniki. Take igre gredo še bolj v širino zaradi možnosti prevare, pri kateri so besede in dejanja resnična ali lažna, in samoprevare, pri kateri so *iskrene* besede in dejanja resnična ali lažna. Še bolj se razširijo s krogi presenetljivih taktik in odgovorov nanje, pri katerih se človek običajnim ciljem – nadzoru, razumu in znanju – prostovoljno odreče, da bi postal neobčutljiv za grožnje, vreden zaupanja ali prenevaren, da bi ga izzivali.

Spletke sprtih ljudi se lahko množijo na tako različne načine, da nihče nikakor ne bi mogel v mislih odigrati posledic vseh dejanj. Izmišljene pripovedi nam priskrbijo miselni katalog usodnih vprašanj, s katerimi se bomo morda nekoč soočili, in s posledicami strategij, ki jih bomo pri tem uporabili. Kakšne bi bile možnosti, če bi posumil, da je moj stric ubil mojega očeta, zasedel njegov položaj in se poročil z mojo materjo? Ali obstajajo okoliščine, ki bi mojega nesrečnega starejšega brata, ki ga nihče v družini ne spoštuje, spodbudile, da bi me izdal? Kaj je najhujše, kar bi se mi lahko zgodilo, če bi me zapeljala stranka, medtem ko bi bili moja žena in hči za konec tedna odsotni? Kaj bi bilo najhujše, kar bi se mi lahko zgodilo, če bi se zapletla v ljubezensko avanturo, da bi moje dolgočasno življenje žene podeželskega zdravnika postalo razburljivejše? Kako naj se izognem samomorilskemu spopadu z roparji, ki danes zahtevajo mojo



zemljo, ne da bi ustvarjal vtis strahopetca, in jim jo nato jutri prepustil? Odgovore najdemo v vsaki knjigarni ali videoteki. Oguljeno reklo, da umetnost oponaša življenje, je resnično, ker je naloga nekaterih zvrsti umetnosti, da jih življenje oponaša.

*Prevedla Dušanka Zabukovec*



*Peter Kolšek*

## Meta Kušar s Petrom Kolškom

**Kušar:** Izdaje in črepinje delajo podtlak, ki nas potiska naprej. Kako se spominjaš svojega zgodnjega otroštva, očetovega Pucha, mame, ki sanja, kaj bo njen sin, Menine planine?

**Kolšek:** Moje otroštvo in mladost sta bila precej gozdnata. Oče je bil gozdar in lovec, moja mlada mama, ki je tedaj komaj nehala brati romane Sigrid Undset, pa je gozd romantično ljubila. Gornji Grad, v katerem smo preživeli prvih pet let, je bil tedaj, se pravi v zgodnjih petdesetih letih, predvsem gozdarski kraj. Tudi očetovi znanci, sodelavci, so bili nekakšni gozdni možje. Z največjim veseljem so me drgnili po obrazu s svojimi kosmatimi bradami, da sem vreščal od srhljivega užitka. Ko smo se preselili v spodnji del doline, na Polzelo, so mimo hiše, v kateri smo sprva živeli, vsak dan drseli na železniško postajo vozovi, težko naloženi z lesom, fantje, furmani, pa so pokali z bičem. V hiši je živela tudi mlada dekla Fani in kmalu sem spoznal, da je tisto pokanje namenjeno njej. Naneslo je celo, da so mi izročali pošto zanjo, in to so bile moje prve ljubezenske izkušnje, če se lahko tako reče. Ko sem se zjutraj zbujal, sem s postaje slišal nakladanje in grmenje hlodov, težke, votle zvoke, ki jih imam v ušesu še danes. Ja, Menina planina je bila smrekov pragozd, danes lahko rečem, da tudi moj prvi biotop. Tja smo hodili v lovske in gozdarske kočice na nekakšne počitnice, to je bil luksuz revnih. Bil sem že v gimnaziji, ko sem neko poletje vzel odejo in zvezek in na mahovnatih jasi v dveh dneh napisal sonetni venec, kaj pa drugega, z akrostihom seveda. Mama je hotela, da postanem zdravnik, oče pa ni glede tega nikoli rekel nič in tudi ko sem šel študirat primerjalno književnost, ni rekel nobene. Nikoli ni vedel, kaj je to, in me tudi ni vprašal. Ko sva hodila jeseni napravljat drva za domačo kurjavo, in to z motorjem, ki ga omenjaš, je v glavnem molčal, o vsem. Izdaje in črepinje, praviš? Gozd je še danes kraj, na katerem sem najraje.

**Kušar:** Občutje iz filma Josepha Loseyja *The Go-Between* oziroma *Ljubezenski sel* in celo uvodna pesem tvoje najnovejše knjige se arhetipsko

navezujeta nanj. Kako te je grenilo to zatikajoče se kolo usode in kako poganjalo?

**Kolšek:** Filma, ki ga omenjaš, ne poznam, škoda. Pravzaprav mi na ravni socialnih preizkušenj in starševskih avtoritet ni bilo hudega. Kot najstnik nisem bil upornik in tudi ne vem, čemu naj bi se upiral. Živelimo preprosto delavsko-kmečko življenje, glede na stopnjo takratne splošne neinformiranosti in podeželske omejenosti nisem imel pojma, da obstajajo tudi drugačni socialni svetovi. Prve informacije o t. i. širnem svetu so prišle v mojo zavest skupaj z Beatlesi; mislim, da je sredi šestdesetih že izhajala revija Stop, s katero je vsaj vame začela vdirati zavest o Zahodu. Šele veliko pozneje sem se zavedel, kakšna mentalna razlika je bila pravzaprav med nami podeželani in vami meščani. Tudi celjska gimnazija, na katero sem hodil, v drugi polovici šestdesetih zagotovo ni bila zgled okna v svet. To se je zame odprlo šele leta 1970, ko sem prišel v Ljubljano. Moja retardiranost pa je bila najbrž povezana tudi s tem, da sem se na začetku tretje gimnazije strašno in seveda nesrečno zaljubil. Ker sem se približno v istem času po šolsko srečal tudi z romantično literaturo, se je oboje kombiniralo najprej v črno, potem pa v sladko svetobolje. Ko sem prebral še Wertherja, sem bil pečen. Jasno mi je bilo, da sem Werther tudi jaz in da ni rešitve. Po pravici povedano, ta *veltšmerc* je trajal še daleč v ljubljanska leta.

**Kušar:** Dijaki s Šubičeve so se nekaterim ljubljanskim tehnikom tudi zdeli kot posebna kasta. Je tvoj profesor Dušan Pirjevec zadal smrtno rano tvoji romantični bolečini?

**Kolšek:** Spomladi '71 sem, namesto da bi stal na barikadah FF, čakal na pisma, ki mi jih v glavnem ni pošiljala moja nesrečna ljubezen. Mislim, da bi za en sam namig, da sem ljubljjen, izdal revolucijo. Nanjo sem gledal s precejšnjo zmedo. Seveda me je vleklo k njej, udeleževal sem se tistih kratkih maršev in seans, a nisem natančno vedel, s čim naj se identificiram. Mrzlično sem prebiral Tribuno, nekaj malega sem že vedel o Sartru, o frankfurtski šoli skoraj nič. Ja, Pirjevec je bil seveda razodetje, še posebno za podeželana, kakršen sem bil. Ko danes gledam nazaj, mi je jasno, da nas je bila večina študentov intelektualno podhranjenih, tudi tisti s "Šubičke" pravzaprav; kar je govoril, smo imeli za zahtevo zgodovine; sploh je bil Ahac tisti, ki je, ne le v meni, utrdil zavest o zgodovini kot hegeljansko razumljeni usodi. Če bi nas takrat poslal nad skupščino ali ceka, bi nas večina šla. Seveda je imel on ravno nasproten problem: proč od revolucij! Gotovo je imel svojo vlogo tudi pri umirjanju moje

“romantične bolečine”, ki jo je kmalu zamenjal latentni cinizem. Ta seveda ni bil globinska struktura, ampak navaden obrambni mehanizem.

**Kušar:** V kaj te je spremenil cinizem?

**Kolšek:** V igranje ravnodušnosti. Navzven sladka in vedno pogostejša študentska popivanja, navznoter pa negotovost in občutljivost, o katerih največ ve dnevnik, ki sem ga pisal vsak večer, ko sem se vrnil v svojo študentsko mansardo, ki je bila tako majhna, da sem se v njej komaj obrnil. Zanimivo je morda še to, da sem si, čeprav sem bil komparativist pod A in slavist pod B, svoj motni “življenjski nazor” pridobival in uresničeval predvsem v krogu slavistične družbe.

**Kušar:** Še kdaj pogledaš v ta dnevnik?

**Kolšek:** Ne, tistega dnevnika, ki ga iz nekakšnega mazohizma seveda še hranim, se izogibam kot hudič križa. Čeprav v njem ni nič velikega, me je groza ob misli, da bi se znova srečal z vsemi tistimi emocionalnimi amplitudami, ki sem jim takrat tako natančno prisluškoval, zdaj pa jih že dolgo ni. To je eno, drugo pa je to, da čutim tiste dnevnike kot nedokončano stvar, kot poraz, ki sem si ga nakopal samo zato, ker sem se kmalu po koncu študentskih let prepustil ravnodušnosti in lenobi, kar zadeva zbrano samopogovarjanje.

**Kušar:** Spomnim se tvoje temačne sobice z vrčem in lavorjem ter umetniškimi fotografijami na zidu. V njej je dišalo po moderni in končno si si izbral Ketteja za diplomu. Veš, da bi si upala napisati esej o vajinih moških pesmih?

**Kolšek:** Ah, tista mansarda! In stara gospa, ki sem ji pomival okna, sejal moko iz nekdanjih paketov UNRA in ob največjih državnih, ne cerkvenih, praznikih ribal stopnišče. O prizorih iz tistega časa in tiste hiše, trajalo je šest let, se mi vedno pogosteje sanja. Med fotografijami, ki jih omenjaš – niso bile “umetniške”, ampak moje, črno-bele in povečane –, je bil tudi posnetek Kettejeve spominske plošče na rojstni hiši na Premu. Ketteja mi je za diplomu ponudil profesor Zadravec, ki je morda vedel, česar jaz še nisem, namreč to, da mi ta poezija ustreza. Ti govoriš o “moških pesmih” in najbrž imaš v mislih tisto znano Kettejevo samozavest in suverenost, ki diha iz ljubezenske poezije. To je nekaj, kar sem jaz šele iskal, čeprav

sem bil v letih, ko je bil on, ki je umrl pri triindvajsetih, že kakšni dve leti mrtev. Pri njem sem se naučil, da je možki lahko tudi sam. Ne kot Samson, ki je pri Dalili – če ga malo citiram – izgubil svojo “moško čast”.

**Kušar:** Si bil nad prepadom med čutnim in duhovnim in imaš morda kot on cikel o Bogu in balade, ki jih piše *tragično občutje življenja*?

**Kolšek:** Ne, a z Bogom nisem imel težav. Nikoli nisem bil goreč anti-krist, nasprotno, v krščanstvu sem videl sladko harmonijo s svetom, ki pa pripada srečni preteklosti in si “danes” z njo ni mogoče pomagati. Zato sem tudi “prepad med telesnim in duhovnim”, kot praviš, doživljal samo teoretično, toliko sem pač bil posredni in seveda površni otrok tistega občutja, ki se mu je po krivici reklo seksualna revolucija. To pa ne pomeni, da nisem zelo kmalu, še kot mladenič, ko je okoli mene vse kipelo od življenja, čutil minevanja, odhajanja, poslavljanja, menjave časa. Oblika mojega občutja ni bila balada, ampak elegija. Jasno mi je, da sem jo kot formo duha našel pri Rilkeju, toda vame je legla na način, ki mi je do danes ostal nepojasnjen.

**Kušar:** Na kakšen način?

**Kolšek:** Mislim, da je bilo poleti 1975, ko sva z Andrejem Žigonom sedla na vlak in se odpeljala v Firence. S spalnima vrečama seveda. S seboj sem bolj po naključju kot ne vzel Rilkeja v Kondorju in Kovičevem prevodu, saj drugega tedaj še ni bilo. Ko je mimo oken drsela tista dolgočasna pokrajina, ki se je pozneje hotela imenovati Padanija, sem se potopil v Rilkejeve Devinske elegije. Ne bom rekel, da bi znal tedaj kaj bistvenega razumno artikulirano obnoviti, pa tudi danes ne, toda vame je legla in se za dolgo naselila nekakšna intelektualna melanholija, ki bi jo danes lahko poimenoval srečanje trajanja in minljivosti v najbolj zbranih trenutkih duha. To ne velja samo za Elegije, ampak za vsega skozi Koviča tekočega Rilkeja. O glasbi nimam pojma, kosmata ušesa imam, toda Rilkejeve poezije danes za nazaj ne razumem kot pesniškega “diskurza” (grozna beseda!), ampak kot pesniško muziko, ki sem jo bil sposoben poslušati. Čeprav sem bil takrat najdlje od smrti, kolikor je človek sploh lahko, sem si z Rilkejem pridobil občutek, bolje rečeno zavest, o smrti. In z njo občutek za minljivost. Njegova pesniška forma pa je elegija. Tak je bil tudi naslov moje prve zbirke. Zagotovo je nastala v Rilkejevi senci, toda morda to ni nekaj, kar bi bilo zelo očitno “na zunaj”. Tudi Botticellijeve

slike, ki sva jih šla z Andrejem v bistvu gledat, njihovo senzualno lepoto, sem potem doživljal na ta muzikalični način. Tisto doživetje, ves potovalni paket, mi je ostalo do danes nepojasnjeno; o tem govorim.

**Kušar:** Zakaj se ti zdi, da si danes s krščanstvom, pogreznjenim arhetipom in večnim evropskim mitom ne moremo pomagati?

**Kolšek:** Težka vprašanja mi postavljaš. O Bogu iz svoje notranje izkušnje ne znam povedati veliko. Lahko pa si pomagam z zgodbo, ki bi lahko bila prilika, če ne bi bila resnična. Ko sem bil star osem ali devet let, hodil sem že k verouku, je nanoslo, da sem v trgovini ukradel bonbon. Mama je dajala stvari v cekar, jaz pa sem opazil, da leži na pultu osamljen *kangelcuker*, kakršne so takrat prodajali *na vago*. Pokril sem ga z dlanjo in ga potegnil k sebi. A ko sem ga hotel na samem polzati, mi ni teknil. Pekla me je, kakor se je reklo in se menda reče tudi danes, vest. Zvečer, veliko večerov zapored, sem klečal ob postelji in ob običajnem angelu varuhu molil tudi to, naj mi Bog krajo odpusti. Molil sem tudi, naj stori, da mi tega ne bo treba povedati pri spovedi, tako strašen se mi je zdel ta greh. Bilo je ravno v času pred veliko nočjo. Potem pa je začel v meni rasti upor. Namreč upor proti temu, da se tako mučim in ponižujem zaradi enega *cukra*. Pri spovedi nisem povedal – in k naslednji spovedi nisem šel nikoli več. Starši so me, hvala bogu, glede tega pustili pri miru. Tako blizu krščanskemu Bogu, kot sem bil ob tistem doživetju greha, nisem bil nikoli več. In tudi tako neposrednemu razodetju, da Boga ni, oziroma doživetju osvoboditve pravzaprav ne. Če zdaj rečem, da sem postal pri devetih letih ateist, se to seveda sliši naduto, ampak dejstvo je, da me Bog nikoli pozneje ni več živo vznemirjal. Ali sem takrat izgubil tudi ves občutek za presežno? Mislim, da ne. V obdobju mladeništvaja se me je, pač v skladu z doživljanjem historične romantike, o tem sem ti že govoril, najbolj dotaknil stari, zaprašeni, opojno sladki panteizem. In še danes mi je to najbližja “presežnost”, povezana s tako imenovano naravo. Krščanstvo je res, kot dobro praviš, “pogreznjen arhetip”; brez njega ne bi bilo zahodne civilizacije, ampak njeno gibalno že dolgo ni več; in tega ni ugotovil samo Nietzsche. Ne verjamem, da nam lahko pomaga kateri koli religiozni ali filozofski sistem, razumljen kot “nauk” o onstranstvu. Mislim, da smisel človekove nedvomne sposobnosti za presežnost ni več reševanje človeških duš, ampak reševanje življenjskega prostora. Za to pa je dovolj navadna zavest o samoomejevanju v razmerju do narave, no, zaveznitvo takšne zavesti.

**Kušar:** Moška liga v našem letniku – Velemir Gjurin, Zoran Božič, Slavko Pezdir, Andrej Žigon, Andrej Makuc, Ace Mermolja, Marij Čuk – mislim, da sem pozabila enega Gorenjca – je rasla precej avtentično, čeprav je njihova osebnostna struktura nekaterim bolj ustrezala kakor drugim. Andrej, tvoj dobri prijatelj, je bil v pesti hude usode, ne?

**Kolšek:** Najin profesor Paternu je nekoč izjavil, mislim, da v zvezi s težkimi enobejejskimi časi, da si mladost vedno izbojuje svoj prostor. Tako je bilo tudi z nami. Nič posebnega nismo počeli, nič velikega nismo pustili za sabo, pa vendar smo dve, tri leta živeli drug ob drugem intenzivno, dobesedno rasli pač. Res si ljubezniva, da omenjaš samo moško ligo. Čeprav je res, da ste se dekleta držale zunaj te lige, ste bile, ne samo zame, pomembna spodbuda za našo socialno intelektualizacijo. Ja, vsi fantje, ki jih naštevaš, so bili in so vsak po svoje “avtentični”, najbolj pa seveda Andrej, ki je, predvsem zaradi svoje avtentičnosti, edini izmed nas umrl. Z njim sem si bil najbližji; najprej najbrž zaradi podeželskega izvora obeh, potem pa zaradi skupnega pomanjkanja občutka za kakršno koli etabriranost. Tako si stvari razlagam danes. Nič se nama ni mudilo diplomirati, v službo, še manj v zakon; on je “malavaril” pri zidarjih, jaz pri arheoloških izkopavanjih, tri poletja sva restavriral po cerkvah in sploh živela kot kakšna srednjeveška sholarja. Pozneje, ko sem se jaz vendarle “osredinil”, kot mi je očital, pri njem pa so se že začela kazati znamenja psihične bolezni in se zmeraj bolj plodila, sva imela tudi težke čase. Nisem prepričan, da sem mu na svoj poudarjeno racionalistični način stal ob strani, tako kot bi moral. Bil je maničen iskalec boga, jaz pa sem ga skušal “zdraviti” z ironičnim odnosom do Boga in vsega božjega. Ko je pred šestimi leti umrl, sva imela precej harmoničen odnos in to me pomirja. Andrej ni bil le najboljši pesnik med nami, čeprav tega danes skoraj nihče ne ve, bil je tudi edini izmed nas, ki se je tikal z onstranstvom in se znal družiti s trpljenjem, ki je mejilo na mesijanstvo. Za pogled od zunaj je bil anahronističen pojav, za pogled od znotraj, ki si ga kot njegov prijatelj drznem zastopati, pa redka človeška snov, ki nam je še ni uspelo okusiti in izmeriti. Pa tudi njegove poezije ne.

**Kušar:** Kolikor sem lahko v pogovorih, ki sva jih imela petnajst, dvajset let pozneje z Andrejem na cesti ali v kavarni – med eno alelujo in drugo alelujo –, dojela, ga je življenje tako blazno stiskalo, kot mi stiskamo bučna semena, da dobimo vse iz njih. On je stal pred božjim sam, brez družine, brez institucije, brez družbenega položaja. Lavo nezavednega je grabil z golo roko. To je bilo nevarno. Ali so njegovi rokopisi v NUK-u?



**Kolšek:** Najprej si ne morem kaj, da ne bi omenil, da si s stavkom “Lavo nezavednega je grabil z golo roko” povedala o Andreju bistveno, in to bolje kot jaz. Tudi z besedami, da je “vedno sam stal pred božjim”. Nismo mu bili v veliko pomoč, tudi jaz ne. Za njegovo zapuščino, kolikor vem, skrbi logaška knjižnica.

**Kušar:** Je danes na Slovenskem kaj poguma, da bi študirali poezijo kot način svoje individuacije, ali gre sodobno kolektivistično interpretiranje naproti težnjam laissez-faire, ki kanonizirajo splošno težnjo pozunanjenja, ker ni izkušnje z bistvom, s svojo notranjostjo?

**Kolšek:** Aktualno slovensko stanje duha opisuješ s polarnima pojmom kolektivistično/individualistično, pri tem pa čutiš izrazito pomanjkanje drugega, odrešujočega. Dobro, dá se tudi tako, če gledaš na stvari z očmi filozofa ali pesnika; namreč, malo je čutiti radikalno individualnega zastavka, veliko pa mentalitete laissez-faire. To je brez dvoma res. Ampak bojim se, da s takšno polarizacijo ne bova prišla daleč: prvič zato, ker je zelo splošna in ne slovenska posebnost, drugič pa zato, ker takšna razdelitev ne opisuje tistega, kar se dogaja oziroma se je zgodilo s slovensko poezijo – in prek nje tudi z vso “klasično” slovensko nacionalno substanco.

**Kušar:** Kaj pa se je po tvojem zgodilo?

**Kolšek:** Problem, ki ga ti, med drugim, izražaš tudi s formulacijo “ker ni izkušnje z bistvom, s svojo notranjostjo”, vidim predvsem v okviru določene generacijske usode – naše. Namreč, zrasla sva v povojnem obdobju, ko se je vprašanje nacionalne identitete znova zaostriilo, močnejše kot pred vojno, in to na dveh ravneh: prvič, v razmerju do enopartijske države, ki se je bala nacionalizma in je zavračala globinsko poudarjanje slovenstva, in, drugič, v razmerju do tradicionalističnega, predmodernega slovenstva (ta spor med “tradicionalisti” in “modernisti” se je najpreprosteje v razvidni obliki utelesil v tistem, kar sta predstavljala Ahac in Vidmar). Najina generacija je iz takšne visoke oblike kulturnega boja – ki nas je tako močno zaposloval tudi zato, ker smo bili, kar zadeva politiko, v glavnem brezspolna bitja – strmoglavila v poosamosvojitveni čas, v katerem se je vprašanje nacionalne identitete čez noč znašlo v popolnoma drugačnem kontekstu. Lajno o slovenskem nacionalnem sindromu in blokiranosti je zamenjal šlager o zgodbi o uspehu, ki je šel veliko laže v ušesa. Mi, ki smo se imeli za varuhe Besede, za stražarje skrinje zaveze, smo morali ugotoviti, da Beseda ni postala meso, ampak kvečjemu v kapitalistični mašineriji predelana

salama, in da tista skrinja v resnici ne zavezuje nikogar več. “Mišljenje in pesništvo”, sintagmo, ki je v drugi polovici osemdesetih vihrala na narodnoosvobodilnem praporju novorevijaških razumnikov, je zamenjala nepatetična tranzicijska realnost politike in kapitala. Po večini nismo bili usposobljeni za to, da bi se znali pridružiti prvemu ali drugemu, hkrati pa smo bili še preveč živi v svojem “tradicionalizmu”, da bi kar odmrli ali se brez preostanka pretopili v laissez-fairovskih tekočinah časa. Zato so nekateri iz najine generacije morda nekoliko razočarani ali zgroženi nad smerjo, v katero plava “naša stvar”. Tako razujem tudi tvoje pritoževanje nad pomanjkanjem individualizma. In zato je tudi s poezijo tako, kot je. Ni več izkaznica naše individualnosti oziroma zavest o njej se je zelo skrčila, getoizirala. Bila je, rečeno s Prešernom, “bogstvo”, zdaj je komaj “lepa stvar”, seveda omejena na družčino družbenih nepomembnežev.

**Kušar:** Smisla slovenske države ne moremo reducirati na posel oziroma na tranzicijo. Na Slovenskem se za genije, tiste, ki so z garanjem iz sebe res naredili zavidanja vreden individuum, zanimamo tako kot za medvede v cirkusu. Ne upamo si jih vzeti za vzor. Zakaj Prešeren ne sme biti vzor? Tako smo se ustrašili mita, da nas je takoj napadel hudič demitizacije.

**Kolšek:** Iz tvojega vprašanja veje razdor, če poenostavim, med poslovnim in kulturnim modelom življenja. Torej tudi med materialno in duhovno komponento družbe, med “dnarjem” in “pevcem”, če se spomniva Prešernove Glose. Upam pa, da smo toliko moderna in razvita družba, da je ta konflikt vsaj načelno presežen. Saj zato pa imamo ministrstvo za kulturo!

**Kušar:** Ne vem, ali se da konflikt dokončno preseči. Potencialna razlika polov je dinamika ustvarjanja in poleg tega celo ministrstvo za kulturo ne razume, da ustvarjalni in storilnostni princip nista združljiva in še manj zamenljiva, ker je prvi kvalitativen, drugi pa kvantitativen. In še nekaj: politične stranke ne razumejo pomembnosti slovenske kulture, čeprav imamo nacionalno državo. Se zavedamo, kaj to pomeni?

**Kolšek:** Jaz glede teh stvari nisem tako črnogled. Tudi ne mislim, da je vzdrževanje napetega razmerja med kulturo in državo – to razujem kot enega izmed odvodov našega tradicionalnega kulturnega boja – za kulturo produktivno. Državo je seveda že načelno treba praskati, ne božati, ampak hkrati ji je treba priznati, da je s pomočjo svojega kulturnega ministrstva vsaj omogočila zelo razslojeno in živahno umetniško dejavnost, če ga že v vseh segmentih ne vzpodbuja in ne podpira dovolj dobro. Umetniških

dogodkov je v zadnjem desetletju toliko, da si o vseh ni mogoče ustvariti niti približnega vtisa. Poleg tega je prav, da si ustvarjalnost sama išče manj utečene poti do občinstva in do denarja. Res je, politične stranke se še niso dokopale tako daleč, da bi na trgu političnih idej nastopale tudi s kulturo, ampak sam nisem čisto prepričan, da bi bilo to samo dobro. Kakor je res, da življenjskega smisla ne moremo izpeljati iz poslovnega modela, o katerem sva govorila, je res tudi to, da se samo od umetnosti in lepote ne da živeti. To so samoumevnosti, ki pa so včasih namazane z neprepoznano žavbo. Umetnost in kultura sta tu zato, da humanizirata in osmislita vse tisto, čemur se reče poslovanje, ekonomska regulacija sveta. Pri tem pa se danes za umetnost razglaša nekaj, kar že pripada sofisticiranim oblikam poslovanja (oblikovanje, življenjski slogi, kreiranje množične kulture, interferenca umetnosti in znanosti). Ta proces, v katerem nastaja konvergenca tradicionalno razumljene umetnosti in tradicionalno razumljene proizvodnje, je nov pojav, ne vemo, kakšen bo njegov končni izkupiček in v kaj se bo pravzaprav spremenilo tisto, kar zdaj, predvsem zaradi jasnega pogleda nazaj, še kolikor toliko razločno vidimo kot entiteto, ki ji pravimo umetnost.

Ampak zdaj sem morda že malo zašel. V nasprotju s tabo, če te prav razumem, ne mislim, da je z demitizacijo Prešerna kaj narobe. Nasprotno, prav stopetdesetletna mitizacija ga je naredila neberljivega in nebranega. Slovenec se tako rekoč rodi z zavestjo, da je Prešeren največji slovenski pesnik, in s to zavestjo si pridobi moralno odkupnino, da mu ga zunaj najtršega šolskega kanona ni treba brati in poznati. Značilna za takšno alibično stanje je bila reakcija ob Kmecl-Šömen-Slakovi ekranizaciji Prešerna. Če pustim ob strani nekaj obrtnih spodrseljavev, je bil to vendarle resen poskus predstaviti "mit" v človeške razsežnosti in socialno drastiko, ki jo je tolkel. Večina ugovorov je šla prav v to smer: kar smo videli, ni tisti "naš" in "pravi" Prešeren. Po drugi strani pa "vedo" Slovenci, zlasti mlajše generacije, danes o Prešernu samo eno: da je bil pijanec. Oboje skupaj seveda pomeni, da njegove poezije ni na aktualnem duhovnem trgu.

**Kušar:** Tukaj se ne bova ujela, ker psihološko rečeno tisti, ki poskuša uničiti mit, uniči sebe. Mlajše generacije je nekdo učil, kaj je Prešeren, šolska industrija hoče fraze o njem in učenci jih kompenzirajo z njegovim pijančevanjem, da se identificirajo z njim. Ali je za socialno življenje pesnika najusodnejše to, čigav učenec je njegov kritik? Je po osamosvojitvi nacionalna tema v pesništvu anahronizem? Ali ni treba nenehno samoreflektirati, kar smo dosegli? Morda tudi poetološka tema usiha, čeprav je pri Prešernu zdržala najdlje, celo dlje kot erotična ljubezen?

**Kolšek:** Tu je toliko vprašanj, da bom moral napraviti majhno selekcijo. Sploh pa se bojim, da ti bom v odgovor podtaknil tudi nekaj, česar nisi vprašala. A naj začnem z “nacionalno temo v pesništvu”. Načelno je seveda tako, da nobena tema ne more biti anahronistična, bolj gre za vprašanje izjavljalnega stališča in za tip pesniškega jezika. Z Jenkovim katastrofičnim slovenstvom ali župančičevskim nacionalnim bolečinstvom – jasno, v obeh primerih gre za glas, ki prihaja iz globine obeh pesnikov – danes najbrž ni mogoče nagovoriti Slovencev, ki z obema očesoma škilijo v drugačno, čeprav nejasno prihodnost. To pa ne pomeni, da slovenstvo ne more biti dober pesniški predmet. In tudi je: najprej je doživel osvežilno subverzivnost v modernizmu šestdesetih, od tam se je zavlekel k Šalamunu, se nadaljeval pri Grafenauerju, Novaku, Jesihu, Debeljaku, Zupanu in še kom ter ostal na dnevnem redu pesnikov, ki se jih radikalni modernizem ni bistveno dotaknil (Zlobec, Pavček, Fritz, Kravos). Seveda imajo te tematizacije močno različne idejne razloge, od ironično-parodičnih do osebno odreševanjskih, ampak dejstvo je, da slovenstvo ostaja predmet slovenske poezije, pri tem pa se je težišče premaknilo od občutka ogrožene domovine k vprašanju, kaj naj s to domovino počnemo.

**Kušar:** Bo šel človek k prešernovski strukturi kot k večno živemu slovenskemu arhetipu ali jo bo ovrigel kot anahronizem?

**Kolšek:** Kako je s to strukturo in z recepcijo te strukture (ali je sploh samo Pirjevčev teoretski privid, kakor menijo nekateri), ostaja bolj kot ne nerešeno vprašanje, zanimanje zanj pa se je poleglo hkrati z zmanjšanim zanimanjem za slovensko poezijo – v javnosti in tudi v stroki. Na tem mestu bom pritaknil svoj lonček, še popolnoma neobtolčen. Kot veš, je pred dobrima dvema letoma izšla moja antologija slovenske poezije 20. stoletja, Nevihta sladkih rož. V spremni besedi sem se, tako neskromno menim, temu vprašanju dovolj temeljito posvetil. In ob njem razvil paralelno strukturo, ki sem jo poimenoval murnovska struktura, vanjo pa skušal zajeti tisto pomembno slovensko poezijo, ki se izmika teoretskemu modelu prve, prešernovske strukture. – Kar hočem povedati, je to, da stvar ni imela skoraj nikakršnega odmeva (kolikor vem, je o obeh “strukturah” javno spregovoril le Andrej Brvar na nekem predavanju v Trstu). Seveda si je molk mogoče razložiti tudi tako, da je moj premislek pač take vrste, da ni omembe vreden. Ampak glede na to, da tudi o sami antologiji, se pravi prvem izboru naše poezije 20. stoletja, razen nekaj običajnih recenzijskih zapisov (pri tem si ne morem kaj, da ne bi potarnal, da v najstarejši

slovenski literarni reviji, za katero delava tale intervju, ni bilo niti besedice o tem) ni bilo nobene temeljite strokovne sodbe, si stvar raje razlagam tako, da vprašanje o poeziji zunaj običajnega kritiškega paberkovanja, tudi če gre za poskus kanonizacije, ne zanima nikogar več. Kot da nam takšne antologije nastajajo vsak dan! In tako sva spet pri izkaznici naše individualnosti, kakor to imenuješ ti.

**Kušar:** Ni čisto tako. Že pred meseci me je urednik prosil, naj napišem esej o tvoji antologiji, vendar te moje pisanje prav gotovo ne bo zadovoljilo, ker bi si ti želel literarnovedskega pisanja. Tvoja "Nevihta" me je pognala v razmislek o mnogih stvareh, v vnovično branje starih antologij, v tipanje demokratičnosti posameznih sestavljavcev. Pesnikovanje je tisto tvoje delo, ki bo najdlje trajalo, čeprav si literarni in filmski kritik, urednik. Za kateder najbrž ne boš več šel. Katero delo najbolj vleče staro kožo s tebe, te najbolj levi?

**Kolšek:** Tudi če bi živel v Cankarjevih časih, bi bil po poklicu učitelj ali časnikar. Ne rečem, da ravno Jerman ali Ščuka, zagotovo tudi ne Komar ali Siratka. Iz šole, šentviške gimnazije, sem ušel, ko se je začelo usmerjeno izobraževanje, v katerem s svojo slovenščino dve uri na teden med sto elektrotehniki brez enega samega ženskega elementa nisem imel več kaj početi. K sreči sem, štiri leta pred osamosvojitvijo, pristal na Delu. Devetdeseta leta so bila dober čas za novinarstvo, nihče se ni vtikal vanj, na novo smo osvajali stare žanre in si tudi kaj novega umislili. Deloval in urednikoval sem v kulturni redakciji, ampak ves čas sem imel možnost pogledovati mimo nje in prek nje. Seveda je vprašanje, koliko sem sploh "pravi" novinar. Nikoli me ni toliko zanimalo, kaj je novega, kot tisto, kaj je v novem zares novega. Tako sem zašel v publicistiko splošnega tipa, ki je pač vedno zajahala kak aktualen dogodek, zraven pa se je trudila s širšim kontekstom. Literarne in filmske ocene sem pisal že prej, zdaj sem se lotil predvsem pesniških zbirk in gledal zmeraj več filmov. Če me vprašaš, kaj imam raje, literaturo ali film, ti bom odgovoril rahlo sprevrženo: podnevi film, ponoči literaturo.

**Kušar:** Ali nisi že sit teh pesniških zbirk? Lahko z veseljem bereš novo pesniško zbirko?

**Kolšek:** Odgovor na to vprašanje je zagotovo povezan z leti. Zmeraj teže namreč naletim na dobro branje, naj gre za poezijo ali za roman. Še zmeraj z veseljem naskočim eno ali drugo, in to je morda dobro znamenje,

ampak zmeraj pogosteje se mi dogaja, da knjigo kmalu odložim. Človek z leti hitro prepozna razliko med demoni in bomboni. To pa ne pomeni, da mislim, da bi sam opravil veliko bolje. Kar imam in znam povedati, tudi povem, tako ali drugače. Preostalega pač ne zmorem in ne znam in na nič se ne morem izgovarjati. Praviš, da je pesnikovanje tisto moje delo, ki bo najdlje trajalo. Takšne besede me božajo. Za dobro pesem bi dal kraljestvo poučevanja, v vseh pomenih, in vojvodino časnikarstva v vseh medijsko atraktivnih oblikah. Ampak takšna pesem skoraj nikoli ne pride.

**Kušar:** Zakaj poezijo raje vežejo na jezik kakor na duševnost? Ali ne poroča vsak pesnik – vseh časov – o tem, kako postati posameznik?

**Kolšek:** Glede tega imaš brez dvoma prav. Kakor globoko in daleč že umujemo o pesništvu in o poetikah, dejstvo je, da pesnik poje, kakor mu je “bog grlo ustvaril”, če se še enkrat obregneva ob Prešerna. Celo ne glede na to, kako skuša (moderni) pesnik to resnico pametno zakamufirati. Pesništvo – zraven lahko pritegnemo le še slikarstvo in glasbo, morda tudi ples – je naravna forma duše. Z besedo duša nerad onegavim, ampak v tem primeru je v svoji neoprijemljivosti morda še najnatančnejša. Danes se zdi, tudi midva sva že govorila o tem, da poezija izgublja; izgublja v razmerju do likovnosti in vsega dominantno vizualnega, do glasbe, ki postaja zvočna kulisa sveta, pravzaprav njegov bistveni hrup, in najbrž tudi plesa, ki se bo morda izgubil v oblikah poudarjanja telesnosti. Toda morda se motimo, morda je poezija samo na poti v neko novo recepcijo. Kajti – ali rečem preveč, če rečem, da bi z izginotjem poezije kot elementarne govorice duše izginil tudi človeški svet, kakršnega pač edinega poznamo in lahko mislimo?

**Kušar:** Oprosti mi, ampak pri pokrajini duše sem nepopustljiva. Dobro je, če se zavedamo, da je duša odločujoča postavka tudi pri vseh velikih kulturah pred antiko, čeprav najraje citiramo antiko, pri tistih, ki smo jih že odkrili, in tistih, ki jih šele odkrivajo, pa tudi pri vseh naravnih ljudstvih, kolikor jih je še ostalo. Vzeti dušo resno pomeni vzeti resno človekovo osebnost, individualnost in seveda skrivnost življenja. Resno, ne zateženo z rutino in sofizmi, ampak poetično. Vsak velik znanstvenik, samo raziskujmo njihove življenjepise, je *homo poeticus*, ker sluti, da znanost in poezija bivata skupaj. Znanost, ki jo racionalnost zaslužnji, je sposobna samo zaslužniti naprej. Kaj pa je človek brez svobode? Misliš, da bodo voditelji kolektivističnih institucij, od šol do držav, kdaj dojeli, da samo individuiran posameznik zna prispevati h kolektivu, vsi preostali se pa *šlepajo*?

**Kolšek:** Proti tvojemu zagovoru duše – in s tem individualizma – seveda ni mogoče imeti nič. Upam, da ti v tem pogovoru in na splošno ne delujem preveč brezdušno. Tvoji “nepopustljivosti” lahko ustrežem le tako, da ti priznam, da sem v zadevah duše bolj slabo doma. Predvsem ne vem, kaj natančno je z njo poimenovano. Zato ne zameri, če o tem raje molčim. Le če slišim koga prevzeto reči, in to se zgodi prav pogosto, “To je za dušo”, na primer knjiga ali kakšna drobna poslastica, sem skoraj prepričan, da sem sam brez nje. Seveda pa prav rad kdaj kaj “na dušek” spijem.

*Meta Kušar*

## Kuhinja

### *Kuhinja*

Pôjejo *sarde* in v starih platnenih hlačah zidajo.  
Za tristo let gradijo sobe in sebe za zmeraj.  
Ruto si zavežem do oči in sejem moko. Počasi.  
Delam kvas. Ali sem kvas? Testo pozna samo deželo,  
v kateri vzhaja. Pogačo prigriznemo z rarogovim mesom.

Likajo kamen in glino. Likati saten je osvajati.  
V prvi družini je umrlo pet otrok. V drugi trije.  
Ko ti umre dojenček, se potopi kontinent.  
V ozek grobek vsako jutro s plavutjo porivaš narciso.  
Ženske so gladko likale. Sinje. Pele. Celo nesrečnice!

Mamica je ljubila arije. Z natančnim ušesom je slišala Baudelairja:  
"Vse, kar delamo, delajmo popolno!" Ni ga prepoznala.  
Kdo ga posluša? V kateri deželi? Ga tukaj kdo sliši?  
Ko zidaš nad jezom, je vseeno, ali jemlješ v roko malto  
ali papirnati merilec, na katerem piše: *rjuha, kapna, povšter, srajca*.

Ali cvreš gobe ali na veliki vroči plošči *cvariš* zgodbe.  
Jezik je žilav in masten in vlažen. Ko se presnovi,  
se omehča in dobi okus po vsem mogočem.  
Včasih zadiši po divjih jagodah. Po kostanjevem  
medu. Zaradi sladkosti ga nikoli ne pozabiš.

Tri rodove debela iskrenost se prelevi v jasnovidnost.  
Slavec in mirta in glas so temelj. Ne klavir. Ne nesrečna  
mati. Temelj je temelj. Okrušena secesija pristoji plezalki.



Moja prednika sta. Zakaj prekrivate svoje cvileče svinje  
na koncu stare hiše? Ni želoda, ki se z jezikom ne bi izdal!

### ***Kruh***

Dan za dnem oblizuješ novo lepoto in hudobijo.  
Potrpežljivo trèš orehe in zbereš veter v pogačo.  
Nihče je ne more pojesti do konca.  
S prtičkom je pokrita. Usodni snežni richelieu.  
Samo ženska iz finega platna pričara gladek, svetleč se papir.

Na drobno popisan, s tihim delom. Ljubeče srce  
postélje besedam. Z molitvami si podložiš glavo.  
Spiš na belem papirju, izvezenem s svileno prejo.  
Ješ na besedah. Ko razrežeš vroč cmok,  
ti pade mast na gosto sirska volno.

Ličinke jo zgrizejo v enem letu. Pohvale se posušijo  
v enem letu. Čudna beljakovina jim lega na možgane  
in ne znajo več priseči na izvirne stavke.  
Strupene besede zaustavljajo nevrone.  
Zakaj je bila na *arestantskih* poljih Poljske tišina?

Trupla je zlagal kot polena. Skladovnic z mrlič  
v sedemdesetih letih ni pozabil. Moški zdrži strup.  
Ženska s kobiljo vztrajnostjo nosi bizarno težo.  
Pred njenimi očmi je oficir z novorojenčkom udaril  
ob zid in ga vrgel na trupla. Bog ima preštete lase na glavi.

Kdo šteje bitja, ki jih zapušča? Ali za strah ni dovolj en pekel?  
V nobenem življenju ne zmanjka skrivnosti.  
Rojevamo se na besedah. Znorimo na besedah.  
Moralo grizem. Morala najbolj popaca.  
Tudi barabe *tunkajo* kruh v skrivnost.

### ***Rubén Gonzáles***

Azur vnaprej izve za našo usodo. Iz oči kaplja naravnost v duše tistih, ki se spogledajo. Moj se je spogledoval s temnimi. Sončni veter in oblaki so nagrmadili strele, a v srcu je rajal azur. Vroče medeninaste konice napikajo zrak in v desetih minutah dihaš drugače. Zgodi se. Azurno cvetje rožmarina zasuje stekleni grah. Poletje se razbije na tanjše koščke, kot so zlati lističi na sveti Luciji. Rubén Gonzáles, ta genij, se začne tresti od ledene sape. Mraz ni nikoli siknil v njegovo ljubezen. Nič slabše ne igra. Po stropu divjajo polhi. Nimam pastí. Srečni so, da sem tu doma. Anglež je srečen, da sem tu doma. Slovan je lupa. Vrne poletje, razprostre Rdeče morje, z dvigalom me pelje gor. Benečan hvali moje oči, pije azur in za mizo odveslava v Koromandijo.

### ***86. pogovor z veliko materjo***

Divja sila stopi iz knjig. Tam so stavki. Nekatere pojéš, prežvekuješ, izbruhaš, pokakaš, drugi ostanejo notri. Notri me kar naprej cuka nekam stran. Korenine imajo čisto druge nitke kot verzi. Ko te valovi nosijo in butajo, se ne šopiriš in ne jokaš. Tipaš vodno silo. Njen motor se kot misel poganja noč in dan. Vsevednost je manj kot trska. Ko prideš na vrsto, se vžgeš in prasketanje je neponovljivo. Na Bydgoszcz pada mir. Tanek. Lačna sem, utrujena, žejna. Prusko meščanstvo mi ponuja zahajajočo bleščavo. Plašijo me plašči ljudi. Od kdaj poznam bankrot? Kaj se zgodi, da *jaz* v meni skoči, zbere žarke in posvéti v delčke kosti, vezi, vesti? Z lučjo rine v podobe, ki me začarajo. Varuje sanje, ki tečejo iz pisemskih ovojnic in slušalk in skozi noč nazaj v pisma, nazaj v ušesa. Policaji posvetijo v obraze, dokončno pozabljene in tiste nikoli pozabljene. Mamica moja, si ti zrno? Ključek za kaščo? Jaz sem zrno v kašči. Eno samo zrno na listu papirja. Samo ko berem, sem samostojna. Razločno izgovarjam klicaje in vprašaje. Še vedno se vse dogaja

v kuhinji. Pekač, šetraj. Kotliček. Baker. Porcelan. Polena.  
Opeklina. Šavsniti rosne češnje. Siromački smo,  
kadar pademo v golt. Vse priznam! Otroci najprej nastanejo  
v kuhinji. Pojemajoče poletje na severu bliskovito gori.

### *Kartuzija*

#### I.

Starec ima v ustih udrto nebo.  
Mladič ima v ustih ruševine.  
Čepe povezujeta oltar v cule. Oblizujeta se.  
Rešila bosta najmanjšega svetnika, mogoče dva.  
Keruba z eno perutjo. Monštranco.  
Pomaham jima.  
Nasmehmeta se, jetnika besed,  
izpela sta svet,  
odhajata.  
Še mrtva bosta objemala zlati krožniček.  
Z njega se bliska nebeška strast.  
Končnih izpitov ni brez telesa.

#### II.

Otrok pritiska na tipke, a z očmi me vabi na pašnike.  
Začarajo me psalmi na njegovih prstkih. Usoda  
psalmista še raste, čeprav je nag otrok in kakor bog  
uživa. Zgodovina čaka in kralj kar naprej umira.  
Gosi vreščijo okoli nemočnega jelenčka.  
Hudobna sila mu je izrezala srce.  
Je res umorila najlepšo deklico?  
Gospod karma jo je preoblekel  
v živalco in živalco v snop svetlobe in prah  
v pramenu spet v nesojeno kraljico.

#### III.

Pokvarjeni pevci izgubijo intonacijo. Pokvarjeni  
pesniki pokvarjeno razmišljajo in krvavijo na Jupitrov sneg.  
Pokvarjeni starci izgubijo glavo. Pišejo o svojem  
koitusu. Ukradene dobrote ne zaležejo. Fantazirajo  
o Kubankah. Mislijo, da stražijo Olimp. Kokainske šale

se zmeščajo, gore ni, samo megla in nimfe, s strastmi okovane in pedantne device. Srnice. Ližejo smetano in sladko lubje in se nikoli ne prerodijo. Materam polzijo kaplje po prsih, da bi jih omehčale, vendar jim postarani sinovi začno valiti vročo smolo verzov na grob. Njihov kamniti kruh takoj zogleni.

IV.

Velika bela gos omahne v staro kad.  
Nad robom še dviga peruti,  
da ji sonce presvetli zlati puh.  
Znamenitega kopalca,  
umorjenega z gosjim peresom v roki,  
imam nenehno pred očmi.  
Revolucija nas je uročila.  
Ali ob smrtni uri prosimo za enake stvari?

V.

Sveta gora ti bo po večerji naravnala ušesa za orakelj.  
Sveta gora se strmo dviga od tilnika do temena.  
Tihi glas oblizne rabarbaro in zagledam kovače.  
Med krtinami korakajo z nebeško damo,  
po razorih med berivko,  
naravnost v kuhinjo.  
Oooo, ni še smrtna ura!

VI.

Kuhinja je morje. Rudnik, vesolje.  
Peč za poezijo kurim na brezova drva.  
Med verzi je solata. Vsi so okoli mene,  
čeprav jih ne vidim.  
Iz jam vlečem velike hlebce ementalca in jih razrezujem  
na dvanajstine. In dvanajstine na dvanajstine.  
Še naprej.  
Hlebci dišijo po dojenčkih in v luknjah imajo mastno roso.  
Delam hude stvari. Sanjati o mesu je rezati meso.  
Nikoli nisem izrezala srca.  
Kuham brez strahu.  
Z življenjem hočem govoriti kakor sveti mož v beli volni.

VII.

Marija me gleda kakor njen dojenček.

Šepne: "Jaz sem njegov križ."

Presune me. Lišček je moje dirkališče.

Na dveh majhnih dvignjenih prstkih zmagujemo.

Kdo se ga bo dotaknil?

Veš, komu se papež zjoka? Komu kraljica?

Ko znaš s seboj loviti nesrečo,

ne potrebuješ več solz.

Dobro veš, da so verzi teloh.

To je: skopneti.

VIII.

Če čutiš,

da imaš,

vedno daš.

*Mateja Bizjak Petit – Mathea*

## **Ublazinjena noeza**

1.

spim kot sova ne  
skozi veje na čelu  
me gleda prabit

skozi oči srka  
pesmi kalejdoskopa  
obračam glavo

blazina nôsi!

2.

polnoč odpira  
suha usta sičijo  
se v temi sveti

osameli loč  
gori pod skorjo dlan se  
suče v polnoč

prostora ne najde



3.

zelena ura  
tik ob glavi stikalo  
piha v spiralo

vročična stena  
hlad z druge strani meglen  
napoveduje

temino dneva

4.

požirek vode  
pleše v sprejemni sobi  
prevrača čelo

drži me v krempljih  
kamiličen obkladek  
že predolgo suh

mi gre na mi gre

5.

nekdo spet poje  
srh potuje nad menoj  
v predrzni sapi

bo res mogoče  
pogovarjam se s seboj  
homofonija

jazz v vseh jazih

6.

norost ali privid  
menda si spet lažem  
podim čebelji hrup

nemir se skrije  
v mrzle podplate žene  
spi spi spi spi spi

požirek medu\*

---

\* ali pelinkovca

7.

claire de lune – tih tat  
kako me gledaš!  
zakaj ne rečeš

nič in čakaš do  
jutra ko znova zblediš  
misteriozen

poln polovic

8.

kje si kaj počneš  
kako naj si verjamem?  
misel je barva

umiram dotik  
stegujem veje prstov  
tresočne listje

pada v *brz*časnost

9.

daj mi ga nazaj  
gumb ki zapira telo  
da ne uhaja

sam sebe sleci  
hrepeneča hidravlika  
utaplja razum

če je kdaj bil



10.

turbulenca slik  
nesmrtnost se ponavlja  
v upehanosti

sprožim padalo  
belota rjuh (večen) obliž  
preluknjanih tem

že kljuva (dobro) jutro

*Miljana Cunta*

## **Pesmi**

### **Potem**

Ostra sapa diha se zapiči  
v vrat kot žebelj zime. Telo  
je ubito in cunja za prah.  
Razmetana po prostoru  
iščem svoj utrip. V kote  
sobe so zalučani izdihi,  
vračajo se v usta kot vzdih:  
tako se rodi, vselej na način  
strasti, ta smrt v zlati culi.  
Da s pesmijo, potem,  
počije noč med nama.

## Vrata

Ne preostane nič,  
ko zaloputneš vrata.

Znotraj je zunaj  
in zunaj je noč.  
Olesenelo je  
čakanje trka,  
ugreznjen v predpražnik  
je korak.  
Iz shrambe že zaudarjajo  
spomini,  
kava se hladi.  
Vrata težka sredi stene  
režejo napol:  
telo, ki se ugnezdi,  
in misel, ki odleti.  
Na steni glasno zamolči  
zadržani čas.

Nič preostane,  
ko zaloputneš vrata.  
Zunaj je znotraj  
in znotraj je noč.

## Vprašanje

Ko te zvečer, tik preden zaspim,  
vprašam, kdo si  
in kdo te je spustil v moj dom,  
se nasmehneš.

Sanjam o velikih vratih,  
kakor knjiga se razpirajo  
v domovanje.  
Slišim tvoj glas,  
ki oživlja meni neznane  
črke. Z vsem telesom  
se naslanjam na platnice,  
a pred vrati sem  
majhna in šibka.  
Kako, majhna in šibka,  
ubranim naj tišino?

Prepotena se zbudim  
in ti še vedno tu.  
Spet vprašam te, kdo si  
in kdo te je spustil v moj dom,  
a se nasmehneš,

misliš, da govorim v snu.

## Obisk

Bronasta vrata  
med hrupom in tišino,  
nenadoma pretežka  
za četvero rok.

Ko zlomiva pečat,  
oslepiva od kadila.  
Predse mežikava,  
se spotikava ob rob  
orgelskih glasov.  
Drug drugega loviva  
ljubeče in predano,  
a sram naju veže  
kot premajhen kos obleke,  
ko dvigava obraza proti  
stropu z angeli.  
Vsi razen naju  
sklanjajo glave.  
Prestopava se kot berača  
po zasneženih hrbtih cest,  
nazadnje morava  
iz mraza ven.

Bronasta vrata  
med tišino in hrupom,  
tesnobno lahka  
za četvero rok.

## Izlet

Reče se otok,  
a je gora, ki kaže svoj obraz  
soncu in zvezdam.  
Po njeni glavi se sprehajamo,  
enoglava množica  
s fotoaparati, v usta nosimo  
*lokalne dobrote*, okoli vratu si ovijamo  
*unikatne izdelke*  
in razgaljamo svoja telesa.

Reče se telesa,  
a to so razdalje med osončji  
moči in predaje.  
Z žimnatimi vrvmi  
povezujemo nezdružljivo,  
kakor fižol s preklo,  
da se privadi bližine.

Reče se bližina,  
a je le zdrs  
besede po toboganu želje  
do prve plime  
na otoku,  
kjer se lahko proti večeru  
končno v miru okopaš

sam.

*Lenča Ferenčak*

## **Odhajanja**

I.  
hodila bom in hodila  
dokler se ne pogreznem  
v svoj korak  
v ledeno zibelko  
dokler ne ležem  
v zamrzlo stopinjo  
sezujem čevljev  
in položim trudne glave  
na bel oblak  
ki me bo nesel nesel  
med marčne zvezde  
v sivi mrak  
domov

II.  
zaprezi konje  
obuj si čevlje in odidi  
ob poti raste mak  
*mak, mak, mak*  
*sredi polja kima*  
ga je odnesel veter  
ni ga ob poti več  
ni več poti  
ni več poti ni Maka več  
ne bo ga nazaj  
nikdar  
nikdar



nikdar  
obuj si čevlje  
zaprezi konje in odidi

III.

ne vem kam bi  
s svojo bogato odvečnostjo  
sem pravadna in večna  
večno odvečna  
z glavo v žarečem kotlu zemlje  
z nogami v deževnem oblaku  
med špranjaste prste lovim  
ptičje petje  
in izgubljeni čas

IV.

zemlja naj te prekrije  
grenkih cipres valovanje  
veter naj te s semeni zasuje  
prepletejo te korenine  
v naročju naj oljka ti zraste  
zbudi te v novo življenje

V.

bila je pesem  
pa mi je zdajle kot ušla  
in vendar  
si v mojem risu  
si v moji luni  
in sem lahko bogomolka  
in ti lahko odgriznem glavo  
iz ljubezni  
sva sklenjen krog  
sva ljubezen

*Glorjana Veber*

## **Afrika pod Picassovo sobo**

S pariškim šalom *au Café*.  
 Tlak nepremika pogoltne list jeseni. *La Crème* ji ponujaš.  
 V torbi *Merci beaucoup* bosta odnesla natararjev beli predpasnik,  
 gostilničar Jacques ga pere z mehčalcem Sartre  
 in danes pred njim vzvišeni nos krzna potiska voziček.  
*Toilettes* z rožami: “*S'il vous plaît, Mademoiselle.*”  
 Ne znaš francosko, a imaš petdeset centov.  
 Pod cesto teče *Liberté*, ne vidiš sonca in si zmeden.  
 Tuji mački s hupo in grelci se misijo med noge trgovin,  
 preveč besed, obutih v tvoje čevlje, čaka na obraze.

Bastiljski trebuh razpre svoj rdeči dežnik,  
 nad njim pokašljujeta stari dimnik in skrita miš.  
 Asfalt je včeraj za zmeraj poljubil vrečko raztrganega človeka,  
 ki v kabaretu katakomb za tri evre vsakič znova izdihne turistu.  
 Volani za stegovanje rok, kotalke za premikanje luž,  
 papir za vihanje pod narobe obrnjenimi kozarci v obliki sanj tečejo  
 v oči.  
 Žvižg vode je bil pariški, tudi sraka je pomočila kljun v ležernost.  
 Tako je dan pokleknil pred tabo v vonju, naglušen v zavesti hrupa.

Petke *Madame* se ustavijo v ceni vajinega potovanja.  
 Mesto se bo oklenilo cigarete in ji dalo okus.  
 Pariška voda tonira na temno.  
 Njemu, dva metra črnine zraven tebe,  
 raztaplja dan na enake mililitre.  
 Kljub temu si Parižanke oblizujejo ustnice med kajenjem  
 in Parižani plavajo s kotički visoko nad dimom.  
 Hoja po tlaku je sprehod po mislih oblačnih ljudi.

Na tirih se prevažajo kovinska gnezda z mehкими jajci,  
razbijejo se med zidove rogljičkov, pritečejo iz pip parfumov  
in se obesijo na gostilniške trnke školjk, škampov in omak. *Enchanté.*-  
Eiffelovi žarometi režejo pariški biskvit,  
medtem ko se ljubiš s steklovino zime.  
Trije dlakavci s smrčki in repi na *excellent*  
nosijo gib gospode bolje od tebe.  
Samo zguljen človeški premik lahko razredči ta kraj,  
da se zlijeta v drugega, nepopisana, polna.

Številke hierarhizirajo.  
Pet minut in neonska gosenica  
te preobrazi v *Mademoiselle* 18. okrožja.  
Na prvem krožniku mesto razreže temo bede.  
Beli črv tvojega pogleda se pase na pokvarjenem *viande française*,  
da zaudarjajo izložbe lasulj, zmečkana svinjska stegna z maščobo črnkega  
znoja.  
Skleda, zvrhana upognjenih hrbtov,  
koli rok meljejo ostanke bogatih zgodb centra.  
Smeti ne opazijo, da se nekdo naslanja na njihove rjaste robove.  
*Tout est normal.*

Ulica je odprla pokrov lijaka za odplake kosovnih obrazov.  
Podzemlje bo iz njih sestavljalo spominke Picassu.  
Kosi mesa padajo s fasad, ob zidovih se za nos ščipata cvrčanje in smrad.  
Stena z okrašenimi ušesi svetilk pogoltne frapé mrmranja privzdignjenih  
brad.  
Zaspana krasta srkne pivo, ker tukaj ceste niso več čiste.  
Črni ljudje imajo bele oči za bele ljudi na ulicah,  
na katerih telesa vsako jutro postanejo vloženo sadje.  
Vroč celina pod Picassovo sobo: minus deset evrov,  
da se razbarvaš med platna tujih iskalcev na hribu revščine,  
ki se karamelizira v piškot sveta.

V postelji bo mesto pokrilo korake,  
zvok sirene bo razpokal v notranjost zidov.  
Lahko noč. Jedla boš češnjo iz njegovih ustnic.  
Rdeča je edina nepredvidljivost, ki te vedno znova preseneti.  
Padanje. Listje v Parizu drgne nagrobnik, nag cvetja.

Spuščanje. Luna se izdihne med kvadre dimnikov,  
skozi se upogiba trava do odkrite postelje.  
Dviganje. Hrup, gost, da ga nihče ne sliši.  
Vzklik maši tišino. Trajanje. Ena, nepremik, tik tak, jutro.

Gib vzvalovi v svojo kost. Skozi okno se ljudje oblačijo v sive golobe,  
da skljuvajo jutranjo novico. Iz ovalov dreves se nasuje pesek pohojenemu  
listju,  
ponudi se laježu zategnjene vrvice.  
Virusi objektivov zdravnikom v kavarnah vozijo nove paciente.  
Danes in dan potem bodo potovalke potiskale telesa bolnikov na konico  
jezika.  
Čas lahko mine. Odšla bosta in čeljust bo pogoltnila vajin sprehod.

*Roman Rozina*

## Zasuj me z besedami

“... če komu moto Zasuj me z besedami zbuja pokopališke asociacije, je zgrešil namero krstnikov, se je pa zelo približal žalobnemu duhu naše resničnosti. Naj nas ne zavedejo podatki o vse večjem številu izdanih knjižnih del, saj ta pojav sumljivo spominja na visoko rodnost v tretjem svetu. Pri njih otroci in pri nas knjige poganjajo iz blata revščine in ne iz preprog obilja. Če je o zvezi med množičnostjo in kakovostjo knjig še mogoče soditi tako ali drugače, pa je knjiga danes brez dvoma podcenjena, usoda njenih avtorjev je odrinjenost na družbeni rob.”

*Komu sploh pripovedujem? Besede legajo nanje kot bolezenska zaspasnost, otopelost je posedla na vse sedeže v dvorani. Še kulturni minister igra modreca, ki si je z roko zaslonil pol obraza, da bi v lobanji zadržal burno prekipevanje misli, v resnici pa za njo skriva izgubljeno bitko z dremavico.*

“... niso verjeli, da preprosti DNK z vsega štirimi različnimi kemičnimi sestavinami ustvarja arhitekturo vsega življenja. A se je v nekaj desetletjih ta dvom razpršil. Pri podobno preprosti abecedi, tem DNK-književnosti, ki nam omogoča, da stopamo v nešteta literarna življenja, ki nam odpira nove svetove, neskončne oceane možnosti in težko predstavljive razsežnosti, pa dvoma nismo premagali niti v stoletjih. Petindvajset črk se še vedno zdi preveč dolgočasnih, da bi verjeli, da jih lahko na vedno nove načine razporejamo v pravljичne zgodbe, ki osupljajo z razkošjem svoje moči.”

*Predsednik je že drugič pogledal na uro, njegov pratež mi verjetno na daljavo ukazuje, naj zaprem usta. Nikogar ne zanima, kar še želim povedati, kot je bilo najbrž preslišano tisto, kar sem povedal doslej. Torej, raztrgaj v nič naslednje strani, zlagalec besed, in se umakni, da bo lahko predsednik nemudoma odprl praznik knjig, čez nekaj ur pa še nekaj avtocestnih kilometrov na drugem koncu Slovenije.*

“Preden prepustim govorniški prostor gospodu predsedniku vlade – seveda v upanju, da bo letošnje dneve knjige pospremil s kakšnim dobrim

obetom za tokratne glavne junakinje – na njegov današnji urnik in programski list dopisujem le še tole misel. V naši državi končujemo obsežno in zahtevno graditev sodobnega cestnega omrežja. Pri razmislekih, kam v prihodnje usmeriti voljo, trud in sredstva, ki jih je doslej vezala omenjena graditev, knjiga ne bi smela umanjhati. Kajti h komu se bomo vozili po vseh teh cestah in kaj bomo tam počeli, če bomo izgubili besede?”

“Preklete, preklete, preklete,” sem zaklel v aplavz, ki je pospremil govornika. Mladi novinarki, ki sta sedeli bolj spredaj, sta se muzali, znanec iz konkurenčnega časopisa pa me je začudeno pogledal.

“Kreten mi je zbrisal članek.” In ker je začudenje še kar vztrajalo v njegovem pogledu, sem nadaljeval: “Ker si je moj urednik izbojeval dva stolpca na prvi strani, si je že včeraj priskrbel ta uvodni nagovor, sam pa sem moral ponoči napisati članek. Da bova lahko vse skupaj še desetkrat dobro premislila, ker za prvo stran pa že niso dobre vsakdanje pomije. Prišla sva do točke, na kateri sta manjkala le še predsednikov stavek in konec, zdaj pa je ta pisateljski idiot izpustil vsaj pol govora, iz katerega sem pobiral navedke. Prekleti kreten!”

*Namesto na pivo lahko zdaj odracam v redakcijo, v kateri se bo urednik do zadnjega roka za oddajo članka sprehajal za mojim hrbtom, buljil v zaslon, kadar bo prekinil to nesmiselno paradiranje, in cincal med je rekel in je dejal. Moraš me razumeti, bo piskal, članek bo izšel na prvi strani, to je za naše uredništvo tako redka priložnost, da jo moramo odlično izkoristiti. Le kdo je ustoličil tega cvileža? In kje, hudiča, je ta literarni kreten našel te avtoceste, tega sploh ni bilo v govoru.*

“Je kdo posnel tiste ceste na koncu? Tega ni bilo v napisanem govoru, to si je zdajle izmislil, da bi se norčeval iz mene!”

Ena izmed mladenk, ki ju je moja jeza odlično zabavala, je pomahala z diktafonom. Prepisal sem tistih nekaj povedi in jo počasi mahnil v redakcijo. Telefon mi je ves čas tresel žep – tudi če ne bi pogledal na zaslon, bi vedel, kdo je, saj je bil le urednik sposoben v nedogled ponavljati klice –, a se nisem oglasil. *Že tako sem obsojen, da ga bom prenašal vse popoldne, ko bo po polževo mlel, zakaj je zamolčal polovico pripravljenega govora, čemu je dneve knjige zapeljal do avtocestnega izhoda, kaj je na to drobno izzivanje odgovoril predsednik vlade. Hudiča, tega sploh nisem poslušal. Pa saj bo v radijskih poročilih. In iz vladnega kabineta so zagotovo že poslali celoten govor.*

Brcnil sem zmečkano cigaretno škatlo, ki jo je nekdo odvrigel na tla. *Zakaj se pravzaprav jezim na ves svet, če pa je izvorni greh kot po navadi v lasti mojega spoštovanega urednika kulturne redakcije? Nihče drug ni sposoben revolucionarne ideje, da bi napisal poročilo o dogodkih za*

*prvo stran, še preden se zgodijo. Če bo kdaj urednik dnevne redakcije, bo dnevnik izšel samo enkrat na mesec, in to na samo štirih straneh.*

Naključje, da je predsednik vlade isti dan odprl letošnji praznik knjige in enega zadnjih odsekov avtocestnega omrežja, je bilo preveč mamljiva priložnost, da pisatelji – in z njimi se tokrat verjetno strinjajo založniki, knjigarnarji in vsi drugi, skozi roke katerih knjige potujejo k bralcem – obeh dogodkov ne bi povezali v poziv, naj vlada knjigi in njenim ustvarjalcem nameni več pozornosti. Da najmanjši skupni imenovalec obeh dogodkov v prihodnje ne bi bile predsedniške škarje za rezanje trakov ob odprtju, ampak manj zadržan državni mošnjiček. Kajti – če ponovimo za predsednikom slovenskih pisateljev – h komu se bomo vozili po vseh teh cestah, če bomo izgubili besede?

“Zdaj se mi zdi popolnoma razumljivo in dovolj lepo povedano. Morda bi spremenil le še stavek, naj vlada knjigi in njenim ustvarjalcem nameni več pozornosti.”

“To je vendar ključno: radi bi nižji davek, višje denarne podpore. Ne vem, kaj bi lahko tu še spremenili.”

“Težava ni v sporočilu, zdi se mi le premalo natančno ubesedeno. Publicizem *več pozornosti* je zelo ohlapen, dejansko pa gre za to, kar praviš: odpravo davka na knjige, štipendije in študijske podpore za pisatelje, financiranje prevodov. Več pozornosti pomeni torej delovanje za izboljšanje gmotnega položaja avtorjev in cenejše knjige na policah.”

“Meni se zdi popolnoma jasno; za kakšno drugačno pozornost pa naj bi pisatelji nagovarjali predsednika vlade? In, oprosti, ali se ti ne zdi, da močno pretiravaš? Saj ta zaključek obdelujem že celo uro.”

*Novodobna neučakanost. Mirne duše konča članek z navedkom, da nam ob takšnem določanju prednostnih področij in vsesplošnem hitenju grozi, da bomo izgubili besede, da bomo kot akvarijske ribice samo še prazno odpirali usta in bolščali drug v drugega, ob tem pa mu je odveč vsakršna skrbnost pri ubesedovanju. Danes članke menda pišejo samo še zaradi solidarnosti s tiskarji, da le-ti ne bi utonili v starih zalogah črnih.*

“Saj lahko greš, sam pa bom še malo razmislil. Če se domislim boljše dikcije, te pokličem. V redu?”

“Ti bi moral biti lepotni kirurg. Če imaš voljo, lahko tisto pozornost preimenuješ v kar koli želiš. In prihrani si telefonski klic, tudi če boš zarezal še precej globlje, kot se ti zdajle zdi potrebno. Se vidiva jutri.”

*Verjetno je prepričan, da so dinozavri izumrli, ker niso hkrati stisnili zadnje pike in ukaza pošlji. Ampak, dragi moj urednik, ker nisi iste vere, prezidaj to prazno pozornost v kaj trdnejšega.*

*Če tega cepca ne bodo zamenjali, mu bom sam zavil vrat. Osemdeset izvodov. Toliko jih ne bi prodal, če bi na prvi strani slekli papeža. Enkrat bom dobil kilo, ker so v distribuciji nepismeni vsi od prvega do zadnjega. Osemdeset izvodov v to klinčevo trafiko, ko jih nikoli ne prodam več kot petdeset. Zato, da bodo obešali na velik zvon, kolikšna je naklada, in se delali slepe, ko je polovico dobijo nazaj.*

Znosil sem tega in manjše zavoje v trafiko, razrezal plastične trakove, ki so ovijali svežnje, zunaj razpostavil stojala in vanje zložil nekaj časopisov. Jutro je bilo mrzlo, da se mi je skoraj zanohtalo, v trafiki pa je bilo še huje, prava ledenica. Prižgal sem radiator; ko sem ga naravnal na največjo moč, je pregorela varovalka. Preklesel sem električno napeljavo in nesposobno upravo, izklopil radiator, zamenjal varovalko. Ugasnil sem luč in znova prižgal radiator. Zdaj je varovalka zdržala. Ko je postalo prijetno toplo, sem zasukal stikalo, da je radiator grel manj, in prižgal luč. Varovalka je preživela tudi tokrat.

*Če nisi vsaj priučen električar, lahko v tej klinčevi trafiki še zmrzneš. Na upravi tega še opazili ne bi, saj jim dol visi za ljudi. Da je le dobiček velik in jih lastniki mastno plačujejo ter trepljajo kot cucke. Raja pa naj pocrka v teh ledenih kletkah, saj niti radiatorja ne moreš prižgati, ne da bi skuril varovalko.*

Iz termovke sem si natočil vroč čaj, z največjega kupa vzel časopis in ga razgrnil. Na prvi strani je varnostni svet Združenih narodov sprejel resolucijo, ki ni zavezujoča za sprti strani, parlamentarni odbor za finance je ocenil sveženj vladnih ukrepov za lajšanje posledic gospodarske krize za spodbudnega, predsednik vlade je pretrgal trak na še enem avtocestnem odseku in dogaja se praznik slovenske besede.

*Stavim, da ne bom prodal niti štirideset časopisov. Ljudje še za kruh ne stojijo več v vrsti, v firmi pa je nekaj cepcev prepričanih, da se bodo stopli za takšno mlatenje prazne slame. Besedičenje, ki skoraj nikogar ne zanima, je menda še edino, česar nam dajejo v izobilju. Osemdeset izvodov, ljubi Kristus!*

*Za posladek pa konec tedna spet tečaj prodajnih veščin. Že zdaj ga slišim, bedaka napihnjenega: preberite naslovne teme, pogovarjajte se z ljudmi. Spoštovani gospod, se strinjate, da bi se morali v teh hudih časih krize obrniti h knjigi? Stališča slovenskih pisateljev, ki so podrobno predstavljena v današnjem časopisu, se zdijo prepričljiva. Tema je vsekakor tako pomembna, da smo jo uvrstili na prvo stran, pravzaprav v izložbo časopisa.*

*Nekdo bi moral razstreliti upravo, preden to klinčevo trafiko spremenijo v grobnico papirja, jo zasujejo do stropa. Ali nisem danes že videl nečesa podobnega? Aha, tule, Zasuj me z besedami.*



“Samo devetdeset centov, ker ste prvi kupec,” sem se pošalil, ženska pa ni rekla nobene.

*Zadnje čase se prebujam sredi noči, sploh ne morem več spati. Ko se zbudim, nimam kaj početi, dolgčas je tako neznosen, da se še v službo odpravim uro prezgodaj. Če bi imela moža in otroke, bi bilo drugače. Ampak potem ne bi spala zaradi utrujenosti, ker bi jih stregla od jutra do večera. To smo že videli, ko se je mama na vsakem koraku trudila ustreči očetu, dokler je ni pustil. Dobrota je res sirota. Je pa že bolje, da sem sama, pa čeprav je dolgčas.*

“Dvojno kavo s hladnim mlekom.”

*Časopis vedno prebiram od zadaj. V službi se šalijo, da se ne da pomagati, da je to pogojni refleks, ki ga dobiš skupaj s službo na hidrometeorološkem zavodu, ker je vreme na zadnji strani. Resnica je preprostejša: liste je lažje obračati z desnico; ta čudoviti dirigentski gib, ko roka veličastno zariše polkrog.*

*Kava je kot vedno odlična: v tej neugledni luknji kuhajo najboljšo kavo v mestu. V časopisu pa kot po navadi ni nič zanimivega. Verjetno ga kupujem, da ne sedim sama za mizo. Ali pa da ne more nihče prisesti, ker ta plahta pokrije vso mizo. To drugo bo, ker bi sicer kupila kakšno opravljivo revijo, ki ima dvakrat manjše strani in ponuja sočnejše branje.*

*Zasuj me z besedami. Kaj pa to dela na prvi strani? Nekakšen pisateljski kongres, umetniki napovedujejo vojno državi. Eh, umetniki! Tudi oče je bil takšne vrste človek. V ponedeljek je mami skuhal večerjo in ji tlakoval kopalnico z listi temno rdečih vrtnic, nato je za dan ali dva popolnoma izginil, potem pa se je spet prikazal: redko kdaj nežno kot plima, po navadi kot hudourniški studenec, da je mama padala po stopnicah in se zaletavala v omare.*

Plačala sem in se sprehodila do pisarne. Na vrhu stopnišča se je vame zaletel kolega, ki je končal dežurstvo. Odobravajoče je zažvižgal in se medtem s pogledom sprehodil po meni.

“Naj to razumem kot opravičilo, ker si me skoraj podrl?” Treščila sem ga s časopisom po obrazu.

“Kupila si mi časopis? Hvala. A če bi rada grela mojo posteljo, da se izognem tvojemu vulgarnemu poimenovanju, moraš poskusiti s čim dragocenejšim,” se je zarežal.

“Kako zelo samovšečno! Natanko ta časopis je najboljša izbira, ker ima edini dovolj velike liste, da skrije vso širino tvojega neumnega režanja.”

*Še en umetnik, ki se mu zdi, da je obmetavanje z besedami blagodejno. Pa saj sploh ne vem, kaj je pisalo v tistem članku. Besede nekako ne najdejo do mene; to sem verjetno podedovala, najbrž je kakšna redka genska okvara.*

Hitro sem se spustil po stopnicah, spretno sem preskakoval po dve skupaj. Bil sem že skoraj pri izhodnih vratih, ona pa je še vedno stala na vrhu stopnic, zato sem ji pomahal s časopisom in zaklical: "Si oblekla krilo, ker bo popoldne vetrovno? Ta sladka radost, ko ti nekdo visoko dvigne krilo."

*Naredila se je gluho, čeprav me je zagotovo slišala. Ženske imajo rade besede, ki sporočajo, da so lepe in zelene. In vedno najdejo pot, da jih nikoli ne nehaš zasipavati z občudovanjem: ali ne slišijo, če vsake besede ne ponoviš vsaj dvakrat, ali že nekako zaigrajo dvom, da jim laskaš kar naprej in brez konca.*

Čeprav je bil avtobus zelo poln, sem sedel tako, da sem kraljeval na dvojnem sedežu in razpiral časopis kot harmonikar. Pogledal sem vremensko karto, ki je bila na gosto prekrita s preprostimi sonci in oblaki, kakršne rišejo otroci.

*Tako kot ženske ljubijo laskanje s prijaznimi lažmi, da se nam zdijo mlajše, vitkejše, manj zgubane in bolj zapeljive, imajo ljudje radi vremenske napovedi, ki obljublajo, da bo sončno, toplo. Magične besede: zjasnilo se bo, veter bo ponehal, čaka nas sončen dan, vremenska motnja bo zaobšla naše kraje, konec tedna bo primeren za izlet v naravo.*

Čudno, da se tega nisem domislil že prej. Kaj imajo skupnega vreme in ženske? Lovijo se na lepe besede. Ne, ne, tole sem malo zamešal, vremenu je povsem vseeno. Vprašanje bi torej bilo: kaj imajo skupnega ženske in poslušalci vremenske napovedi? To se pa sliši bedasto; jezikovne vaje mi danes ne gredo od rok. Če si vso noč v službi, jutranji možgani res ne morejo biti iskrivi.

Med razmišljanjem sem se prelistal skozi časopis. Fotografije in veliki naslovi so skoraj hkrati stopali v spomin in izstopali iz njega. Nikjer me ni pričakalo nič res svežega, česar si ne bi že med dežurstvom ogledal na spletu.

*In kaj je udarna novica preteklega dne? Vojne in krize, kajpak. In zborovanje slovenskih pisateljev. Morda bi moral komu izmed teh naprtiti nalogo, da poveže vreme, ženske in vljudne laži, saj je njihovo delo, da zlagajo besede. Kaj je skupnega pisateljem in ženskam? Besede. Pisatelji jih pišejo, ženske pa vpijajo. Lepo, potem jim je skupno tudi pitje. Pisatelji pijejo vino, ženske pa lepe besede. Ta je dobra!*

Odložil sem časopis na sedež in izstopil.

Sprehodil sem se po avtobusu in si pretegoval boleči hrbet. Pobral sem časopis, ki ga je nekdo pustil na sedežu. Med sedežema sem opazil manjši kovanec, zato sem stegnil nogo in ga potegnil k sebi.

*Dvajset centov. Čeprav si majhen, tudi ti šteješ. Dinar na dinar palača. Ali to sploh še velja, ko imamo namesto dinarjev evre in cente? Pa vmes smo imeli tolarje in ... Kako se je že takrat reklo drobižu?*

Sedel sem na enega izmed sedežev, na katerih je bilo veliko prostora za noge, si v naročju razgrnil časopis in zagrizel v sendvič, ki sem ga prej vzela iz predala. Drobtine so se usule na časopis. *Danes nihče ne zna speči kruha, kakršnega je delala mama. Dišal je, tudi več dni star je bil še vedno dober in niti malo se ni drobil.* Z dvema prstoma sem pobral večje drobtine in jih nesel v usta, nato sem časopis oblikoval v nekakšno kotanjo, da se drobtine ne bi stresale po tleh.

*Devetdeset centov. Časopis stane toliko kot vozovnica za avtobus. Nekateri zavijajo z očmi, češ kako draga je vožnja z ene strani mesta na drugo, so pa pripravljene enako veliko denarja odšteti za časopis. Ljudem očitno še ne gre slabo, čeprav povsod govorijo, da je kriza.*

Počasi sem žvečil sendvič, pobiral drobtine s časopisa in si ogledoval slike. Na največji je predsednik s škarjami zarezal v trak, ki se je razpenjal čez celotno fotografijo. Zraven njega se je prerivalo nekaj ljudi, katerih obrazi so mi znani s televizije. Najbliže mu je stala krasna mladenka, ki je verjetno prinesla škarje. Pod sliko so bila napisana imena predsednika in še nekaterih, ki so odprli cesto, ni pa bilo nobenega ženskega imena.

*Torej sem imel prav. Saj ni bilo težko uganiti, ker škarje vedno držijo ali lepotice ali pa majhni otroci. Ko so pri nas odpirali novo delavnico, jih je držala hčerka direktorjeve tajnice. Direktor je rekel, da bi bilo moralno sporno, če bi mu škarje podala njegova hčerka, njegovi ženi pa je na obrazu pisalo, kako razkačena in užaljena je zaradi tega. Ženske iz pisarn so potem povedale, da je najbolj smešno, da je v resnici tudi tajničina punčka njegova hči. Tajnica naj bi ga stisnila v kot: Ali bo škarje držal najin otrok ali pa bom kaj povedala!*

Našobil sem ustnice in od daleč cmoknil lepotičko na fotografiji. Pri tem je na časopis odletel tudi kos salame. Padel je precej niže, na spodnji del strani, na katerem je bila fotografija neznanega možaka z brado. Previdno sem odlepil salamo z njegovega obraza in jo odnesel v usta. Pod sliko je pisalo, da slovenski pisatelji predlagajo, naj vlada v prihodnje manj denarja namenja cestam in več knjigam.

*Ne le, da za tale kup papirja zahtevajo devetdeset centov, zdaj naj bi jih še vlada redila z našim denarjem. Četudi so avtoceste že bolj ali manj zgrajene, je še vrsta drugih cest, ki jih bo treba urediti. Še tu v mestu samo krpajo zaplato na zaplato, namesto da bi ceste pošteno uredili. Jaz že vem, saj vsako pomlad vijugam med luknjami kot kak smučar, da ne bi razbil koles. Zdaj je luknja pri luknji, čez kak mesec bo pa krpa pri krpi.*

*Niso pa napisali, kaj jim je odgovoril predsednik. Najbrž jim je povedal, kar jim gre. Če bi jim pokimal, bi to zagotovo pisalo, ker pa jih je dal na hladno, so tiho. Pisuni vseh barv seveda držijo skupaj. Čisto prav je naredil, ko jih je zavrnil; če bi jim pokimal, ga ne bi nikoli več volil.*

Pobral sem večje drobtine in jih pojedel, odprl prednja vrata in stresel ostanke malice s časopisa. Mladenič, ki je čakal pred vrati, me je tako začudeno pogledal, da sem se moral nasmejati.

“Na, da boš bral,” sem mu v roko, v kateri je držal mesečno vozovnico, potisnil še časopis.

Zamrmral sem mu nekaj takega kot hvala, saj me je s svojim vedenjem čisto zmedel. Sédel sem s hrptom obrnjen proti njemu. Ko je speljal, sem se zatopil v časopis. Prebral sem članek o prazni resoluciji združenih narodov, ki niti ne žuga vojskujočim se stranem niti jim ne ponuja ničesar, kar bi navdihnilo mirovna prizadevanja.

*Še enkrat so si samo umili roke. S pompoznostjo skušajo preglasiti praznost besed. Mogočniki so svoje interese skrčili v enostavno enačbo, ki pravi, naj klanje še traja. So taki ljudomrzneži sploh še ljudje? Kdo jim je dal takšno moč, kje izvira njihova pravica, da obrnejo palce navzdol? In zakaj si milijoni namesto plesnih čevljev in športnih copat natikajo vojaške škornje? Kdo odloča namesto njih? Lahko svobodna volja izgine kot reka ponikalnica? Kdo dela resnično otroško predstavo, ko zapreš oči in verjameš, da okrog tebe ni ničesar več, samo zato ker mižiš?*

Razgledal sem se po avtobusu, da bi se otrešel vprašanj. Le tu in tam je bil zaseden kak sedež. Prav vsi potniki so bili precej stari, vsak je sedel sam zase. Kot kakšno zdesetkano društvo upokojencev na žalni misiji.

Lotil sem se članka o gospodarski krizi in vladni nameri, da premaga stoglavega zmaja. Prebil sem se le skozi nekaj prvih vrstic o zniževanju plač in denarni pomoči podjetjem pri naložbah.

*Še ena vojna, tokrat naša. Ne nekje na drugi strani sveta, ampak tu. In znova trobente kličejo na barikade, k žrtvovanju. Zategnite si pasove, da bo kvas razvoja spet pognal dobičke in delnice pod nebo! Za koga? Zakaj naj bi reveži reševali kapitalizem, ki jemlje njim in daje bogatim? Ustaviti bi morali vse stroje, ustaviti svet, da si tudi največji bogataši z vsem svojim premoženjem ne bi mogli kupiti niti avtobusne karte. Le tako bi se pokazala vsa ničevost materialnega razkošja, okoli katerega paradirajo kot petelini; vse nakradeno in nagrabljeno bi se razkrilo za ničvredne kupe neuporabnega betona, železja, plastike.*

Čisto spodaj je bil članek o svetovnem dnevu knjig. Ravno sem prebral poziv pisateljev, da bi morali sestopiti z današnjih hitrostnih stez in se obrniti k resničnim dragocenostim, kakršne so besede, ko smo se pripeljali do moje postaje. Izstopil sem in s časopisom pod pazduho stopal proti hiši.

*Je naključje, da prav vsi članki na prvi strani govore o tem, da je z našim svetom nekaj hudo narobe? Vsi vemo, stvari pa ostajajo enake. Imajo stražarji današnjega sveta tolikšno premoč nad ujetniki, da vse ostaja*

*enako? Je volja gospodarjev, da se ne zgodi nič, toliko močnejša od naših želja, da bi se svet obrnil na glavo? Narobe je, da vsi samo razmišljamo in razlagamo, nihče pa ničesar ne spremeni.*

Babica je že kuhala kosilo. Preslišal sem njeno vprašanje, kako je bilo na predavanjih, vrgel časopis na mizo in se z izgovorom, da me boli glava, izmuznil v sobo.

“Lahko zaspiš za kakšno uro; te bom poklicala, ko bo kosilo.”

*Verjetno je vso noč študiral, revež. Ko grem ponoči na stranišče, ima skoraj vsakič prižgan računalnik. Skozi okno nad vrati sije tista nezdrava svetloba ekrana. Jaz jih bom že osemdeset, pa še vedno dobro vidim, le berem težko, on si bo pa že mlad pokvaril oči.*

Po mizi sem razgrnila prvo stran časopisa in nanjo položila glavo solate. Sedla sem na stol in jo začela trebiti. Takrat sem opazila, da se čez sliko možakarja, po vsej njegovi košati bradi, širi velik, masten madež. Črke pod fotografijo so bile premajhne, da bi lahko prebrala njegovo ime, zgoraj pa je z večjimi črkami pisalo, da pisatelji zahtevajo več družbene skrbi za knjige.

*Nikoli nisem rada brala. Saj ni bilo časa, pa tudi veselja nisem imela s tem. Še v šolo sem hodila samo štiri leta, ker je bila vojna. Takrat je bilo vse zmešano. On pa je naredil osnovno šolo, potem gimnazijo, zdaj pa že peto leto študira. Včasih si bil že s srednjo šolo velik gospod, on pa bo dvajset let hodil v šolo, da potem morda sploh ne bo dobil službe. Moral bi iti za zdravnika ali inženirja, ker po teh kar naprej sprašujejo, tej njegovi sociologiji pa slabo kaže. Pa saj mi še sam ne zna povedati, kaj sploh bo, ko bo končal šolo, kaj bo znal delati.*

Otrebke sem zavila v časopis in jih odnesla na kompostišče. Čeprav je na dvorišče le ducat stopnic, sem večkrat počivala. *Noge me ne ubogajo več tako kot včasih, še vedno pa nisem za v staro šaro. Skuham jim in pospravim, saj sami nimajo nobenega časa. Ona bi lahko bila doma in skrbela za družino, saj sin dovolj zasluži. Tako so pa čisto razpuščeni. Še toliko časa nimajo, da bi pokósili v miru, vsem se kar naprej nekam mudi. Če so skupaj, pa rentočijo drug na drugega, namesto da bi se pogovarjali.*

*Kako zanemarjen je vrt, ampak pleti pa ne zmorem več. Ne morem se skloniti, v rokah sem postala šibka. Saj bi komu rekla, naj pride pomagat, a jim zagotovo ne bi bilo prav. In tale zaboj za kompost bo tudi vsak čas razpadel.*

Razvila sem časopis in stresla koščke nagnite solate in umazanijo, ko me je skoraj podrl nenaden sunek vetra. Ulovila sem se za rob zaboja, časopis pa je zaplapolal in odjadral z vetrom.

Kako me je gnal veter! Nisem se vzdignil v zrak kakor zmaji, ki jih puščajo otroci, da se skoraj dotaknejo sonca, dotaknili bi se ga, če bi bili navezani na dovolj dolge vrvice, sukalo me je nizko nad tlemi. Vase sem lovil močan veter, kot jadrnica sem rezal zeleno travo. Preobračalo me je nad gladino klorofila, napenjalo me je in nosilo stran. Ves lahak sem se prepustil vetru; nisem spraševal za pot, pustil sem, da me nosi po svoji volji.

Kakor je nenadoma prišel, je tudi njegova moč v trenutku ponehala. Mehko me je odložil na robu asfaltne ceste, ki je v travnik vrezala blago krivino. Nemočno sem občepel na blatni bankini, med glinastimi kamni in plevelom. *Konec potovanja! Očitno se bom tu razkrojil v svoj konec.*

A me je zajel topel, po nafti smrdeč piš, me sunkovito dvignil strmo navzgor, me spiralasto zavrtel v svojem vrtincu in hitro popustil. Razprt kot padalo sem počasi padal nazaj. Pred sabo sem zagledal začuden obraz. Voznik osebnega avtomobila, ki sem mu zastrl pogled, je naglo zavil na levo, naravnost pod kabino tovornjaka, ki je pripeljal nasproti. Pločevina je zaječala, ko se je zarinila globoko pod tovornjak, steklo je popokalo v čipkast vzorec. Težnost me je pogrnila čez vzvalovano vetrobransko steklo. V široko odprtih očeh, obdanih s krvjo in sluzom, ki sta curljala iz raztreščene glave, sem se zagledal kot v ogledalu. Oči, ki niso več videle, so zrle v svojo časopisno sliko, v že mrtvih očeh sem bral naslov Zasuj me z besedami.

Ležal sem na steklu in gledal obraz, ki so ga vtetovirali vame. *Je bilo jadranje z vetrom v resnici ježa bojevnika, ki se je namenil proti nasprotniku? So moja pot pisala naključja ali sem bil usmerjena raketa, ki se nezmotljivo oklene svojega cilja že na samem začetku potovanja, ko je od njega oddaljena še na desetine kilometrov? Morda pa so se le besede vrnile k tistemu, ki jih je izrekel? Je z besedami, ki jih nihče noče, vedno tako? Bi bilo drugače, če ne bi bile zavrnjene?*

Kot zadnje pokrivalo, s kakršnim reševalci, ki se bodo kmalu pripeljali z zavijajočimi zvoki in utripajočimi lučmi, pokrijejo truplo, sem ležal na vzvalovani stekleni čipki. *Je preveč posmehljivo, če je zadnja stvar, ki jo človek vidi, njegov natisnjeni poziv, naj ga zasujejo z besedami?*

Vprašanje je posprenilo odpiranje vrat tovornjaka. Voznik je zdrsnil po stopnicah. Z dvema prstoma je samo malo privzdignil moj rob, da se je njegov pogled prebil v zmečkano kabino.

“Sranje, sranje, sranje ...”

\*Zgodba je bila nagrajena na natečaju Slovenskih dnevov knjige za najboljšo kratko zgodbo 2009.



*Jiří Bezlaň*

## Postavljanje markacij ob poti

“Umetnost našega časa ... je postala vlačuga. In ta primerjava drži tudi v najmanjših podrobnostih. Je natanko tako bežna, natanko tako našminkana, natanko tako kupljiva, natanko tako koketna in natanko tako pokvarjena.”  
(Lev Nikolajevič Tolstoj)

V času, ko je Tolstoj napisal te vrstice, je vendar nastalo kar precej izredno močnih in inovativnih umetniških del. Je poplava del splošnega toka umetnosti, prepojenega s površnostjo in modno koketnostjo, prekrila vsa čudovita dela tiste dobe, ki jih danes občudujemo, da jih stari Tolstoj ni mogel prepoznati? Ko bo čas tudi z umetnosti naše dobe odplaknil vso frivolno navlako, bo to, kar bo ostalo, najbrž kazalo umetnost naše dobe v popolnoma drugačni luči, kot jo lahko vidimo danes. Seveda si ne domišljam, da vem, kaj od današnje ustvarjalnosti bo ostalo čez petdeset let, niti ne vem, v katero smer bo krenil umetnostni tok. Namen tega pisanja je pomagati samemu sebi pri orientiranju v nepreglednem kaosu različnih impulzov, s katerimi nas danes bombardira svet umetnosti. Ariadnina nit pri iskanju poti iz labirinta pa je lahko le temeljit premislek o najosnovnejših vrednotah, ki jih mora vsebovati umetniško delo, da je njegov obstanek sploh upravičljiv.

Zdi se, da je kriza, še posebno likovne umetnosti, danes večja kot v Tolstojevih časih. Videti je, da je doslej veljavna paradigma o umetnosti kot pozitivni dejavnosti v službi človeštva in njegove duhovne rasti v postmodernizmu postala “zastarela” in jo počasi, a vztrajno nadomeščajo diametralno nasprotna težnja. V zadnjih desetletjih tako iz pisanja o umetnosti kot iz umetnosti same izginja faktor, ki je v številnih obdobjih veljal za bistvenega ali celo za pogoj, da se je likovno delo smelo imenovati umetnina. Ni lahko ulovljiv in težko ga je označiti. Poskušali so ga definirati na toliko različnih načinov, da morebiti ni vedno lahko opaziti,

da vse te različne formulacije govore o istem. V likovnih delih samih pa se nam sploh prikazuje z nešteto vidikov. Če poenostavim – gre za željo po preseganju običajnih človeških danosti, željo po transcendenci. Čeprav takšna naravnost ustvarjalcev v obdobju postmodernizma še ni popolnoma izginila, pa jo počasi, a vztrajno, včasih pod krinko intelektualizma, drugič “nezakrinkana”, nadomešča duhovna izpraznjenost.

Zanimivo je primerjati mnenja o smislu umetnosti velikih ustvarjalcev, od romantike pa do visokega modernizma, z izjavami izstopajočih in prodornih avtorjev v postmoderni dobi. “Umetnost je izliv absolutnega,” pravi nemški filozof Schelling. Goethe trdi: “Umetnost je izrazno sredstvo neizrekljivega.” Angleški pesnik Shelley pa: “Umetnost je duh Boga v človeškem delu”.

Vendar niso mislili tako le romantiki. Za realista Tolstoja je umetnost “iskanje neskončnega v končnem”; to je pravzaprav blizu danes od pretirane uporabe že skoraj v publico spremenjenemu reklu, da je umetnost upodabljanje nevidnega v vidnem. Rudolfu Steinerju se zdi umetnost “vzpostavljanje organa, s pomočjo katerega lahko Bog govori človeku.” Rilke je označil ustvarjanje za “strast po celosti” in Gotfried Benn v svoji pesmi pravi: “vse ure v celoto ubran, ko k sanjam pesmi se pne” in “Ves čas v gnetenju oblike, ves čas po sledih besedi, za pozabljenje razlike med Jaz in Ti.” Segantini je videl umetnost kot “posrednika med Bogom in dušo” in Hundertwasser kot “(...) nekaj religioznega. Prostor pobožnosti, kraj privzdignjenosti, miru, kraj, na katerem dobi človek globoko duhovno pomoč, na katerem znova najde pravo pot, ki jo je izgubil.” Avstrijski pisatelj Karl Kraus je zapisal: “Znanost je spektralna analiza, umetnost je sinteza svetlobe.” Francoskemu pesniku Maxu Jacobu se je zdela umetnost “ogenj, ki se vneme, ko harmoničen človek sreča sebe”.

Brez posebnega truda bi nabrali za debelo knjigo citatov filozofov, književnikov in likovnih umetnikov, ki so videli v umetnosti predvsem mistično poslanstvo, možnost za spoznanje svojega notranjega sveta in na njegovem dnu spoznanje absolutne podlage bivanja.

Tak odnos do umetnosti je zavrnil Eliot, eden najvplivnejših pesnikov 20. stoletja. Tako razumevanje poezije se mu je zdelo “lažnivi kljukec, ki samega sebe vleče iz močvirja za kito”. Vendar je v njegovih pesmih do boleče grotesknosti poudarjena izguba stika s transcendenco v sodobni civilizaciji in njena odtujenost od bistva. Je obupan kronist plehke izpraznjenosti življenja, ne njen navdušen ekseget, kot marsikateri izmed njegovih častilcev, in zato mogoče učinkuje še bolj religiozno od umetnikov – iskalec boga.

Pa poglejmo še nekaj definicij umetnosti prodornih avtorjev zadnjih dveh desetletij. Marsikdaj se nam kar sam od sebe vsiljuje občutek, da



gre v njih za hoteno infiltracijo idej in etike, ki bi jih ogorčeno zavrnil, če bi nam bile ponujene npr. v obliki političnega manifesta. V umetnosti pa smo pripravljeni vse tolerirati kot prikupno provokacijo. Geslo skupine "Situationische Internationale", objavljeno v katalogu razstave zahodne umetnosti v Kölnu leta 1981, "Umetnost je akcija. / Umetnost je smrt. / Umetnost je mrtva. / Torej je ubijanje umetnost. / Umetnost je ubijanje.", ne vzbuja posebnega optimizma, prav tako tudi ne definicije Stanleyja Marsha: "Umetnost je legalna zvrst blaznosti."

Tudi kadar izjave o umetnosti, ki so jih v svojih katalogih ali intervjujih in podobnih priložnostih podali prodornejši avtorji zadnjih dvajsetih let, niso tako izrazito destruktivne kot prejšnji dve, je nadvse pogosto začutili v njih primanjkljaj zavedanja. "Umetnost je, kar je drago", "kar kupujejo zbiralci", "kar je priključeno na alarmne naprave", "kar prinese renome" itn. so značilni odgovori zlasti ameriških avtorjev. Slikar Armin Sandig čisto resno trdi: "Umetnost je teorija, ki poskuša pojasniti presenetljivi fenomen, da je ena stvar toliko fascinantnejša od drugih, da se zanjo plača tisočkrat toliko, kot je vreden material." Ameriški kipar Karl Andre pravi: "A) Umetnost je to, kar umetnik imenuje umetnost. B) Umetnost je, kar kritik imenuje umetnost. C) Umetnost je, kar umetnik počne. D) Umetnost je, kar umetniku prinaša denar. E) Umetnost ni nič od tega, je nekaj od tega, vse to."

Ob vseh teh definicijah, ki kažejo na denar in ugled kot gonilo ustvarjanja, je pravo olajšanje naleteti na ugotovitev Marka Tanseyja: "Umetnost je vendar šala."

Tudi francoski avtor Ben Vautier meni, da je "umetnost le vprašanje datuma in signature". Nemški "totalni umetniki" in "Objekt Künstlerji" skušajo svojo nesposobnost pojasniti, za kaj gre v njihovem delu, za prikupne absurde: "Umetnost je mastna in rdeča in ob ponedeljkih relativna", "umetnost je klobasa ubogega psa gospoda P.", "je državni sekret", "je estetska igrača, dražilo živcev".

Izpraznjenost in pomanjkanje vsakega zanimanja za bistvo in pomen sta poglavitni skupni značilnosti vseh teh izjav. Paradoksalno je, da se v času, ko je koncept postal odločilno pomembnejši od čutom dostopnih aspektov umetniškega dela, velikanski množici avtorjev sploh ne ljubi razmišljati, za kaj naj bi v njihovem delu sploh šlo. To prepuščajo teoretikom. V tem kontekstu je pomenljiva definicija ameriškega slikarja Josepha Kosutha: "Umetnost je definicija umetnosti."

Danes številni umetniški projekti izgubijo pomen, če jim odvzamemo spremno besedilo. Pojavljajo se definicije, ki trdijo, da je eksistenca umetnosti odvisna od teorije. O Warholovi skulpturi Brillo (iz vezane

plošče narejen posnetek kartonskih embalaž za Brillo, kakršne lahko vidimo v supermarketih) Danto pravi: “Tisto, kar naposled naredi razliko med škatlo Brillo in umetniškim delom, ki sestoji iz škatle Brillo, je neka teorija umetnosti. Ravno teorija je tista, ki škatlo dvigne v svet umetnosti in preprečuje, da bi se sesula v realni predmet, kakršen je ... Brez teorije je malo verjetno, da bomo škatlo razumeli kot umetnost, da pa bi jo razumeli kot del sveta umetnosti, moramo obvladati precejšen del umetniške teorije, pa tudi znatno količino zgodovine sedanjega newyorškega slikarstva.”

Tu se spomnimo na staro zgodbico, ki smeši srednjeveške sholastike. Učenjaki se prepirajo, koliko zob ima osel – ne pri Aristotelu ne pri kaki drugi avtoriteti ne najdejo odgovora. A mladeniča, ki je predlagal, da bi stopili v hlev in oslu zobe prešteli, so se lotili s pestmi in mu jih krepko naložili zaradi njegove nedostojnosti, neumnosti in nepoznavanja znanstvene metode in prave narave učenosti. Podobno nas Dantova teorija uči, da svojim čutom ne smemo več zaupati.

“Brez teorije je črn premaz samo črn premaz,” piše Danto. Kmečka pamet nam pove, da je črn premaz tudi s teorijo samo črn premaz. Če smo ga sposobni videti kot kaj drugega, je to stvar naše percepcije in ne teorije.

Definicija, da je umetnina interpretiran artefakt, se nadaljuje v trditev, da vsaka nova interpretacija umetniškega predmeta naredi novo delo, torej različne interpretacije istega dela naredijo različne umetnine. Od te logike pa je le korak do tja, ko bi lahko sklepali, da jabolka niso padala na tla, dokler ni Newton razvil teorije o gravitaciji, ko pa se bo našel kak fizik, ki ji bo dovolj inteligentno oporekal, bodo spet lebdela v zraku. “Umetnost je postala pribežališče teorije,” je duhovito izjavil filozof Odo Marquard, “in teorija je to, kar človek počne, kadar ni več kaj početi.”

Naj vera v moč teorije temelji na še tako čudni logiki, ima v svetu umetnosti brez števila privržencev in njen vpliv na sodobno ustvarjalnost je bil velikanski. Vloga razlagalca likovnega dela je postala enaka umetnikovi. A celo to ravnovesje se poruši v prid razlagalcu – kustosi postanejo avtorji idejne postavitve razstav, umetniki pa le izvajalci, v skrajnih primerih le “čopič v rokah kustosa”. Neverjetno se zdi, kako veliko število likovnikov se je z veseljem vključilo v take nove “proizvodne odnose”, ki od njih pravzaprav ne zahtevajo posebno veliko.

Seveda ni mogoče oporekati tistim piscem o umetnosti, ki vidijo krivdo za krizo slikarstva v gromozanski inflaciji podob, s katerimi nas nenehno bombardirajo mediji. Niti tistim, ki zanjo dolžijo umazane manipulacije umetnostnega trga. A že temeljitejši pogled na umetnostno dogajanje zadnjih dvajsetih let nas prepriča, da to nista edina vzroka. Velika večina projektov zadnjega časa, ki jih opisujejo antologije sodobne umetnosti in

niso samo bizarni ali pa popolnoma prazni, nagovarja mračne plasti naše psihe – čisto vsakdanji del sodobnih performansov so satanistični rituali, mazohistične orgije ipd. Čeprav je to mogoče le stvar izbire avtorjev antologij, vendarle kaže na temeljno usmerjenost našega časa. Že samo razlike med poskusi definiranja umetnosti od romantike do visokega modernizma in tistimi iz postmoderne dobe, ki sem jih navedel na začetku (brez težav bi jih lahko našli še veliko več, a bi pričali o istem), nam govore, da tolikokrat omenjena kriza sodobne umetnosti ni le posledica prenasičenosti s podobo, da je neprimerno globlja in nevarnejša. Je kriza etike, smisla, zavesti, posledica odtujenosti od bistva.

O njej čudovito jasno govori Kocbekova pesem Papige, zato jo bom (čeprav se mi – vsaj z estetskega vidika – ni nikdar zdela posebno dobra) navedel v celoti.

Termiti so napadli pokrajino, / Izvotlili mostove in spomenike, / Mize in postelje so razpadle v prah, / Bacili so se zalezli v laboratorije, / Naselili so se na čistih inštrumentih / In mimogrede ukanili učene možje. / Vse se je zgodilo pošastno tiho.

Pri nas so se zaredile papige, / Zelene in rumene so zavreščale, / Po vrtovih, hišah in kuhinjah, / Požrešne, nesnažne in prostaške / So vdrle v kopalnice in spalnice / In se nazadnje naselile v ljudeh. / Vse se je zgodilo pošastno glasno.

Nihče med nami ne zna več lagati / In nihče ne more več povedati resnice, / Govorimo jezik neznanega plemena, / Kričimo, kolnemo, zavijamo, tulimo, / Širimo usta in napenjamo oči, / Še dvorni norec je zblaznel, / In vrešči kakor vsi drugi.

Nekje pa stojijo možje v krogu / In nemo gledajo v *mirno središče*, / Nepremično stojijo in blaženo molčijo, / Ramena so jim vedno širša / Pod starim bremenom tišine. / Ko se bodo nanagloma obrnili, / Bodo papige v nas poginile.

\*\*\*

“V najgloblji globini človeka je neko *nepremično središče*, veliko resničnejše od vsega, kar je znano ali doživeto. To središče se ohranja, ne da bi ga kar koli od zunaj moglo vznemiriti ali delovati nanj, zato ker dobiva življenje od nečesa neizmerno onstranskega, ki pripada istemu, tako pogosto neznanemu temelju. Tišina, ki spremlja vsak notranji duhovni napor, omogoča človeku, da pride do tega izvira in najde tam neskaljen mir. Ta mir mistik prenaša v zunanji svet ...,” je zapisala M. M. Davy v predgovoru svoje Enciklopedije mistike.

Če trdim, da je umetnost ena izmed možnih poti k temu “mirnemu središču” iz Kocbekove pesmi, moram hkrati priznati, da je ena izmed manj ravnih. Številne mistične prakse nas vodijo k cilju hitreje in zanesljiveje.

Nekatere izmed njih celo uporabljajo likovne znake. Splošno znane so tibetanske meditacije ob jantrah – nekakšnih meditacijskih diagramih. Na katero jantro naj človek meditira, je odvisno od njegove starosti, spola, temperamenta, stopnje duhovnega razvoja in cilja. Vedenje o moči likovnega znaka je torej pripeljano do skrajne točke. Možnosti umetnosti, kot jo razumemo na Zahodu, so v primerjavi s tem tako preciznim vedenjem naravnost uborne. In vendar: ali bi res lahko trdili, da so jantre najpopolnejša oblika likovne umetnosti? Bi jih sploh lahko prištevali k umetnosti? So v celoti shematične in neosebne (kot je neoseben ali, bolje, nadoseben cilj, h kateremu vodijo) in skoraj bi se nam zdelo okrutno, če bi se umetnost v svoji najvišji obliki reducirala v nekaj trikotnikov znotraj kvadrata, ki sestavljajo slovito šri-jantro.

Bilo je sicer kar nekaj poskusov, da bi jantre uporabili v zahodni umetnosti ali pa ustvarili nov tip janter in mandal. V slovenskem slikarstvu se spominjamo serije Metke Krašovec in slik Davida Neza. Slavnejše so psihedelične jantre ameriškega slikarja Atwella iz “lepih hipijevskih časov”. Čeprav ne vemo, v kakšna duhovna stanja so lahko pripeljale njihove (največkrat drogirane) uporabnike, kadar so poskušali meditirati ob njih, so čudovito lepe in sugestivne in nikakor ni prazna fraza, kar so ob njih zapisali kritiki o “celularno občutenem kozmosu”. A vendar, pot do razsvetljenja z likovnimi sredstvi je znana že tisočletja in težko je k starodavnemu védenju dodati kaj novega. Bojim se, da mi ne preostane drugega, kot da svojo tako neskromno definicijo umetnosti kot poti k središču (iz Kocbekove pesmi) nekoliko omilim. Naj mi bo umetnost postavljanje markacij na poti (in stranpoteh) vase, in, seveda, lepšanje poti. Lepo potovanje je zagotovo bolj smiselno od hitrega.

Veliko umetnikov trdi, da med potekom ustvarjanja v svoje slike “uskладиščijo” svojo psihično energijo, da jo slika potem izžareva in da prav ta v umetnini “konzervirana” energija sproži v sprejemljivem gledalcu tisto, kar imenujemo “umetniško doživetje”. To prepričanje je podobno staremu verovanju, da lahko adept z dotikom posreduje učencu stanje duha, imenovano “razsvetljenje”. V indijski tradiciji pravijo temu “daršan”. To moč pripisujejo v krščanstvu celo relikvijam. Upam si trditi, da je “umetniško doživetje” zelo blizu “mističnemu doživetju”, čeprav ga skoraj nikoli ne dosega niti po intenzivnosti niti po kompleksnosti. Mistično razsvetljenje opisujejo kot popolno zavedanje svoje prave, absolutne narave in povezanosti z vsem v kozmosu in hkrati kot popolno, globalno razumevanje življenja. Ob tem naj bi se začasno ustavile telesne funkcije.

Najmanj, kar nam lahko da “umetniško doživetje”, je globlji uvid vase in lahko nas napelje na globlji razmislek o nekem aspektu življenja. Ni mi

sicer znano, da bi znanstveniki kdaj preverjali delovanje telesnih funkcij človeka, ki doživlja estetsko izkušnjo, a introspekcija mi pove, da so zmanjšane – dihanje je upočasnjeno, prav tako utrip srca. Seveda pa je estetsko doživetje neprimerno manj celovito od mističnega.

Če predpostavimo, da je tisto, čemur rečemo “umetniško doživetje”, samo nekakšno fragmentarno, nepopolno mistično razsvetljenje, bi bil logičen sklep, da je umetnina tem popolnejša, čim bolj je doživetje, ki ga je sposobna izzvati v pripravljenem gledalcu, blizu mističnemu doživetju. Paradoks je, da likovnih izdelkov, ki so preizkušeno sposobni pripeljati uporabnika do stanja transcendentalne zavesti, janter torej, ne moremo imeti za umetnine, so le že od zdavnaj ponavljane sheme. Slikarji janter so sicer po navadi postali sveti, realizirani, razsvetljeni ljudje, a umetniških del ne moremo soditi glede na njihove pozitivne ali negativne posledice za avtorje in uporabnike.

Veliko bolje kot delovanje likovnih del je raziskan vpliv glasbe na poslušalce. Znani so blagodejni učinki Bachove, Vivaldijeve in Mozartove glasbe na sinhronost možganskih valov in celo na rastline in živali. Priznati moramo, da je glasba, ki – dokazano – tako blagodejno deluje na okolje, v resnici čudovita in njena umetniška vrednost velja za nesporno.

In vendar je videti, da so imeli že stari Indijci bolj poglobljeno vedenje o delovanju glasbe. Z učinki zvoka na zavest se ukvarja ena izmed upaved (nižjih ved), imenovana gandharvaveda. Za vsako uro dneva ponudi glasbo, ki poveže naše telesne ritme s kozmičnim ritmom določenega trenutka. In vendar ta glasba za poslušanje ni prijetna, na trenutke je celo bolj podobna stokanju kot glasbi. Gotovo ne bi našli glasbenega sladokusca, ki bi ji bil pripravljen priznati vsaj najmanjšo umetniško vrednost. Še huje je z zvoki, ki nas (ob pravilni uporabi) pripeljejo do transcendentalne zavesti. Od tega, kar v zahodni civilizaciji imenujemo glasbena umetnost, so oddaljeni za cela svetlobna leta, čeprav so bili občinstvu kot glasba že servirani hrup z ulice, zvoki motorne žage in podobno.

Je mogoče, da umetnost v svoji najpopolnejši obliki preneha biti umetnost? Ali pa, da je le igračka, ki jo otrok – človeštvo – sicer jemlje smrtno resno, a na določeni stopnji zrelosti zanj vendarle izgubi ves pomen in jo nadomesti z “resnimi” zadevami?

Videti je, da so se tega zavedali že slikarji informel arta. Ad Reinhardt, ki je resno in temeljito preučeval azijsko umetnost, je v svojem članku zapisal: “Nobena umetnost na svetu ni tako jasno kakor azijska pokazala, da ničesar, kar je iracionalno, trenutno, spontano, nezavedno, primitivno, ekspresionistično, naključno ali nepredmetno, ne moremo imenovati resno umetnost. Samo brezizrazna praznota, popolno zavedanje, nepristranskost;

samo 'umetnik kot umetnik', ki ga vodi en sam, in sicer razumski um, 'neposeljen in poduhovljen', prazen in čudovit; samo sorazmerna in pravilna razmerja; nespremenljiva 'človeška vsebina', brezčasno 'najvišje počelo', nikoli zastarana 'univerzalna formula' umetnosti in nič drugega."

Ta opis idealne umetnosti ni daleč od opisa janter. Reinhardt je našel slikarski način, kako izpeljati svoje ideje, ne da bi asociiral na že tisočletja stare vzorce janter, čeprav se ne izogne religioznim simbolom – nanosi črne barve na večini njegovih slik so urejeni v obliki križa. Vendar je bil eden redkih, ki se mu je posrečilo na avtentičen način uresničiti to vrsto likovnih idej. Ameriški slikarski tokovi, ki so sledili in na katere je Reinhardt vplival, npr. hard edge, slikarstvo barvnega polja in podobni, so zapadli v lično dizajniran in prazen esteticizem.

V Greenbergovih teorijah, ki ognjevitó zagovarjajo te nove smeri, ni več izrazov, kot so "najvišje počelo", "nespremenljiva človeška vsebina", "univerzalna formula umetnosti", ki jih uporablja Reinhardt, temveč se njegovo izrazoslovje nanaša predvsem na formalne elemente.

\*\*\*

Ideja, da je umetnost pot k spoznanju absolutne podlage življenja, ni bila tuja niti starim Grkom. Grško gledališče je bilo "(...) resnična cerkev za uvajanje v skrivnosti življenja. Prehod človeškega obstajanja k njegovi biti je v ospredju zanimanja tragedov. Očiščenje poslušalcev vsega, kar zavira svoboden pretok božanskih vplivov." (Leothon Agathias, Grška mistika.)

Plotin predlaga kot pot k osvoboditvi od človeških danosti pot "muzika" (s tem ni mišljen le glasbenik, temveč vsakdo, ki so ga navdihnile muze), tistega, ki ljubi, in filozofa: Kar je Lepo, kar je Dobro in kar teži k Resnici, ima moč, da pripelje iskalca k cilju.

A umetniki, ki sledijo iluziji čutov, se zdijo Plotinu podobni filozofom – sofistom. Njihovo delovanje ima za organizirano laž. Umetnost, ki je le "mimesis", ki torej samo posnema naravo, je trivialna in nepotrebna, samo *raison d'être* je vzpostavljaje vrhovnih vrednot. Fidias je klesal svoj kip Zeusa, ne da bi se oziral na vzore iz narave, razmišljujoč le o tem, kakšno bi bilo lahko videti božansko, ko bi bilo dostopno našim očem.

Plotin nam nalaga, da na isti način, torej ne po zgledih čutne, temveč z iskanjem idealne narave, brez premora klešemo svoj lastni kip. Vrednota se mu zdi vzpenjanje nad svet podob, k sami biti lepega v sebi, vsako delovanje ali ustvarjanje je le vzpenjanje k idealnim umom, od katerih izvira narava predmetov.

Mišljenje grških filozofov o ustvarjanju je torej v svojem bistvu neverjetno podobno temu, kar se je Ad Reinhardt naučil od azijske umetnosti.



Grška mitologija pa nam govori drugače. Resda priznava prednost apolinični umetnosti – Marsias je drago plačal svoj poraz v tekmi v muziciranju z Apolonom in kralj Midas je bil kaznovan za svoj slab okus z oslovskimi ušesi. A krilati Pegaz, glavni atribut pesnikov, je rojen iz obglavljene Meduze, ki po jungovskih interpretacijah simbolizira negativni aspekt anime. Z njo ga je spočel bog morja (po Jungu simbola podzavesti) Pozejdon v podobi konja (simbola impulzivnosti, vitalnosti, nagonskega) v trenutku pohote. To nam kaže na dionizično pojmovanje izvora umetnosti. Tudi grško gledališče, ta “resnična cerkev za uvajanje v skrivnosti življenja”, naj bi se razvilo iz kozlovskih iger.

Narava in Zakon, pozabljenje in Resnica, Dioniz in Apolon so v nenehnem boju, nazadnje pa se umirijo v božanskem središču. Toda pri Grkih je obstajala hierarhična lestvica: Apolonova lira je bila vredna več od pastirske piščali in pot mistika – filozofa – asketa naj bi bila vredna več od orgiastičnih kultov, v katerih je iskalo ekstazo preprostejšega ljudstva. Umetnost duhovno razvitejših ljudi je bila preprostim nedostopna. V obredih misterijev so običajni udeleženci smeli gledati le prekrite ali pa oblečene kipe, kipe golih božanstev pa so imeli pravico gledati le visoki dostojanstveniki. Obleke so simbolizirale koprene, ki prekrivajo resnico.

Podobno hierarhijo lahko najdemo tudi v staroindijski umetnosti. Najizrazitejša je v literaturi – besedila modrecev, namenjena drugim modrecem (šruti), se razlikujejo od tekstov, ki o najvišjih resnicah poučujejo učence (smrti). Za preproste ljudi je resnica oblečena v pravljice in basni (purane). Manj izrazita, a vendarle hierarhija obstaja tudi v staroindijski in tibetanski likovni umetnosti. Bogate in živo pisane upodobitve božanstev in demonov, v katere verjame preprosto ljudstvo, so diametralno nasprotje abstraktnih meditacijskih diagramov ljudi, ki hrepenijo po zlitju z brahmanom. In najpopolnejša jantra je prazen kvadrat, v katerega lahko iskalec projicira svojo duhovno jantro.

Hierarhija je seveda obstajala tudi v zahodni umetnosti dvajsetega stoletja. Težko bi našli vsaj za silo izobraženega človeka, ki ne bi preziral vrtnih palčkov in podobnih artiklov, s katerimi si krasi domove preprosti ljudje in marsikateri “prosvetljevalec ljudstva” je že povzdignil glas proti poplavi cenene plaže v literaturi. Vendar, vsaj kar zadeva likovno umetnost, hierarhija ni bila urejena glede na stopnjo duhovnega razvoja porabnikov tako kot v stari Indiji, temveč po nekakšni imaginarni umetniški vrednosti, ki jo določa “svet umetnosti” (v Dickijevem pomenu besede – torej združba galeristov, kritikov, trgovcev z umetninami in menedžerjev, zbiralcev umetniških del, kulturnih politikov, uradnikov v kulturnih institucijah in tistega dela umetnikov, ki so jih prej naštetih pripravljeno

sprejeti “za svoje”) po kriterijih, ki jih (že zaradi same narave umetnosti) ni nikdar mogoče jasno opredeliti.

Z začetkom poparta se je meja med visoko umetnostjo in kičem ne le zabrisala, temveč je bil kiču hote podeljen status “visoke umetnosti”. Prvi hip se je to zdelo zabavno. Bilo je namreč tako neverjetno, da je bilo težko razumeti drugače kot ironično. Toda ali je mogoče še danes najti vsaj kanček ironije ali humorja v močno povečanih sličicah iz stripov v delih Roya Lichtensteina? Ali ni to vnašanje “nizkega” le korak k popolni banalizaciji umetnosti, ki jo lahko občudujemo v delih Jeffa Koonsa?

Kaj je tisto v umetniškem delu, zaradi česar “svet umetnosti” sprejme in povzdigne ali zavrže in pozabi določenega avtorja? “Sveta umetnosti” kvaliteta in utemeljenost del pogosto ne zanimata prav dosti. Pomembnejše so mu zakonitosti trga. Celó pri prodajanju bolj praktičnih in uporabnih predmetov, kot so umetnine, postaja oglaševanje pomembnejše od kvalitete izdelkov, pri trženju umetnin pa je dobilo že prav absurdne razsežnosti, saj za ugotavljanje kvalitete ni nikakršnih trdnih, še posebno pa ne stalnih meril. In, če jih ni, na kaj se opira umetnostna zgodovina, ki vendar ni odvisna od preproste tržne logike? Seveda verjamem, da neka merila, čeprav ne popolnoma zanesljiva in trdna, vendarle obstajajo. Odločilnejša od vseh drugih se mi zdi moč sevanja v delo vložene avtorjeve energije in s tem povezana intenzivnost umetniškega doživetja. Prvi kriterij, sevanje, je ne le neizmerljiv, temveč celo nedokazljiv – fizika se ne ukvarja z nikakršno psihično energijo ali močjo misli ali čim podobnim. Tudi drugi kriterij, intenzivnost umetniškega doživetja, ni izmerljiv in likovni teoretiki celo vse pogosteje zanikajo obstoj takšnega doživetja.

Resda sta obe lastnosti številnim posameznikom iz izkušenj dobro znani, a umetnostna zgodovina, ki želi biti vsaj za silo resna znanost, si s takšnim argumentom pač ne more pomagati. Znanost se ne more zanašati na negotove, subjektivne senzacije, temveč le na jasna, razumska in preverljiva dejstva.

Umetnostna zgodovina je znanost o področju, ki je z znanostjo v popolnem nasprotju in ki daleč presega omejitve razumskega mišljenja. Duhovita je ugotovitev nemškega pisatelja Martina Kessla: “Umetnost je tisto, kar ostane v umetniškem delu, ko je vse preostalo že analizirano.”

Znanost pa se seveda sme gibati le v okviru meja razuma. Zato se umetnostna zgodovina ukvarja le z razvojem jezika form in z ikonografijo, torej z bolj površinskimi vidiki umetnosti. Termin “slog” se nanaša na formalne značilnosti dela, izraz “vsebina” pa je vse do pojava abstrakcije pomenil predvsem ikonografsko vsebino. Bistvo umetnosti je spoznavnim metodam, ki jih sme uporabljati umetnostna zgodovina, če hoče ostati znanost,



nedosegljivo. Zato se vpišejo vanjo začetniki novih slogov, avtorji, ki uvedejo nov motiv ali snov ali pa vsaj ponudijo novo različico že znane snovi, včasih tudi tisti, ki uvedejo novo tehniko ali nov način uporabe le-te. Od lastnosti, ki se izmikajo strogorazumskemu znanstvenemu nadzoru, je opaženo kvečjemu razpoloženje slike, t. i. "štimunga".

Zelo pomembno merilo je torej izvornost, uvajanje novosti. Videti je, kot da bi se avtorji tega posebno boleče zavedeli v drugi polovici dvajsetega stoletja. Hlastanje za novostmi je bilo v tem obdobju že na meji histerije. Ameriški kritiki, ki so uvajali in teoretično utemeljevali nove smeri, so to počeli tako, da so hkrati popolnoma zanimali vrednost smeri, ki so obstajale prej, četudi so jih šele pred nekaj leti sami utemeljili. Kult novega se je na umetnostni smeri sprevergel v strahovito pretiravanje – pomembno je bilo le, kaj je novo, izvirno, o tem, ali je tudi smiselno ali pa je popolnoma prazno, se je spraševal le malokdo. Lahko smo prepričani, da bi bila zgodovina umetnosti, še posebno novejših dob, videti čisto drugačna, če bi bil kriterij npr. intenzivnost estetskega doživetja, ki ga delo omogoča, ali pa morda kvaliteta in moč sevanja dela (torej to, čemur navadno rečemo energetski naboj), ali pa to, kako blizu je prišel avtor "nepremičnemu središču" (absolutni podlagi bivanja). A to so nepreverljive in neizmerljive kategorije. Merilo vrednotenja grških filozofov in indijskih modrecev, da je vrednejše to, kar je bližje "Resnici", torej absolutnemu bistvu, v dobi znanosti ne more biti veljavno, kajti nanaša se na kategorije, ki daleč presegajo omejitve znanosti. Opažam, da se je v zadnjem desetletju dvajsetega stoletja precej umetnikov zavedelo absurdnosti mrzličnega iskanja novosti za vsako ceno in začelo v svoja dela vnašati od nekdanj obstoječe vrednote. Na prvi pogled se mogoče zdijo konzervativni, a vendar je najbolj normalna reakcija, kadar opaziš, da si na poti zablodil, to, da se vrneš na zadnje razpotje, na katerem si bil še prepričan o pravilnosti poti, in od tam preverjaš drugačne možnosti. Drugi (večina) uživajo v tem, da hodijo prvi, dosežejo spoštovanje umetnostne scene in se ne sprašujejo, kam vodi pot.

V Čapkovih basnih od drevesa odpadli suhi list, ki ga veter vrtinči po zraku, navdušeno vzklika: "Hura! Zdaj vem, kaj je svoboda!" In cunjna na kolu modruje: "Da se obračam po vetru? Nikakor! A treba je iti z duhom dobe!"

Kakšna bo umetnost enaindvajsetega stoletja, ne moremo vedeti. Morda se bo vrnila h klasičnim likovnim sredstvom, morda pa bo računalniška miška dokončno izpodrinila čopič. Ali pa se bodo pojavile nove, drugačne oblike, o katerih se nam danes niti ne sanja. Mogoče bo celo prišlo do sinteze klasičnih vrednot in izumov avantgarde – iz zgodovine poznamo neštete uspešne primere podobnih sintez. A zdi se, da se bo umetnost, ne

glede na to, kakšne bodo njene zunanje oblike v prihajajočem stoletju, morala obrniti navznoter, se posvetiti iskanju bistva in svojih korenin, zajemati iz izvira v “mirnem središču”, sicer bo izgubila pomen in upravičenost svojega obstoja.

Gabriel Zaid

## Kaj naj storimo s povprečneži?

Prikazalo se mi je kot izziv in me spravilo iz tira. Bil sem sam. Ne bi bilo treba, da bi kdor koli izvedel. A potrudil sem se, da ne bi videl, kot če bi se mi vsilila kričeča, nadležna reklama. Mogoče je bilo že prej tam, na robu mojega vidnega polja, in tudi tedaj nisem hotel videti. Bilo je neumno, nespodobno vprašanje, ki ni hotelo izginiti in je zahtevalo pozornost: Kaj naj storimo s povprečneži? Zakaj se številni učitelji, žirije, uredniki počutijo kot krvniki, če jih zavrnejo? Pritisk sproščajo s prikritem besnenjem, opravljanjem, šalami, a dlje ne gredo. Zakaj je tako neprijetno razčleniti ta problem? Kaj je na njem tako žaljivega?

Če si bil v preteklosti povprečen, je bilo to sprva nekaj nevtralnega, nato pozitivnega, potem negativnega, zdaj je tabu.

Indoevropski koren *medhyo* v grščini, latinščini in germanskih jezikih ustreza nevtralnemu izrazu za nekaj, kar je na sredi (prostora, zaporedja, mere). V angleščini imajo besede *intermediate*, *mean*, *median*, *mediate*, *medieval*, *medium* in *middle* isti koren (tako kot v slovenščini *sredina*, *srednji*, *srednjica*, *posrednik*, *srednjeveški*, *sreda*, *sredinec*, *središče*). *Mediocris* v latinščini opisuje položaj v srednji višini na gori ali vzpetini. Indoevropski koren *ocris* je *ak*: vrh (hriba), slame. Definicijo so razširili, da je vključevala vsak položaj, ki ni bil skrajen: *mediocre malum* (Ciceron: lahka bolezen), *mediocris animus* (Ciceron: umirjen temperament), *mediocris vir* (Justin: človek iz srednjega razreda). (Calvert Watkins, *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*; Augustin Blaquez, *Diccionario latino-espa ol, espa ol-latino*.)

Stara ljudstva niso zaupala nezadržanosti, nesorazmernosti, pretiravanju. To nezaupanje je nazadnje pripeljalo do poveličevanja zlate sredine in zmernosti. Aristotel opisuje krepost kot sredino med dvema skrajnostma (*Nikomahova etika, II*). Horac slavi zlato sredino (*Ode, II*). Seneka poudarja prezir do veličine: "Veličino duha kaže, kdor prezira velike stvari in

povprečnemu daje prednost pred pretiranim” (*Pisma prijatelju Luciliju*, XXXIX). Montaigne ga je na začetku 17. stoletja še vedno dobesedno navajal: Veličina “se kaže tako, da so ji ljube navadne stvari in ne vzvišene” (*Eseji*, III. knjiga, 13. poglavje). Hobbes je približno ob istem času napisal, da na splošno velja trditev “Krepost se ujema s povprečnostjo in grešnost s skrajnostmi” (*Oxford English Dictionary*).

Prezir do zmernosti je novejši, star je le nekaj stoletij. Očitno se je pojavil v obdobju baroka in tedanjega navdušenja nad skrajnostmi, v času razsvetljenstva in absolutizma se je povečal, v romantiki in njenem kultu sijaja in veličastnosti dosegel stopnjo norosti, z evgeniki – zagovorniki rasne higiene – pa se je preselil v znanost. Nietzsche je oznanjal etiko nadčloveka in zavračal krščansko usmiljenje kot zanikanje življenja: “Šibki in invalidni bodo pomrli: to je prvo načelo našega usmiljenja” (*Antikrist*, št. 2).

Dvajseto stoletje ni izumilo vojaških napadov na civilno prebivalstvo (za spodkopavanje sovražnikove morale) in domačega genocida nezaželenih osebkov (za očiščenje in izboljšanje družbe), le spremenilo jih je v industrijo. Vse te grozovitosti so zvišale stopnjo etične zavesti. Vojna je prvič v zgodovini izgubila ugled. Skrb za človekove pravice je začela omejevati oslABLJENO državno neodvisnost. Prezir do manjših kultur je postal nesprijemljiv, in to tako zelo, da nikogar več ne smemo imeti za manjvrednega. To neomejeno širjenje tabujev škoduje dobrim namenom, ki so jih spodbudili, ker pripisuje vrednost zanikovanju vseh meril vrednosti.

Posledica takega relativiziranja je, da je povprečnost téma, o kateri se ne sme govoriti. Če nič ni manjvredno, tudi ničesar ni mogoče zavrniti. Ta tabu je le še poudaril napredek pod vplivom Amerike. Tretji rajh in Sovjetska zveza sta pokleknila pred imperijem Združenih držav Amerike in skupaj z njima so izginili tudi njuni miti. Nacistični nadčlovek in socialistični novi človek sta bila poražena, zamenjalo ju je povelečevanje povprečnega človeka. Če vsak povprečen človek lahko postane voditelj, sploh ne more biti povprečnih ljudi, lahko so le stopnje na poti k samouresnitvi.

V kulturi napredka vlada določeno protislovje. Zaželena je večja odličnost na vseh področjih, pa tudi večja enakost med ljudmi. A kako spojiš enakost z odličnostjo? Odličnost ustvarja neenakost. “Če bi bilo vse na svetu čudovito, v resnici ne bi bilo nič čudovitega” (Denis Diderot, *Rameaujev nečak*).

Mit premaga protislovja tako, da jih prikrije (Claude Lévi-Strauss, *Strukturalna antropologija*). Dober primer je mit napredka: protislovje, ki ga poseblja (odličnost za vse), zasenči upanje, da se bodo razmere sčasoma izboljšale. Človek mora preprosto verjeti, da je iskanje odličnosti

le začasen vir neenakosti. Današnje protislovje se bo že jutri rešilo. Tisti na vrhu niso privilegirana manjšina, temveč vsem dosegljiva obljuba odličnosti. Postopni napredek bo spravil v sklad tudi enakost in odličnost. V enakopravni prihodnosti bodo vsi čudoviti, le da se ta prihodnost vedno znova odmika. Današnji privilegiji so prihodnost vseh ljudi. In bodo vedno ostali v prihodnosti, kot bi morda dodal neki brazilski humorist. ("Brazilija je dežela prihodnosti in taka bo vedno ostala.")

Romantična ideja, da si mora človek prizadevati za veličino in da je nasprotna skrajnost (popoln neuspeh) ljubša povprečnosti, se razlikuje od antičnega pogleda na uravnoteženo življenje in doseže vrhunec z nadčlovekom, ki iztreblja povprečneže. Ker je to sramotno in ker se ne moremo vrniti k pradavni ideji, da je povprečnost zaželena, se moramo slepiti, da ne obstaja. Verjeti moramo, da je povprečnost stopnja: vse ovire bodo nekoč premagane. Ali pa bodimo še temeljitejši: tisto, kar spominja na povprečnost (po nekaterih merilih), je v resnici odličnost (po drugačnih merilih).

Razumneje bi bilo priznati, da smo vsi skoraj v vsem povprečni in da je to vseeno, kajti smešno si je v vsem prizadevati za odličnost. Izjema ne more biti splošno pravilo in takega pravila ne bi smeli mešati z resničnim splošnim pravilom, da je vsak človek enkrat, ker ga takega naredi skupek njegovega genskega koda, preteklosti, zavesti, sposobnosti in okusov. Niti dva človeka nista enaka. Če hočemo enega primerjati z drugim, ga moramo skrčiti na tisto, kar v resnici ni: na težo, višino, starost, na to, kako hitro teče na sto metrov, koliko besed natipka v minuti, na izobrazbo, plačo, nagrade, kakovost njegovih prevodov Katula in izvajanja Beriove *Sequenze XI*.

Če ljudi skrčimo na eno samo razsežnost, da jih lahko primerjamo med seboj, je merilo povprečna kakovost, tako kot pri vsaki statistični raziskavi. Smešno je, če hočemo, da bi na olimpijskih igrah vsi tekmovali na 400 metrov v prostem slogu in zmagali. Nemogoče je, da bi bili vsi prvi, niti ni zaželeno, da bi poskusili. Zaželeno pa je, da se vsi naučijo plavati zaradi užitka (in zato, ker jim bo ta spretnost koristila, če bodo padli v vodo).

Če vse ljudi skrčimo na eno razsežnost, jih s tem ponižamo. Če vse ljudi podvržemo temu, da merijo ali so merjeni, je vsa družba ponižana. Učenje ni isto kot pridobivanje dobrih ocen; pomembno je, da se učimo. To, da se zabavamo in trpimo, se bojujemo z gradivom, orodji, idejami in okoliščinami, ki bodo morda pripeljale do srečnega izida, ni isto kot pehanje za kreditnimi točkami za objave ali kopičenje ugleda, službenih položajev, denarja.

Ko se resnično življenje umakne abstrakciji, merjenje v eni sami razsežnosti postane dragocenejše kot ljudje in predmeti. To hkrati pomeni zdrs iz resničnosti v zagledanost vase. Dobronamerni starši govorijo

otrokom (da bi jim pokazali, da jih ne silijo slediti njihovi izbiri): "Lahko postaneš, kar želiš, celo cestni pometaç, ampak s pogojem, da boš najboljši cestni pometaç na svetu." S tem jih prisilijo, da skrčijo svoje cilje, iz sebe naredijo manj, ne več. To, da si najboljši pometaç (ali kar koli drugega), je osredotočeno na človekov *jaz* in tekmovanje, ne na učinkovit in zadovoljiv spopad s stvarnostjo.

To pojasnjuje ontološko potrebo po usposobljenosti in pritisk na učitelje, žirije in urednike. Kadar ni pomembno, da se naučimo, razumemo, ustvarjamo, raziskujemo, se zabavamo, rešujemo probleme ali pomagamo, temveč da tekmujemo in zmagamo, je vsak preizkus zadnja sodba, ki nas bodisi pripelje v nebesa, vrže v pekel ali postavi v vice. Zato nastaja neskončna množica spletk, ki naj bi nam zagotovile uspeh kot edini življenjski cilj. Če se hočemo učinkovito spopasti z resničnostjo, se moramo ukvarjati le z abstrakcijami: meriti in se prepustiti merjenju, premagovati tekmece, dosežati cilje. Dobro pometati, z veseljem plavati, dobro graditi, osebnostno rasti, iskati ustvarjalne rešitve ugank in problemov, ki nas resnično obremenjujejo, vse to je v plezalčevi miselnosti, usmerjeni le k zmagi, drugotnega pomena.

Presenetljivo pa pritisk, ki nas sili k plezanju, doseže vrhunec z vzponom povprečnežev k moči in slavi. Neskončno tekmovalni darvinizem naj bi pripeljal na prestol odlične, ne nesposobnih. Vendar je v dirki proti vrhu vse polno domnevno objektivnih preizkusov, katerih izidi niso tako zlahka merljivi kot hitrost plavanja v olimpijskem bazenu. Nemogoče je biti natančen, kadar pretehtavaš kandidata za službo ali nagrado ali ocenjuješ pomen nekega dela. Celo najbolj poštene in najsposobnejše žirije se lahko dokopljejo do različnih ugotovitev. Če se želimo izogniti razpravam in vse omejimo le na mehanske meritve, so izidi nesmiselni. Kandidat z največjim številom točk je lahko povprečnež. Izdelek, ki se najbolje prodaja, je lahko povprečen. Tisto, kar v raziskavah doseže najvišjo stopnjo, je lahko povprečno. Spored z največjo gledanostjo je lahko zanič.

Tekma ne pripelje vedno na vrh ljudi s posebnimi spretnostmi na določenem področju, temveč tiste, ki znajo najspretnje tekmovati, se prilagajati, si delati reklamo, se predstaviti kot zaželeno dobrina, opravljati izpite, nabirati točke, zmesti tekmece, očarati žirije ali pritiskati nanje, si prisvojiti mikrofona ali odrske luči, postati priljubljeni, spraviti kolo v tek tako, da ga ne more nihče več ustaviti. Naravni izbor v dirki proti vrhu je naklonjen nastanku nove človeške vrste po Darwinu, imenovane *mediocris habilis*.

Človek, ki se zna prilagoditi in splezati na vrh, ima morda tudi resnične sposobnosti, vendar jih ne potrebuje. Spoznati se mora le na plezanje.

Še tako spreten človek lahko v dirki zaostane, če ne obvlada spretnosti *mediocris habilisa*. Tako se nazadnje zgodi, da popoln nesposobnež postane številka ena.

Ljudje, ki jih ne zanima tisto, kar delajo, temveč le mandati, žal vztrajajo v tekmi, dokler ne dosežejo tistega, kar hočejo. Leta pozneje, ko dosežejo moč in slavo, postanejo vzor za družbo, v kateri je pomembno le plezanje, in ponižanje se širi od zgoraj navzdol. Številni se nad tem pritožujejo, ne da bi videli, da se v resnici vse začne pri dnu, ko učitelji, žirije in uredniki postanejo sokrivi za malomarno delo v želji, da se ne bi počutili kot krvniki. In potem neki ubogi revček, ki dobi dobro oceno iz usmiljenja, utrujenosti ali neodgovornosti, postane njihov šef, sodnik, krvnik.

*Prevedla Dušanka Zabukovec*

*Tomaž Toporišič*

## **Božičeve levitve slovenske dramatike in gledališča**

TRGOVEC: Tako na kratko. Ali morda veste vsaj to, kdo je ta človek in kaj?

CUNJAR: Kaj je bolj pomembno? Kaj je ali kdo je? Ko bi vam hotel povedati, kdo je, tega ne bi mogel, najbrž tudi on sam ne bi vedel, čeprav bi govoril ves dan o sebi. Kaj je? Zdi se mi, da zdaj ni nič. Toda to ni niti pomembno. Morda vas bo zanimalo to, da mi je nekaj zaupal. Zaupal pa mi je lahko, ker je že prej živel v tej hiši. Vsaj rekel mi je tako.

TRGOVEC: Kaj vam je zaupal?

CUNJAR: Da se da priti od tod. Da je izhod od tod.

TRGOVEC: Kje?

CUNJAR: Tega pa mi, če pomislim natanko, sploh ni povedal. Ga nisem niti vprašal, ker se mi je zdelo neprimerno nadlegovati ga s tem, ko pa je bilo jasno, da bo kmalu umrl.

(Peter Božič: *Zasilni izhod*, str. 9)

### **I. Nova dramatika, ki je novo gledališče**

Ko je Peter Božič v svoji drugi enodejanki *Zasilni izhod*, ki je izšla leta 1957 v Reviji 57, nekaj let pozneje (l. 1961) pa so jo skupaj s *Križiščem* tudi uprizorili na Odru 57<sup>1</sup>, katerega soustanovitelj in aktivni sodelavec

<sup>1</sup> Oder 57 je bil najdaljnosežnejši izmed treh v petdesetih letih ustanovljenih eksperimentalnih odrov, hkrati pa tudi najpomembnejši za razvoj slovenske dramatike in uveljavitev njenega uprizarjanja. V sedmih letih svojega obstoja (1957–1964), do zaprtja po škandalu z Rožančevo *Toplo gredo* leta 1964, je izpeljal kar trinajst krstnih uprizoritev dram sedmih dramatikov, ki so sodili in delno še vedno sodijo v sam vrh sodobne slovenske dramatike po drugi svetovni vojni: Jožeta Javorška (*Veselje do življenja*), Dominika Smoleta (*Antigona, Igrice*), Primoža Kozaka (*Afera, Dialogi*), Petra Božiča (*Zasilni izhod, Križišče, Vojaka Jošta ni, Kaznjenci*), Vitomila Zupana (*Aleksander praznih rok*), Daneta Zajca (*Otroka reke*) in Marjana Rožanca (*Stavba, Topla greda*).



je bil v tem času, je govoril o posebnem, novodobnem sleherniku, ki je vedno znova nastopal v njegovih dramah in romanih. Tako je skozi prizmo tipične božičevske absurdnosti razkrival temeljno preokupacijo svojega pisanja z etosom, hkrati pa ni prikrival, da izhaja iz eksistencialistične podstati.

Na to dvojno, k eksistenci in absurdu usmerjeno naravnost Božičevega dramskega opusa je ob njegovem začetku opozoril že njegov sodelavec, kolega, sodobnik in lucidni interpret Taras Kermauner. Ob premieri obeh dram je v zapisu za gledališki list poudaril, da gre za “dve zares moderni slovenski drami”, ki imata “en sam cilj: odkriti resnico sodobnega človeka”, pri tem pa gresta “preprosto mimo vladajoče humanistične dramatike”. Božič je po njegovem mnenju (ki se mu pridružujemo) “konvencionalno snovnost zreduciral na minimum, vsa mu služi samo za simboliziranje resničnosti, ki je snovnost popolnoma prekvasila in spremenila.”

Prav to “prekvašenje in spreminjanje” snovnosti pri Petru Božiču je treba pripisati temu, da je že v svojih prvih dramah pretrgal s tradicijo absolutnosti drame, ki sta jo je gojila (socialistični) realizem in t. i. humanistična dramatika petdesetih let prejšnjega stoletja.

## II. Oklevajoči glas modernega pisarja

S tem je uveljavil to, kar je francoski dramatik in teatrolog Jean-Pierre Sarrazac v sodobni dramatiki kot rezultat mutacij dramske forme in dramatike na splošno poimenoval *kriza brez konca*: permanentno krizo drame brez rešitve. Božič tako v svojih dramah ni uresničil szondijskeve ali brechtovske epizacije, ampak je sprožil proces destabilizacije drame, ki ga uteleša rapsodično nastajanje gledališča. Njegove igre so nastajale in nastajajo za gledališče, očiščeno hiperdramatičnosti dialoga bodisi buržoaznega bodisi sočrealističnega gledališča. Hkrati pa dopuščajo, da si namesto epskega subjekta utre pot “oklevajoči, zabrisani, jecljajoči glas modernega rapsoda”, glas “slabega subjekta” (Sarrazac).

Tako je tudi v njegovi najnovejši drami *Šumi*, ki črpa svojo tematiko, motiviko in temeljno problematiko iz Božičevega kratkega romana *Chubby was here* (1987), hkrati pa je bližja kot absurdnim enodejankam obdobja Odra 57 “postperspektivovski dramatiki”, npr. *Komisarju Krišu* (1982) in mogoče še bolj *Španski kraljici* (1985). Na eni strani smo (če si izposodimo Poniževu interpretacijo *Komisarja Kriša*) soočeni z geografijo “nereda sodobnega slovenskega sveta, njegovo iztirjenostjo in duhovno izpraznjenostjo”, na drugi pa z motom *Španske kraljice* “Nihče na svetu nima prav.”

BARBARA: Vidiš, kaj si naredil! Ubil si svoje življenje, ves čas si govoril, da je Ljerka tvoje življenje. Ti moraš kar naprej nekaj početi, moški morate kar naprej nekaj početi. Usodo morate obračati na glavo, delati zgodovino in ubijati ljudi. Namesto da bi bila Ljerka tam, kjer je bila, imaš svoj prvi umor pred nogami. Hudič naj te vzame, Chubby, odrešenik, ki kar naprej odrešuješ ljudi. Mene že ne boš, da veš!

CHUBBY: Utihni, ženska, saj sam vem, kaj je. Samo sekundo je treba, pa se vse konča. Naj plamen vzame cel svet, pa hišo, mene, tebe. Poglej, kako lepo gorijo moje pesmi!  
*(Chubby začne zažigati orumenele papirje, svoje pesmi. Ogenj dogoreva, oba molčita in ko ostane samo pepel, Chubby nekaj časa strmi v Barbaro, se obrne in izgine. Barbara plane v jok.)*

(Peter Božič: *Šumi*)

### III. Božič in iskateljstva Odra 57

Vrnimo se v drugo polovico petdesetih let, k Reviji in Odru 57, k Petru Božiču kot soiniciatorju obeh, ki je utelešal iskateljstva tega eksperimentalnega gledališča, utemeljena na izkušnjah evropske eksistencialistične in absurdne dramatike. Nikakor ni bilo naključje, da je predvsem na Božiča (ob njem pa tudi Jožeta Javorška) močno vplivala prav premiera ob odprtju Odra 57, slovenska praižvedba *Učne ure* Eugèna Ionesca v režiji Žarka Petana (ki je bil ob Franciju Križaju in Tarasu Kermaunerju tudi glavni režiser tega gledališča in gibanja), predstava kot dogodek, ki je bila ključna tudi za reformacijske težnje v gledališču, ki jih je Odr 57 gradil v povezavi z Artaudovimi prevratniškimi mislimi o gledališču (parafrazirane že v uvodu Jožeta Javorška ob krstni uprizoritvi njegove igre *Veselje do življenja* leta 1958).<sup>2</sup>

Svoje izhodišče v programskem spisu na gledališkem listu oziroma letaku za isto uprizoritev so avtorji in predstavniki gledališča označili

---

<sup>2</sup>Zanimivo pričevanje iz neposrednega vira je Božičev esej "Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do današnjega dne", v katerem piše:

"Malo prej smo rekli, da je bila gledališka literatura tista, ki je povzročala in povzročila spreminjanje gledaliških sredstev, in malokdaj je kako gledališko besedilo v razvoju povojnega slovenskega gledališča povzročilo tak radikalen premik, kot ga je uprizoritev 'Učne ure' Eugèna Ionesca na Odru 57 v režiji Žarka Petana." Božič nadaljuje, da je po njegovem mnenju in interpretaciji prav Ionescov tekst bistveno vplival na režijske in konceptualne rešitve Petanove postavitve, ki je s spremenjenimi gledališkimi sredstvi ustvarila pomemben presedan, "predvsem v tem, da literatura ni bila več dominantni del gledališke predstave, saj je prav tako napisano besedilo zahtevalo tako radikalne spremembe", hkrati pa je tako znotraj slovenskega prostora nastal radikalen preobrat v gledališki poetiki oziroma "uporabi gledaliških sredstev, še bolj viden in razpoznaven v sami dramaturgiji besedila ..."

za izhajanje iz “teoretičnih osnov, ki jih je v svojih teoretičnih spisih utemeljil Antonin Artaud, /.../ upor literarnemu gledališču, ki je prišlo v čast med renesanso”, ter obnovitev gledališča kot “samonikle vrednote v mavrici sodobne omike.”

Krog avtorjev Odra 57 (ob Božiču so bili to predvsem Javoršek, Kozak, Smole, Kermauner, Taufer) je, kot je razvidno iz zapisa “Kozakova Afera in sodobna slovenska dramatika” v gledališkem listu ob uprizoritvi te “tragedije” leta 1961, zagovarjal nujnost oddaljitve od ibsenovske tradicije oziroma “odpora proti romantično-realistični tradiciji” in ukvarjanja s “človekovo ontološko in moralno usodo sredi obćih dimenzij sveta, družbe in zgodovine”. Tako so v slovenski prostor vpeljali novo pojmovanje gledališča in dramatike, ki ga je Venó Taufer v knjigi *Živo Gledališče III*. lucidno opisal z besedami:

... askeza. Morda še bolje intelektualna, racionalizirana askeza, ki se je očistila vsega čutnega in emocionalnega v svoji gledališki asketičnosti, da bi prišla do razbeljene, razžarjene besede, misli: do njune gledališkosti, njune gledališke akcije in evokacije v dogodek geste, zvoka, eksistencialne usodnosti logosa. Ta zagnanost v ugledališćenje besede, ki pa nikakor ni suženjska podređitev besedilu, ampak samostojna, tako rekoč ne glede na tekst in ob tekstu samostojna gledališka ustvarjalna koncepcija /.../ Distanca med besedilom in konceptom odrskega oblikovanja kot razločevanje med literaturo in gledališčem je kljub navidezni podređenosti, služenju drugega prvemu, vendarle opazna in jasno razmejena.

#### IV. Subvertirati pravila szondijske absolutne drame

Prav Peter Božič je s svojimi dramami za Odr 57 (kot je v razpravi “Sodobna slovenska dramatika” natančno zapisal Lado Kralj) “subvertiral pravila dramske tehnike” oziroma (kot je v razpravi “Aktivna razlika” zapisal Taras Kermauner) “svojo dramatiko kar se da očistil vsega, kar se mu je videlo kot balast, snov, zgodba, značaji, psihološka determiniranost”. Podobno kot pozneje Dušan Jovanović je z vztrajnim zanikanjem ali, bolje, s spodmikanjem angažiranega aristotelovskega koncepta drame in gledališča (kot opozarja Jože Koruza) “vsako postavljeno situacijo, kakor hitro je zadobila kolikor toliko mimetične avtentične razsežnosti življenjske resničnosti, že v naslednji sceni razvrednotil ali obrnil”.

Že ob uprizoritvi njegovih enodejank na Odr 57 pa je Vladimir Kralj omenil še eno značilnost Božičeve dramatike, na katero sta poznejša kritika in literarna zgodovina prehitro pozabili, namreč to, da ta dramatika ob očitni naslonitvi na “beckettovsko tragično grotesko” nadaljuje tudi

“tradicijo domačega dramskega ekspresionizma po prvi svetovni vojni” s svojo “komaj zaznavno fabulo, depresivno atmosfero, razdvojenimi, morbidnimi junaki in močno zabrisano simboliko posameznih figur”.

Destabilizacija dramske forme je torej tudi pri Božiču potekala s pomočjo naslonitve na več vzorcev, predvsem tedanjo dramatiko absurda, pa tudi na tradicijo ekspresionistične drame, ki se je razvila med obema vojnama v Sloveniji. Hkrati pa je tako kot njegovi kolegi – Jože Javoršek (ki je, kot opozarja Denis Poniž, s svojimi igrami prvi v povojnem slovenskem prostoru “skušal utirati nove poti in se na samosvoj, izviren način približati tokovom sodobne evropske dramatike”), Dominik Smole, Primož Kozak, Dane Zajc, Marjan Rožanc, Veno Taufer, Gregor Strniša, Marjan Rožanc – izpeljal tudi “prekvašenje in spreminjanje” temeljnih tematskih gibal slovenske dramatike tistega časa, ki kot da se pred generacijo, ki je nastopila z revijama Beseda in Revija 57 ter prvimi eksperimentalnimi gledališči petdesetih let, ne bi mogla izviti iz primeža predvojne angažirane ter medvojne in povojne agitke ter socrealističnih graditeljskih iger.

## **V. Eksistencialistična, modernistična in absurdna dramatika**

Prav petdeseta in šestdeseta leta dvajsetega stoletja so namreč v Slovenijo hkrati s krhanjem ideologije in prakse socrealizma v literaturi in gledališču prinesla počasen vdor nove, eksistencialistične, absurde in modernistične dramatike v ideološko in uradno še vedno le “marksistično” in angažirano obarvani literarni in gledališki obrat. Ta prelom, ki ga uteleša tudi Božičeva dramatika, je bil povezan z močno navezavo na sodobno, praviloma eksistencialistično dramatiko, utelesil pa se je ne v repertoarnem, ampak v prvih eksperimentalnih gledališčih (Eksperimentalno gledališče – 1955, Oder 57, Ad Hoc – 1958), ki so počela tisto, česar institucionalna gledališča niso hotela in mogla. Tako kot so prva vnašala repertoar absurdnega, eksistencialističnega gledališča in drugih sodobnih literarnih tendenc (Ionesco, Beckett, Sartre, Albee, Giraudaux, Anouilh ...), so vzporedno s tem – to je bilo še daljnosežnejše, kar zadeva posledice – generirala nastanek in uprizoritve sodobne slovenske dramatike, ki je popolnoma pretrgala s tradicijo socialnega in socialističnega realizma ter uveljavila slovenske variante sodobne poetične in filozofične drame, groteskne in absurde dramatike ter eksistencialistično obarvane politične dramatike. V slovenski povojni zgodovini so ta leta označila najpomembnejše obdobje ustvarjalnega dialoga med slovensko dramatiko in gledališčem ter s

slovenskimi novostni sodobnih pisateljev zaznamovala več kot polovico šestega desetletja kot "leta dramskih piscev" (Miočinovič).

Kot v razpravi "Sodobna slovenska dramatika" opozarja Lado Kralj, sta že sredi petdesetih let obstajala na eni strani klasični socialni realizem z velikimi, zaslužnimi avtorji (Ivan Potrč, Matej Bor, Bratko Kreft, Mira Mihelič), na drugi pa idejno in izrazno popolnoma drugačna dramatika, ki je bolj ali manj odprto kazala svoje težnje po kritiki oblasti. Najprej so se uveljavile pobude eksistencialistične drame, ki so se pri različnih avtorjih povezovala bodisi z realizmom (Primož Kozak, Marjan Rožanc) bodisi s formo poetične drame (Zajc, Strniša, Smole). "Sčasoma pa se je kot najpomembnejša dramska smer uveljavil modernizem oziroma eden njegovih tokov, tj. drama absurda, ki izhaja iz osnovne in s socialistično dogmo nezdržljive predpostavke, da je realnost absurda in nesmiselna."

Tudi Gašper Troha, ko govori o šestdesetih letih, pove, da so v tem desetletju sicer soobstajali vsi trije poglobitveni žanri povojne dramatike, vendar sta prevladovali poetična in eksistencialistična drama. Ob tem pa omeni tudi modernistično oziroma dramatiko absurda:

Tretji tok, ki je sicer obstajal že v 60-ih, a se je dokončno razmahnil šele v 70-ih, je bila drama absurda. Javorškove nastavke sta razvijala Peter Božič (*Zasilni izhod, Križišče*, 1961 in *Vojaka Jošta ni*, 1962) in Dušan Jovanović (*Predstave ne bo*, neuprizorjena in *Norci*, napisana l. 1964, zaradi ukinitve Odra 57 uprizorjena šele l. 1971).<sup>3</sup>

Troha dalje ugotavlja, da se Božič tematsko navezuje na Javorškovo eksistencialistično iskanje smisla, ki se je v obeh enodejankah iz l. 1961 izkazalo za iluzijo in pripeljalo v tragični obup, v delu *Vojaka Jošta ni* pa mu je že dodana komična plat, ki gledalcu omogoča, da absurd sprejme. Prav ta igra se mu zdi izjemno družbeno kritično zaostrena, ker "ironizira herojstvo, ki je prazna forma, saj je Jošt živ, družba pa ga razglasi za mrtvega, da bi rešila lastne probleme. Družba v *Vojaka Jošta ni* je popolnoma totalitarna in ne omogoča nobenih sprememb, saj se vse večno vrača. Socialistični raj je torej popolna iluzija, ki ne bo nikoli uresničena."

## VI. Ionesco, Beckett, Božič, Jovanović

Tudi Jože Koruza je govoril o treh smereh v slovenski dramatiki šestdesetih let in jih navezal na tri smeri sodobne zahodnoevropske dramatike:

---

<sup>3</sup> Citiramo in sklicujemo se na doktorsko disertacijo Gašperja Trohe: *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990*, Filozofska fakulteta, 2007.

avantgardistično, poetično in eksistencialistično. Božiča je skupaj s Smoletom uvrstil v t. i. avantgardistično smer; to bi ustrezalo tudi Kraljevi tezi o modernistični dramatiki, ki se je v primeru Božiča in zgodnjega Jovanovića utelesila v dramatiki absurda.<sup>4</sup>

Taras Kermauner pa je v skladu s svojo klasifikacijo že govoril o novi smeri, ki jo je poimenoval reizem. Tako je v eseju "Kongres. Nekaj mnenj o drami Primoža Kozaka", ki ga je priobčil leta 1968 v *Naših razgledih*, zapisal:

Obenem s Smoletom, Zajcem in Strnišo so se oglasili tokovi, ki so deloma tem vzporedni (Kozak z *Dialogi* in *Afero*), deloma pa že pomenijo prehod v novo, reistično stopnjo (Božič s *Križiščem*, *Vojaka Jošta ne bo* in *Kaznjenci*, Rožanc s *Stavbo*).

V knjigi *Od eksistence do vloge* je temu dodal ugotovitev, da je Božič v nasprotju z ustvarjalci slovenske in evropske poetične drame, v kateri soobstajata dva svetova, empirični in transcendentni, že v območju drame absurda, ker "je romanticizem in naturalizirano Moralo ali Bit odpravil [...] Resnica je Nič, pomenjen kot zavest o Niču in osveščeno živetje tega Niča v subjektovi notranjosti in praktičnem življenju."

Ko Kermauner govori o Božiču, bi lahko govoril tudi o Beckettu, o tem, kar Erika Fischer-Lichte v knjigi *Zgodovina evropske drame in gledališča* označuje za Beckettovo dekonstrukcijo in destrukcijo dolge tradicije tekstov zahodne kulture oziroma skrajno točko zgodbe razpada drame in njene absolutnosti ter skrajno točko krize modela logocentričnega dramskega avtorja, kot jo uteleša npr. Beckettov *Konec igre*. Toda mar ni Božič izjemno blizu Beckettovi fragmentaciji, redukciji in raztelešanju teksta – telesa zahodne kulture, teksta – telesa drame, različnih dramskih junakov moderne drame in *dramatis personae* na splošno?

## VII. "Zavest o Niču in osveščeno živetje tega Niča."

Božič je v slovenskem prostoru brez dvoma avtor, ki je tako kot avtorji večine korpusa zahodne dramatike po letu 1950 izhajal iz podobne izkušnje kot Beckett. Tako kot Jean Genet, Eugène Ionesco, Tennessee Williams, Arthur Miller, Max Frisch in Friedrich Dürrenmatt je v svojih antidramah uprizarjal "igro nezmožnosti individua" (Fischer-Lichte), pri tem pa izhajal iz različnih tradicij, od O'Neill, Pirandella in Brechta do

---

<sup>4</sup>Razprave Jožeta Koruze o sodobni slovenski drami so zbrane v njegovi knjigi *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*, Ljubljana: Mihelač, 1997, na katero se tudi sklicujemo pri navedbah avtorjevih tez.



Ibsena, Strindberga in Čehova, Majcna, Cankarja, Gruma ... V slovenskem prostoru je bil prvi, ki je radikaliziral ta mračni opis situacije, v kateri posameznik kot da ne bi mogel več obstajati. Kot da bi bil, podobno kot Beckett, prepričan, da je razkroj in raztelesenje posameznika treba razumeti kot konec zahodne kulture, kot nekakšno mrtvo točko, večno stanje konca ali – povedano s Kermaunerjem – “zavest o Niču in osveščeno živetje tega Niča v subjektovi notranjosti in praktičnem življenju”.

Njegova besedila, ki jih sprotna kritika v svojem “humanistično-social-norealističnem prosvetiteljstvu” skoraj praviloma ni razumela ali pa jih je razumela kot napad na neke civilizacijske norme, ki jih je zagovarjala, kot da bi predstavljala točno to, kar je poljski mag sodobnega evropskega gledališča Jerzy Grotowski skoraj prav takrat ob svojem *Revnem gledališču* označil s sintagmo “besedilo kot neke vrste skalpel, ki omogoča, da se odpremo, transcendiramo same sebe, v sebi najdemo to, kar je skrito, in to v skupnem dejanju delimo z drugimi. Da na ta način presežemo samoto.”<sup>5</sup>

Zato verjetno ni pretirana trditev, da Božiču za svoje radikalne dramske poskuse ni uspelo najti ustrezne gledališke soigre, režijske poetike, ki bi iz njih lahko iztislila to, kar je desetletje pozneje drugi veliki mag evropske drame in gledališča Heiner Müller zajel v stavek: “Ne verjamem več, da se lahko zgodba z 'rokami in nogami' (zapletom in razpletom) sooči z realnostjo.”

Tako kot drugi pisci iz obdobja dramskih avtorjev gledališča absurda (to je bilo v Sloveniji zaradi kroničnih časovnih zamikov manj izrazito, očitnejše je bilo le v radikalnem pisanju in težnjah nekaterih dramskih piscev, ob Božiču vsaj Javorška in Jovanovića, tako da je poznejši razvoj dramatike absurda res našel režiserske sogovornike šele po prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta, npr. v Jovanoviću, Šedlbauerju, Iztoku Toryju, Ladu Kralju, Ljubiši Ristiću itn.), tudi Božič ni izhajal iz želje, da bi ubil gledališče, ampak je, kot ugotavlja Robert Abirached v knjigi *Kriza dramske osebe*, utelesil “mogoče zadnji, skoraj brezupni poskus, kako obnoviti mimezis na način, ki bi bil sprejemljiv za sodobno industrijsko družbo”.

V tem smislu je bil (podobno kot Javoršek, ki se je na Artauda zelo rad skliceval, in pa pozneje Jovanović, ki je s Pupilijo uresničil smrt literarnega gledališča) daleč od absolutistične Craigove zahteve, Artaudovega ekstremizma in Brechtove radikalne kritike. Izvedel je nekakšno dekonstrukcijo ali razstavitev meščanskega oziroma socrealističnega ter agitpropovskega gledališča, diskreditiral je njegova branja mimezisa. In prav to diskreditacijo mu je zamerila in očitala kritika, ki (v nasprotju z redkimi izjemami, npr. Vladimirjem Kraljem, potem predvsem Venom Tauferjem in seveda

---

<sup>5</sup> Citat je iz knjige *Revno gledališče* oziroma *Towards a Poor Theatre*, slovenski prevod Lada Kralja je izšel v knjižnici MGL leta 1973.

Tarasom Kermaunerjem) ni imela instrumentarija, s katerim bi lahko ustrezno pristopila k njegovi dramatiki.

S tem se je Božič (še očitneje kot Zajc in Smole) vpisal v tradicijo Nietzscheja, Rimbauda, Jarryja, Kafke, nadrealizma in ekspresionizma, ki so izhajali iz dejstva, da ne obvladujemo jezika, ampak je jezik tisti, ki obvladuje nas, saj se ga ne da disciplinirati v okviru kanalov racionalnosti ali kulture. Pokazal je, da ima govorica suverenost nad govorcem. S tem je (intuitivno ali načrtno, to niti ni tako pomembno) demantiral aristotelovske postulate drame ter – tako kot Ionesco in Beckett – poudaril golo dejstvo, da je “to, kar se je opisovalo kot enotnost dejanja”, postalo predmet “destrukcije na račun neke vrste konstrukcije: [...] svobode odrske igre, ki prevzame mesto besede, ki postane enostavna podpora dinamične podobe. [...] In isti proces je bil na delu tudi v slikarstvu, v poeziji.” (Robert Abirached, *Kriza dramske osebe*)

### VIII. Osvoboditi teatralnost dramske forme

HLAPEC: Skoraj vsako noč me ubijete in jaz vas gledam mrtev in vidim, kako se spreminjate v smreko, kako pridejo ljudje, smreko posekajo in obtešajo, razžagajo, deske znosijo k mizarju Joštu in iz tistih desk, saj veste ...

(Peter Božič: *Vojaka Jošta ni*)

Božiča, ki je s svojimi dramami precej osamljen in doživlja veliko ignoranco slovenskih gledališnikov, nekoliko pa tudi literarnih zgodovinarjev, fascinira Ionesco, po senzibiliteti pa je neverjetno blizu Beckettu. Izpeljal je utopično idejo, da je treba osvoboditi teatralnost dramske forme ter iz krize jezika iztisniti možnost za novo dramatiko, ki je hkrati novo gledališče.<sup>6</sup> Najboljši dokaz za to, kar je Denis Poniž označil za “eno najizrazitejših, najbolj samosvojih in šokantnih dramskih poetik” obdobja šestdesetih let, je usoda njegove prve “igre z epilogom” *Človek v šipi* (1955, izdaja 1970, do danes še neuprizorjena), ki jo je poslal na natečaj ljubljanske Drame. Zaradi svoje drugačnosti je bilo besedilo namreč gladko zavrnjeno.

---

<sup>6</sup> Kot primer sprotnega nerazumevanja, celo energičnega odklanjanja njegove dramatike, nekako pa tudi repertoarja Odra 57, navedimo kritiko Vasje Predana z zgovornim naslovom “Vojaka Jošta še ni”, zapisano ob premieri *Jošta v Ljubljanskem Dnevniku*. Predan je bil prepričan, da Božičeva igra še ni prinesla dramatike absurda, saj se Božič od svojega vzornika loči po tem, “da ga ni razumel in da je izrazito slab njegov posnemovalec – ne učenec”, zato je po Predanovem mnenju njegove igra samo banalno razumevanje ionescovske dramaturgije. Božičev in poskus Odra 57 je zato označil kot “mistično antikvaliteto in antikvalitetno mistiko na stopnji diletantskega epigonstva” in končal, naj takšni poskusi “raje ostanejo avtorjevo zasebno lastništvo”.



Božičevo ukvarjanje s krizo jezika in etike pa je bilo (podobno kot pri Ionescu, Adamovu, Beckettu) tudi gledališče o gledališču, ki postavlja na oder dramska sredstva sama in subvertira oblike spektakla, tako da jih jemlje kot objekt reprezentacije. Tako kljub svoji vrnitvi k besedam in jeziku, ki jih je Artaud pregnal z odra, dramski tekst paradoksalno postaja prostor, v katerem si avtor (spomnimo se samo dela *Vojaka Jošta ni*) dovoli spraviti v igro rekvizite, oživiti predmete, oživiti dekor, konkretizirati simbole. Pri Božiču je – tako kot pri Artaudu in Craigu – v gledališču vse jezik: besede, gibi, predmeti, sama akcija, vse je namenjeno izražanju. Pri njem, tako kot pri Ionescu (o katerega *Učni uri* je v spominih na Oder 57 sam zapisal, da je pod njenim vplivom napisal *Vojaka Jošta ni*), nedramski avtor postane tisti, ki je nekakšen mojster celotnega razvoja teatralnosti na odru. Zapisani tekst v tem novem gledališču primata novih dramskih avtorjev (Miočinovič) postane sama matrica teatralnosti, ki ji dramatik sam načrtuje diskurz in pot.

V primeru Božiča in slovenskega gledališča šestdesetih let se ta matrica teatralnosti velikokrat ni uresničila v prelomnih predstavah. Zdi se namreč, da je bil celoten gledališki obrat že preveč konzervativen, predvsem vodilni kritiki so bili za sodobno, še posebno modernistično absurdno dramatiko nedovzetni, razen nekaj redkih izjem. Tako se je to lahko zgodilo šele z naslednjo generacijo, v postavitvah slovenske dramatike in ne več dramskih tekstov v Pupiliji, Gleju (npr. pri Jesihu in prvih Šedlbauerjevih postavitvah njegovih absurdnih dram *Limite*, *Grenki sadeži pravice*, potem pri Jovanovičevem in Štihovem *Spomeniku G*, Šeligovem *Kdor skak, tisti hlap*, Messner-Šalamonovi *Pogovori v maternici koroške Slovenke ...*) in uprizoritvah Pekarne, od Zajčevega *Potohodca* do Svetinovega *Gilgameša*, Šeligovega *Ali naj te z listjem posujem*, Božičeve “vesele igre” *Kako srečen dan* in pisljivega teksta *Tako tako* Mirka Kovača, Ljubiše Ristića in preostalih ustvarjalcev predstave.

Te uprizoritve so dokončno uzavestile nova razmerja med besedilnimi in odrskimi praksami v sodobnem ritualnem oziroma eksperimentalnem gledališču, ki so postala orientacijska točka za kritiko in refleksijo že do srede sedemdesetih let; o tem priča tudi razmišljanje kritika takrat najmlajše generacije Aleša Bergerja v zapisu o Pekarnini postavitvi Božičeve vesele igre *Kako srečen dan* (režija Matija Logar, 1973):

Pri tem se v Pekarni nikakor ne odrekajo tistemu radikalnemu razumevanju razmerja besedilo – predstava, ki je opredeljevalo že omenjeni postavitvi (*Potohodec* in *Gilgameš*, op. av.) in ki sprejema dramsko besedilo bolj ali manj kot scenarij za spektakel, izpolnjen predvsem s sebi lastnimi elementi. Znotraj tega okvira smo torej gledali tudi premiero Božičeve

igre, in ker tu pač ni prostor za razmislek o vseh posledicah, ki jih tako prilaščanje kateregakoli teksta prinaša, je razumljivo, da velja pozornost poročila predvsem uprizoritvi.

(A. Berger: *Ogledi*)

## IX. Božičeve uprizoritvene matrice

Če na kratko strnemo naša izvajanja: Z Božičevo dramatiko za Oder 57 je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja (podobno kot seveda s tisto njegovih kolegov, predvsem Smoleta, Strniše in Zajca, Tauferja, Rožanca), še očitneje pa v naslednjem desetletju (tako kot Jovanovića, Šeliga, Jesiha, Lužana, Rudolfa) tudi slovensko gledališče dobilo priložnost, da sicer z veliko zamudo uveljavi revolucijo form, ki so jih zdavnaj osvojili slikarstvo, kiparstvo ali glasba.

Hkrati s to revolucijo pa so te nove dramaturgije povojnega slovenskega gledališča prinesle zmagoslavje nekega drugega, ne manj imperativnega koncepta odrskega pisanja: na eni strani so še povečale primat besedila, a so hkrati zavrnile njegovo kontaminacijo z literaturo in literarnim. S svojo antirealistično naravnostjo pa so – to se morda zdi paradoks, ki pa zato ni nič manj usoden – s kar največjo natančnostjo opisale skoraj neobljudene pokrajine realnosti, ki jih ni mogla zajeti ne meščanska ne socialnorealistična mimetično-realistična dramska pisava.

Tako ostaja tudi danes. Tudi Božičeva najnovejša dramska in zaradi svoje posebne strukturiranosti tudi že uprizoritvena matrica *Šumi* namreč ostaja zavezana tem temeljnim postulatam tipične antirealistične oziroma realistično-kubistične naravnosti, ki (naj se sliši še tako utopično) ohranjajo svojo aktualnost tudi v postdemokratskem globalističnem slovenskem sedanjiku:

MAMA: Kaj boš z Narednikovimi kostmi?

CHUBBY: Odkopal jih bom, zemlja je najbrž pobrala z njih vse, verjetno so bele kot sneg, zavil jih bom v preprogo in se s prvim vlakom odpeljal v njegovo vas. Zakopal ga bom na obronku gozda.

MAMA: Pa ti si res odbit! Pusti vendar vse tako, kot je, izkopavati kosti, za božjo voljo, če to ni norost! Ves čas si na to mislil. Za hišo si ga zakopal, da ga boš laže odkopal, ker ne boš nobenemu na očeh.

CHUBBY: Ja, res je. Rad bi končal to turobno zgodbo. Pogreb bo tam v njegovi vasi.

MAMA: Čakaj, ti bom pomagala.

CHUBBY: *koplje in daje na preprogo eno kost za drugo, pregleduje natančno, če je ves Narednik. MAMA na glas moli.*

MAMA: Zakaj se tak odkop vleče trikrat dlje kot pokop, konec me bo.

CHUBBY: Zato, ker se moram prepričati, če je tukaj zavit v preprogo ves Narednik. Pomiri se, to je samo izpolnjena obljuba in konec vse te zgodbe. Pojdiva v hišo, tole bova vzela s sabo, živim ne zaupam. Zlasti mrtvih ne ...

(Peter Božič, *Šumi*)

*Uroš Črnigoj*

**Marko Kravos: *Med repom in glavo.***

Maribor: Študentska zložba Litera (knjižna zbirka Vedute), 2008.

Marko Kravos, ki se v svojem ustvarjanju giblje med tradicionalnimi pesniškimi prijemi in izrazito sodobnim pogledom na svet, med čutno nazornostjo večplastnega občutenja in neposrednostjo brez dlake na jeziku ter toplim posluhom za splošnočloveško izkušnjo in ostrino ironije, groteske in črnega humorja, je brez kakega velikega pompa, ki bi ga spremljal, eden najizvirnejših sodobnih slovenskih pesnikov.

Za njegove pesmi je značilno, da so po večini zelo dostopne in delujejo precej preprosto. So tudi izrazito prijazne do povprečnega slovenskega bralca, saj so malce staromodno ubesedene in polne prepoznavno slovenskih podob, pa vendar upesnjujejo prepoznavno samosvoj in tematsko svež avtorski svet. Ali povedano drugače: Marko Kravos je tradicionalno podkovan unikatni pesnik, katerega izraz je iskriv in topel. Po eni strani je pisan na kožo bralcem, ki radi prebirajo Toneta Pavčka ali Cirila Zlobca, hkrati pa je prežet s čisto sodobno senzibilnostjo. Če k temu dodamo še, da je Kravos tudi prepoznavno zamejski pesnik, saj njegove pesmi predstavljajo življenje in konkretne vsakdanje, tudi politične razmere v Trstu, lahko približno opredelimo prostor, ki ga zavzema v sodobni slovenski poeziji, in njegovo enkratnost.

Njegova zadnja zbirka *Med repom in glavo* prinaša pesmi, ki tematizirajo odnos med jazom in svetom in se gibljejo po različnih legah posameznikove umeščenosti v svet, od pozicije opazovalca do spoznanj, ki izvirajo iz osebnih izkušenj ter širših izkušenj časa in prostora, v katerem pesnik živi, in polemičnih, pogosto z zajedljivo ironijo in sarkazmom prežetih komentarjev aktualne politične stvarnosti. Kravosov jezik je ob tem ves čas duhovit in pogosto na videz lahkotno igriv, njegov pogled pa prodoren. V njegovem slogu se kaže živahni in iskrivi mediteranski temperament, ki so mu so domači mehki miselni prehodi ter tu in tam flegmatično lenobna, a vselej izrazito gibka govorica. Prispodobne, ki jih Kravosovo pesnjenje

prinaša v slovensko poezijo, so v skladu s tem izrazito preproste, vendar učinkovite in po občutju sveže. Zbirka je razdeljena na tri cikle, *Oblak na soncu*, *V tretje gre rado* in *Med repom in glavo*, ki si sledijo kot postaje potovanja, na katerem pesniški jaz preigrava ravni svojega zaznavanja sveta, s katerim je ves čas v dejavnem in, predvsem na ravni vsakdanjosti, tudi izrazito polemičnem odnosu.

Prvi cikel, *Oblak na soncu*, je z dobro vzpostavljenim ravnotežjem med liričnimi impresijami narave, notranjim doživljanjem in občuteno izpovedjo tudi najmočnejši izmed vseh treh, hkrati pa se najbolje sklada s Kravosovim klasicistično obarvanim slogom. Lirizem, ki prevladuje v tem ciklu, se v naslednjih dveh umakne nekoliko v ozadje. Cikel zaznamuje spajanje raznovrstnih prvin, ki skupaj pričarajo doživetje sklenjenosti sveta, v katerem se svetli toni v naravnem krogotoku prepletajo s temnejšimi in senčnimi. Pesmi se dogajajo na ravni univerzalne življenjske izkušnje, ki je upodobljena s spretnimi potezami in discipliniranimi, izčiščenimi verzi, in kažejo pesnikov edinstveni pogled: *Pečina v hribu, globoka jama. / Na morju razvneto oko. / Iz zemlje se noč razliva, / na zahodu vse ožarjeno. // Brlenje morja neznanskega, / z visokega brega trda tema. / Mrak in zarja drug čez drugega, / brat in sestra si hrbet kažeta. // Rahlo, potih, si mati in sin / stisneta rôko, zajameta sapo / kot nekoč davno ob rojstvu: / zdaj v spomin in slovo.*

Navidezna lahkotnost, ki jo ponazarja že naslov cikla, *Oblak na nebu*, pod svojim površjem razodeva kompleksen in nedoumljiv preplet naravnih in človeških zakonitosti, ki so na ravni stvarstva sklenjene v celoto. Prvi cikel je zato tudi najbolj sprijaznjen izmed vseh treh. V naslednjih dveh se pesnik vse bolj pomika od splošnega h konkretnemu in v skladu s tem postaja vse bolj polemičen.

Cikel *V tretje gre rado* se v pesmi *Mehčanje kamna* začne z verzi: *Morda se je Bog, ko je počel svoja dela, / ko je spočlenjal svet in nameščal red, / ustavil že drugi dan.* V sami zgradbi sveta obstaja neko osnovno neskladje, pesnikovo jasno zavedanje o tem pa priča o njegovem izrazito sodobnem razumevanju sveta. Čeprav je ta na eni strani v omenjeni pesmi dojet tradicionalno, kot božje delo, je mogoče z veliko gotovostjo sklepati, da je kot predmet stvarjenja izrazito pomankljiv in nedokončan, tako rekoč površno narejen. Neskladja so namreč navzoča na vsakem koraku. Tako se človek v pesmi *Antropomorfni lik* pesnikovemu pogledu prikazuje kot *Krona stvarstva: / krilati močerad, / brezbožna stvar. / S poljubi sebe ljubi, / sebe križa / in znova okuži.*

Nepopolnost človeka je neločljiv element nepopolnega reda stvari, v katerem je harmonijo mogoče občutiti samo na ravneh, ki presegajo

temeljno človeško tematiko. Ključ do njih pesnik vidi v odpiranju novih obzorij in pozitivni naravnosti nadarjenih posameznikov, ki so hkrati zavezani širini umetniškega pogleda in blaginji skupnosti, v kateri živijo. O tem pričajo pesmi posvetila Matjažu Kmeclu (*Modro seme*), slikarju Klavdiju Palčiču (*Slika*) ter skladatelju in narodopiscu Pavletu Merkuju (*Mož na oblaku*). Te tri osebe Kravosu pomenijo protiutež omejenemu in lažnemu dušebrižništvu, na kakršno s sugestivnimi onomatopoejskimi in besednimi učinki namiguje v pesmi *V tretje gre rado*, pa tudi okostenelosti splošno sprejetih okvirov vsakdanjega življenja, ki jih je z nabrušeno satirično ostjo mojstrsko upodobil v eni najboljših pesmi zbirke, *Metulj v okviru*:

*Sem še metulj, / še utripajo krila? / Bucika me umirja.*

Naslovni in hkrati tretji, zadnji cikel zbirke, *Med repom in glavo*, se spušča v vode konkretnih razmer in z zaostreno perspektivo neprizanesljivo opiše širok repertoar sodobnih zablod. Pri tem pesnik brez zadržkov omenja tudi pojave, kot so fojbe, ideje italijanskih nacionalistov ali katastrofalni odnos do okolja v Italiji, ravno tako neprizanesljivo pa se v pesmih *Ponikalnica* in *Hvaležna pesem* loteva tudi aktualnih pojavov v slovenski politiki. V pesmi *Za dlako* se od brezupa brezmejnega in gluhega veselja ter vsakdanjika, prežetega s politično neumnostjo, precej ironično obrača k spolnosti in erotiki kot edinemu oprijemljivemu upu.

Kratka pesniška knjižica Marka Kravosa stanje sveta med tistim, kar je spredaj, in tistim, kar je od vekomaj bilo in bo vselej ostalo zadaj, opisuje z nekaj antologijskimi, nekaj neposredno polemičnimi pesmimi ter z vrsto takih, ki se poglobljeno dotikajo vmesnih ravni in področij. Odlikujeta jo predvsem izjemna bistrina in izčiščenost jezika, s katero celo takšne teme, ki bi zlahka utegnile učinkovati banalno, pred bralcem oživijo v vsej svoji čutni nazornosti kot del naše univerzalne izkušnje in iskrive iztočnice za nekaj prav osvežilnih premislekov.

*Lucija Stepančič*

**Janez Kajzer: *V temnih, nemirnih nočeh.***

Ljubljana, Mladinska knjiga (zbirka Nova slovenska knjiga), 2009.

“Eden tistih v tej množici sem, ki uživam v svoji neprepoznavnosti, anonimnosti in nevidnosti.” Samodefinicija ustreza protagonistom vseh zgodb iz najnovejše zbirke Janeza Kajzerja. Prvoosebni junaki, ki so si kar se da različni, hkrati pa tudi vsi po vrsti učinkujejo kot en sam, se nad svojo brezbarvnostjo celo naslanjajo, pri tem pa ne gre le za pestovanje drugega, skritega in seveda veliko vznemirljivejšega jaza, ki se v resnici nikoli ni odrekel mladostnim fantazijam, ampak tudi za zaželeno, pozitivno lastnost, za distanco, v kateri se razkrivajo odtenki in globine, nedostopni vsem, ki svoje družbene vloge odigravajo veliko bolj hrupno.” Ne, ne bom izskočil iz množice, ne bom splaval nadnjo in ne bom se dal obsijati z reflektorji. Toda v meni in okrog mene ščegeta nemir, zdi se, da sta moja vtopljenost in nevidnost zgolj sad razumskega obvladanja, v resnici pa bi se rad dvignil v višino pesnikovega spomenika in muze nad njim.”

Ubogi konformistični jaz pa doživi še vse kaj drugega; zgodbe se namreč razvijejo v fantastiko, na videz nevprašljivo istovetnost doletijo nenavadni izzivi, medtem ko se pripovedovalec iz zgodbe v zgodbo znajde v situacijah, ki jih postavlja predenj nedoumljiva sanjska logika, nenavadna “ujetost v vse”. Ogroženi posameznik je tako lahko kar brez opozorila vržen v gverilsko bojevanje z nevidnim sovražnikom, pogosto pa ga navdaja tudi patos ilegalcev, ki so se znašli v čudni, neoprijemljivi, pa vendar realno grozeči vojni. Sem sodijo tudi labirinti prostranih improviziranih poljskih ambulanc ter celo skrivnostni (ne)smisel že napol pozabljenih orožnih vaj, ki jih je socialistični režim s skrivnostno zagnanostjo vsiljeval svojim zakrnelim državljanom srednjih let.

Naj gre za skrivnostno mrzličnost, v katero zaide kar tako mimogrede, iz nje pa seveda ne more, za komične zadrege, ki v resničnem življenju prerastejo v nepremagljive zapreke, ali pa za zlovesčno tujost sveta, ki je z vsakim potovanjem vse bolj tuj, naj gre za vplive sodobne umetnosti (ki

so navzoči na prav zanimiv način) ali za ekološke aktualizme, nazadnje imamo vedno opraviti s posameznikom, z njegovimi najbolj prvinskimi odzivi na tesnobno nerazložljivost sveta. Zgodbe je najbolje brati po vrsti, drugo za drugo (tudi če sicer nimamo te navade); nakazujejo namreč zanimivo stopnjevanje, učinek celote pa se celo približa učinku razvojnega romana. Protagonista, ki je nemočna, začudena žrtev, postopoma in sprva neopazno nadomesti zrelejši in veliko samozavestnejši subjekt, ki ima v sebi celo nekaj manipulatorja. To je jasno vidno šele pozneje, pripovedovalec pa se v vlogi tistega, ki vodi in ne le prenaša čudaško muhavo igro, znajde takrat, ko se kot močan lajtmotiv pojavi tudi umetnost (nekje krepko v drugi polovici). Kajzerjevo pisanje je sicer vseskozi visoko estetsko, izčiščeno, a hkrati slikovito, nabito z ozračjem in pomeni. V zgodbah, ki so kakor iz enega samega kosa, se prizorišča ves čas menjavajo, a kot v sanjah se to dogaja z ravnodušnostjo, ki skoraj ne sodi več v človeški svet. Umetniška dojemljivost pa se lahko kaže tudi čisto drugače, kot zavesten premislek kulturnega, razgledanega posameznika, skoraj esejistično. Šokantnost najnovjših likovnih in gledaliških inovacij v zgodbah nadomesti prvinsko skrivnostnost sveta, ki živim bitjem pripravlja presenečenje za presenečenjem, past za pastjo. Človek (režiser, slikar, celo ilegalni ustvarjalec grafitov, umetnik na splošno), ki sam ustvarjalno manipulira z učinkom šoka, šokantna presenečenja kanalizira, če ne že kar odvrča od sebe (na delu je podoben homeopatski učinek, kot ga ima katarza v tragediji). Nepredvidljivost sveta je tako nekako udomačena. Ali pa ne ...

Kajzerjeva umirjena, elegantna, nadvse obvladana proza z nadihom ironije se zdi kot nalašč za vse zgoraj povedano. Zanimivo nasprotje med umirjeno, celo bravurozno dikcijo ter neobvladljivim dogajanjem je produktivno in prispeva dimenzijo več: v nočni mori, ki jo provizorični nagovori razuma komaj sproti obvladujejo, je razcep med dnevno in nočno pametjo še izrazitejši, prav tako pa je zelo neusmiljeno (čeprav še vedno elegantno) prikazan tudi omejen doseg običajnega razuma. Krog sklence izzivalna brezosebnost prizorišč, ki je v svoji surovi odkritosrčnosti celo zelo vznemirljiva; pri tem ni pomembno, ali gre za zapuščena skladišča in kilometerske vrste, ki čakajo na zdravniško pomoč, za aseptično pisarno, polno brezdušnih deloholikov, za eksperimentalno gledališko predstavo ali za gozdno pratišino, ki jo delovni stroji za vedno potepajo za potrebe obskurnega megaprojekta.

Podobna sanjska logika spremeni tudi soprogo, ki se (poleg protagonista) edina redno (čeprav redko) pojavlja. Tako kot pripovedovalec je tudi ona vedno ista (ali pa jo vsaj občutimo tako), prihaja in odhaja, njeno gibanje je popolnoma nepredvidljivo in to ji daje nekakšno magično moč, tako drugačno od ganljivo preproste ljubezni med zrelimi, složnimi



zakonci. Ženino soglasje s čudnim dogajanjem pripovedovalca vrže še veliko bolj iz tira kot najbolj ekstravagantno presenečenje.

Sanjskost dogajanja (ki podnevi ni nič manj sugestivna kot ponoči) kmalu zaznamuje tudi predmete. Nekateri izmed njih se kar sproti spremenjajo v simbole, ki pa bi jim freudovska razlaga bolj škodila kot koristila, čeprav gre za čevlje in omare, se pravi za freudovske paradne konje. Pomen njihove govornice je prav v njihovi pretočnosti, izmuzljivosti. Tudi svet najbolj vsakdanjih predmetov lahko pomeni pravo grožnjo. Avtorjeva obsedenost z življenjskimi inventurami navsezadnje privleče na dan cele skladovnice, nepregledne muzeje in grozeče deponije predmetov, ki jih tako posameznik kot civilizacija vsak dan uporabljata, ne da bi opazila, da že kar nespodobno glasno čvekajo o njiju. Seznam vsega, kar nam gre vsak dan in vse življenje skozi roke, je resnično grozljiv, njegova obsežnost pa je enako srhljiva kot njegova fizična minljivost, pokvarljivost in navsezadnje tudi neuničljivost.

Kajzerjev prvoosebnež sicer ni človek, ki bi mu lahko kar koli očitali: meščanske vrline ne le da je osvojil, in to z odliko, ampak se mu tudi prilegajo kot kostum, ki ga nosi s presenetljivo naravnostjo. Manire, ki pri drugih učinkujejo zategnjeno in hohštaplarsko, učinkujejo pri njem že celo nekoliko ležerno. Od kod potem glasovi, ki ga zvabljuje na neutrte stezice? Sicer pa v poudarjeni refleksivnosti ni sledov moraliziranja. Če se je pripovedovalec močno zamislil nad sabo, tega prav gotovo ni storil zato, da bi objokoval svoje napake in zamujene priložnosti. Daleč od tega. Namesto samoobtoževanja (ki večino ljudi edino lahko pripravi k pogovoru s sabo) imamo opravka z globokim hrepenenjem. Tako globokim, da se zdi veliko pristnejše in veliko iskrenejše od vsakega razsojanja. Tudi kar preveč preprosto bi bilo v vsem tem videti norčevanje iz brezhibne meščanske fasade (kot na primer pri Gombrowiczu). Na kaj takega ne merijo niti njegovi nevidni in neoprijemljivi napadalci, ki tudi niso vnebovpijoče krivični (kot na primer oče iz Kafkove zgodbe *Obsodba*). Protagonist, ki je na prvo žogo hudo začuden, nekje globoko v sebi še kako dobro vse razume. Pa ne, ker bi v stanju nevrotične krivde kar takoj vse ponotranjil, ampak ravno nasprotno, zato, ker nelogičnost nagovarja tisto, kar je v njem najglobljega, najbolj zdravega, najbolj prvinskega. Ne gre za kafkovsko krivdo, ki bi bila vsiljena od zunaj in potem s tragikomično vnemo takoj uslužno ponotranjena. (Tako je zavest, pa čeprav blodna in zavedena, še vedno dejavna). Ne. V tem primeru se neznane zunanje sile kar prek njega dogovarjajo z neznanimi notranjimi, pri tem pa nonšalantno obidejo tako pripovedovalčevo brezhibno zunanjo persono kot tudi visoko civiliziranost njegove okolice. In namerijo naravnost v bistvo.

*Milan Vincetič*

**Taja Kramberger: *Opus quinque dierum.***

Ljubljana: Center za slovensko književnost (Aleph 124), 2009.

“Biti / pesnica / ali / pesnik / je / opazovati, / kako / vednost, / ki se je / prostorninsko / razrasla, / sabotira / plosko znanje, / ki jo je / spočelo. // Obračun / z izviri / brez / konca,” se glasi zadnja pesem z naslovom Disjunkcija v tej pesniški zbirki, ki je programsko ter konceptualno ubrana na znamenito Dreyfusovo afero (1894–1906), ki pa ni pretresla ter preobrazila le politično-socialnega ozračja v Franciji, temveč je burno odmevala tudi pri nas. Takratno vsaj pri nas zatohlo ozračje, ki ga pesnica ilustrira tudi “s citati iz slovenskih časnikov s konca 19. stoletja /.../, ki so dobesedni z vsemi slovničnimi in leksičnimi posebnostmi,” je uporabila za pretanjen kritični pogled na slovensko sedanost, v kateri se počuti “v množici morskih rib kot sladkovodna riba, ki ne zna napihovati / ribjega mehurja in se držati načrtane smeri”, kot je zapisala v pesmi Firma facilitas.

Taja Kramberger je bila od nekdanj upornica, njen upor ter ognjene strelice so merili na vse “enakomerne tepce, ki proizvajajo dokumentacijo brez opusa in ne vedo, da je to lahkomišno osvajanje Troje”, na vsa nemoralna/neetična načela, še posebno pa vršali v osir ženskih (še danes poteptanih?) pravic ter se ob tem naslanjali tako na zgodovinski (Séverine) kot na sodobni feminizem. Vse lepo in prav, a s tako agilno držo njena poezija izgublja liričnost, postaja vse bolj retorična, tu in tam celo patetična; zdi se, da Taja Kramberger znova dodaja poeziji demiurgično vlogo, tudi militantno uniformo, s katero bo končno uročila “črni thiasos”.

Tako pesnica, da bi bila tudi zolajevsko naturalistična in hkrati *j'accuse*, z intertekstualno metodo seže po časopisnih člankih ter naslovih in uporabi še druge vire, ki jim ali dodaja svoj komentar ali jih ovije v poetizirani habitus, v katerem pa ne manjka tako francoskih citatov kot oseb, ki jih bralec, če seveda ni poučen o tej zloglasni aferi (in večina nas je takih, vsaj bralcev poezije), ali spregleda ali pa so zanj

le (neki) liki, ki jim pesnica sešije nova oblačila. A brez dvoma ne prozorna, temveč taka, pod katerimi se razkriva “stvarjenje v petih dneh”, torej dneh, ko po starozavezni priliki še ni bil ustvarjen človek. Vsaj ne pisan z veliko. Pesnica torej skuša prikazati svet, travmatiziran z “bolečino, ki je nismo zakrivili, / pa jo moramo (vseeno) sprejeti in predati naprej”. Včasih se nam celo zazdi, da le nemočno spremljamo “sprevod nedepilirane memorije obdobja, preraščenega z ostro travo”. In po pesničinem prepričanju je treba šariti med travo, ki jo je popaslo naše nevedenje ali pokosil naš kratki spomin. Kajti: “Upor je veličastno razprostrtje upanja, /.../ edina možnost, / da človeško življenje ni le / slepo strmoglavljenje upanja / s pospeški prostega pada. Upor je desant emancipacije, ki / se odvija sinhrono na / vseh področjih življenja,” je zapisala pesnica, misleč na odpor do vseh tistih, ki se “dobivajo ob oseki kakor zborovanje suhih alg, nasedlih na obali”.

Pesnica z ekspresivnimi podobami, v katere vpleta vse plasti jezika, predvsem filozofskega, zanikuje počasno evolucijo ter kliče k revolucionarnim (pre)skokom, s katerimi se drzno “prestopijo meje”, za njimi pa jo “novi svet onkraj meje sprejme s priporočilom: Je suis en paix avec moi-même”. A ta pomiritev s sabo, kot razberemo iz francoskega navedka, se uresniči šele, ko se pretrga popkovernica, ki smo si jo sami zavozlali okoli vratu.

Prav zaradi takšne drže njena poezija odklanja subtilnost, ki pa je v Tajini knjigi vseeno močno navzoča, predvsem v liriziranih monologih Dreyfusa na potovanjih, v samotah ali začasnih naselitvah; prav v teh razdelkih (Hladno jutro, Hudičev otok ...), v katerih se pesnica čuteče potaplja v njegovo intimo, zazveni njen jezik topleje, čim pa začne brskati po drobirju družbenih sfer in premis (Družbena hibernacija, La Fronde ...), dobi njen jezik tudi motečo (pre)kritično ostrino (Pro patria, Res publica, Pesem za enakomerne tepce), ki jo podaja tudi z žurnalističnim besednjakom (Stari režim). Ob tem se seveda postavi vprašanje, ali je publicistični članek, spremenjen v pesemsko obliko, tudi poezija; dandanes, v času raznobarnih avtopoetik, ki seveda črpajo tako iz avantgardizma kot (post)modernizma, lahko mirne duše dodamo, da naj bi bila tudi to *prava* poezija, v nasprotju z *nepravo* – tako Taja –, ki jo je treba “vreči raji”, ker le-ta “želi slišati, / iz hrupnosti aplavza narediti literarni kriterij ali / vsaj nekaj, kar je mogoče vnovčiti, / nekaj, kar pelje naravnost / skozi *porta coeli* / na mehke fotelje / cenениh knjižnih sejmov”.

Seveda bo vsak bralec razbral, kam meri Taja, ki dviga roke nad “publiko, ki ne razloči besed za oči od besed za ušesa” (in marsikdo

se z njo strinja); a pesem dandanes ostaja, čeprav se je “treba upreti s kombinacijami / besed, ki jih izmaknemo na ceneni dražbi / in jim vrnemo dostojanstvo, / da se ne izgubijo v povodnji čvekanja”, nemočna in nebojgljena. Zato Taja vneto apelira na odličnost pesmi, ki da kriči, opozarja, se razvne, roti in tudi ubija, saj smo vendar vsi žrtve “preproste posvojitve trivialnosti, / (ter) plehek rebalans vrednot, ki ga / vselej slutiš pri ljudeh, ki ne berejo / in ne spremljajo literature”.

Literatura, vsaj po njenem, torej ne sme le dražiti naših čut(il)nih končičev, literatura mora vsebovati predvsem (idejno) sporočilo, pa tudi njene vzgojnosti ne smemo kar tako vreči v koš. Pesnica Taja v pesmi *Odložim knjigo*, v kateri razpreda o (pogrošni?) pisateljici, ki je “nenadoma postala slavna”, hkrati skupaj z Barrèsom podvomi, da je napisano “nemogoče tako dobro, kakor smo verjeli”, saj “smo se zagotovo motili”. Kje so torej pravi kriteriji? In kakšen je (orfejevski) ključ, da se strune prav uglasijo?

Taja nam torej s “poetizirano historiografijo” dreyfusove afere sporoča, da je prava “poezija temeljna izkušnja, ki jo življenje zanika ali spodnese”. Ker “to šteje”. In hkrati dodaja, da “pesnik ni tisti, ki hoče biti nekdo, ampak je *postal nekdo*, / preden je pograbil pero”. Smo torej pesniki res nezmotljivi postavljalci kašipotov? Ali ni pregrešno reči, da je vsaka smer, v katero obrnemo svoje kašipote, res prava? Smo res edini poklicani, da odrešimo “deželo, ki ji odмира imunski sistem”?

Vsekakor nismo. Predvsem pa ne edini. Smo le večni dvomljivci, kar zadeva resničnost, ki jo zaznavamo s čuti. In tudi to je nekaj, da se gremo arheologe na ruševinah stvarjenja petih dni, da ne pripevamo bizarnemu jodlarskemu *volapüku*, kot bi dejala Taja, ki se je predstavila z iskrivo ter konceptualno dodelano pesniško knjigo, ki pa ji manjka več mehkode in tudi svetlobe (ne v psevdoezoteričnem smislu); faktografske zapise ali citate v kurzivi, ki sicer pristavijo lonček k verodostojnosti, bi bilo morda treba razložiti kot opombe pod črto, prenekateri pesmi pa obrusiti ostrino, ki postaja proti koncu knjige kar utrujajoča. Knjiga, ki bo bolj odmevala zaradi kritične (tudi feministične) osti kot zaradi same poezije, ki se kar šibi od nebrzdanege (notranjega) toka besed, refleksov ter intelektualističnih aludij, zato je potovanje po teh vrvečih prostorih naporno in hkrati nevarno, da se zapredeš, kot se je ponekod tudi pesnica, v svoj lastni temni labirint.

Tea Štoka

**Boris Pahor: *Moje suhote in njihovi ljudje.***

Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), Ljubljana 2008.

Izrazito avtobiografsko pisanje *Moje suhote in njihovi ljudje* je izšlo ob petindevetdesetletnici pisatelja, esejista, urednika in publicista Borisa Pahorja. Kot pisatelja ga pritegujeta predvsem dve temi: izpostavljeni položaj slovenstva v Trstu v dvajsetletnem obdobju fašistične represije in doživetje uničevalnih taborišč med drugo svetovno vojno. Za prvi sklop so značilni romani *Mesto v zalivu*, *Parnik trobi nji*, *V labirintu* in novele *Kres v pristanu*, za drugega pa zlasti roman *Nekropola*, ki je doslej doživel prevod v italijanski, francoski, nemški, angleški, katalonski, srbski jezik in esperanto.

Pahor je tudi razgiban esejist in polemik: *Svobodna polemika*, *Nomadi brez oaze (afriška kronika)*, *Odisej ob jamboru* (glose in polemični zapiski), *Skarabej v srcu* (ladijski dnevnik), *Edvard Kocbek, pričevalec našega časa*, *Tržaški mozaik* (izbor občasnih zapiskov), *Ta ocean, strašno odprt*, *Žlahtne transverzale* (dnevniški zapiski 1979–1985), *Napoved nove plovbe* (dnevniški zapiski 1986–1989), *Slovenska svatba* (dnevniški zapiski 1990–1992), *Ladja brez krmarja*, *Pogled iz jamborovega koša*, *Tržaški odzivi* (eseji, govori in ugovori), *Notranji odmevi* (občasni zapiski 1996–1999), *Letteratura slovena del Litorale*, *Trst in slovenski čas*. Njegova esejistika se je razmahnila v obdobju, ko je kot urednik vodil tržaško kulturno revijo "Zaliv", v kateri je ob 70-letnici rojstva Edvarda Kocbeka izdal brošuro o njem. Zaradi nje je postal na Slovenskem *persona non grata* in nekaj let ni smel priti v Jugoslavijo.

Časovna logika spominskih zapisov v tej knjigi po večini sledi linearni logiki pripovedi, le tu in tam si pripovedovalec privošči kakšen *flash-back*, anticipacijo oziroma skok naprej, pa tudi čustveno zastranitev. V Pahorjevi avtobiografiji lahko preberemo zanimive, doslej še neodkrita podrobnosti. Predvsem dve sta mi vzbudili pozornost. Prva je ljubezen z Dani Tomažič, ko je bila ta še žena Stanka Vuka. Obe osebnosti sta našli nepozaben literarni portret v odmevnem romanu Fulvia Tomizze

*Mladoporočenca iz Ulice Rossetti* (1986). Znana dejstva iz literarne in kulturne zgodovine so obogatena z novimi biografskimi podrobnostmi: “A tisto moje poročanje, ki sem mu dal naslov *Zatemnitev*, tako zaradi mesta brez luči ponoči kakor tudi zaradi mraku, ki je zagrnil naše misli in čustva, da smo se skozenj s težavo prebijali in je samo kot čudežen preblisk vanj posijala ljubezen, sem na sprehodu spet zamenjal s skrbjo za knjižico, ki sva jo z Rebulo pripravljala in ki bi bila morala iziti pred 27. 9., Kocbekovim rojstnim dnevem.” (*Moje suhote*, str. 235.) Druga je, da se že v omenjenem odlomku neposredno sklicuje na prijateljevanje z Edvardom Kocbekom, s katerim ga povezujeta pripadnost eksistencialistični filozofiji in poseben občutek tujosti, politične izoliranosti, kritična drža do vladajoče ideologije, naj bo leva ali desna. V knjigi so številna izredno ganljiva in lepa mesta, ki izpričujejo toplino in širino njunega prijateljevanja; prijateljska zaveza med njima se je rodila med drugo svetovno vojno in ustvarjalno zavezujoča zveza se je razvijala vse do Kocbekove smrti leta 1981. Pahor z veliko humorja in nekakšne lahkotnosti, ki jo omogočata velika časovna distanca in življenjska modrost, opisuje dogodke na italijansko-jugoslovanski meji ob izidu eseja *Edvard Kocbek, pričevalec našega časa*, zaplembo knjige in prepoved vstopa v SFR Jugoslavijo za leto dni v svinčenih sedemdesetih letih.

Poleg živahnosti spominskega toka bralca vsakič znova očarajo posebna milina, poetičnost in blagost, s katerimi Boris Pahor presoja boleče dogajanje in mučno osebno in kolektivno zgodovino. Čeprav se mu je v dolgem in bogatem življenju zgodilo več hudega kot lepega, je nezlomljiv optimist, naivno zaupa v temeljno dobroto, lepoto in resnicoljubnost človekove narave. Na več mestih omenja svojo panteistično vero, Heraklitov *pantha rei*.

V tekoči in komunikativno napisani avtobiografiji je čutiti nenavadno veliko čustveno pripadnost in ljubezen do obeh sestra, tragično preminule Marice in Eveline. Ljubezen do obeh sestra, še zlasti senzibilnejše Marice, ki je na nekaterih straneh opisana kot otroška ženska, vredna vsega zaupanja in odkritosrčnosti, je v poznejših letih prerasla v moško ljubezen do Živke alias Rade Premrl. Pahor v knjigi zelo odkrito in pogumno razkriva številne zaljubljenosti in intimno prijateljevanje z Marico Živec iz Dutovelj, prvakinjo ljubljanske Drame Dušo Počkaj, prvo ljubezen z Nevenko in čustveno bližino z Magdo, ki jo je spoznal v francoskem zdravilišču v Villiers-sur-Marnu blizu Pariza. Pravzaprav gre za vrsto sijajnih in psihološko izdelanih portretov žensk, resnično bogato galerijo ženskih likov v Pahorjevem življenju. Še posebno lep literarni spomenik je postavil radoživi in gostoljubni nesojeni gostilničarki Marici Živec iz Dutovelj, ki so tudi moja rojstna vas in v katerih je Pahor uradno doživel



osvoboditev in konec druge svetovne morije. Zanimivo je, da razkriva, kako je konkretne stike in doživetja z njimi pretil v poznejše romane, novele in kratke zgodbe; to je zagotovo dragocen literarnozgodovinski pripomoček. Pripovedovalec zelo sproščeno razkrije vir svojega navdiha in predelave za literarno ubeseditev.

Posebno stran si zaslužijo obširni, včasih tudi izredno nepopustljivi opisi sodobnikov na razgibanem literarnem prizorišču v Sloveniji, na matični strani meje; med njimi so recimo Josip Vidmar, Ciril Zlobec, Jože Brejc, poznejši Jože Javoršek. V knjigi je veliko naklonjenih opisov do prijateljskega kroga urednikov njegovih knjig, pa tudi do kroga tržaških somišljenikov in sotrudnikov, kot sta bila Alojz Rebula, glasbeni kritik Pavle Merkù, deloma pa tudi Lino Legiša in Ciril Kosmač. V tej luči so *Moje suhote in njihovi ljudje* nepogrešljiv vir za literarnega in kulturnega zgodovinarja, ki ga zanima razgibano kulturno življenje v tržaškem okolju po drugi svetovni vojni. Boris Pahor je s pokončno in neomajno držo bo-hemskega življenja in socialdemokrata dragocen pričevalec dogajanja ne le v zamejstvu, pač pa tudi v tako imenovanem enotnem slovenskem kulturnem prostoru. Pa ne le zaradi osupljive dolgoživosti in skoraj biološke čudežnosti svojega bitja, ampak tudi zaradi pogumne resnicoljubnosti in odkritosrčnosti; to sta zagotovo kvaliteti, ki sta bili že takrat redki, danes pa sta še redkejši. Neposredno in odkrito poroča o nestrinjanju z Josipom Vidmarjem, dvojni, zahrbtni igri Jožeta Javorška, retorični bombastičnosti Cirila Zlobca. Dragocena je avtorjeva uvrstitev svojega dela v zahodno (obmejno) linijo slovenske književnosti: Vladimir Bartol – Srečko Kosovel – Boris Pahor. Pahor je tragično preminulemu pesniku Srečku Kosovelu posvetil esej *Srečko Kosovel, pričevalec zaznamovanega stoletja*, v italijanščini, lani pa je izšel še slovenski prevod.

Boris Pahor s prelomnim delom *Nekropola*, pripovedjo oziroma romanom, ki ga kritiki suvereno uvrščajo ob bok taboriščni literaturi Prima Levija, Imreja Kertésza in Roberta Antelma, izpričuje evropski *obolos* svojega ustvarjanja. Čeprav so *Moje suhote* spomini oziroma zgleden primer avtobiografske proze – navsezadnje pa, ali niso tudi njegova druga dela avtobiografsko obarvana? – je knjiga zaradi širine in polnosti pripovedovalčevega življenja bogato in privlačno branje. Ne razčiščuje le nekaterih nejasnosti in zadreg ob Kocbekovem pogumnem razkritju povojnih množičnih pomorov domobrancev (tema, za katero se zdi, da ni izgubila prav nič aktualnosti), pač pa tudi razmerja v generaciji povojnih slovenskih prozaistov, urednikov, kritikov in somišljenikov. Vsekakor dragoceno, strastno pričevanje izpod peresa tržaškega velikana, ki je bil priča najhujšim oblikam razčlovečenja in kar trem diktaturam, vsakič z

drugačnim imenom, a podobnimi obrazi: fašizmu, nacizmu in komunizmu. In tako ni čudno, da v spravljenem tonu končuje: “Saj, radodarno smo se bili predali zgodovinskemu upanju v vojnem času, zdaj pa smo bili priča pogorišču na evropski ravni, kar je bilo še dosti bolj tragično kot to, kar smo čutili v sferi svojih vesti.” (*Moje suhote*, str. 326.) Ali pa tale čudovita misel: “Saj lepota – tako kot resnica ali ljubezen – ne potrebuje za potrdilo ne razkošja besed ne razsežnosti prostora. Bistvo je zmeraj zgoščeno na časovni in prostorski minimum.” (*Moje suhote*, str. 316.)

Čisto na koncu kratko pojasnilo k imenovanju iz naslova: *Moje suhote*. Slovenski pravopis iz leta 1962 to besedo dopušča, pomenila naj bi pokrit prostor, nekakšno zatočišče, medtem ko Slovenski pravopis iz leta 2001 pri besedi suhôta navaja pomen zelo suhega, koščenega človeka, kakršen je bil Pahor verjetno videti ob vrnitvi iz nemških koncentracijskih taborišč. Domnevam, da Pahor hote vztraja pri nekoliko nenavadni in dvoumni besedi. V enem izmed kratkih poglavij, v katere je avtobiografija razdrobljena, pojasnjuje besedo suhota s številnimi zatočišči, v katerih je iskal miru, izoliranosti, zbranosti in navdiha za svoje pisanje. Sebe dojema kot nemirnega potepuha, nekakšnega Odiseja, ki se je moral odtrgati od varnosti družinskega naročja, da je lahko sproščeno ustvarjal. Navedeno me nekoliko spominja na Dantejevo usodo izgnanca, begunca iz domačih Firenc. Nadčasovna mojstrovina *Božanska komedija* je v celoti nastala na številnih potovanjih in bivanjih pri mecenih na tujem, nedomačem ozemlju, Dante je moral kot politični begunec jesti grenak kruh. Morda ravno usoda Pahorjevih literarnih del dokazuje, da najprodornejša slovenska umetniška dela nastajajo zunaj matičnega ozemlja, na potovanju ali vsaj na nedomačem ozemlju. In pri tem ne mislim samo na Borisa Pahorja, pač pa tudi na Vena Piona, Lojzeta Špacapana, Zorana Mušiča, Borisa Podrecco in še koga.



Vesna Jurca Tadel

## Nagi cesarji

### 10. februarja 2009, Mestno gledališče ljubljansko, Studio – Marius von Mayenburg: Grdoba

Na Mali sceni MGL lahko skoraj praviloma vidimo nova, zanimiva besedila, ki so kot nekakšne poznovečerne poslastice. Take, ki rahlo provocirajo, a ne preveč: nekakšen estetski in moralni *fast food*. Mayenburga, ki je nekakšen nemški spin-off angleškega gibanja “u fris”, igrajo v MGL že drugič. In avtorjev recept za uspeh je precej preprost: gre za zgodbo, ki je sicer zgrajena na domisleku oziroma premisi, ki je na prvi pogled skoraj banalna, a se izpeljava izkaže za zelo produktivno in večplastno.

*Grdoba* govori o tem, kako šef mlademu, uspešnemu poslovnežu Letteju ne dovoli, da bi na mednarodni konferenci predstavil izdelek, ki ga je sam iznašel, ker da s takim obrazom ne bi mogel ničesar prodati. Namesto njega pošlje njegovega asistenta, čigar glavna kvalifikacija je, da ima primernejši obraz. Lette najprej ne ve, o čem šef govori. Potem pa mu njegova žena vsemu osuplemu prvič v obraz pove nekaj, česar mu do zdaj očitno ni še nihče, saj so bili menda vsi prepričani, da se tega dobro zaveda: namreč to, da je izjemno grd. Tu se začne Lettejeva kalvarija, ki je določena z brezobzirnimi in samo na videzu temelječimi pravili in standardi sveta okrog njega; na intimni ravni je bil do tedaj srečen, saj ga je žena sprejela takega, kakršen je, ker je znala videti globlje.

Če torej Lette želi igrati po pravilih sprejete igre, mora na operacijo – ta pa ga nepričakovano spremeni v pravega lepotca. Zunanji uspeh mu je s tem zagotovljen: v karieri bliskovito napreduje in pusti svojega asistenta, nekdanjega tekmeča, daleč za sabo; tudi ženske se začnejo kar naenkrat metati za njim. A ko se znajde na vrhuncu uspešnosti, spozna, da ima to svojo ceno, saj v svetu močnih in bogatih očitno veljajo drugačna pravila; če želi prodati svojo iznajdbo, mora biti pripravljen prodati tudi svoja

moralna načela. In vedno bolj ugotavlja, da izgublja svoj pravi jaz. Še posebno potem, ko začne kirurg dajati njegov obraz še drugim interesantom, saj je zaradi lepote postal prava uspešnica. Tako se Lettejev jaz vsaj na zunaj razprši na več "nosilcev".

Mayenburg to sodobno parabolo o pasteh želje po uspehu in priznanju okolice, ki v današnjem svetu temelji na zunanosti, zapiše v kratkih prizorčkih z intenzivnim nabojem, staccato dialogi, hitrim menjavanjem prizorišč ter preskakovanjem identitete (igralci namreč igrajo več oseb). Tako zares učinkovito in ekonomično naniza več tem, ki še kako zadevajo sodobnega človeka, zaznamovanega z neizprosnimi zahtevami sveta po konkurenčnosti in nenehnem dokazovanju uspešnosti – in ki nemalokrat vodijo v komično ali tragično izgubo identitete.

Mayenburgov slog je hiperrealističen, grob, z elementi absurdnosti. Po tej poti je šla tudi režija Borisa Kobala, ki je ustvaril hitro, neizprosno, čisto predstavo, v kateri menjave vlog, jasna razčlenitev in učinkovit konec gledalca v glavnem zabavajo – hkrati pa mu pustijo dovolj časa, da se zave nekaterih vprašanj, s katerimi se srečuje vsak dan, a jih jemlje za samoumevne: vprašanje mask, ki jih nosimo; vprašanje identitete; vprašljivost kulta lepote; vprašanje uspeha; vprašanje cene uspeha; vprašanje razmerja med intimno srečo in kariero itn.

V tem hitrem tempu in svojevrstni stilizaciji se odlično znajdejo vsi nastopajoči: Uroš Smolej kot Lette, Mojca Funkl v vlogi njegove ljubeče žene in groteskne, pohotne, ostarele direktorice multinacionalke, Gaber K. Terseglav kot njegov ambiciozni in brezobzirni kolega, Marko Simčič kot pragmatični šef in pohlepni kirurg.

\* \* \*

## **12. februarja 2009, Mestno gledališče ljubljansko – Olja Muhina: Tanja-Tanja**

Nenavadna predstava. Besedilo sodobne ruske dramatičarke, ki je v obdobju svojega nastanka (pred 13 leti) doživelo nepričakovano velik uspeh in razne režijske interpretacije, je popolnoma razpršeno; zlasti v prvem delu je polno napol poetičnih monologov in nepovezanih replik. Tako razpršeno je, da je zelo težko izluščiti že to, kdo je kdo, in povezave med temi "kdoji". Gre za preplet erotičnih apetitov treh parov, ki se – po raznih kombinacijah – pravzaprav vrnejo na izhodiščne položaje. Zgodba, ki jo z več ali manj težav le nekako izluščimo, pa je taka: Ohlobistin, na čigar posestvu se vse dogaja, najprej snubi Zino, ta pa ga zavrača; Ivanov se peča z Dekletom, pa poseže vmes njegova žena Tanja, ki je sicer resnični

predmet Ohlobistinovega poželenja. Vmes se razplete zgodba med Fantom in Dekletom, ki jo je Ivanov tačas zapustil; pa neuspešno Ohlobistinovo snubljenje Tanje; in ker Dekle zares ljubi Ivanova, zapusti Fanta, ta pa se poroči z Zino, zato ta ni več na voljo razočaranemu Ohlobistinu, ki je spoznal, da mu pri Tanji najbrž ne bo uspelo.

V napovedih in spremnih besedilih je bilo zaznati nekakšno fizikalno interpretacijo besedila – in res ti bežni erotični spreleti lahko spomnijo na trke subatomskih delcev, njihova erotična nestanovitnost in neoprijemljivost pa na osnovno nestabilnost in nedoločljivost v subatomske fiziki. Pa vendar bi bilo povezovanje dela Muhinove z npr. Houellebecquovim, v katerem je razpršenost junakov na splošno povezana s stanjem družbe, ali – bog ne daj – z delom Čehova (ker pač vse skupaj poteka na nekakšnem posestvu, tako kot večina del Čehova, ali ker se pač dva lika imenujeta po njegovih junakih ali ker se pač kar nekaj govori), ki vendar slika mikrousodo človeka na makroozadju širših družbenih premikov, nekam preambicozno. Prevelik kompliment avtorici.

Tekst je namreč tanek. A po drugi strani tako odprt, da kliče po zelo avtorski interpretaciji, ki bo temu fizikalnemu kaosu poskušala najti odrsko podobo, od katere bodo nekaj imeli tudi gledalci. In to je v režiserju Matjažu Pograjcu, zdi se, tudi našel.

Pograjc se je namreč odločil za izredno domiselno in učinkovito ugledališčenje teh trkov subatomskih delcev (beri: likov v igri): večino besedila govorijo med poplesavanjem. Ples je medij, ki omogoča neobvezno menjavanje partnerjev, to pa omogoči nenehno prehajanje fokusa z enega para na drugega in na menjavanje. Med igro se kar nekajkrat spojita dva delčka; ko se energija izrabi, se parčki spet zavrtijo in združita se druga dva. Če gledamo na igro s stališča fizike, je pravzaprav posrečen prikaz osnovne nestabilnosti subatomskih delcev. A vprašanje, koliko te teorije prodre do gledalca – in tudi če prodre, kako ta prevod iz fizike prevede naprej v jezik svojega življenja? Ta domislica pač nekaj časa zdrži, potem pa se izprazni in postane sama sebi namen.

Psihologije pri Muhinovi ni; gre za lahkotno poigravanje, bežno razbiranje privlačnosti, ki se ustvari med dvema delcema, za nekaj malo globljih replik, ki pa hitro izpuhtijo v splošnem ozračju slučajnosti, neobveznosti, krhkosti razmerij. Predstavi z estetskega vidika ni kaj oporekati: Pograjc je na odru vzpostavil svet zase s svojevrstnimi zakonitostmi in dinamiko. Opazen je tudi delež vseh drugih sodelavcev, na primer (predvidoma namenoma neokusna?) scenografija (Estrihi & Ometi), ki s stekleno površino, zakrito z zavesami, omogoča dogajanje na več planih, v globino in višino; pomenljivi so tudi pladnji s kozarci šampanjca, ki ga subatomske delci

pridno zlivajo vase in po sebi. Tudi kostumi so večplastni in večpomenski, barvno izmenično usklajeni po parih (Mateja Benedetti), najizrazitejša pa je seveda glasbena oprema (Tibor Mihelič Syed), ki sploh omogoča vse to valovanje in poplesavanje in različne atmosfere in je po večini duhovita variacija na temo ruskega (turbo)popa.

Igralci, zavezani splošnemu konceptu neobveznosti, na trenutke izstopijo iz tega in dajo duška svojim čustvom. S tem predstava na trenutke dobi zdaj svetlejši, zdaj temnejši in kdaj pa kdaj tudi bolj zavezujoč ton. Najbolj ostajajo v spominu obupani erotični izpad Ivanova (Boris Ostan) in drobni prebliski, ki raven slučajnosti za hip približajo čustvovanju ljudi: tako pri Juditi Zidar kot Tanji, ki prepeva "lala", medtem ko vidi, da njen mož objema drugo, ali Tjaši Železnik kot nesrečnem Dekletu, ki ne more preboleti svojega Fanta.

Pograjc pa se je odločil, da neobveznosti Muhinove ne bo sledil do konca, in je sklep zaostрил. Namesto odprtega konca je pokazal, da se kak delec tu pa tam le lahko tudi izgubi: tako je najprej dal obesiti Dekle (zaradi nesrečne ljubezni), na koncu pa prikazal še kataklizmični odmev streljanja, ki prinaša nekakšno streznitev.

Čeprav je torej predstava estetsko dovršena, zanimiva in posebna, je izkupiček bolj "ljubezni trud zaman". Celotna ekipa, z režiserjem na čelu, se je sicer res potrudila in iz precej trhlega besedila naredila vse, kar se je dalo. A končni efekt je tak, kot če bi slabi dve uri opazoval ribice, ki plavajo po akvariju. Efemereri.

\* \* \*

#### **14. februarja 2009, SNG Drama, Mala Drama – Žanina Mirčevska: Žrelo**

Druga predstava zapored, v kateri je uprizoritev daleč preseгла besedilno predlogo. Mirčevske se v resnici prav v ničemer ne da primerjati z Muhino – razen v odprtosti besedila: Muhina je frivolna, Mirčevska pezzantna; Muhina zanalašč ne govori o ničemer, Mirčevska prav o vsem; Muhina niti ne želi kake globlje interpretacije, Mirčevska jih omogoča kar nekaj. A vendar se pri branju teksta Mirčevske zastavi enak pomislek kot pri Muhinovi: kako to gmoto besed uprizoriti tako, da se bo dotaknila gledalca? Kaj izluščiti iz nje, da ne bo od same množice sporočil vse skupaj nerazberljivo?

Režiserka Andreja Kovač je imela tu jasno vizijo in konkreten koncept. Z izrazito avtorskim videnjem besedila ter inteligentnim, duhovitim in provokativnim razbiranjem njegovih pomenov se je uvrstila med najzanimivejše režiserje mlajše generacije. Tudi ona je na odru ustvarila

poseben, koherenten svet – in za upodobitev teksta Mirčevske ga je treba izumiti tako rekoč iz nič, saj so vse koordinate v tekstu popolnoma nedoločene, abstraktne, pripravljene za (re)definicijo.

Kovačeva je *Žrelo* odločno potegnila iz območja nedoločnega in ga trdno postavila v območje nekakšne slovenske kolektivne podzavesti – popolnoma prepoznavne slovenske arhetipske ikonografije in zasnov raznovrstnih pravljичno/mitoloških motivov. Mirčevska glavnega junaka, brezimnega “tistega, ki je pojedel svoje ime”, pošlje na pot, na kateri se srečuje s posledicami svoje požrešnosti, in s tem izrisuje mračno parabolo o stanju globalno potrošniškega sveta, v katerem je glavni imperativ nekaj/nekoga posedovati/imeti/uničiti. Pred bralca postavi pragozd besed, tu in tam celo preveč povednih, preveč deklarativnih; skoznje se, skupaj z brezimnim, prebija po logiki sanjske irealnosti.

In to atmosfero je režiserka prignala do roba. Predstava nas že s prvim trenutkom prestavi v drug svet in počutimo se, kot da bi gledali moraste sanje, nekakšen pasijon, v katerem se glavni junak s svojo nenasitnostjo po neki čudni logiki vedno bolj zapleta v klobčič odnosov in dejanj, ki se jih ne da razvozlati, in se pogreza v brezno nepovratnosti in neizbrisnosti svojih besed in dejanj – dokler se na koncu ne znajde v prijetno božajočem in hkrati smrtno nevarnem objemu medvedka Hariba. Pri tem nenehnem goltanju glavnega junaka pa v njegovem prehajanju iz ene arhetipske situacije v drugo (najprej je popotnik/naključni nabiralec gob; potem potrošnik; potem sin; potem gospodar; potem polaščevalec; potem posiljevalec; potem ubijalec; potem izkoriščevalec itn.) zlahka prepoznavamo malo slovenske, malo svoje in malo splošne zgodovine – pa tudi veliko sedanosti.

Kovačeva naredi svet izrazito klavstrofobičen, zaznamovan in zamejen s tipično kočjo iz kakega *Janka in Metke*, a z detajli, ki rušijo logiko interierja/eksterierja in omogočajo zanimive mizanscenske rešitve (scenografka Vasilija Fišer); osebe, ki jih glavni junak srečuje na svoji poti, pa vzpostavi kot karikirane pravljične junake in to poudari z duhovitimi kostumi (Stanka Vauda). Režiserka poskrbi za dinamično menjavanje ozračja in kodiranosti, ki se giblje med morastim občutkom, parodijo in paranojo; zadnjo zato, ker se zdi, da vsi drugi stalno oprezajo za glavnim junakom, skoraj kot v kakšni Gogi. In v predstavljanju te dvoumnosti, večpomenskosti, so bili vsi igralci izvrstni – vsak, četudi epizodni lik, je podrobno izdelan in grozljiv v svoji doslednosti, preprostosti in stiliziranosti. Tisti, ki je pojedel svoje ime (Marko Mandić je lik z zanj značilno natančnostjo vodil iz ene situacije v drugo, jih jasno razmejil in hkrati združil z vseobvladujočo in neobvladljivo pogoltnostjo), najprej naleti na robatega in nasilnega varuha lastnine (Marko Okorn); potem na posesivno, oblastno in povsod navzočo

mamo (Marjana Breclj, povzdignjena na oltar); na ritoliznega Svetnika (Boris Mihalj); na zafrustrirano in zaskrbljeno slovensko mater/ženo (odlična Zvezdana Mlakar); na vsiljivega vrtnarja (Valter Dragan); na izkoriščevalsko lepoticu (Petra Govc); na izsiljujočega in iz(po)siljenega otroka (Maja Končar); na perfidnega zdravnika (Vojko Zidar).

Zanimiv gledališki dogodek, prepričljiv in izzivalen tako v vseh podrobnostih kot v osnovnem režijskem izhodišču.

\* \* \*

## **20. februarja 2009, SNG Drama – Ajshil: Oresteja (ogled ponovitve – premiera je bila 17. januarja)**

Kaj početi z Ajshilovo trilogijo danes? Z odločitvijo o uprizoritvi tega dela se je gledališče zavestno odločilo za zahteven produkcijski in post-produkcijski zalogaj – tako da ima najbrž kak dober razlog za to. In če v ta namen še naroči nov prevod – pa čeprav obstajajo že trije – je najbrž razlog toliko trdnejši in tehtnejši.

Dejstvo je, da je besedilo težko berljivo; skozi gosto tkivo zborovskega komentarja se s težavo lušči ogrodje zgodbe o usodi potomca Tantara, ki se je bogovom zameril s tem, ko jim je postregel s svojim lastnim sinom. Prvo dejanje opisuje mučno čakanje novic iz Troje, v katero se je odpravila grška vojska pod Agamemnonovim vodstvom, potem njegovo zmagoslavno vrnitev (s sabo kot plen pripelje sužnjo Kasandro) in končno umor Agamemnona in Kasandre, s katerim se Klitajmestra maščuje za njegov umor njune prvorojenke Ifigenije, ki jo je žrtvoval, da bi si zagotovil zmago. Drugo dejanje se začne s prihodom zadnjerojenca Oresta, ki ga je Klitajmestra začasno poslala v rejo in ki se je po Apolonovem naročilu namenil maščevati očetovo smrt. Ob očetovem spomeniku sreča sestro Elektro in skupaj načrtujeta umor matere in njenega ljubimca. Orest ga po soočenju z materjo tudi uspešno izpelje. V tretjem dejanju Oresta zasledujejo boginje maščevanja Erinije, ki ga obtožujejo umora matere; Orest se zateče k Apolonu, ta mu obljubi pomoč in ga pošlje k Ateni po dokončno rabsodbo. Atena mu na sojenju da odločilni glas, Orest je oproščen, Erinije pa se iz besnih maščevalk spremenijo v miroljubne Evmenide.

Kaj je edina v celoti ohranjena antična trilogija pomenila v obdobju svojega nastanka, je stvar različnih interpretacij – od tega, da naj bi pomenila začetek evropske civilizacije in prehoda iz matriarhata v patriarhat, do nasprotne misli, namreč da naj bi z likom Atene moški princip dobil svojo žensko dopolnitev, in rojstva urejene, demokratične, civilizirane države, v kateri zakon prevlada nad prvinskim krvnim maščevanjem.

Kar sodobni bralec/gledalec doživlja pri opazovanju teh s stališča standardne psihologije po večini nerazumnih dejanj ljudi, ki so “igračke v rokah bogov”, so predvidoma precej mešani občutki: po eni strani sočustvuje s Klitajmestro in razume njen motiv obupane matere, ko gre za uboj Agamemnona; enako čuti do Oresta in razume njegov motiv obupanega sina, ko gre za uboj Klitajmestre. Bralec/gledalec torej vse do vzpostavitve sodišča (areopaga) spreminja stališče z vsakim spevom zbora, ki vedno globlje vrta v predzgodovino teh nesrečnih potomcev rodbine Tantalidov in razkriva na videz neskončen niz krvnih zločinov, in pravzaprav ne ve, za koga ali kaj naj bi “navijal”. Šele pred sodiščem se niti dokončno prepletejo, motivi zghostijo in poteši se pričakovanje gledalca, da bo ta kolobocija privedena do dokončne razrešitve. Odločitev Atene je s stališča današnjega gledalca predvidoma sporna, saj mi, ki smo vajeni junake razumeti kot svobodne individuume, ki se zavedajo svojih dejanj in sprejemajo vso odgovornost zanje, drugače gledamo na skrivanje za krilom bogov. In nam je (seveda nikakor ne le feministkam) še posebno tuja Apolonova interpretacija, po kateri mati ni iste krvi kot otroci. (“Tako imenovana mati ne rodi, temveč samo redi vsajeno kal. Rodi plodilec, ona brst gosti in ga ohrani, če ga ne uniči kak bog.”)

Kako te zadržke sodobnega bralca/gledalca upoštevati pri ugledališčenju, je vprašanje, s katerim so se ustvarjalci predstave sicer spopadali – a zdi se, da premalo sistematično. Tako je to predstava, ki se pobira zelo počasi in šele proti koncu dobi sploh kake vsebinske in formalne poudarke, sicer pa je polna prizorov in detajlov, ki sicer sodijo v specifično režiserjevo estetiko, vendar za gledalca, ki se mora prebijati skozi goščo besed, oseb in dejanj, pomenijo prevelik zalogaj hermetičnosti, da bi lahko ugledal “big picture”.

Prva velika Lorencijeva intervencija je to, da večino zborovskih spevov položi v usta Igorju Samoborju (ki naj bi sicer igral Orestovega praprada Tantara), ta pa potem združuje v eni osebi vse raznovrstne obraze, mnenja in občutke, ki jih zbor nenehno daje v svojih komentarjih in ki dogajanja razlaga za nazaj, napoveduje za naprej in sproti komentira, se nad njim zgraža, jih poskuša preprečiti itn. Iz na kip spominjajoče podobe na začetku predstave, ki toži zaradi neznosne situacije, ko iz Troje ni in ni novic, ga kmalu spremeni v nekakšnega skoraj konferansjeja in ga posadi za mizo na prosceniju, prekrito s fotografijami; te so mu potem v pomoč pri razlagi zapletene predzgodbe. Predstavljajo namreč vse protagoniste in ko Samobor pojasnjuje vse prejšnje težave in zločine, nam pri tem kaže njihove slike. Dogodki, ki sledijo – Agamenonov prihod, Kasandrin



monolog in umor – potekajo poudarjeno počasi, z nekaj opaznejšimi domisleki, kot so npr. le do ramen segajoča vrata vladarske palače, skozi katera se mora tlačiti Klitajmestra; njene preobrazbe v fatalko in nazaj; stiliziranost uboja; pretresljiv prikaz Ifigenijinega žrtvovanja; Kasandra na kotalkah, ki učinkuje kot lutka, ki si jo podajata Agamemnon in Klitajmestra. Bolj vsebinski poudarek je mogoče razbrati iz tega, da Lorenci Agamemnona v podobi Mihe Nemca prikaže kot oblastnega suroveža, ki svojo brezobzirnost in oblastnost izkaže tako, da mimogrede pojaha obe svoji ženski – in ko umre pod roko Klitajmestre, ki jo Polona Juh tu oblikuje v zagonetni stilizaciji – očitno skriva čustva za masko neprizadetosti – se to zdi čisto v redu.

A kot celota deluje prvo dejanje brez jasne misli, brez občutka za organizacijo velikanske količine besed, brez občutka za organizacijo dogajanja, brez občutka za vzpostavljanje in prikazovanje odnosov, brez občutka za smisel. K temu pripomore tudi novi prevod, ki sodobnemu gledalcu zaradi vztrajanja pri čim večji “zvestobi” izvorniku žal prav nič ne priskoči na pomoč pri poskusu razvozlavanja zapletenih metafor in prisposodob – ki marsikdaj učinkujejo tako, da zaradi razvozlavanja pomena posameznih sintagem spolzi mimo kaka informacija, ki bi bila sicer za razumevanje še kar pomembna.

Drugo dejanje se začne z Orestovim prihodom – iz dvorane se požene na oder kot sodoben popotnik, z nahrbtnikom, tipičen študent, poln pozitivnega naboja (v sveži upodobitvi Aljaža Jovanoviča). Sledi srečanje z Elektro (Saša Mihelčič), ki ga sprva ne spozna – in ta prizor je, namesto da bi nosil močan dramatični naboj, po nepotrebnem razvlečen in stiliziran, z dodanim pevskim vložkom. Opaznejša domislica je prizor objokovanja, svojevrstna parodija na kult osebnosti, v kateri mrtva Kasandra poskuša napihnuti/oživiti mrtvega Agamemnona in ta potem binglja nad odrom. Duhovit je konec, ko Orest, potem ko je z umorom matere in njenega ljubimca maščeval očeta, zadovoljen odide in da intervju po televiziji. A razen teh nekaj detajlov se tudi to dejanje vleče in izgublja v malo razumljivih in hermetičnih režijskih invencijah.

Največ idej pa je imel Lorenci v tretjem dejanju, v katerem se Orestova zgodba zgosti. Tu pride na vrsto druga velika intervencija: v vlogi Erinij, boginje maščevanja, se namreč pojavijo vsi do tedaj pobiti člani Orestove družine; s tem utelešajo slabo vest. Učinkovito in domiselno je prikazano tudi preganjanje Oresta, ki teče na mestu, medtem ko ga Erinije napadajo z vseh strani. In bogovi, zaradi katerih se je vse to zgodilo? Apolon je sodobni poslovnež (natančni Alojz Svete), ki sicer drži besedo, a se mu



hkrati mudi in se svoji stranki ne more čisto posvetiti. Atena je kot prikazen iz preteklosti, posebljenje okostenele institucije, pa tudi preostali sodniki so kot iz Mary Poppins.

Po dramatičnem razsojanju v slogu sodobne sodne drame pa Lorenci pripelje do teznega konca. Namesto da bi se Erinije spremenile v Evmenide, jih Atena in Pitija, vse poklapane in vdane v usodo, zapreta v stekleno kocko in preprosto – zaplinita. Orest lahko končno postane kralj, oblastnik s krvjo na rokah, a (od zgoraj) opran vse krivde. In to je precej ostra obsodba oblasti na splošno.

Tako se šele na koncu izkaže, da predzgodba – vsi zločini, ki so jih potomci Tantalidov zagrešili po ukazu bogov – verjetno v današnjem svetu ni prav nič zanimiva, še zlasti če ta volja bogov ni na noben način aktualizirana oziroma kontekstualizirana. Da bi se dalo vse to – prvi dejanji – odigrati hitreje, brez odvečnega izgubljanja v zastranitvah. Kar je za sodobnega gledalca sploh relevantno, so posledice, ki jih imajo ta dejanja na človeka in družbo – in to se zgodi šele v tretjem dejanju. Lorencijevo videnje in razumevanje je na tem segmentu dovolj zanimivo in radikalno, zato je velika škoda, da ni bil enako radikalen tudi pri postavljanju na oder. Kot da ni treba računati tudi s tem, da si gledalci želijo kaj razumeti in ne le ponižno gledati režiserske domislice – ali morda pomanjkanje domislic.

\* \* \*

## **27. februarja 2009, Mala scena MGL, Mestno gledališče ljubljansko/ Maska: Spomenik G**

Očitno je frustrirajoče spoznanje, da si se rodil v nepravem času. Da je čas velikih avantgard mimo. Kaj lahko potem sploh počneš?

Lahko se sam poskušaš iti nekaj avantgardi podobnega, vzameš idejo iz preteklosti in jo radikaliziraš – do točke, ko je videti, da si si celo sam nekaj izmislil. Lahko pa dobiš še bolj genialno idejo: da se “šlepaš” na nekdanje avantgardiste in njihove umetniške projekte preprosto – rekonstruiraš. Pri tem najdeš alibi v teoretičnih izhodiščih, ki poskušajo podeliti status relevantnosti s tem, da trdijo, da ima rekonstrukcija smisel oziroma da je celo samostojen umetniški produkt, če ne poskuša rekonstruirati same umetnine, ampak se mora vrniti k nečemu, “čemur bi lahko rekli točka nič, ki pomeni izvor vsakega (umetniškega) dejanja in jo pozna tudi izvorni dogodek, torej trenutek (čas), ko še ničesar ni, ko so vse možnosti še odprte, ko se razodeva tisti potencial, ki lahko usmeri izvorno kreativno energijo v vse možne smeri (navsezadnje seveda v eno samo). Rekonstrukcija potemtakem ni

po-snetek ali po-dvojitev nečesa že odsotnega ali znova bivajočega (kot arhiv), temveč istovetni zasnutek nečesa še ne obstoječega, še odsotnega, a navzočega v svoji potencialnosti – rekonstrukcija kot nenehna de-arhivacija.” In še: “Politična gesta rekonstruktorja je demokratizirajoča, vabi v polje dialoga, kot sredstvo komunikacije ponuja pretekli dogodek, kot njen modus zastavo lastne identitete, najdene v (skupnem) izvoru,” je zapisal v gledališkem listu dr. Blaž Lukan.

Iz tega je izšla posebna metoda dela: najprej so s pomočjo nekdanjih protagonistov in ustvarjalcev poskušali čim bolj približati in evocirati original, potem pa so s sodobnimi sodelavci nanašali nove plasti.

*Spomenik G* je bil takrat očitno res nekaj posebnega – šlo je za poseben in postopen postopek totalne redukcije besedila in koncentriranje vseh gledaliških elementov na enega samega: na igralko Jožico Avbelj in njeno telo kot instrument z raznimi izraznimi sredstvi: glasom, gibom, dihanjem. Šlo je za iskanje forme v časih, ko je imelo to dejanje pomen upora, upora proti umetnosti kot izražanju ideje, saj je bila siceršnja gledališka produkcija (tista v institucijah) toga, strogo omejena prav na to: na uprizarjanje besedil, izražanje ideje.

Jovanović, Lampret in Avbljeva pa so šli pred skoraj štiridesetimi leti proti temu. Niso hoteli izraziti nobene ideje; hoteli so, da res vsak gledalec išče in najde smisel, če ga hoče – in v tem smislu je Taufer to takrat precej duhovito razglasil za gledališče za vsakogar; v nasprotju s Trekmanom, ki je menil, da je to gledališče za sladokusce. Zanimivo je sicer, da predstava takrat ni izzvala kakega škandala – sprožila je le več poskusov, kako jo definirati, kam jo uvrstiti. In kljub svoji drugačnosti, kljub razhajanju s prevladujočimi modeli, sploh ni bila nerazumljena, nesprejeta ali diverzantska, saj je dobila nagrade celo na državnih festivalih.

No, in kaj torej stori rekonstruktor? Na zadnjo steno projicira odlomke iz kritik in uvede nove osebe: Boštjana Narata, Matjaža Jarca in Tejo Rebo, ki kot nekakšna mlada Jožica Avbelj citira nasprotujoče si definicije, kaj naj bi to bilo: ritualno gledališče, etuda za eno igralko, plesni teater, performans, hepening. Pa zapojejo dve pesmici; ena izmed njiju naj bi bila celo tako spevna, da jo na koncu veselo zaigrajo kot bis.

Rekonstrukcija nekdanje prelomne predstave danes izzveni kot benigni rokovski koncert nekdanjih hipijev. Vse forme so že zdavnaj vdelane v estetske standarde institucij. Ni ne subverzivno, ne informativno, ne duhovito. Morda samo denunciantsko glede dejanskega dometa in potence tovrstnih projektov – a vendar je videti, da so takšni prodajalci megle našli svojo nišo. “Ludizem teh umetnikov, ki je bil v avantgardizmu družbeno izzivalen, subverziven, intermedialen in kritično usmerjen v sedanost, se

je spremenil v žanrski, popularni in h gledalčevemu uživanju usmerjeni postmodernistični ludizem,” je zapisal dramaturg in asistent režiserja Samo Gosarič.

Zakaj torej niso verjeli Jovanoviću, ki je rekel, da radikalizma *Spomenika G* ni mogoče ponavljati v nedogled, ker bi bil to pleonazem?

*Matej Bogataj*

## Ne! odraslosti

**rokgre: Smeti na luni. Režija: Nick Upper. Mestno gledališče Ptuj. Na TSD, 22. marca, Kranj.**

Smeti na Luni so bile razglašene za najboljšo dramo v lanskem letu, ovenčane so z Grumovo nagrado. Sicer avtorja, ki se podpisuje z rokgre, poznamo po vrsti del; lokalno najbolj zasidrana – tudi v obliki filma – je monodrama Kleščar, zgodba o malem človeku, sleherniku iz ljudstva, ki hoče na oblast, vidi v politiki svojo priložnost in, čeprav omejen, pozna odgovore na vsa vprašanja; uspešna je bila tudi monodrama Pavlek, do zdaj najinovativnejša in verjetno tudi najprepričljivejša pa je bila prva (meni) znana igra To (naslov je lastno ime glavne dramske osebe), ki je dobila Grumovo nagrado leta 2000, govori pa o rahlo avtističnem, neugnanim, ludističnem pobu, ki ga obišče akviziter, potem pa imamo na zunaj predstavljen spor med večnim mladeničem na eni strani in njegovim racionalizatorjem na drugi; odrasti ali ne, pa zakaj in kako, kako se upirati zahtevam sveta in zakaj jih postavljati, odnos do enciklopedičnega znanja – to so ključna pomenska vozlišča te igrive igre, ki večni in ničemur zavezani igrariji postavlja nasproti zresnjenost, imperativne družbe, zahteve po odraslosti in odgovornosti kar počez, takšne stvari.

Smeti na luni so tekst o ljubezni med otrokoma, enim odraslim in drugim, ki je po letih daleč za njim, pogojno pa o pedofiliji. Lawrence je astrolog in čudak, ki ne upošteva običajnih družbeno sprejetih norm in se ne meni za udobje, proizvodnjo in potrošnjo; v začetnih prizorih ga vidimo na hribu, s katerega opazuje skoraj polno luno, potem se v kinodvorani napol približa Vasilki, bolj ali manj osamljeni punčki brez zadržkov, ki hodi večkrat gledat isto risanko v upanju, da se bo enkrat razvila kako drugače, da mišek ne bo vedno žrtev, takšne stvari. Če smo natančnejši, Vasilka napol izzove Lawrencea, mu sama zleze v naročje in

objeta gledata risanko, dokler ne uletita njena mama in kinooperater in ne pokličejo policije, kljub zagotavljanju ta male, da ji ni nič storil, in takrat izvemo, da imajo na policiji že kar nekaj prijav zoper njega, dvajset, pove Vasilkin oče; pomenljivo je, da jo malo pred tem v kabino povabi, malce živčno, kinooperater – to je dovolj močno znamenje, kdo je kdo. Potem se Vasilka prišlepa k Lawrenceu, ko ta opazuje luno in meri odbojni žarek; sledi nekaj astronomije, recimo o tem, kako se luna odmika, in nekaj iz zgodovine osvajanja vesolja, predvsem pa se vzpostavi odnos, ne samo med astronomom in njegovo obiskovalko na hribu, temveč tudi z njeno materjo; ta ga obišče na hribu, ravno se ločuje, preveč dela; odstotni oče, ki prinese inhalator in enkrat pride po stvari, je seveda ovira. Khm, to je morda najmanj premišljena razsežnost te drame; mati je namreč psihologinja v zdravstvenem domu, pogosto tudi dežurna. Zaradi temeljitega izprašanja hčerke, ki ji govori o svojem odnosu do Lawrencea, se kljub vsemu odloči, da jo bo pustila samo z njim, čeprav hkrati dela za policijo njegov, Lawrenceov, psihološki profil. Ugotavlja, ali je pedofil ali ni. Na tej točki se zdi, da drama, ki sicer dovolj suvereno stopa po tanki črti, ki naj nam, v času gonje proti pedofilom in v času, ko stalno spremljamo novice o razbitju mrež z otroško pornografijo, prikaže tudi drugo stran, demonizirano, pedofile kot žrtve. Vendar ne, kot se zelo pogosto zgodi, žrtve svoje lastne zavrte seksualnosti, ki si pač iščejo svoji razvitosti primerne partnerje, torej otroke in odraščajnike, predpubertetnike, vse to zato, ker so pogosto tudi sami doživeli spolno zlorabo v otroštvu, temveč kot žrtve kar tako, žrtve družbe kot vnaprej represivne. Mati bi morala vedeti, da pedofilija ni nekaj ozdravljivega in da je puščanje otroka v zgodnjih najstniških letih z nekom, ki je zaljubljen vanj, pa bi lahko bil njegov oče, precej – no, recimo nenavadno, če ne tudi rizično ali celo izziivalno početje. Tako imamo spet igro, v kateri ljudje, ki bi morali skrbeti za mentalno higieno, ne znajo ločiti službe od emocij in napačnega emocionalnega investiranja ter povezujejo zasebno in službeno; strokovnjaki se ne zavedajo vnaprejšnje zgrešenosti svoje emocionalne investicije – to nas malo skrbi, namreč spet to nezaupanje v usposobljenost za nekatere poklice. Nezaupanje v stroke same po sebi; samo pogledjmo, kakšen trušč nastane zaradi okuženosti sodnikov z gradivom, ki ga ne bi smeli videti, ali zaradi telefonskih stikov med tožilci in obtoženimi, zaradi tega se začenjajo sodni procesi in tudi izdelava materinega psihološkega profila; potem pa ona naveže stik s tistim, ki ga ocenjuje. Pogorel bi na vsakem procesu, ona in strokovnost pa z njim. In še: če Vasilka verjame, da je lahko v risanki z miškom kako drugače, in se nam to vsem zdi simpatično naivno, kako naj gledamo na mater kot pripadnico represivnih institucij

države, ki nimajo pravega razumevanja do ljubezni in zaljubljenosti starejših v otroke, če verjame, da se recimo lahko Lawrence zadrži glede svoje želje, če je ta spolni kontakt? Tisto, kar beremo in vidimo, sta res bolj nežnost in objemanje.

Kakor koli, Lawrence pozneje pove, da je imel družino, da so njegovi otroci z materjo na drugem kontinentu, prizna svojo pedofilijo, ljubezen do otrok kot nečesa nepokvarjenega, in z Vasilko se potem najprej dobro razumeva in ona ga celo malo zapeljuje, hoče se poljubljati kot odrasli, vendar se potem zmenita, da ga ne bo več obiskovala, ker da se k materi vrača oče in se bodo nekam preselili. Ob slovesu mu podari balon in zračno tlačilko, in ko Lawrence naslednjič v kinu polni balon in kinooperater misli, da si ga meče na roke, ga potolče s kijem. Do konca. In potem še malo.

Sam naslov govori o tem, da ni ničesar več, kar bi lahko občudovali, ne da bi bilo to tudi že kontaminirano. Nesnažno, onesnaženo. Lawrence se namreč razburja, ker so astronauti na Luni pustili vrečko, in Vasilka mu v fantastičnem oziroma sanjskem prizoru, ki konča igro, to prinese nazaj, češ da so jo z Lune prinesli Lawrenceovi odrasli sinovi. Igra izzveni in se konča sanjsko, v posmrtnih ali obsmrtnih prizorih, v katerih vidimo, da je mogoče doseči izvorno čistost, da je, če parafraziramo Kafko, tam zunaj toliko upanja in ljubezni, samo ne za nas, in da Lawrence, čudak in melanholik, ki si želi smrti, doseže prvobitno stanje, otroško čistost, s tem pa je blizu Toju, le da je To bolj razigran in neugnan, na Lawrenceovo čisto otroškost pa je leglo nekaj prahu, in to čisto človeškega – usedlin, stvari, ki jih ne zna več prečistiti, zato tudi melanholija in morda tudi malo občutka odvečnosti, če ne krivde.

Smeti na luni je režiral Nick Upper ob dramaturškem sodelovanju Borisa Pintarja, z nekaj pomenskimi premiki. Najprej je tu razširitev samega prostora; dogajanje se začne v dvorani, ki jo pometa kinooperater, potem je namesto risanke in miška projiciran odlomek iz Alice, ki jo je po Carrollu režiral Vito Taufer; režiser Upper, takrat še igralec, je tedaj odigral vojvodinjo; zdaj gledamo njega in voziček, v katerem popra otroka, zato ker kašlja, projiciran na stransko steno gledališča. Nekako razumemo, da je ta citat iz gledališke Alice poklon Carrollu, ki je imel za model svoje junakinje nonsensa kar nekaj odraščajnic, z nekaterimi izmed njih se je dobival tudi v poznejših obdobjih in verjetno je šlo vsaj za čustveno navezanost, kljub ali ravno zaradi razlike v letih.

Sicer je scenografija, ki je, tako kot kostumografija, delo Tine Kolenik, položna rampa, na kateri poležujeta Lawrence in Vasilka, na njej postavita tudi teleskop, zadaj pa je Vasilkina soba s posteljo na nadstropje in vsem v miniaturnih dimenzijah, majhnimi stolčki in ovešeno z igračami, tako

da se potem odrasli, torej mati in oče, prav štorasto prekladajo po tem liliputu, po svetu, ki je pomanjšan in so v njem nekako odveč; zato pa se v njem toliko bolj znajde Lawrence, tudi njegovi prihodi v ta umaknjeni interier so drugačni, stranski, ne prerivanje skozi pomanjšani zadnji vhod. Režiji je brez dvoma uspelo ohraniti toplo atmosfero v odnosu med Lawrenceom in Vasilko, za katero sta zaslužna tudi oba igralca, najstniška Zala Linea Rutar in Aljoša Ternovšek; ne samo, da je prva popolnoma suverena in uspešno parira svojemu profesionalnemu in izkušenemu kolegu, v igro prinese tudi nekaj pristnega čudenja in neugnane otroške radovednosti, ki ji potem sledita Ternovškova rahlo zadušena melanholija in nenehna začudenost – in nekateri prizori iz te igre so res nabiti z nekim neizrekljivim sentimentom, včasih tudi z otožnostjo, za katero lahko slutimo potlačeno, zablokirano željo, pa tudi spoznanje, da smo v svetu, iz katerega je izvorna čistost pregnana, kar je še je, pa pregnana.

**Simona Semenič: Nisi pozabila, samo ne spomniš se več. Režija: Anđelka Nikolić. KD Integrali, Gledališče Glej. Na TSD, 2. aprila, Kranj.**

Semeničeva se v svojem besedilu ukvarja s komformizmom, s prehodom od mladosti v zrela leta, z zagatami, ki jih ta nosi s seboj, z opustitvijo mladostnih prepričanj, upornišva. Lucija, sredi tridesetih, je razpeta med dva moška; prvi je njen brat dvojček, drugi pa njen mož, pisatelj in esejist, ki, kot izvemo v zadnjem delu te drame, že dneve čaka na kritiko svojega romana; na poti po časopis se zatakne s tipom, ki ima nekaj kožnega, dermatitis, in mu gre seveda zelo na živce, kot očitno vsi običajni in malce nergavi ali vsaj preveč komunikativni ljudje. Seveda čaka kritiko romana z naslovom Nisi pozabila, samo ne spomniš se več. In dočakata kritiko, pohvalno, seveda, polno visokoletečih besed, napisano s peresom, pomočenim v trdo teorijo, tako da o sami vsebini bolj malo izvemo, morda gre za zgodbo o izgubi brata, vendar o tem lahko kaj sklepamo šele naknadno. Ob vsem tem Lucijo ves čas vznemirja njen dvojček, z njim si deli prostor, vsaj duhovni; kadar le pride do besede, ji očita, da je dala otroško, adolescentsko besedo, prisego, ne vemo za besedilo, verjetno je bilo kaj o spreminjanju, da se ne bo spremenila, da je, skratka, izdala njune skupne ideale, da se v teh zadnjih letih vse preveč prilagaja, da ima oprane možgane, da se je nekako postarala in začela živeti lagodno. Verjetno med vse to sodijo tudi nakupovalni katalogi in nenehno glajenje plašča,



pred obešanjem, med obešanjem, zlaganje čevljev in copat in podobno, ti drobni rituali, ki kažejo na navezanost na materialno. Ob tem od njenega dvojčka izvemo, da sta nastavljala škatle z iztrebki pred vrata tistih, ki jima niso bili všeč, da je bila nekaj čisto drugega in da ni zadovoljen z njo takšno, kakršna je. Pri njenem postopnem prevzemanju bratovega govora v komunikaciji z možem, starejšim in uspešnejšim, je začuden tudi ta, takšne je ne pozna, to bi moral biti dan skupnega zadovoljstva in celo zmagoslavja, kritika je ugodna, ona pa postavlja vedno ista vprašanja, na katera se mu ne ljubi odgovarjati, izmika se odgovorom, vse skupaj se mu zdi nepotrebno in prenapeto, rad bi svoj mir in malo tudi tega torej njenega udobja. Vsekakor gre za besedilo, ki zelo spretno gradira in nadgrajuje začetno; od uvodnih prizorov, vseh skupaj jih je, mislim, devet – nisem bral besedila, vendar prizore napovedujejo v uprizoritvi – postopno stopamo v svet protagonistov, Semeničeva se dovolj spretno poigrava z našimi pričakovanji in jih ruši, in stopnja informacij, ki jih dobivamo, postopno odkriva različne razsežnosti; od samega začetka, ko morda pomislimo na ljubezenski trikotnik, do spoznanja, da gre za brata in sestro, dvojčka, ki sta različno stara, in se sprašujemo, kaj se je mlajšemu pred devetimi leti zgodilo, da zdaj živi kot glas, kot vest, kot vse bolj brleča luč, in tudi takrat, ko je komunikacija navzkrižna, vidimo, da mož brata ne vidi, in imamo kar naenkrat duhovito in spretno napisano presevanje in mešanje ravni. Mi slišimo vse, tako kot ona, mož pa je seveda gluhi in slepi za njen nekonformistični glas; Semeničeva pri ugotavljanju vzrokov za spremembe, za prilaganje, za opustitev mladostnih idealov ni tendenciozna in opredeljena, oba glasova v tem “boju za dušo” in upornost sta enako prepričljivi, enako blizu ali daleč sta nam terorizem iztrebkov v škatli pred vrati in rahlo brezvoljna, malo tudi etabrirana, suverena drža moža, enako verjamemo njemu, da mu je dala svoje dnevniške zapiske v prepričanju, da gre za dober material, s katerim bo (je) s svojimi izkušnjami naredil več, boljšo literaturo, kot bi jo sama, kot njej, da se po vsem tem času počuti nekako prikrajšano, oropano svojih najintimnejših zapiskov, ki so zdaj dostopni, čeprav v predelani obliki, javnosti.

Režiserka Anđelka Nikolić in dramaturginja Simona Hamer sta se odločili za spektakelski minimalizem in rahlo potujevanje. Trije igralci na začetku igre hodijo po notranjosti na tleh zarisanega kvadrata, ta je edini element scenografije, vse preostalo je ustvarjeno s svetlobo, ki jo je oblikoval Janko Oven, igralci hodijo drug mimo drugega, počasi, premišljeno, vse bolj živčno, skoraj kot da bi nalašč hoteli trčiti, pa se vendarle izognejo drug drugemu, in takrat vidimo, da so ujeti v isti lik, v vzorec; in potem začne igralka govoriti didaskalije, pri tem je najprej



pomenljiva starost obeh mlajših, brata in sestre, pomenljiva je razlika v letih, ki nas opomni, da eden ni več živ, vsaj ne na isti način, in potem nas požene skrivnost, kje in zakaj tistih devetih let razlike med dvojčkoma. Predvsem pa nastopajoči z "igranjem" didaskalij ustvarjajo prostor igre, vse je tu, čeprav samo v besedah, kup revij in katalogov, obešalnik za plašč, ves interier je ustvarjen z didaskalijami. Pa ne samo to; v sami igri je zelo pogosto potujevanje, slišimo napotke, recimo "se zasmeji", vendar jih spremlja popolnoma drugačen ton, glas in drža sta napadalna in nič kaj smejalno razvezana, sproščena, s tem pa se med besedilom in njegovo izvedbo pojavi vrzel, igrata drug proti drugemu ter ustvarjata neko vmesno polje, ki je produktivno za samo razumevanje značajev in iz drugega zornega kota preseva njihovo zgodbo, ji daje enkrat skoraj komične odtenke in drugič zaostri dinamiko odnosov, jo dopolni s tistim poleg besed, kaže potlačena občutja.

Vsi trije igralci so bili kos zahtevni nalogi; Suzana Grau je Lucija, njej pripadejo tudi vse didaskalije in pojasnila, napovedovanje novih prizorov, ki se včasih kar prelijejo drug v drugega, in vidimo jo kot vse bolj nezadovoljno; čeprav se upira svojemu dvojčku, ji njegovo prišepetavanje pride še kako do živega in takrat se iz nekako sprijaznjene in morda na videz tudi zadovoljne ženske postopno prelevi v upornico, začne prevzemati bratove replike, ko obračunava z možem in mu očita to in ono, recimo njun življenjski slog ali pa to, da se je podpisal pod nekaj, kar bi lahko bilo osnova in material za njen roman. Seveda mora biti Vojko Zidar kot njen mož Matjaž temu primerno zadržan, flegmatičen, imeti mora trdo kožo, tudi precej spravljivosti, sicer bi seveda prehitro izbruhnil in bi obračun zašel v loputanje z vrati in kričanje, v vse tisto, kar bi končalo to našpičeno in natančno izpisano konverzacijo; Zidar je nekako pomirljiv in sprijaznjen, na obrazu mu vidimo, da so mu takšne kregarije zoprne, verjetno jih jemlje kot simptome enega tistih dni v mesecu, hkrati pa je dovolj zadržan in umirjen, da verjamemo, da ne gre za neposredno ali hoteno krajo njegove memoarskega materiala, da sta morda takrat res skupaj presodila, da je spretnejši in bolj izurjen, takšne stvari. (Mimogrede, ko smo enkrat na knjižnem sejmu govorili o življenjskih zgodbah, ki jih potem zapiše nekdo drug in pri tem zaslovi, in to ob primeru drame o prijateljicah, ki pišeta – takrat so jo igrali v MGL –, se spomnim, da sem trdil, da zgodba, gradivo, dnevnik, vse to ni dovolj, da je obdelava, forma tista, ki naredi delo in prinese slavo – v nasprotju z Dušanom Jovanovićem, ki se mu je to zdela kraja intelektualne lastnine. Meni se je že formulacija "intelektualna lastnina" zdela takšna, da jo lahko uporabljajo bolj literarni agenti, zastopniki avtorskih in sorodnih pravic, takšne vrste ljudje, vse preostalo se mi

zdi kot kraja najlepšega gola na tekmi ali kakšnega posebno zanimivega in prelomnega smučarskega poleta; kako naj prodamo, kako naj ukrademo modrino neba.) Zato pa je Gašper Jarni kot brat pravi navihanec, njegova igra ves čas komentira kreganje med zakoncema, gestikulacija in mimika sta pravzprav adolescentski, spakljivi, vidi se, da je v svoji brezkompromisnosti in nasprotovanju mainstreamu ostal v pozni puberteti, ne zamudi nobenega pačenja in ne spusti nobene replike, ne da bi jo zaostril in pokomentiral, in se nam zdi prav pobalinski. Vsekakor vsem trem ob spretni in prodorni režiji uspe prikazati njeno, Lucijino, razpetost med puerilnostjo in etabrirano zdolgočasenostjo v senci uspešnega moža; Semeničeva je s to igro že nekako napovedala tisto, kar je prepoznala žirija in ji za 5 fantkov.si podelila Grumovo nagrado za leto 2009.

*Bogomila Kravos*

## Iz tržaškega zamejstva

Ko je v oceni gledališkega dela zapisano:

Na splošno gledano se mi je zdela predstava solidna. Menim namreč, da si mora tudi manjše gledališče, kot je danes SSG, vendarle zastavljati nekatere zahtevne cilje, drugače tvega deprofesionalizacijo. /.../ Rezultat je bil, kljub vsem omenjenim težavam, dober, čeprav ni nujno, da bo igra vsem všeč. Bila pa je dogodek z jasnimi umetniškimi in ne drugačnimi ambicijami.<sup>1</sup>

se bralec upravičeno vpraša, kaj to pomeni, katere cilje naj bi imelo tržaško gledališče, če ne umetniških? Katere kriterije ima v mislih kritik, ko zagovarja umetniška prizadevanja vodstva gledališča in poučuje gledalce, kako naj na predstavo gledajo? Predstava katerega koli stalnega gledališča je namreč namenjena ciljnemu občinstvu, ki ga vodstvo gledališča menda pozna. Dejansko spodbuja kritikov excursus predvsem k razmisleku o ciljnemu občinstvu tržaškega Slovenskega stalnega gledališča. Je to občinstvo še tako heterogeno, kot so nekoč poudarjali? Koliko abonentov sploh ima to gledališče? Komu je namenjeno? Ker je nastalo na neizpodbitno strateško pomembnem in v nacionalnem pogledu izpostavljenem mestu, lahko trdimo, da se poslanstvo te institucije v sto letih ni bistveno spremenilo, če je funkcionalnost javne ustanove še osnovnega pomena za njen obstoj in če izhajamo iz postulata, da je Slovensko gledališče v Trstu dvakrat (l. 1905 in l. 1945) nastalo kot gonilna sila vsega umetniškega snovanja v trgovsko naravnem središču.

Konec koncev so se okoli gledališča sukali vsi literarni ustvarjalci, ki so objavljali v tržaških povojnih revijah (Sidro, Tokovi, Razgledi), in najslavnejši izmed njih (Pahor, Rebula, Košuta, Tavčar, pozneje Kravos, za njim Čuk, Mermolja) so si kaj kmalu po prvih tržaških objavah utrli

<sup>1</sup> Ace Mermolja: "Dogodek z jasnimi umetniškimi ambicijami." *Primorski dnevnik*, 15. 3. 2009.

pot v osrednji slovenski kulturni prostor. Menda se je kriza najprej pokazala v gledališču, ker je gledališka sporočilnost vezana na takojšnjo recepcijo v prostoru. Tavčarjeve analize osipa abonentov iz šestdesetih in sedemdesetih let so po svoje zanimive,<sup>2</sup> kot je zanimiv pojav satire, s katero sta od sedemdesetih naprej občasno poživiljala tržaško sceno Verč in Kobal. Recepcija njune satire je bila vedno optimalna. Satira pa je alarmni zvonec, ki hrupno oznanja neustrezno stanje, in ko njena ost ne sproži postopnih sprememb, se razkorak med pričakovanjem in realnim stanjem večja in se premosorazmerno večja tudi odtujenost med ciljnim porabnikom in institucijami, in če že govorimo o zamejstvu, pomeni odklon od institucij oddaljevanje od slovenstva. Če se institucija utemeljuje na gojenju specifičnega slovenstva, ki se razvija v posebnih okoliščinah v zamejstvu, je zanemarjanje tega poslanstva spodkopavanje lastnega *raison d'être*.

Izraz zamejstvo je sicer med zamejci zasovražen, a je edini, ki ga danes lahko uporabim ob razmisleku o prostoru, v katerem živim. Od nekdanj sem bila namreč prepričana, da živim v slovenskem prostoru z določeno specifikom, ki izhaja iz zgodovine in drugačne duhovne širine, ne boljše ne slabše od preostalih specifik, preprosto drugačne. Pretresi in vznemirjenja po prvi svetovni vojni so slovenstvo v teh krajih utrdili na že prej zaznavnih kategorijah in na te kategorije so v povojnih desetletjih vplivale še politične spremembe v matični državi. Ljudje na eni in drugi strani meje so marginalizacijo sprejemali vsak svojemu političnemu sistemu primerno, železna zavesa je razdvajala in stimulirala. Poleg tega je bila tržaška izkušnja različna od goriške in videmske. Toda ne glede na historični diskurz so v tej razdrobljeni specifikom zanimivi elementi (in teh je vsaj nekaj), ki bi se lahko dopolnjujoče vgrajevali v tiste sanje, v katere smo nekoč, prav v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, verjeli ali vsaj upali, da se bodo uresničile.

Načrtovalci razvoja so namreč govorili o graditvi "skupnega slovenskega prostora" in marsikdo za mejo je resnično mislil, da bo s svojim prispevkom bogatil ali širil obzorje slovenstva. "Mediterskost", ki jo v zvezi s Primorci večkrat navajajo, ni ponazarjanje pisane barvitosti. Za tiste, ki "mediterskost" živijo, je to bit, v kateri se zavestno srečujejo različne silnice: ko se branimo pred vplivi tujega, to tuje sprejemamo in postaja del nas samih, tudi našega slovenstva, in naš diskurz upoveduje to za nas samo navidezno kontradiktornost. O tem je govoril Kalan v petdesetih letih in iz svojega zunanjega gledišča utemeljeval nastajanje posebnih jezikov

<sup>2</sup> Bogomila Kravos: "Vloga Josipa Tavčarja v miselnem zasuku Slovenskega gledališča v Trstu." *Sodobnost*, XLIII, 11/12: 956–961.

za upovedovanje umetniškega diskurza v večkulturnem prostoru.<sup>3</sup> Kalan je namreč v razvoju tržaške gledališke izraznosti opazal nove možnosti upovedovanja in ugotavljal, da se to, kar nastaja, ujema z latentnim pričakovanjem okolja in ga stimulira v zaznavanju lastne pozicije v svetu. Gledališče je jemal kot lakmusov papir za preverjanje rasti na kulturnem področju; da je bilo tako, potrjuje tudi takratno pisanje uveljavljajočih se besednih ustvarjalcev. Načrtovanje enotnega slovenskega kulturnega prostora je torej temeljilo na konstituiranju samozavestne biti.

Kot se rado dogaja, so obetavno izhodišče nekateri razumeli po svoje in zaradi prijateljskih vezi ali pa le iz koristoljubne ponižnosti uvajali v tržaški prostor osrednjeslovenski diskurz. Naenkrat je postal edini "pravilni" umetniški in torej dominantni diskurz tisti, ki je potrjeval odvisnost od inspirativnega centra in je samo zato prevladoval nad drugimi. Zdrava tekmovalnost, ki je bila vpisana v zavest Trsta in Ljubljane, se je sprevrгла v posnemanje osrednjeslovenskih dosežkov. Že uveljavljeni zamejski ustvarjalci so v tem procesu ohranili svoje pozicije, toda naslednje generacije niso mogle več vzleteti, kot da bi jim bila pristrižena krila.

Manjšina se tudi v zdravih demokracijah ne razvija popolnoma prosto. *Mare magnum* je vedno vablјiv, zapiranje v lastno lupino pa pomeni varno preživetje. Odtujitev sodi k naravnemu osipu v manjšini in ohranjanje pozicij postane dosežek, ko je zastavljeni cilj le preživetje. Gotovo pa to ni cilj celotne, čeprav številčno zelo omejene skupnosti. Občasni trki med različnimi pogledi na stvarnost so torej nekaj pričakovanega, celo spodbudnega, ker se ob vsakem trku nujno nekaj premakne. Poživljajoči so recimo trki na gospodarskem področju, na katerem je preživetje odvisno od vnaprejšnjih predvidevanj in takojšnje uspešnosti. Na področju kulture veljajo ista pravila. Morda so na videz manj zaznavna, a posledice so še usodnejše.

Od sedemdesetih let govorimo v zamejstvu o krizi v kulturi in vsi občasni poskusi razčiščenja te situacije niso nikoli prešli v operativno fazo. Ko naj bi od večkrat izrečenih lepih in spodobnih misli, ki so prišle na dan na programskih konferencah, prešli k resnemu prestrukturiranju ali posodobljenju izraznosti, je zmanjkalo poguma. Nihče se ni želel v skupno dobro odpovedati pridobljenim privilegijem, vse se je ovijalo v žalni prt trpečega "zamejstva" in se reduciralo na zunanji aspekt, ki je vedno in samo finančni primanjkljaj. Glasno jadikovanje nad mačehovsko državo, ki v manjšini ne vidi svojemu diskurzu dodane vrednosti, ampak samo odvečni strošek, omogoča opuščanje presojanja vsebinske plati.

---

<sup>3</sup> Filip Kalan: "Edinstven primer gledališke ustanove z zelo zapletenimi razvojnimi momenti." *Primorski dnevnik*, 10. 8. 1958.

Naslednji korak je zatekanje k matici, ki naj razumevajoče zapolni vsako finančno zadrego, ne da bi prosilci v zameno dali kakršno koli jamstvo za smiselno porabo sredstev za blaginjo prihodnjega razvoja ali omenili potrebo po vključevanju tržaškega diskurza v osrednjeslovenski tekst kulture. "Mediterranskost" v reprezentaciji tržaškega gledališča danes ustreza zunanjemu pogledu, torej pričakovanju občinstva v osrednji Sloveniji, in vodstvu gledališča očitno ne pride na misel, da se Tržačan v takih prikazih ne prepozna.

Razvoj kulture je brez dvoma kompleksen, ker mora že na lokalni ravni usklajevati različne ravni in stimulatивно spodbujati vse silnice hkrati. Razlika med visoko in nizko izraznostjo, med realnim in umišljenim kulturniškim hotenjem je torej značilna za vsako kulturniško snovanje. Obnavljanje je rutina, vnos novega zahteva miselni napor in posledično zavrnitev ali sprejem predlaganega. Kultura je v krizi ne le zaradi kroničnega pomanjkljivega denarnega priliva, ampak tudi zaradi nujnega prenavljanja. Ker je vsaka institucija glede na svoja izhodiščna načela nefleksibilna, so zagate razumljive in se jih da presegati le z jasnimi ukrepi, občasnim prestrukturiranjem, predvsem pa s preverjanjem izsledkov o načrtovanih in izvedenih premikih. Tudi neomajne institucije imajo vgrajene varnostne ventile. Vodilne funkcije vseh javnih institucij imajo točno določene zapadlosti in upravni ter nadzorni odbori nosijo nemajhno odgovornost za smiselni razvoj ustanov, v katerih delujejo. To so bila nekoč častna in prestižna mesta za osebe, ki so si v stroki pridobile velik ugled. Zadnja desetletja pa se je v Italiji (in seveda v tržaškem zamejstvu) uveljavila praksa (navadno dosmrtnega) imenovanja zvestih strankarskih pripadnikov na najodgovornejša mesta, po načelu "bolj si zvest, više si postavljen". Redke izjeme med imenovanimi imajo ustrezno izobrazbo, toda tudi te niso imenovane zaradi svoje strokovne podkovanosti, pač pa zaradi strankarske pripadnosti, zato ne morejo nastopati suvereno in zagovarjati interesov ustanove; mandat se jim bo namreč podaljševal le, če bodo predstavljali svojega komitentata. Neodgovorno upravljanje, ki ima politično zaslonbo, dopušča nesposobnost razumevanja kulturnega utripa okolja, to pa vodi v brezplodno ponavljanje prej vpeljanih vzorcev ali celo do variant, izpeljanih iz vzorcev, ki ustrezajo osebnim nagnjenjem poverjenika.

Na obrobju je vsak zdrs nevaren. Ko pa kritik občinstvu pojasnjuje, kaj je ali bo gledalo, je verjetno že zdrsnil in je razkorak med uresničenim in hotenim dosegel točko, na kateri zunanji opazovalec morda lahko misli, da je še mogoče vzpostaviti medsebojno komunikacijo, v resnici pa je naravni jezik v medsebojni komunikaciji le navidezno isti, ker ideološko-kulturološka obremenitev ne dopušča več pravega stika.

Spremembe, ki so bile potrebne (ne glede na okoliščine, ki jih v Trstu in italijanskem obmejnem prostoru vedno obremenjuje nacionalizem) v sedemdesetih letih, so uradno imenovani slovenski zamejski ideologi začeli v svojih zapisih omenjati v devetdesetih, ko so ideologije propadle in je bilo najplodnejše obdobje mimo.<sup>4</sup> Dvajset- ali tridesetletni zamik ne pomeni le sklerozacije idejnega položaja celotnega zamejstva, ampak predvsem zamudo, ki je povzročila beg sposobnejših.

V sedemdesetih letih sta Boris Kobal in Sergej Verč poskusila stopiti na tržaško gledališko sceno. Z njima je bilo še nekaj navdušencev. Vztrajno sta nadaljevala do recimo močne in odmevne Kobalove satirične komedije *Afrika ali na svoji zemlji* (1996). Na splošno je bila sezona 1996/97, ki jo je v Slovenskem stalnem gledališču pripravil Boris Kobal (kot pomočnik direktorja in umetniškega vodje), izjemno uspešna in je privabila v gledališče nove abonente. Potem so se v Trstu stvari zasukale tako, da se je Kobal odločil za razpis drugega mesta in postal direktor MGL. Pred odhodom iz Trsta je na debatnem večeru o vlogi in pomenu Slovenskega gledališča v tem mestu utemeljil svoj pogled na razvoj tržaškega gledališča, potem pa ugotavljal svojo nemoč, češ da dramatik, režiser in igravec za uresničevanje svojih projektov potrebujejo tisto zapleteno "mašinerijo", ki ji pravimo gledališče, v katerem deluje vse za realizacijo "predstave sezone". Brez institucije ni ne igralca, ne režiserja, ne dramatika in če ti domača institucija, v kateri si rasel, ne omogoča nadaljnega razvoja, moraš drugam. Trpka ugotovitev je bila nekakšno opravičilo občinstvu, ki Kobala še danes obožuje in vidi v njem svojega aeda, upovedovalca zamejsko-mediteranske žalosti. Oboževalski odnos občinstva do vsega, kar Kobal dela, je ob njegovem odhodu v Ljubljano zahteval od tržaškega gledališča pregovarjanje z njim, toda vsaka načrtovana pobuda se je rojevala pod nenaklonjeno zvezdo. Na eni strani je bilo prekipevajoče občinstvo, na drugi hladne birokratske zatežitve, ki zunanjemu sodelavcu namenjajo, kar mu gre, domačemu ustvarjalcu pa kvečjemu polovico dogovorjenega. Povrhu tega današnji upravitelji ne uporabljajo več pregovornega zamejsko objokanega sloga Benedetiča, ki je kot direktor gledališča tako prepričljivo pretakal solze nad hudim finančnim stanjem, da si se lahkomišno odpovedal honorarju, ker si bil tisti hip prepričan, da tudi on dela samo za narodov blagor. Zdaj teh teatraličnih zvijač ni več. Vse je prepuščeno številčno izredno močnemu

---

<sup>4</sup> Prim.: iz intervjuja z Giorgiom Strehlerjem izhaja, da je zaradi splošne krize italijanskih gledališč, in seveda zaradi svoje tržaškosti, Strehler na začetku sedemdesetih let upraviteljem italijanskega Stalnega gledališča za Furlanijo - Julijsko krajino predlagal prestrukturiranje, ki naj bi se uresničilo z izpostavljanjem večjezičnosti in večkulturnosti prostora. (Paola Bolis, "Noi' che strana razza". *Il Piccolo*, 13. 10. 1991.)



računovodskemu oddelku, ki ravnodušno izvaja odredbe direkcije. Delavec dobi v podpis pogodbo po opravljenem delu – pa jo sprejmi ali se odpovej še najmanjšemu honorarju.

Menda je Verčevo pisanje kriminalnih romanov poskus bega iz te resničnosti. Ni se odpovedal svojemu pogledu na gledališče, toda pri ugledališčenju drame *Samomor kitov* je razumel nauk. Sicer je bil že prej deležen številnih naukov, toda zamejec je trdoživ. Ko je Verč po kakih desetih ali petnajstih letih dela prevedel Goldonijev *Campiello* (eno najbolj poetičnih Goldonijevih del v verzih), so mu v SSG (2005) to dramsko besedilo postavili kot briljantno komedijo in jo žanrsko uvrstili v *commedio dell'arte*.<sup>5</sup> Pri tem je smiselno povedati, da so bile za povojno uveljavitev tržaškega gledališča temeljnega pomena Goldonijeve *Primorske zdrahe*. V letih 1948, 1950 in 1955 je takratno tržaško SNG osvajalo vse primorske in jugoslovanske odre s svojevrstno interpretacijo tega Goldonijevega dela. Tekst večkulturnosti, o katerem je govoril Kalan leta 1958 v Nancyju, se je najbolje uresničil v Goldonijevi poetiki. Zato je Verč svoj prevod *Campiella* zdaj postavil na amaterskem odru, na katerem so amaterji poslušno izvedli zamisel režiserja in prevajalca. Tokrat je vsaka beseda jasno prišla do občinstva, ki je popolnoma normalno reagiralo na vsako repliko in se ob zadnjih trpko zamislilo, kot ta tip komedije predvideva.

V Slovenskem stalnem gledališču pa pripravljajo predstave, ki jih občinstvo zavrača<sup>6</sup> ali pa jim daje legitimacijo umetniškega produkta uradna kritika. Do kod danes sega razkorak med pričakovanjem in ponudbo? Bo novi umetniški vodja, ki tržaško gledališče pozna samo iz ogledov predstav zadnjih let, sposoben vpeljati ciljnemu občinstvu ustrezen utrip? Komisija, ki je izbirala med dvajsetimi kandidati, je bila namreč nenavadno sestavljena. Nobenega zunanjega strokovno profiliranega svetovalca ni bilo zraven, vse je potekalo v okviru institucije, kot da bi šlo za avtoreferenčno potrjevanje. Člani komisije, ki je izbirala med dvajsetimi kandidati, so bili: pred tremi leti strankarsko imenovani ravnatelj, odhajajoči – pred časom odstavljeni – umetniški vodja in pred nekaj meseci izbrana predsednica upravnega odbora, ki zastopa eno izmed krovnih organizacij.

Kako je torej z “osrednjo kulturno ustanovo”, ki so jo predniki v meddržavnih pogodbah zaščitili pred morebitnimi posegi tujcev z vsemi mogočimi klavzulami? Po njihovem mnenju je bila ustanova očitno

<sup>5</sup> Carlo Goldoni (1707–1793) je uvedel reformo žanra, ki se je v dvestoletni tipizaciji likov *commedie dell'arte* popolnoma izpel in je le še stereotipno obnavljal izvotljene vzorce.

<sup>6</sup> O odzivih na predstavo T. Matevc v režiji S. M. Strelca *Zaljubljeni v smrt* glej v *Primorskem dnevniku* poleg zapisov Aceta Mermolje, 17. 1. 2009, in Nejca R. Ivančiča, 21. 1. 2009, še rubriko *Pisma bralcev* 14. 2. 2009, 17. 2. 2009, 19. 2. 2009 in 24. 3. 2009.



življenjskega pomena za razvoj manjšine. Je bila to samo nekoč ali je življenjskega pomena še danes? Če je res še vedno pomembna (po strankarskem zanimanju za vodilna mesta bi človek tako sodil), bi se morda splačalo dobro razmisliti o začetnih izhodiščih, pregledati prehojeno pot in se zaustaviti ob identiteti, ki naj bi jo ustanova izražala, potrjevala in vnašala v vseslovenski prostor.

Ko so Giorgia Strehlerja v omenjenem intervjuju spraševali o Združenju evropskih gledališč, ki je nastalo leta 1984 v Parizu po zamisli Jacka Langa pod predsedstvom François Mitteranda in ki mu je nekaj let predsedoval, je ugotavljal: "Smo petnajsterica gledališč, ki želijo delati skupaj, in poskušamo graditi kulturno skupnost. Izmenjave med umetniki so resnične, globoke, stalne, pa vendar ne najdejo primernih odgovorov pri institucijah. Mar veste, da v treh letih, kar sem poslanec v Strasburgu, še nisem slišal izgovoriti besede 'kultura'?"<sup>7</sup> Strehler se je obregnil ob Evropski parlament, ob novo Evropo, ki nastaja na podlagi preračunavanja, denarnih transakcij in trgovanja z govedom, ker se vodilne osebnosti ne zavedajo, da lahko nekaj novega nastane le na podlagi skupnega iskanja nove identitete. Intervju je iz leta 1991. Kam je tako "(ne)kulturno" načrtovanje privedlo, je danes jasno predvsem tistim, ki so izgubili delovna mesta. Toda tudi tisti, ki jih še imajo, bi se morali zavedati, da je zgradba trdna le, če so vsi konstitutivni elementi trdno vgrajeni drug v drugega. Manjšina je seveda na prepihu, vendar dokler obstaja, naj bi bila del narodne skupnosti. Zato bi se morda izplačalo pozorneje slediti njenemu razvoju ali propadu.

---

<sup>7</sup> "Già, quest'Europa che sta nascendo male, malissimo: senza una vera identità, senza un lavoro di ricerca comune. Noi siamo una quindicina di teatri che vogliono lavorare insieme per tentare di costruire la comunità della cultura. Perché gli scambi fra gli artisti sono veri, profondi, continui: eppure non riescono a trovare una vera corrispondenza nelle istituzioni. Ma lo sa che in tre anni di lavoro come deputato al parlamento di Strasburgo non ho mai sentito pronunciare questa parola "cultura"? L'Europa sta nascendo, sì: ma è l'Europa degli interessi, del denaro, del commercio delle vacche..." (Paola Bolis, "'Noi' che strana razza". *Il Piccolo*, 13. 10. 1991).

---

## Rezultati natečaja za najboljši esej 2009

Na natečaj za najboljši esej je letos prispelo le 19 besedil. Nobeno od njih po vsebini in slogu ni posebej izstopalo, številna niti niso ustrezala esejski formi, zato se je žirija v sestavi Katja Klopčič (predsednica), Vesna Jurca Tadel in Jože Horvat odločila, da tokrat nagrade ne podeli. Pet najboljših prispevkov bo objavljenih v Sodobnosti, in sicer *Polne riti, prazne riti, Pravljica je orožje: pazi se!*, *Vse, kar je*, *Horror vacui*, *a ne* in *Od razsutih podob do imaginacije smisla*. Po odpiranju šifer se je razkrilo, da so njihovi avtorji Nara Petrovič, Tomo Kočar, Boštjan Dvořak, Helena Koder in Miha Pintarič.

## Rezultati natečaja Slovenskih dnevov knjige za najboljšo kratko zgodbo

Kratke zgodbe je prebirala tričlanska komisija, v kateri so bili Jelka Ciglencečki (predsednica), Marjan Strojjan in Alenka Urh. Med prispelimi zgodbami jih je komisija za objavo v Sodobnosti izbrala sedem: *Zasuj me z besedami* Romana Rozine, *Zapri oči* Andreja Morovića, *Odlomek iz dnevnika* Ivane Hauser, *Hommage trem kovčkom* Veronike Simoniti, *Portret umetnika kot zmerno uspešnega belopoltega moškega srednjih let* Marka Golje, *Dan, ko se kopamo* Marije Šedivy in *Antonija ali A si ti Logova?* Andreja Makuca. Komisija je nagrado v vrednosti 1000 evrov dodelila Romanu Rozini za zgodbo *Zasuj me z besedami*. (Andrej Morović, nezadovoljen s ponudbo honorarja 300 EUR za avtorsko polo, je prepovedal objavo svoje zgodbe. Uredništvo revije mu želi veliko sreče pri iskanju boljše ponudbe; predvsem pa honorarja, ki bo – kot je to pri Sodobnosti ustaljena praksa – izplačan v 30 dneh po objavi.)

Predsednica žirije Jelka Ciglencečki je odločitev žirije utemeljila tako: “Zgodba *Zasuj me z besedami* spretno obrača naslovni stavek skozi deset medsebojno povezanih slik. Na začetku poslušamo govor predsednika Društva pisateljev na odprtju Dnevov knjige, kjer ugotavlja, da vzbuja izbrani slogan prireditve *Zasuj me z besedami* pokopališke asociacije. In v dobri tradiciji Antona Pavloviča Čehova beseda iz prvega dejanja v zadnjem tudi ustrela – zgodba potrди svoj srhljivi začetni namig. Zanimiva je

---

uporaba osrednjega predmeta, časopisa z naslovnico, na kateri je izpisan naslov *Zasuj me z besedami*. Če nas pot časopisa spominja na pravljичne predmete, ki prehajajo iz rok v roke, dokler ne dosežejo svojega vnaprej namenjenega cilja, je pravljичna tudi krožna struktura zgodbe: konec zgodbe nas vrne k začetni osebi ter tako zaokroži zgodbo. Pot časopisa je omnibus zgodb in s tem mali mozaični portret Ljubljane. Tu so predsednik Društva pisateljev, predsednik vlade, ki se mu mudi na odprtje avtoceste, novinar, ki napiše članek pred dogodkom in njegov pikolovski urednik. Nato pa še premražen prodajalec v kiosku, mlada meteorologinja in njen zaspani kolega, šofer avtobusa, študent sociologije ter njegova babica, ki na časopisu strebi solato. Privlačna fabula, zanimiva struktura ter živi in duhoviti portreti so prepričali žirijo, da je soglasno izbrala zgodbo *Zasuj me z besedami* za nagrado Slovenskih dnevoov knjige za najboljšo kratko zgodbo.”