

Sodobnost

5

Letnik 73
maj 2009

Uvodnik

Nara Petrovič: Polne riti, prazne riti 515

Mnenja, izkušnje, vizije

Claus Leggewie: Nadnacionalni spomin in evropska identiteta 525

Predstavljamo

Primož Sturman: Furlanska književnost 537

Novella Cantarutti: Mojster v izdelovanju teras 544

Leonardo Zanier: Pesmi 549

Pierluigi Cappello: Pesmi 556

Sodobna slovenska poezija

Veno Taufer: Polaganje opek 561

Maja Vidmar: Pesmi 569

Sodobna slovenska proza

Marko Golja: Portret umetnika kot zmerno uspešnega belopoltega
moškega 576

Veronika Simoniti: Hommage trem kovčkom 585

Sodobni slovenski esej

Tomo Kočar: Pravljica je orožje: pazi se! 592

Likovni forum

Andrej Medved: Mušičeva slika kot "svetlobni madež" in kot
"himen" 604

Kritika – knjige

Tomaz Šalamun: Levu sem zribal glavo do pol gobca, potem sem nehal (Tea Štoka)	628
Peter Semolič: Rimska cesta (Milan Vincetič).....	632
Jože Horvat: Dvojni svet (Lucija Stepančič)	635
Nataša Sukič: Otroci nočnih rož (Matej Bogataj).....	639
Dušan Čater: Pojdi z mano (Ana Geršak).....	642

Gledališki dnevnik

Vesna Jurca Tadel: Strah pred zvezdnatim nebom.....	645
---	-----

Polemika

Petra Vidali: O prevajalskih merilih ali Grassu in Maierju v zagovor.....	655
---	-----

Nara Petrovič

Polne riti, prazne riti

Radovedno spremljam aktivnosti na novo izvoljenega predsednika ZDA Baracka Obame in se čudim. Ne njegovim aktivnostim, ampak navdušenju ljudi. Čez noč je postal najbolj priljubljeni voditelj na svetu, ker prinaša *drugačno* politiko. Demokrat. Popoolnoma drugačen od republikancev. Menda ne samo zato, ker je črn. Časi so pač taki: otrokom daš novo igračo in nekaj dni so navdušeni. A igrač so v bistvu naveličani in ko navdušenje mine, bo tudi nova pristala na kupu med preostalimi, na obraze pa se bo spet naselil dolgčas. Do naslednje igrače. Do naslednjih volitev.

Kaj se je spremenilo? So obeti, da se bo kriza končala, kaj večji, kot so bili pred šestimi meseci? Se je človeštvo (ali vsaj ZDA) za spoznanje bolj približalo človeškosti in človečnosti? A zdaj kaj bolje razumemo svoj smisel in namen? V resnici kriza človeka ni nič večja, kot je bila pred nekaj desetletji ali celo stoletji, toda o "krizi" se govori le takrat, ko prizadene *bogatega* človeka. Ko mendra in tlači revne, je to pač del življenja. Mi revni smo žabe v piskru s hladno vodo, ki se počasi grejejo na štedilniku. Žabe ne opazijo, kdaj še prijetna toplina preide v nevarno vročino. Če bi jih vrgli v krop, bi takoj skočile ven, tako pa ... Kaj lahko pričakujemo od razkuhanih žab? Voljo? Odločanje? Moč? Revolucijo?

"Kvak! Kvak! Kvak! Rega kvak!"

To je vse, kar je slišati naokoli. Veliko oglašanja, malo vsebine. Politike izbiramo enako pasivno kot televizijske kanale. In potem godrnjamo nad sporedom. Logično, saj politika ne ureja naših eksistencialnih potreb, ureja multilateralne diplomatske odnose, internacionalne komercialne tokove, kompleksne pravno-politične situacije ... prezapletene, da bi jih sploh želeli razumeti.

Politika bi se morala na samem začetku pragmatično ozreti na temeljno filozofsko vprašanje o bivanju: Kaj je ideal človeškega obstoja? Ne le s stališča politike in gospodarstva, ampak tudi s stališča pravic živih bitij

(Ljudi, žab, muh ...), s stališča ekologije, s predsodki neobarvane znanosti in religije, izobraževanja, zdravstva, s stališča kulture, ustvarjalnosti, umetnosti. Pričakujem od politikov preveliko interdisciplinarnost? Ni realno pričakovati, da bi se ukvarjali s prav vsemi temi področji, toda kot državni predstavniki, ki prinašajo odločitve v imenu ljudstva, bi morali poosebljati *bit oziroma duha* ideala človeškega obstoja. Če tega ideala ni, bi ga morali oblikovati – v prvi vrsti na podlagi splošne človeške narave in nato na podlagi podnebnih in kulturnih posebnosti. V to smer je šel Gandhi, bil je ljudski politik, ki je poskušal razumeti množico, živeti z njo in jo kot politik zastopati s tega položaja, brez razkošja in hrupa. Gandhi je svoj ideal tako goreče zagovarjal, da ga je stopnjeval do ideologije, ki je premaknila množice, toda ostala je brez stika z etnično realnostjo te velike države. Sledil je atentat – potrditev, da je res bil ljudski politik. A to je že druga zgodba.

Do zdaj se je še vsak politični ideal (enako kot verski) spremenil v ideologijo, zato marsikdo ne bo razumel, o kakšnem idealu pišem. Ideal človeškega bivanja namreč ni ideologija, zelo preprost je in neposreden. Zahteva le zavedanje, zdravo pamet in izbiro preprostosti pred zamotanostjo. Ne poznam človeka, ki ne bi mislil, da mu gre na tem področju dobro. Verjetno zato, ker se še nikoli ni srečal z res zdravo pametjo. Emerson je zapisal: "Ljudi nič ne osupne bolj kot zdrava pamet in neposrednost." Ne vidijo, kako močno so zapleteni v svoje lastne umske konstrukte in množico materialnih "dobrin". Ne zavedajo se sebe, ker stalno mislijo na kopico "pomembnih" obveznosti in "pomembnih" stvari. Ko jih vprašajo o idealih, spregovorijo o ideologijah. Častijo moč, misleč, da častijo krepot.

Ne vem, ali je že kdo pomislil na absurdnost tega, da vso zgodovino občudujemo prejšnje civilizacije, ki so bile na vrhu moči ... tik preden so propadle. Tako dolgo so se napihovale, da še zdaj izstopajo, stoletja, tisočletja potem, ko so se od silnega napihovanja razpočile. Na njihovih ruševinah je vzniknila nova civilizacija in se brezglavo zapodila po stopinjah svoje prednice. Pri urah zgodovine smo se učili samo o njih. Tiste tihe kulture, ki so brez hrupa živele na obrobju "civiliziranosti", so ohranile vrednote ravnotežja, sonaravnosti, neposesivnosti, solidarnosti. Mnoge so preživele, toda sledi, ki so se ohranjale po ustnem izročilu, so vladajoče civilizacije po večini zatrle, ker so bile preveč pisane, neuniformirane in neobvladljive, preveč poganske. So te kulture kaj slabše, ker na zemeljski površini niso pustile velikega odtisa? Ker so bile poganske? Religija živih naravnih idealov je vedno poganska. Verjetno prav zato ni civilizacija, ampak samo *kultura*.

Ne želim zveneti fatalistično, ampak če bi se znali učiti iz zgodovine, bi lahko opazili, da je današnja civilizacija na vrhuncu napihovanja in da se

naš gromozanski Titanik kljub cvilečemu zaviranju ne bo mogel ustaviti, preden bo trčil ob ledeno goro in se s truščem razpočil. Lahko bi se naučili, da obstajajo tudi drugi vzorniki, od katerih se lahko učimo, da obstajajo kulture, ki so si znale postavljati meje in živeti v njihovem okviru v korist trajne kakovosti bivalnega okolja za vse. Družba, ki tega ne zna, ni kultura. Tisti, ki bodo skupaj z žabami (tistimi pravimi, nerazkuhanimi) preživeli naše nespametne čase, bodo morda gledali na sedanjo civilizacijo kot na kulminacijo temnega srednjega veka: na obdobje tlačanstva, nesvobode, neustvarjalnosti, nekulture, revščine, komolčarstva, špekulacij, mahinacij in manipulacij – pod krinko tehnološkega napredka in “demokracije”. Za nami bodo ostali gromozanski kupi smeti, nerazgradljivih in strupenih, ostale bodo železobetonske stavbe, asfaltne ceste, ki jim zob časa jemlje blišč hitreje, kot si upamo verjeti.

Večina znanja, ki (če!) ga bomo zapustili, je preveč zamotanega in specializiranega, v preveč tehničnem žargonu, da bi bila splošno razumljiva in uporabna. Zdaj tehnologija napreduje tako hitro, da je snov, ki jo študent spozna v prvem letniku, na koncu štiriletnega študija že zastarela. Prav v tehnične in ekonomske študije je vključena večina študentov, humanistične in naravoslovne vede daleč zaostajajo za njimi, posebno v najbolj obljudenih azijskih državah, v katerih živi več kot pol človeške populacije. Večne vede – logika, etika in filozofija – niso v modi.

Mediji, na katere shranjujemo svoje znanje, so krhkejši kot kdaj prej v zgodovini – zato tisti (če!) malo prej. Naše knjižnice so vse bolj virtualne in zakodirane, zahtevajo izredno kompleksne aparate, da postanejo berljive. Veliko lažje jih je uničiti kot knjižnico v Aleksandriji – samo izvlečete vtičnico, pritisnete na tipko. Barve, s katerimi tiskamo knjige, so neobstoje, papir ni nič boljši. Take knjige ne bodo preživele stoletij, kaj šele tisočletij. Ponašamo se s tem, da zajetnejši dnevni časopis v enem tednu objavi več podatkov, kot jih je človek pred tristo leti prestregel v celotnem življenju. To je naš napredek: napihujemo informacije, napihujemo ideologije, napihujemo populacijo ... ob tem pa ne premoremo dovolj zdrave pameti, da bi živeli v skladu s trajnostno naravnanimi ideali.

Pravzaprav krizo potrebujemo. Bolje, da pademo v krop, kot da nas počasi grejejo do vrelišča. Tako se vsaj zavemo, da ni vse rožnato in da zaslужka ne moremo večno ustvarjati iz nič. Toda tisti tam zgoraj ne želijo, da bi nas srečala pamet, poskušajo ustaviti pregrevanje in ublažiti posledice, da bi se še naprej strinjali z ureditvijo, kakršno so nam dirigirali, in nas prepričali, da smo si jo izbrali sami, *demokratično*. Ton, v katerem izgovarjajo to besedo v govorih po vsem svetu, je enak tonu, s katerim so nekoč prisegali na *bratstvo* in *enotnost*. Nazadnje smo ugotovili, da

smo bili pretentani. Zdaj ni niti za las drugače. Spremenili so se le obrazi, besede in kravate. Črno-bela igra teče naprej. Ali morda nazaj? Če vzamemo za merilo napredka veselje otrok, gotovo nazaj. Zakaj bi bilo merilo napredka prav veselje otrok? Ker z njihovim nedolžnim nasmehom ni možno manipulirati brez v oči bodečih posledic.

Imel sem priložnost srečati nezdolgočasene otroke, ki jih ni bilo treba zamotiti z vedno novimi črno-belimi igračami, da bi se smejali. Glavna igrača teh otrok je bila njihova pisana domišljija. Dolgo sem jih opazoval in jih primerjal z razvajenci iz domačih betonskih logov. Opazil sem nekaj zanimivih potez: *čustveno spontanost sredi družbene togosti; samostojnost kljub podrejenosti; sitost oči ob lakoti trebuha; zavest o osebnih potrebah; odsotnost sle po zmagovanju*. Tem otrokom je igra pomenila zbiranje predmetov, pomembnih za preživetje, kuhanje, lov, ples, graditev hišk na drevesih, izdelovanje piščali ... tako so se učili zadovoljiti svoje potrebe po hrani, zavetju, čustvovanju in ustvarjalnem izražanju.

Ko pogledam okoli sebe, ne vidim takih otrok. Nasprotno. Vidim *čustveno zavrtost sredi družbene liberalnosti; nesamostojnost, čeprav se jim vsi podrejajo; lakoto oči kljub sitosti trebuha; nezavedanje svojih lastnih potreb; slo po zmagovanju*. Sodobne igre razvajenih otrok potekajo v virtualnih svetovih, v katerih se mladi um poistoveti z digitalnim redom, ki so ga skrojili padli študentje stvarništva. V teh svetovih ni naravnih zakonov, ki določajo življenje njihovim divjim bratom in sestram v preostalih oazah sonaravnosti. V digitalnih svetovih ni naravne ustvarjalnosti, ni zavedanja svojih lastnih potreb, ni predmetov, ključnih za preživetje. Zbiranje "bomb", "puščic", "napojev", "zvezdic", "diamantov" prinaša točke in hipno navdušenje – prav tako kot pri izbiranju predsednika –, ne prinaša pa zadovoljstva.

Zadovoljstvo pride od zadovoljevanja potreb, ne od ekstravagance. Kdor nikoli ni bil lačen, ne more vedeti, kaj je potreba po hrani. Pravzaprav niti ne ve, da ima želodec, dokler se ne prenaje in ne zboli in ni prisiljen narediti premora. Hrana sodobnih ljudi so mašila, ne živila. Ne zadovoljujejo, ampak zapolnjujejo. Siti od prevelikih količin hrane ostajamo lačni zadovoljstva. Pravite, da ste že bili lačni? Pravite, da ste morali preživeti dva, tri dni brez hrane, da ste tri tedne, mesece, leta jedli le drobtince, da ste ... enkrat nekoč zares bili lačni? Pa vaši otroci? Ali otroci njihovih otrok? So sploh kdaj bili zares lačni? Je prav, da niso bili?

In kako razmišljajo ti otroci, ko odrastejo? Kot uglajeni gospod iz tistega dovtipa, v katerem ga berač nagovori na ulici: "Že pet dni nisem nič jedel!", pa odvrne: "O, čestitam! Ko bi le sam premogel takšno moč volje!" in odkoraka naprej. Kdor ni bil nikoli lačen, ne bo mogel razumeti lačnega. Tudi če mu bo vrgel kost s svojega bogato obloženega krožnika,

to ne bo dejanje podpore, ampak ošabnosti. Jack London je lepo dejal: "Dati psu kost ni miloščina. Miloščina je, če podelite kost s psom, ko ste enako lačni kot on." Otroci, ki živijo v vati, ločeni od življenja, ne morejo vedeti niti, kaj je lakota, niti, kaj je radost.

Dokler niso preživel vsaj nekaj mrzlih noči brez strehe nad glavo, ne bodo vedeli, kakšen je pomen zavetišča. Naše hiše so shrambe za predmete, ne pa zavetišča za telo, kaj šele za dušo. Poglavitni problem pa je, kot je rekla Faith Popcorn, "da preveč ljudi s preveč moči živi v škatli (svojem domu), iz katere vsak dan potujejo po isti cesti do druge škatle (svoje pisarne)." Naši domovi so izgubili dušo in postali škatle. Kaj je središče teh škatel? Še ena škatla: televizor, računalnik, nič več ognjišče. Po Davidu Frostu je televizor izum, ki vam omogoča, da vas v vaši lastni dnevni sobi zabavajo ljudje, ki jih sicer doma ne bi marali videti. Predvsem pa je TV-kletka za um in oklep za domišljijo.

Kakšen naj bi bil človeški dom? "Dom naj bo enake oblike kot tvoje oči; če ti spremenijo dom, ti spremenijo oči," pravi čebelica v otroški basni. Preprosta modrost, polna zdrave pameti, a žal neuskaljena z veljavnimi zakoni za graditev. Modrost nas je zapustila. Po živo modrost o domu je treba daleč v preteklost. Pred kratkim sem si ogledal kratek film o gozdnem vrtu v Vietnamu na slabem hektarju površine, od katerega živi že osemindvajset generacij družine. Blaginja, pestrost in povezanost ljudi z modrostjo njihovega bližnjega naravnega okolja se že tri stoletja večajo. Ti svobodni ljudje niso kristjani po veroizpovedi, toda v duhu so eno z idealom iz Svetega pisma: "Bog namreč ljubi samo tistega, ki prebiva z modrostjo." Pazite, z *modrostjo*, ne z Ikea.

Modrosti ne dobite na razprodajah. Nekoč davno so kralji vedeli, da modro misel dobijo od človeka, ki ni kupljiv, ki se zaveda svojih potreb in ne hrepeni po ničemer. Tak modrec pravi podobno kot Peace Pilgrim: "Kar potrebujem in kar si želim, je zame isto. Ne morete mi dati ničesar, česar ne potrebujem." *Ne morete mi dati ničesar, česar ne potrebujem!* Koliko ljudi na svetu zmore izreči tako misel in do smrti stati za njo? Svobodo, ki jo prinaša taka naravnost, je nemogoče opisati ali razumeti, če jo vidite samo kot politično vrednoto. Brezkompromisna duhovna avtonomnost je edino merilo modrosti. Plačanci z milijonskimi krediti, razkošnimi vilami, preštevilnimi limuzinami in, seveda, prepolnimi ritmi so lahko pametni, zviti in nabriti, ne morejo pa biti modri, saj niso svobodni. Tudi močni niso, saj je vsa njihova moč v zunanjih orodjih in orožjih. "Najmočnejši človek na svetu je tisti, ki stoji sam zase," je zapisal Ibsen.

Zase se naučiš postaviti, šele ko te stisnejo; samostojnost je vedno zaslužena, nikoli podarjena. Stati zase, biti močan, to so pozabljeni ideali

v svetu razkuhanih žab, ki pohlevno stojijo v vrsti, da bi kupile, kar od njih pričakujejo reklame; ki klečeplazijo pred močnejšimi, da dosežejo zeleni položaj; ki si morajo pridobiti zaledje tropa psov, da si upajo zalajati. "Ne moreš graditi značaja in poguma ljudi, če jim vzameš pobudo in neodvisnost," je rekel Abraham Lincoln. Pri tem kaže opaziti čuden paradoks, da represivni sistemi prisilijo človeka k iskanju samostojnosti, permissivni pa ga pustijo večno nedoraslega; represivni odmerjajo svobodo po žličkah, zato se je ljudje zavedajo in jo cenijo, permissivni jo sipajo v vedrih, zato izgubi čar. Skrajna represivnost, pri kateri je svoboda zatrta in samostojnost prepovedana, je ekstrem, ki redko traja. Najboljša je seveda zlata sredina, ko je represivnost okvir in spodbuda, permissivnost pa ohranjanje dovolj sproščenosti, da iz družbe ne izgine igriva kreativnost.

V družbi mora obstajati ravnotežje med okvirom in vsebino. Dajte sliko v velikanski načičkan okvir in izgubila se bo njena sporočilnost; prilepite jo na steno kot poster in dobili boste golo vsebino brez estetike. Okvir mora biti ravno pravišnji. Kaj so posterji mladostnikov na stenah drugega kot upor proti okvirjem, gola sporočilnost brez estetike? A to je le del prepoznavanja in priznavanja okvirjev – da bi jih sprejeli, da bi se jih zavedeli, jih morajo zanikati. Prej ali slej vsak mladostnik odrase in spozna, da so okvirji potrebni. Le prerobustni ne smejo biti, da ne postanejo čustva surova in oglata ter ne sprožijo boja za prevlado ali boja za preživetje; prav tako ne smejo biti preohlapni, da čustva ne postanejo nejasna – da se ne razmažejo, razlezejo in razvodenijo. V tem primeru postane podlaga vsaki izmenjavi čustev zadrega, izid pa tesnoba in grenkoba. Samo spomnite se čakalnice ali gostilne in občutkov, ko se podrgnete ob koga s kolenom, komolcem, spomnite se igranosti, ko se znajdete pred kom pomembnejšim od sebe ali le pred neznancem. Živimo v blaginji, zato ne poznamo svojih potreb in pri svojih dejanjih ne znamo biti neposredni, nagonski. Potem hodimo k psihoterapevtom, da bi nam pomagali iz labirinta duševne zmede. Kot je ugotovila Cherrie Moraga, nam je, kadar telesno ne stradamo, dano razkošje spoznanja duševnega in čustvenega stradanja. Občasno telesno stradanje torej le ni tako slabo.

Psihoterapija uspeva le tam, kjer družba nima okvirjev in se ne zaveda svojih potreb. V taki družbi ostane poglobitni smisel bivanja tekmovanje. Kruha je že dovolj, iger tudi, mamljiv cilj je le še prvo mesto. Čeprav v računalniški igrici. "Zmagali smo!" vzklikajo fantiči in deklice, ko dvigajo glavo od igrice na mobilnih telefonih. Zmagali nad kom? Nad svojo domišljijo? Pogled se povese nazaj k zaslončku, ko poskusijo zmagati še enkrat. Zato so igrice vedno dovolj lahke, da ni težko zmagovati, a tudi dovolj zahtevne, da izziv ne izgine.

Spomnim se praznine, ki je sledila takim “zmagam” v mojem otroštvu, nekakšnega občutka krivde, ker sem tratil ... ne vem, kaj. Morda le čas, morda svojo nadarjenost, morda dušo. K sreči smo v računalnik buljili samo dvakrat na mesec pri edinem prijatelju, ki ga je imel. Sicer smo na dvorišču tekmovali, kdo se bo dlje peljal s kolesom, sede na krmilu, kdo bo skočil z višje veje na drevesu, kdo bo dlje izstrelil puščico, najraje pa smo igrali nogomet. Tekmovanje me je spremljalo na vsakem koraku, če ne v dejanjih, pa vsaj v mislih; tu pa tam sem zmagal, po večini pa sem bil med poraženimi. Pozneje sem izvedel, da sem jo še dobro odnesel; menda je v ZDA vsak dih tekmovalje. Svet hodi po stopinjah te velesile: zmagovalcev je vse manj, poražencev vse več. Vsak enaintrideseti odrasli prebivalec ZDA je v zaporu; verjetno ni prenesel pritiska glede zmagovanja in je začel igrati umazano. Statistik o tem, koliko je *poštenih* zmagovalcev, nikjer nisem našel. Nehati tekrovati je zelo težko, še posebno če vam za zmago obljublajo nagrado, tudi potem, ko je ne potrebujete več.

In kaj je cilj takega zmagovanja? Dokazovanje. Svetovni rekordi v ekstremnih športih že mejijo na norost. Kaj ti športniki v resnici dosegaajo? So bolj mirni, zadovoljni, izpolnjeni? Ali pa samo prilivajo bencin na ogenj? Zmedeni otroci postanejo zmedeni odrasli in začnejo vzgajati še bolj zmedene otroke, veselje se izgubi nekje vmes skupaj s predstavo o idealu človeškega bivanja. Otroci odrasejo v redke ekstremne zmagovalce ali množico ekstremnih poražencev, ki svojo nesrečo utaplajo v alkoholu, nasilju, melanholiji, odvisnosti, norosti ... Množice nezrelih in nedoraslih so tako zatopljene v monopoli, da ne vidijo resničnega življenja, čez katero razgrinjajo vse večjo igralno ploščo. Tako obsedeni so z igro, da si v njej izpolnjujejo potrebe, v njej gradijo bivališča in družine, v njej si služijo za preživetje. Toda nekega dne se bodo morali vrniti iz igre v resnični svet – če ga bo še kaj ostalo.

Redki ozaveščeni posamezniki, ki se zavedajo te nore igre, od zunaj mahajo omreženim jetnikom umetnega sveta in jih vabijo nazaj v življenje kot robotek Wall-E. Večina bežno ozaveščenih se ujame v igro in se pridruži različnim ekipam: ekologom, moralistom, borcem za pravice te ali one ogrožene vrste, vsiljevalcem nenasilja in podobnim. Nihče izmed njih pa ne vidi svojega lastnega blata in vseh svinjarij, ki so z njim povezane. Na veliko se bojujejo proti izplakovanju tankerjev, le redko proti izplakovanju stranišč. Tako okoljevarstvo ni ideal, ampak ideologija.

Leta 1517 je papež Leon začel pridobivati sredstva za prezidavo cerkve svetega Petra s prodajo odpustkov za verske grehe. Leta 2009 se je Barack Obama odločil pridobivati sredstva za premagovanje ekonomske krize s prodajo odpustkov za ekološke grehe. V proračunskem predlogu predvideva

pritok milijonov dolarjev od podjetij, ki bodo namensko preseгла določila glede izpustov toplogrednih plinov in drugih strupenih snovi.

Če župnik kupuje odpustke, ker se rad povalja s priležnico, me to prav malo briga. Od tega ne bosta zrak, ki ga diham, in voda, ki jo pijem, nič bolj onesnažena. Ampak če multinacionalka kupuje odpustke, da nas lahko še naprej na veliko ubija, je to nekaj popolnoma drugega. Okoljevarstvene organizacije ne morejo biti učinkovite proti njim, ker bijejo bitko na njihovi igralni plošči, po njihovih pravilih. Poglejte malo bolje, kaj se dogaja. Nikoli prej v zgodovini specializirane institucije za varovanje okolja niso bile tako mogočne. Zrasle so do religioznih proporcij in delujejo po istem vzorcu kot vse druge. Sofisticirano in v učenem jeziku, bogatem s statistikami in grafi, utemeljujejo svoja dognanja, bojujejo se za ekologijo, za varstvo okolja. Kakšno varstvo neki! Kaj je *resnično* okoljevarstvo, če ga oklestimo vse te finosti? Nič drugega kot skrb za svoje lastno blato! Te institucije, ki se trudijo skrbeti za blato vseh nas skupaj na podlagi ideoloških obrazložitev in statistik, so okoljevarstvo.

Okoljevarstvo ponuja podobno specializirane rešitve za vsak najdrobnejši okoljski problem, kakor zdravstvo ponuja specializirane rešitve za vsak najdrobnejši zdravstveni problem. Bolnišnice so templji, ki skrbijo za vse od prehlada do raka, od praske do odrezanih udov. Zdravniki obstajajo od nekdaj, bolnišnice so čisto nedavno odkritje. Ljudje so bili vedno bolni, a nikoli toliko kot zdaj. Zdravstvo se napihuje sorazmerno s količino blata, ki ga proizvajamo. Enako tudi okoljevarstvo s svojimi rešitvami, ki poskušajo spremeniti posledice, ne da bi spreminjale vzroke. Kakor kristjani gledajo Jezusa na križu, ne vidijo pa svojih bližnjih na križih, na katere so jih sami pribili, sodobni pogrošniki gledajo sranje, ki curlja iz tovarn, in zmajujejo z glavo – ker jih zavodi za okoljevarstvo na to opozarjajo –, ne zavedajo pa se posledic sranja, ki kaplja iz njihovih riti.

To pišem zato, ker je blato skupni imenovalac vseh ekoloških problemov. Ne govorim v prisposodbi, ne mislim na dim in odplake, mislim na konkretno blato, ki pride iz vaše in moje riti. Kaj delamo z njim zadnjih sedemdeset, osemdeset let? Izplakujemo ga v reke. Reke ga odnašajo v morje. Potem pa razglabljam o pomenu fiksacije ogljikovega dioksida in kako bi morali zmanjšati izpuste tega plina v ozračje! Fiksirate ga tako, da najprej svoje blato fiksirate v biomaso v svojem neposrednem okolju. Tako se bosta ogljik in dušik vrnila k rastlinam, ne bosta postala ogljikov dioksid in metan, pa za to ne bo potrebnih nobenih sredstev evropskih skladov ali zapletenih ukrepov. Ne boste več potrebovali nobenega sredstva za čiščenje in odišavljanje stranišča, prihranili boste na desetine kubičnih metrov pitne vode na leto, vaše blato in urin ne bosta

obremenjevala vodotokov ... Ekologija se začne s fekologijo. Dokler se ljudje ne zavedajo, kako njihovo blato vpliva na stanje okolja, ne morejo razumeti bistva okoljevarstva.

Ena največjih ekoloških zablod človeštva je vodno stranišče. Bušmani bi se držali za glavo! Človek sede na porcelanast stol, se poserje v cev z vodo, si potem obriše rit s papirčkom in vse skupaj poplakne s sedmimi litri vode. Bušman bi s to količino vode zadostil potrebam družine za ves teden, s papirjem bi lahko v tem času vsak večer zakuril ogenj. Pa njegovo blato? Pustil bi ga tam, kamor sodi: zakopanega v grmovju nedaleč od svojega bivališča.

Toda na naši igralni plošči sredi betonske džungle ni grmovja. Preveč nas je na kupu, da bi vsi srali po utesnjenih parkih sredi blokovskih naselij. Poleg tega smo navezani na svoj s(ak)ralni prostor – vsaj kapelico, če si že ne moremo privoščiti katedrale; vanj se zapremo vsak dan za vsaj deset minut, da se znebimo nečistega bremena, kot da bi šli na prvinsko spoved. Ko smo prisiljeni iti v hosto, pogrešamo vrata in ključ, ki nam zagotavljata intimnost, pogrešamo mehek papir in občutek, da smo opravili, občutek, ki ga prinaša zvok šumenja vode.

Poglejte, v kako kolobocijo obredov smo zapletli navadno sranje! Kakšna gromozanska industrija je potrebna samo zato, da serjemo tako, kot smo naučeni: keramična industrija za školjke, ploščice, umivalnike, kovinska in plastična industrija za pipe, cevi, izplakovalnike, embalaže, papirna industrija za toaletni papir in tisti tulec na sredini, kemična industrija za čistila in dišave, vodovodna podjetja, da imamo stalno na voljo dovolj vode za kupe blata in umazanije, električna podjetja, da nam v s(ak)ralnih prostorih v temi ne bi bilo še bolj nelagodno, kot nam je že tako.

To je ideologija človeškega sranja. In kaj je ideal? Morda se spomnite, kaj sem prej zapisal: “Ideal človeškega bivanja namreč ni ideologija, zelo preprost je in neposreden. Terja le zavedanje, zdravo pamet in izbiro preprostosti pred zamotanostjo. ... izoblikovati bi ga morali predvsem na podlagi splošne človeške narave in nato na podlagi podnebnih in kulturnih posebnosti.” Ideal človeškega sranja je nemogoče uresničiti, ne da bi celoten civilizirani življenjski slog oklestili devetih desetih balasta. Da bi lahko srali v skladu z idealom človeškega bivanja, bi morali živeti blizu grmovja, s(ak)ralni prostor bi nam morala postati narava brez vrat in ključavnic, goloto bi morali objeti in se posloviti od sramu, dotikanje blata na riti s prsti in ne s papirčkom bi nam moralo postati domače, dojeti bi morali pomen blata za bitja, s katerimi in od katerih živimo.

Fekologija je začetek ekologije. Kompleksna ideologija okoljevarstva ne more očistiti planeta, očisti ga lahko le sledenje preprostemu idealu

čistega bivanja v čisti naravi. Če menjate le omet, ne morete pričakovati, da bo hiša ne vem kako drugačna. Enako je s predsedniki: navadno se zamenjajo kravate, leta 2009 se je celo polt. Ne spreminja pa se bistvo. Politika se ne približuje idealu človešega obstoja. Veliki in majhni otroci so dobili čisto novo igračo, tako novo, da morda ne bo zastarala več let. A v svojem jedru je to še vedno le igrača, figurica v monopoliju, v katerega smo vsi tako zatopljeni.

Morda bo gruča otrok nazadnje le opazila vzorec – da črni igralci vedno sledi bela ali črna, beli črna ali bela in da take črno-bele igrače pač ne morejo pregnati dolgočasje, kaj šele pričarati mavrico pred oči. Tehnologija je hitro napredovala in črno-beli televizor izpopolnila v barvnega, barvnega v ploščatega, ploščatega v plazma bigscreen HDTV, kravate politikov zdaj žarijo na naših ekranih v vsem svojem pisanem blišču, toda obrazi so enako črno-beli kot nekoč. Še vedno je bistvo vsega tekmovanje, vrhunec pa zmaga.

Naslovnice časopisov polnijo riti, polne zmag, in včasih kaka nenavadno prazna, preostalo je dolgočasno povprečje, v katerem plavava vi in jaz. A ko čepim na svojem gozdnem stranišču, sem vesel, da je moja rit povprečno napolnjena, kajti serjem z užitkom. Moja s(ak)ralna kultura je preprosta in sproščena, ni zamašena od zmag ali izsušena od porazov. Srečal sem že nekaj prepornih in prepraznih riti in povedale so mi, da je zanje sranje redko, kaj šele užitek. Pa naj mi še kdo reče, da je s polno ritjo lahko srat'! Verbalno že, analno pa malo morgen.

Iz ideala o človeškem sranju se lahko veliko naučimo o idealu človeškega bivanja, če si le upamo spustiti bivanjsko filozofijo do elementarne zdrave pameti. Zdaj razumete, zakaj se čudim množicam, ki so tako navdušene nad novim predsednikom ZDA? Ne on ne oni zunaj monopolija ne bi znali niti srati! Manjka jim prvinska zdrava pamet, ki se skriva v drobovju. Prebrisani in premeteni so, niso pa modri. Ne znajo ne tekmovati.

Oprostite, če sem užalil vaša s(ak)ralna čustva in prepričanja, če sem vas, velike zmagovalce v monopoliju, prikazal kot poražence v prvinskem življenju po (nekem mojem) idealu človeškega bivanja, če sem vašo pamet označil za nezdravo samo zato, ker ne serjete v grmovju tako kot jaz. Oprostite, a raje vas vržem v krop, kot da bi vas počasi pogreval. Morda bo skoku iz lonca sledil skok iz monopolija v prvinsko življenje, v katerem se igra ne konča, prenehajo se le tekmovanje, ideologije, civilizacija, ekstravanca, kupovanje odpustkov in zdolgočasnost otroških obrazov. Vem, da te igre še ne znate igrati, a brez skrbi, pravila so preprosta, še posebno v prvem poglavju – samo stopite za grm in počepnite.

Claus Leggewie

Nadnacionalni spomin in evropska identiteta

Trditev, da je Evropa v krizi, je že uveljavljena publica. Najprej je krizo povzročala “širitev”, nato “poglabljanje”, zdaj imamo ustavno krizo. Francosko predsedovanje Evropski uniji je kljub hiperaktivnemu predsedniku Sarkozyju le malo vplivalo nanjo, trenutno češko predsedovanje z evroskeptikom Vaclavom Klausom na čelu pa ne daje veliko upanja. Zato bi bilo prijetno presenečenje, če bi evropske parlamentarne volitve, ki bodo od 4. do 7. junija letos v trenutno 27 državah članicah, vsaj pritegnile zaslužen pozornost. Žal vse kaže, da je ne bodo.

Politična prihodnost Evropske unije je očitno še vedno negotova. To pa ne velja za evropsko preteklost. Odkar so jeseni 2007 v Bruslju odprli Evropski muzej, ni manjkalo porogljivih pripomb, češ da Evropa morda nima ustave, ima pa vsaj muzej. Glede na evropske težave torej morda ni prezgodaj, da ji posvetijo muzej?

Morda je tehtnejše vprašanje, ali imajo Evropejci – številni milijoni državljanov Evropske unije, pa tudi Švice, Ukrajine, Turčije in Norveške –, z drugimi besedami največje ljudstvo prihodnosti na svetu, skupne spomine in skupno zgodovinsko zavest. Ali pa bi jih morali imeti že zato, da bi se lažje spopadali s svojimi političnimi težavami. Posamezni evropski narodi so oblikovali bogastvo vzorčnih pravljič in legend, ki jim omogočajo solidarnost znotraj vzpostavljenih meja. Kaj pa združena Evropa? V kakšnem pomenu besede je njen spomin “razmejen”? Je evropski spomin razdeljen med evropske narode kot “skupni spomin”? Ali pa evropski spomin ločuje evropske narode med seboj in tako povzroča “spominsko ločnico”?

Skeptiki – bodisi v Londonu, Parizu ali Atenah, da ne omenjamo Varšave – ne zaupajo nobeni nadnacionalni razpršeni evropski ideji, ker omejuje narodno in parlamentarno suverenost držav članic. Tisti, ki občutijo to nevarnost, menijo, da se ni vredno truditi za skupni evropski spomin, ker le obuja stara nasprotja.

To so potrdili ogorčeni spori zaradi izgona in etničnega čiščenja po letu 1944. Nič zgovorneje ne ponazarja tega, kako je mogoče uzakoniti zgodovinske spore kot nedavna pripomba poljskega predsednika v zvezi z razpravo o evropski ustavi, češ da bi morali žrtve nacizma vključiti v vsak izračun deleža poljskih glasov v sodobni Evropi. Za zagovornike koristi posameznih narodov je Evropa v bistvu območje proste trgovine, ki deluje kot skupnost le v primeru napada od zunaj; ob tem se velja spomniti na vojno proti zunanjim in notranjim sovražnikom v času nacizma.

Nacističnega poraza maja 1945 se res spominjajo skoraj povsod na celini. Vendar smo v estonski prestolnici Talinu leta 2007 lahko videli, kakšne spore lahko to povzroči. Selitev sovjetskega spomenika – ki ga ob Baltiku razumljivo dojemajo kot spomenik desetletjem okupacije in zatiranja – iz mestnega središča je privedla do prave nacionalistične krize med Estonijo in Rusijo. Zanimivo je, da posledica ni bila kriza med Evropsko unijo in Rusijo, kar jasno kaže, kako malo je Evropa čutila, da je del dogajanja. Jorge Semprún je z mislijo na doživljanje sovjetske okupacije v vzhodni Evropi med proslavo 60. obletnice osvoboditve koncentracijskega taborišča v Buchenwaldu (kjer je bil zaprt od 1943 do 1945) v svojem govoru pripomnil, da bi širitev Evropske unije lahko bila kulturno in stvarno uspešna le v primeru, “če bi delili in poenotili spomine”.

Zato trdim, da bo vsak, ki evropski družbi želi dati politično identiteto, ocenjeval razpravo in priznanje spornih spominov enakovredno s sporazumi in pogodbami, skupno valuto in odprtimi mejami.

Prvi krog: Holokavst kot škodljiv ustanovni mit

To povzroča splošen problem: Evropa ne more dokazati junaških dejanj kot nekoč njene države članice, lahko se le zgodovinsko poglobljeno spominja tragedij dolgega dvajsetega stoletja. Potruditi se mora in vključiti priznane nečlanice in nekdanje sovražnice. Ta poskus nevtraliziranja ponovne nacionalizacije spomina lahko uspe, če bodo mejniki nadnacionalnega in mednacionalnega spomina – njegova sidra in točke, na kateri izginejo, če smem tako reči – postavljeni v koncentričnih krogih, ki bodo ponazarjali datume in kraje od 27. januarja 1945 dalje.

Datuma osvoboditve Auschwitza se zdaj spominjajo po vsej Evropi kot dneva spomina na holokavst. Skupno obujanje spominov na edinstven zločin proti človeštvu, pomor evropskih Židov, je za Evropo negativen ustanovni mit. Evropeizacija nemške politike spomina – Timothy Garton je ironično govoril o nemški normirani DNK – je na prvi pogled pohvalna, kajti antisemitizem in fašizem sta bila stvarna pojava, ki sta vplivala

na celotno Evropo, in tudi pomor Židov ne bi bil mogoč brez širokega sodelovanja evropskih vlad in ljudstev. Danes je *mémorial de la shoah* (spomenik žrtvam koncentracijskih taborišč) v Parizu videti samoumeven, medtem ko se na Poljskem po razpravi o pogromu v Jedwabnu (ki nikakor ni bil osamljen dogodek) začnja proces sorodnega dojemanja, ki bo glede na tleči antisemitizem v državi morda trajal več let.

Je holokavst za sodobno Evropo lahko politični opomin? To naj bi bil sprejel Stockholmski mednarodni forum o holokavstu januarja 2000. Njegov edini mandat je bil (prvič in zadnjič) na preizkusu istega leta v Avstriji, ko je Wolfgang Schüssel s svojo Avstrijsko ljudsko stranko (ÖVP) sestavil koalicijo z Avstrijsko svobodnjaško stranko (FPÖ) razvpitega zanikovalca holokavsta Jörga Haiderja. To je leta 2007 pod okriljem Nemčije pripeljalo do pobude, da bi v celotni Evropski uniji prepovedali zanikati holokavst. Vprašanje je, ali je moralno in etično potrebno obravnavati holokavst v sedanjem času in ali je uzakonitev tega nekaj, s čimer bi se morala ukvarjati politika.

Vendar je ta pot vprašljiva tudi v spominski kulturi. Dogajanje med drugo svetovno vojno je vsekakor vplivalo na vse Evropejce, tudi na nevtralne narode in tiste z obrobja, in je še zdaj pomembna téma. Za marsikoga v Veliki Britaniji ali na Portugalskem holokavst skoraj nima zveze z njihovim narodom. Taka perspektiva vodenja je še bolj dvomljiva, kadar jo uveljavljamo kot temelj za obravnavo zločinov proti človeštvu, ki so jih zagrešile komunistične države po vsej srednji in vzhodni Evropi.

Drugi krog: Je bil sovjetski komunizem enako zločinski?

Z zanikanjem holokavsta, ki je kaznivo v večjem delu Evrope, se pojavi vprašanje, ali bi moralo biti nezakonito tudi zanikati sovjetske zločine. Ko je to vprašanje na evropski ravni zastavil član evropskega parlamenta iz Litve in nekdanji predsednik litovskega parlamenta Vytautas Landsbergis, med zahodnoevropskimi politikami ni našel somišljenikov in zadeva je padla v vodo. S tem pridemo do drugega kroga ali natančneje povedano, do druge polovice kroga, ki naj bi omogočil celotni pregled izkušenj s totalitarizmi dvajsetega stoletja. Za narode, ki jih je okupirala Rdeča armada, je 8. ali 9. maj 1945 še vedno začetek druge okupacije, ki je za predstavnike intelektualcev srednje in vzhodne Evrope "enako zločinska" (besedno zvezo je na knjižnem sejmu v Leipzigu 24. marca 2004 uporabila Sandra Kalniete). Ne morejo ga sprejeti kot datum splošne osvoboditve, kot vedno bolj vsiljivo zahteva ruska spominska kultura. Kot vse grobo začrtane in spolitizirane različice teze o totalitarizmih to hitro

vodi k nejasnim izgovorom za relativizacijo; izenačevanje dogodkov po eni strani ali po obeh je po letu 1990 prevladovalo tudi v nemški spominski kulturi. Največji problem evropskih spominskih kultur je ugotoviti, kaj je bilo tako posebnega pri prelomu s civilizacijo industrijske birokracije, ki zanika pomor evropskih Judov, ne da bi pri tem dogmatično zavrnila zgodovinsko primerjavo in omalovaževanje sistematičnega izčrpavanja “razrednih sovražnikov” in “sovražnikov ljudstva” na območju Sovjetske zveze.

Dejstvo, da so na videz soglasni nasprotniki fašizmu molčali o gulagih (ali jih primerjali s koncentracijskimi taborišči) je posledica sprtosti družbe v času hladne vojne, ki nikakor še ni presežena, kot se je pokazalo 2007 leta v Talinu. Tekmovalnost in hierarhija med spominoma na holokavst in koncentracijska taborišča, če smem uporabiti grobo, skoraj poslovno terminologijo, je bržkone najpomenljivejše breme “ločenega” spomina, ki ne želi ločevati, temveč združevati. Vendar vseh nasilnih dejanj v dvajsetem stoletju ne moremo povezati z negativno ikonografijo holokavsta. Nekdanji član komunistične partije Semprún je v svojem govoru v Buchenwaldu, ki so ga Rusi po letu 1945 uporabljali za taborišče, izrazil upanje “da bo ob naslednji spominski slovesnosti čez deset let izkušnja gulagov že vtkana v kolektivni evropski spomin. Upajmo, da bodo *Zgodbe s Kolime* Varlama Šalamova takrat že uvrščene ob bok knjig Prima Levija, Imreja Kertésza in Davida Rousseta. To bi predvsem pomenilo, da polovica Evropejcev ni več ohromljena, pa tudi to, da je Rusija napravila odločilni korak v demokracijo.”

“Vzhod srednje Evrope” kot enoten pojem je zahodnjaška izmišljija, ki ne priznava razlik med narodi, in to velja tudi za spomin. Stefan Troebst loči štiri območja: v baltskih državah, na Hrvaškem in Slovaškem prevladuje jasno in soglasno odklonilen odnos do komunizma, medtem ko na Poljskem, Madžarskem, v Češki in Ukrajini obravnavajo preteklost (vedno bolj) polemično. Bolgarija, Romunija, Srbija, Makedonija in Albanija imajo do komunistične preteklosti bodisi protisloven odnos ali pa so neopredeljene, medtem ko Rusija, Belorusija, Moldova in druge države nekdanje Sovjetske zveze v družbenih elitah in ideologiji kažejo visoko stopnjo kontinuitete. V tej skupini Stalina pogosto pojmujejo kot edinega poveljnika v “veliki domovinski vojni”, in to zagovorniško gledišče zajema tudi njegov zatiralški in morilski značaj znotraj Rusije.

V prikriti samovolji oblastnih struktur po razpadu Sovjetske zveze je zločinska preteklost, ki se je še niso lotili, lahko škodljiva, ker zapira pot v demokracijo. Možnost ruske samovoljne izločenosti iz Evrope ni le posledica odobravanja in zagovarjanja pretekle politike, temveč ima lahko tudi globlje vzroke.

Predhodni povzetek kaže na tri razloge za sedanjo nesomernost evropskega spomina. Prvi je prepričanje o edinstvenosti holokavsta (zlasti z nemške perspektive), povezano s priznanjem trpljenja Rusov med drugo svetovno vojno, kar nehote preprečuje zavest o "rdečem totalitarizmu". To velja tudi za obravnavo zgodovine Nemške demokratične republike v združeni Nemčiji, kjer se je delno ohranil mlačen pogled na fašizem, zločine Enotne socialistične stranke Nemčije ali SED (Vzhodnonemške komunistične stranke) pa radi relativizirajo, kot so po letu 1945 v Zahodni Nemčiji relativizirali nacistične zločine. Sem sodijo tudi spori zaradi politike do javnih spomenikov in muzejev, ki se ukvarjajo z dediščino NDR, v vzhodni Nemčiji. Lahko le upamo, da bo najnovejša zakonodaja boljša podlaga za načelo, da tisti, ki govorijo o fašizmu, ne bi smeli molčati o stalinizmu – in nasprotno.

Drugič, nesomernost pojmovanja gulagov in holokavsta pojasnjujejo z dejstvom, da je bil pomor evropskih Judov precej očitnejši. Zločini komunističnih režimov, ki so od leta 1917 do današnje Kitajske in Severne Koreje terjali življenja približno sto milijonov ljudi, niso bili primerljivo čaščeni ali odlikovani. Drugače povedano, nacistična Nemčija je pobijala predvsem pripadnike drugih ljudstev, komunisti v Rusiji in na Kitajskem pa pretežno pripadnike svojega. Vendar je to prepričanje zmotno, če želimo biti natančni in upoštevati, da so ruske in kitajske "kolonialne sile" preganjale ljudstva v vzhodni Evropi, srednji Aziji in Tibetu.

Tretji razlog, ki ga občasno navajajo, je dejstvo, da je ta morilska izkušnja v bistvu vzhodnoevropskega značaja. Vendar v zahodni Evropi ne moremo trditi, da nas stalinizem ni popolnoma nič prizadel; to dokazuje že članstvo komunističnih strank zahodno od železne zaves, v negativnem pomenu pa tudi dolgoletno delovanje antikomunizmu nasprotujoče ideologije v zahodni Evropi. Medtem ko je bilo to podlaga za miroljubno sožitje s tako imenovanimi ljudskimi republikami in je morda prispevalo k premagovanju evropskih ločnic, pa je že dokazano, da se je to dogajalo na račun skupin, ki zagovarjajo človekove in državljanske pravice.

Tretji krog: Izgon kot skupna evropska travma?

Prevladujoči spomin na drugo svetovno vojno se nanaša na preseljevanje prebivalstva z velikih območij in v milijonskih številkah. S te perspektive, ki se jo je zaznamoval propad velikih imperijev devetnajstega stoletja, je holokavst začel veljati za izjemno grozljiv primer etničnega čiščenja. V nemškem zgodovinopisju (*Historikerstreit*) je nastal hud škandal, ker je zgodovinar Andreas Hillgruber poskusil uveljaviti "dvojni spomin", z

drugimi besedami, vzpostaviti nasprotje med spominom na "Auschwitz" in evropske Jude ter "Nemmersdorf" in nemške žrtve izгона in posilstev. Trditev Richarda von Weizsackerja, da so bili Nemci med drugo svetovno vojno in po njej tudi žrtve zgodovine, ki se je začela leta 1933, se je že vrnila v javne razprave, vendar brez opravičujočega tona in primerjanja, ki sta bila dolgo značilna za razprave o "zločinskem izgonu".

Evropska razsežnost tega vprašanja se šele jasni, in ravno s tem – s spominom na "preseljevanje prebivalstva" v dvajsetem stoletju, od armenskega genocida do nekdanje Jugoslavije – se odpira tretji, zelo sporen krog. Vanj sodijo deportacije, ki so jih izvajale totalitaristične diktature na zasedenih ozemljih, pa tudi etnična čiščenja, ki so bila od devetnajstega stoletja dalje skoraj neizogibna povsod, kjer je nacionalna stavba (z demokratičnimi različicami) podlegla nori ideji, da je notranjo in zunanjo varnost ter politično legitimnost mogoče doseči le na podlagi etnično homogene skupnosti. Posebne težave, ki jih imajo danes na primer Čehi z moralno-političnim priznanjem izгона sudetskih Nemcev, so verjetno nastale zaradi dejstva, da je odlok izdala meščansko-demokratska vlada pod vodstvom Edvarda Beneša. Podoben primer je jugoslovanska tragedija po letu 1991, pri kateri je največja ovira za dojetje morda to, da nasprotij med nestrpnimi Srbi in Hrvati, Bošnjaki in kosovskimi Albanci ni zakrivil avtoritarni Titov režim, temveč nestrpne demokracije, v katerih je bilo – in je – nacionalistični večini malo mar za zaščito etničnih in verskih manjšin.

Zgodovina etničnega čiščenja na prvi pogled težko pripomore k razvoju skupnega spomina, ker še ni del preteklosti, drugače povedano, ker ni končana in še naprej deli spomine kot nož, ki reže ranjeno telo. Pobude, kakršni sta Evropska spominska mreža in Solidarnost, se bojujejo le proti izrecno nacionalnemu in v preteklost zazrtemu čiščenju, ki ga po mnenju kritikov podpira nemški *Zentrum gegen Vertreibung* (Center proti izgonu). Pobudniki centra, zlasti Liga izgnancev, so zaradi polemik med prireditve in razstave morali vključiti evropsko in svetovno razsežnost, da je Center nazadnje lahko postal del Evropske mreže. Vendar bo verjetno še dolgo trajalo, preden se bodo Poljaki in Nemci privadili misli na skupno avtorstvo šolskih učbenikov, kar so Nemci in Francozi že uveljavili (čeprav šele po 40-letnem spravnem obdobju).

Primer izгона osvetljuje sporno naravo skupnih spominov tako v notranji kot zunanji politiki. V zahodni Evropi so taki spori priložnost za ponovno uveljavitev delitve na desnico in levico, na vzhodu pa ženejo nacional(istič)ne sile (tudi na levici) v boj proti evropsko usmerjenim liberalnim krogom. Geopolitične in geostrateške delitve v "stari Evropi",

ki jih je zamrznilo blokovsko spopadanje velikih sil v času hladne vojne, spet silijo na površje. Vendar združevanja nove Evrope ne ovirajo stari spori, temveč novi – zaradi varnosti, energetskih virov, strpnosti itn. –, in ravno ti so pripeljali do obujanja “Evrope narodov”. Poleg tega jih pogrevajo domači politični prepiri: poljska nepopustljivost pri vprašanju izгона je seveda povezana z dolgo zatajevano, nazadnje pa ihtavo obravnavano komunistično preteklostjo. V vseh postkomunističnih družbah se dediči nomenklature in potomci pogosto komprimitirane avtoritarne desnice bojujejo za zgodovinsko legitimnost, njeno pomanjkanje pa nadomeščajo z narodnostnimi in nacionalističnimi čustvi.

Četrty krog: Armensko vprašanje

Četrty krog se začinja z vprašanjem, kje so evropske meje in v kakšnem obsegu se nadnacionalne identitete znotraj Evropske unije širijo onkraj narodnostnih meja v Evropi in zunaj nje. Številni evroskeptiki namigujejo, da še zlasti Turčija zaradi svoje “drugačne” kulturne in verske zgodovine nikdar ne bi mogla deliti evropske “skupne usode”. Celo Britanci, najodločnejši zagovorniki turškega članstva v EU, so posredno podprli to stališče, ker Unijo dojemajo kot območje proste trgovine brez kulturnega spomina. Razsežnosti skupnega spomina pri nobenem drugem vprašanju niso tako jasne kot v domnevni kulturni meji med splošno definicijo “islamske” in “laične” Evrope. Ne glede na dejansko stanje “razkristjanjevanja” v Evropi številni v njem vidijo zgodovinsko enotnost spomina in usode, ki je v nasprotju z islamom in Turčijo. Kemalzem je bil istočasno odličen primer procesa približevanja zahodu, laična turška republika pa najboljši dokaz, da je tak proces lahko uspešen. Če bi Evropa svojo laičnost dojemala resno, verska pripadnost ne bi ovirala integracije znotraj skupnosti, ki se selijo, in tudi ne v odnosu do neevropskih dežel. Marsikaj drugega pa bi jo nedvomno ovirala, na primer premajhna demokratičnost in razvitost ter “armensko vprašanje”. Večina liberalnih in laičnih Turkov se odločno upira priznanju teže zgodovinske odgovornosti “za genocidni pomor” (če ne kar genocid) stotisočev Armencev leta 1915. Vprašanje se tako spreminja v neformalni kriterij za članstvo tako v turškem parlamentu kot v parlamentih držav članic EU.

Francozi in Švicarji so temu vprašanju pripisali velik pomen, sklicujoč se na predhodni primer “laži o Auschwitzu”, in prepovedali zanikanje armenskega genocida. Nemški parlament je ubral previdnejšo pot in objavil stališča, usklajena s splošnim mnenjem. Vse kaže, da se bo celotna Evropa v zvezi z armenskim vprašanjem najprej spominsko razcepila,

preden se bo lahko uskladila. Vendar je soglasje mogoče le v nasprotnem pristopu, z drugimi besedami, ko se bo Turčija sprijaznila z armenskim vprašanjem na evropski način, tako znotraj države kot na mednarodnem odru, v odnosih s starimi zaveznicami in sovražnicami. Medtem ko v Turčiji občasno uporabljajo izraz “genocid”, pa na splošno vztrajajo pri bistveni razliki med “pokolom” (*katliam* ali *kiyim*) med drugo svetovno vojno, ki ga priznavajo in obžalujejo, in “genocidom” (*soykirim*), ki ga odločno zanikajo.

Polemika je dobila nadnacionalne razsežnosti tudi zato, ker ima za turško diasporo čustven naboj, povsem drugačen od tistega v armenskih diasporah v ZDA in Franciji. To je prvič prišlo na dan marca 2006, ko so nacionalistični skrajneži pod vodstvom nekdanjega turškega predsednika Süleymana Demirela in nekdanjega predsednika Turške republike Severni Ciper Raufa Denktaşa med množičnim zborovanjem v spomin na smrt Talat Paše v Berlinu ubrali zelo militaristične tone. Mobilizacijo so preprečili, vendar pripetljaj kaže, da preseljevanje ljudi med državami zlahka povzroči, da se nerazrešeni nesporezumi o evropski zgodovini sprevržejo v notranjepolitične spore. Armensko vprašanje, ki je po mnenju Turkov njihova izključno notranjepolitična zadeva, je povezano z enakimi narodnostno nacionalističnimi reakcijami proti kritikom politike preseljevanja v turških in islamskih krovnih organizacijah, katerih reprezentativna legitimnost je sporna.

Peti krog: Evropsko obrobje

Na berlinskem Steinplatzu ni spomenika žrtvam armenskega genocida v bližini kraja, kjer je bil umorjen Talat Paša in kjer je želelo imeti shod na “stotisoče” turških nacionalistov. Vendar na različnih koncih tega precej zanemarjenega parka najdemo dva spomenika žrtvam stalinizma in nacizma, postavljena na začetku 50. let preteklega stoletja. Steinplatz bi torej skoraj lahko simboliziral prej orisano zgodovino evropskega spomina. Vendar bi manjkal še en pomnik, in sicer tisti iz petega kroga, pomnik evropski kolonialni zgodovini. Ob njem bi se lahko poklonili Berlinski konferenci leta 1884, na kateri so pod zaščito Nemcev razdelili belgijsko kolonijo Kongo v skladu z evropskimi interesi. V Nemčiji so sorazmerno pozno, in še to med splošnim procesom “sprijaznjenja s preteklostjo”, začeli govoriti o kolonialnih zločinih, predvsem tistih, ki so jih zagrešili nad pripadniki ljudstev Herero in Nama. Opravičevanja in žalovanja za kolonializmom v Nemčiji ravno zato v resnici ni, v nasprotju z drugimi državami, kjer so poskušali uveljaviti zakone, po katerih bi morali v šolske učne načrte obvezno vključiti “pozitivne vidike” kolonializma.

To široko področje obsega zgodovinsko obdobje od suženjstva do sedanje neokolonialistične gospodarske politike. Za vse to naj ponudim le en primer: leta 2006 je Evropska unija na prošnjo Združenih narodov poslala svoje čete v Kongo, da bi nadzirale potek tamkajšnjih volitev. O tem bi bilo treba razpravljati, bodisi na splošno, ali je prav v primeru dvoma podpirati demokratizacijo z uporabo zunanjih vojaških sredstev, ali o tem, ali si postkolonialna Evropa zaradi preteklosti, ki je bila redko kje okrutnejša kot v centralni Afriki, etično lahko privoščiti tak poseg. Tako pa nikoli ni bilo razprave na evropski ravni; vsak narod je ta poseg ocenil po svoje, v skladu s svojo tradicijo. V glavnem so dokazovali, da ima Kongo bogate naravne vire in da bi nestabilnost v deželi pospešila preseljevanje v Evropo ter teroristom omogočila varno pribežališče. Ali nista uvedba in krepitev demokratičnih razmer v deželi, ranljivi zaradi diktature in šibke državne oblasti, državljanskih vojn in plemenskih poglavarjev, sami sebi namen? To je zatrjevala Evropska unija, hkrati pa jo je zanimalo le razkazovanje izurjenosti in sposobnosti njene vojske. Z drugimi besedami, želela je pokazati, da je sposobna nastopati na "svetovnem odru".

Pozornost vzbuja dejstvo, da v Nemčiji parlamentarna razprava o vojaškem sodelovanju v Kongu ne pri zagovornikih, ne pri nasprotnikih skoraj ni imela etičnega podtona, povsem drugače kot pri drugih "območnih operacijah". Leta 1999 sta ministra Rudolf Scharping in Joschka Fischer iz Socialdemokratske stranke in Stranke zelenih upravičila poseg na Kosovu z istim vzrokom ("Auschwitz"), zaradi katerega sta ga dotlej zavračala. Tedaj pa je bil vojaški poseg iz humanitarnih razlogov zaradi "Auschwitza" očitno potreben. Tudi po Afganistanu je občutek moralne dolžnosti zahteval, da ne pustijo Amerike same v "vojni proti terorizmu". Šele leta 2003 je prevladalo mnenje, češ da je nadaljnje vojaško posredovanje v Iraku v sodelovanju z ZDA škodljivo za "nacionalni interes". Nasprotno pa evropska kolonialna zgodovina ni bila niti enkrat omenjena, in to kljub levičarski opoziciji v državnih in evropskih parlamentih, kjer so razpravljali o neokolonializmu pod vojaškim okriljem. Ali se na to ne bi bilo treba odzvati? Navsezadnje se enako neetično ravnanje nadaljuje kot sodelovanje med evropsko zunanjo politiko in podjetji, ki v Kongu želijo mir pretežno zato, da bodo tam lahko nemoteno trgovala. Obseg take trgovine seveda ni nič v primerjavi s kolonialnim izkoriščanjem v devetnajstem in dvajsetem stoletju, vendar pa bi vsak, ki bi v centralno Afriko želel pripeljati spodoben napredek in demokracijo, moral upoštevati tudi to neprijetno plat zgodovine. Propagandno geslo na to témo bi lahko bilo: Kdor koli v Evropi želi govoriti o holokavstu, tudi ne bi smel molčati o kolonializmu.

Kraljevi muzej za centralno Afriko v Tervurnu blizu Bruslja je to upošteval le delno. Ustanovljen je bil leta 1910 in do pred kratkim je zgodovino belgijske politike v Kongu predstavljal kot avanturizem. Belgijska krivda in odgovornost za pošastni sistem izkoriščanja in zatiranja v devetnajstem in dvajsetem stoletju zdaj v najboljšem primeru mlačno priznavajo, soočeni z nasprotovanjem belgijske družbe, ki se je po dveh svetovnih vojnah navadila na vlogo žrtve nemške agresije. Vendar ni nobenega dvoma, da črpanje naravnih bogastev, predvsem slonove kosti in gume, ki je bilo večinoma povezano s prisilnim delom, ponekod imelo značilnosti genocida. Dejstvo, da je kolonialno poslanstvo Leopolda II. imelo civilizacijski podton, še huje obremenjuje današnji vojaški poseg. Usodna povezava vojaškega nasilja, ljudomrziškega pohlepa po dobičku in gorečnosti verskih spreobračevalcev ob vsakem postkolonialnem posegu lahko vzbudi dvome. To je dalo dodatno težo kampanjam pod gesli "roke Konga" in "Afriko Afričanom"; vendar je javno mnenje, ki mu je bila prej ljubša izoliranost, po ogledu grozljivih televizijskih posnetkov in fotografij iz Darfurja v časopisju ter še prej v Ruandi zahtevalo vsaj malo več mednarodne pozornosti.

Kongoški primer zahteva zgodovinsko politiko, ki bo preseгла tisto, kar je sprejemljivo za Evropo, kaže pa tudi na meje in pasti globalizacije čaščenja in spomina z vidika holokavsta, oropanega časovnih in prostorskih koordinat. Trditev o edinstvenosti pomora Judov tudi tokrat ne sme zožiti perspektive in podpreti nečesa, kar je konec koncev hierarhija žrtev, ki obnavljajo rasistične stereotipe. Obstaja zapleten odnos do kolonialne preteklosti Nemčije; nenaklonjena primerjava med koncentracijskimi taborišči kot posebnim zgodovinskim pojavom in kolonialnim genocidom ni tabu; za časa vladavine Leopolda II. so v Kongu surovo pobili skoraj deset milijonov ljudi – tudi tam se je uresničilo "nepredstavljivo". Rasistični antropolog Eugen Fischer je začel svojo škodljivo kariero v Nemški jugozahodni Afriki in jo končal ob prihodu v Auschwitz: ta osebna kontinuiteta je le en obraz te povezave. Odškodninski zahtevki ljudi, ki so bili žrtve trgovine s sužnji in kolonialnega preganjanja, še niso bili izplačani in na splošno je te zahteve verjetno težko izpolniti. Vendar pa bi evrocentrična interpretacija vzrokov in posledic genocidov na podlagi teze o njihovi edinstvenosti pomenila, da ne razumemo kulturnega pluralizma sodobnih družb, in bila bi nesodobna.

Šesti krog: Evropa kot celina preseljevanja

Šesti krog evropskega spomina, ki ga bom tu (čeprav po krivici) le na kratko omenil, je povezan z množičnim preseljevanjem ljudi v Evropo v

devetnajstem in dvajsetem stoletju, predvsem pa po 50. letih. Ker je to tudi zgodovina azilantstva in bega pred revščino, je tesno povezana z evropsko kolonialno in postkolonialno zgodovino. Zahodnoevropski muzeji, posvečeni preseljevanju, so šele na začetni razvojni stopnji in se ukvarjajo s številnimi obrazi kulturne globalizacije. Vendar pa ostaja vprašanje, ali ti muzeji obravnavajo le uspeh ali neuspeh preseljevanja s perspektive ljudi, ki se selijo, in/ali težave, povezane z njihovo družbeno, politično in kulturno vključitvijo z vidika večine, ali pa ta pogled presežejo in obravnavajo povezavo preseljevanja z zločinsko in tragično zgodovino koncentracijskih taborišč in gulagov. To vsekakor ni vplivalo na ljudi, ki so se preseljevali, in njihove starše, zastavlja pa se kot vprašanje za njihove otroke drugega in tretjega rodu in ponuja perspektivo, iz katere lahko opazujejo in ocenjujejo “svojo” zgodovino, ki so se ji medtem odtujili. Evropskih spominskih krajev od rimske dediščine in ostankov iz srednjega veka naprej ne moremo več prikazovati, ne da bi pomislili na to, kako naj jih napravimo razumljive priseljencem tretjega rodu, ki se težko spopadajo, na primer, z možnostjo neevropske identitete islamske *umme*. Evropski spomin bo torej postal nadnacionalen šele tedaj, ko bodo evropski priseljenci (če bo priznan njihov državljanski status) prevzeli odgovornost za zločine in dogodke zunaj dežel, iz katerih prihajajo, in ko bo evropske človekove pravice in politiko azilantstva istočasno mogoče uveljavljati v mednarodnih krizah, ne da bi jih zlorabljali kot normativni ščit za varovanje evrocentričnih interesov.

Sedmi krog: Evropska zgodba o uspehu po letu 1945

Naj povzamem: kolektivni spomin Evrope po letu 1989 je prav tako pisan kot njeni narodi in kulture ter – v dvojnem pomenu – ravno tako razdeljen kot njen narodnostni in družbeni svet. Spomina ni mogoče uravnati “mnemotehnično” z državnimi zakoni ali rutinskimi spominskimi obredi kot ob 8. ali 9. maju in 27. januarju. Mogoče pa je vzpostaviti evropski način ohranjanja spomina na pretekle zločine in se iz njih učiti v korist današnjih evropskih demokracij. Močan in ponavljajoč se nagib k prepričanju, da je v Evropi in za Evropo bolje pozabiti kot spominjati se, je razumljiv in pritegnil je ugledne zagovornike v postkolonialni Franciji, Španiji po Francu in Poljski po koncu socializma.

Po drugi strani pa imamo geslo pomembnega člana opozicije: “Amnestija da, amnezija ne!” Izkušnje kažejo, da so procesi demokratizacije v deželah tranzicije – kar so bile po letu 1945 skoraj vse evropske dežele – še vedno nejasni in nedokončani, če v njih kritično ne opredelijo svoje

preteklosti. Tako kot se evropske demokracije ne vojskujejo več med seboj, tudi sam proces demokratizacije ponuja zadovoljivo legitimizacijo z vedno bolj evropsko usmerjeno zgodovinsko politiko, v kateri so lokalne ljudske pobude prav tako upoštevane v šolskih učbenikih in na državnih ter meddržavnih prireditvah.

Na tej točki je popolnoma opravičljivo, če se pedagoško in politično okoristimo z uspehom zahodne Evrope po letu 1950, ki je na Bruseljski razstavi enako poudarjen. Evropa je po tem datumu krenila na pot razvoja, ki jo pelje iz kroga totalitarizma in ideološke delitve na vzhod in zahod. Vzhodnoevropski pogled na to zgodovino pa po drugi strani zaznamujeta zavist in obžalovanje, kajti med hladno vojno sta bila uspeh in sreča zahoda odvisna od nesreče in neuspeha onstran železne zavese. Težko bi trdili, da je pridružitve vzhoda leta 2004 premagala ta naskladje. Vendar se nam ni treba bati gradnje Evropskega muzeja, posvečenega temu uspehu.

Prevedla Dušanka Zabukovec

Tekst objavljamo po dogovoru s spletno revijo Eurozine, katere člani smo, in revijo Blätter für deutsche und internationale Politik, v kateri je bil prvič objavljen.

Primož Sturman

Furlanska književnost

Govorcev furlanskega jezika je danes približno od šeststo do sedemsto tisoč, poseljujejo pa dobršen del italijanske dežele Furlanije - Julijske krajine. Od juga proti severu se vzhodna meja furlanščine ujema s spodnjim, nižinskim tokom reke Soče. Izjema sta le mesti Gorica in Gradež. Gorica namreč sodi v furlansko jezikovno območje, čeprav leži na levem bregu reke Soče, Gradež pa tudi na desnem bregu v svojem govoru ohranja vse prvine beneškega govora. Vzhodna meja furlanščine se nato vije ob vznožju Goriških brd ter Nadiških in Terskih dolin, severno od teh pa se po večini ujema z italijansko-slovensko državno mejo. Prebivalci Rezije in Kanalske doline namreč poleg krajevnih slovenskih narečij (rezijanščine in ziljskega narečja), italijanščine in v Kanalski dolini tudi nemščine v vsakdanjem življenju redno uporabljajo tudi furlanščino. Severna meja furlanskega jezikovnega prostora po večini sledi državni meji med Italijo in Avstrijo. Ob severni mejni črti ponekod živijo majhne nemško govoreče skupnosti (že omenjena Kanalska dolina in naselje Timau severno od Tolmeča), zahodna meja furlanskega jezika pa se na goratem območju po večini sklada z razmejitvijo med deželama Furlanijo - Julijsko krajino in Benečijo; v nižinskem delu pa furlanski jezikovni prostor omejuje reka Livenza. Izjemi sta le kraj Sappada v pokrajini Belluno in mesto Portogruaro v pokrajini Benetke, v katerih živita maloštevilni furlanski skupnosti.

Furlanščina, ki ji Furlani pravijo tudi *marilenghe* (materni jezik), je dolgo veljala za italijansko narečje, v resnici pa sodi v ladinsko jezikovno skupino. Seveda še zdaleč ni homogena, deli se namreč na štiri večje jezikovne skupine. Italijanska država je ta jezik priznala šele leta 1999, in sicer z zakonom številka 428. Javne uprave uporabljajo knjižno furlanščino, ki temelji na govoru iz osrednje Furlanije in je prepoznavna po tipični ženski končnici na -e.

Zaradi majhnosti njenega jezikovnega in kulturnega prostora, ki je že poldrugo stoletje vpet v italijanski svet, sodi furlanska književnost med

manj znane evropske literature. Njeni začetki segajo v pozni srednji vek. K uveljavitvi te književnosti so predvsem v zadnjem stoletju pripomogli veliki kulturni možje, med katerimi je prav gotovo najpomembnejši vsestranski italijanski umetnik, pesnik, pisatelj, filmski režiser in publicist Pier Paolo Pasolini.

Zgodovinski okvir razvoja furlanskega jezika in književnosti od njihovih začetkov do konca druge svetovne vojne

Po razpadu rimskega cesarstva in prenehanju vdorov barbarskih plemen je bila Furlanija v srednjem veku dolgo avtonomna, imela je celo svoj parlament. Prvi zapiski v furlanščini tako izvirajo že s preloma med dvanajstim in trinajstim stoletjem. V njih pa ni mogoče najti kakega pravega literarnega ustvarjanja, saj gre po večini za pravne in notarske akte. Na hrbtni strani notarskih iz okolice Čedadada sta zapisani prvi znani furlanski besedili s konca trinajstega ali začetka štirinajstega stoletja. Gre za pesmi, zapisane po pravilih dvorne lirike, ki je bila tedaj zelo razširjena, njuna prva verza pa se glasita *Piruç myo duç incururit in Biello dumnlo di valor*.

V petnajstem stoletju v Furlaniji ni bilo mogoče zaslediti posebne literarne produkcije. Leta 1420 je namreč ozemlje Furlanije vojaško zasedla Beneška republika ali Serenissima, zato se je furlanščina po vsej verjetnosti začela umikati pred močnejšo beneško govorico. Pisanih virov iz tega obdobja je zelo malo, v glavnem pa izhajajo iz druge polovice stoletja. Furlanski jezik se je v obdobju beneške prevlade navzel kupa beneških izrazov; vpliv beneške govorice je bil najmočnejši v obalnem in zahodnem predelu Furlanije.

Šestnajsto stoletje je furlanski književnosti prineslo nov literarni razcvet. Med ustvarjalci iz tega časa naj omenimo Nicolòja Morlupina, Girolama Sinija in Girolama Bianconeja. Ti pesniki v svojih verzih jasno izpovedujejo, zakaj so se odločili pisati v furlanščini. Hoteli so pisati v jeziku, ki bi bil razumljiv vsem. V tem obdobju so nastali tudi prvi prevodi iz italijanščine v furlanščino. Neznani prevajalec se je lotil *Orlanda Furiosa*; furlanska različica je nekakšna parodija Ariostovega izvirnika.

Prvi furlanski literarni krožek (*Brigata Udinese*) je nastal v sedemnajstem stoletju. Ustvarjalce iz tega kroga je zaznamovala predvsem sla po obsežnem eksperimentiranju. V kraju Spilimbergo pa je pesnil Eusebio Stella.

V sedemnajstem stoletju je bil brez dvoma najvidnejši Ermeso iz Colloreda, ki ga imajo mnogi za očeta furlanske književnosti, saj je njegova ustvarjalnost slogovno zelo razvejena. V furlanskem prostoru je še dolgo odmevala in postavila temelje furlanskemu jeziku *koinè*. Na Goriškem pa

so bili najpomembnejši Gio Maria Marussig, Gian Giuseppe Bosizio in Marzio di Strassoldo. Prvi je pisal o srhljivih prigodah iz tistega obdobja, Bosizio se je preizkušal v prevajanju Vergila.

Osemnajsto stoletje je v Furlanijo prineslo nov trenutek krize. Leta 1751 je papež odpravil oglejski patriarhat, ki je dolga leta pomenil jabolko spora med Serenissimo in Habsburžani. Osemnajsto stoletje pa je tudi čas širjenja cerkvenega pridiganja v furlanščini. Po propadu Serenissime (1797) in porazu Napoleona je Furlanija postala del Lombardsko-Beneškega kraljestva, torej Habsburške monarhije.

V devetnajstem stoletju oziroma obdobju romantike se je tudi na tem območju začel kulturni razcvet. V tem obdobju je namreč ustvarjal Pietro Zorutti. Leta 1821 je začel izdajati publikacijo *Strolic* in jo nepretrgano objavljati do svoje smrti leta 1867. Zorutti velja za najplodnejšega furlanskega pesnika, na njegovo delo pa je že za njegovega življenja letelo veliko kritik. Zorutti je namreč pisal predvsem komična besedila in epigrame. Po mnenju nekaterih naj bi s takim pisanjem furlanščino reducirali na raven burleske. V njegovem času se je v furlanski književnosti pojavila tudi prva ustvarjalka, Caterina Percoto. Pisala je predvsem prozo v furlanščini, pa tudi v italijanščini.

Leta 1866 je bila večina Furlanije priključena mladi italijanski kraljevini. Le delček furlanskega ozemlja je ostal v sklopu habsburške monarhije. Po prvi svetovni vojni, ko je bila Furlanija združena v okviru italijanskega kraljestva, se je začelo rojevati furlansko avtonomistično gibanje. V tem obdobju je nastalo tudi Furlansko filološko združenje (*Societât Filologjiche Furlane*). Fašistični režim je po prihodu na oblast furlanščino obravnaval kot nekakšno barvito narečno italijansko govornico, ki naj bi bila branik pred napredovanjem nemškega in slovanskega sovražnika. Leta 1922 je Bindo Chiurlo v Vidmu izdal prvo antologijo ladinske književnosti v Furlaniji (*La letteratura ladina del Friuli*).

Furlanska književnost po drugi svetovni vojni

V obdobju po drugi svetovni vojni se je v Furlaniji razvilo več literarnih krožkov. Pier Paolo Pasolini je v kraju Casarsa della Delizia nedaleč od Pordenona že pred koncem vojne ustanovil literarno skupino Mala akademija furlanskega jezika (*Academiuta di lenga furlana*). Leta 1949 so se okoli duhovnika Giuseppa Marchettija zbrali ustvarjalci, ki so zaživel v skupini Risultive – Cortese di Furlan. V šestdesetih je iz združenja Svobodna furlanska šola (*Scuele libare furlane*) nastal krožek Živa meja (Cjarande), revija *Zaklad (Il Tesaur)* pa je bila dolgo nekakšna stična točka

ustvarjalcev iz zgoraj naštetih skupin. Poleg omenjenih literarnih krožkov in združenj je v prvi polovici sedemdesetih nastala Oglejska kulturna družina (*Clape culturâl Acuilee*). Danes v Furlaniji izhaja več publikacij v furlanščini, med njimi *Patrie dal Friûl*, *Ce fastu?*, *Sot la Nape*, *Strolic*, *La Panarie* itn. Pred slabim desetletjem je v Vidmu pri založbi KappaVu nastala revija *Skupna last (La Comugne)*, v kateri objavljajo predvsem mlajši ustvarjalci.

Pier Paolo Pasolini velja za enega najkontroverznejših intelektualcev Apeninskega polotoka v dvajsetem stoletju. Po materi je bil Furlan; ta se je namreč rodila v kraju Casarsa della Delizia nedaleč od Pordenona. V njenem rojstnem kraju je preživel obdobje med letoma 1943 in 1949. Med drugo svetovno vojno se je namreč zatekel v Furlanijo pred letalskim bombardiranjem Bologne, preživljal pa se je s poučevanjem na tamkajšnji osnovni šoli.

V Casarso je Pasolinijeva družina sicer že pred vojno zahajala na poletni oddih. Mladi Pier Paolo, ki je tedaj študiral na filozofski in leposlovni fakulteti univerze v Bologni, se je literarno kalil ob branju tedanjih sodobnikov, Italijana Giuseppa Ungarettija, Špancev Federica Garcíe Lorce in Antonia Machada ter Francoza Paula Valéryja. V poletnih mesecih, ki jih je preživel v Casarsi, pa se je naužil materine pristne furlanske govornice. Leta 1942 je v Bologni izdal svojo prvo pesniško zbirko v furlanščini z naslovom *Pesmi iz Casarse (Poesie a Casarsa)*.

Najpomembnejši literarni mejnik Pasolinijevega bivanja v Casarsi je bil prav gotovo 18. februar 1945, ko je pesnik v zaselku Versuta nedaleč od Casarse ustanovil literarni krožek *Academiuta di lenga furlana*. V krajšem programskem spisu, ki je avgusta 1945 izšel v publikaciji *Stroligut di cà da l'aga* (Zbornik tostran reke), je zapisal, da so idejne predhodnice *Academiute* njegova pesniška zbirka *Poesie a Casarsa* in prvi številki revije *Stroliguta*, ki sta izšli med vojno, aprila in avgusta 1944. Druga številka revije *Stroligut* je izšla aprila 1946, junija 1947 pa je ugledala luč sveta publikacija *Quaderno romanzo*. Ustanovni člani *Academiute* so bili poleg Pasolinija še Cesare Bortotto, Domenico Naldini, Bruno Bruni, Ovidio in Ermes Colus, Fedele Ghirart, Pina Kalz, Rico de Rocco in Virgilio Tramontin. Ustanovitelji so sklenili, da bodo pisali v zahodnofurlanskem jeziku, ki se od klasičnega furlanskega *koinèja* razlikuje predvsem po tem, da je v njem mogoče opaziti močan vpliv beneškega govora, ženska končnica pa ima obliko -a. Pesniška in literarna tradicija, ki so si jo mladi ustvarjalci tedaj vzeli za zgled, ni bil zoruttizem iz osemnajstega stoletja, saj je bil Pasolini prepričan, da je Zorutti s svojim pesnjenjem furlanščino jezik omejil na burkaštvo. Ustvarjalna žilica novih pesnikov naj se bi torej napajala pri delu poznosrednjeveških pesnikov, ki so razvoju furlanske

ustvarjalnosti sicer nakazali pravo smer, a se zaradi neugodnih zgodovinskih razmer ni mogla razviti.

Academiuta je jeseni 1949 dobila usodni udarec. Tedaj se je moral Pasolini zagovarjati pred sodiščem zaradi domnevnega nemoralnega vedenja v bližnjem kraju Valvasone. Njegova istospolna usmerjenost na podeželju ni bila sprejeta, zato se je z materjo Susanno Colussi zatekel v Rim. Oktobra istega leta so ga zaradi domnevnega nemoralnega vedenja izključili iz Komunistične partije Italije (PCI). Tako se je končalo njegovo furlansko obodboje. Misli in pesmi iz tistega obdobja je leta 1954 zbral v zbirki *Najboljša mladina* (*La meglio gioventù*), tik pred njegovo smrtjo je leta 1975 v Rimu izšla predelana zbirka z naslovom *La nuova gioventù* (*Nova mladina*).

Komplementarno vlogo Pasolinijevi Academiuti je v osrednji Furlaniji imel literarni krožek Risultive, katerega nastanek je leta 1949 spodbudil duhovnik Giuseppe Marchetti. Marchetti sodi med pomembnejše furlanske intelektualce preteklega stoletja. Takoj po koncu druge svetovne vojne je namreč ustanovil mesečnik *Patrie dal Friûl*, prvi časopis, napisan samo v furlanščini. Pobudnika sta bila pesnika Dino Virgili in Aurelio Cantoni (Lelo Cjanton), ki sta bila Marchettijeva sodelavca. Marchetti zaradi njune mladosti sprva sploh ni verjel, da bosta sposobna zbrati okoli sebe širši krog ustvarjalcev, a je moral kmalu spremeniti mnenje. Tako je nehote postal nekakšen vzornik mladih ustvarjalcev iz krožka Risultive, še posebno zaradi svoje močne vere v furlansko avtonomijo. Že samo ime literarnega krožka nosi v sebi velik pomenski naboj. Risultive je namreč furlanski izraz za vodne studence v južnem delu Furlanske nižine, iz katerih znova privre voda, ki je poniknila v prepustni ravnici severne Furlanije. S tem imenom so ustanovitelji želeli poudariti, da se furlanska zavest in kultura po daljšem obdobju v ozadju vračata.

Ustanovno srečanje Risultiv je bilo 9. januarja 1949 v gradu Fagagna severozahodno od Vidma, mesec pozneje pa so združenje sklenili poimenoovati Risultive – Cortelese di Furlan. Sprva je bil krožek nekakšna kulturna potujoča skupina, ki se je občinstvu predstavljala v vaških kulturnih hramih široko po Furlaniji. Leta 1950 je v Vidmu izšla skupna pesniška zbirka z naslovom *Risultive*.

Med pomembnejše ustvarjalce krožka Risultive prav gotovo sodi Dino Virgili (1942–1983), avtor prvega romana v furlanščini z naslovom *L'aghe dapit la cleve* (*Voda ob vznožju gore*). Najpomembnejša predstavica nežnejšega spola iz tega kroga pa je Novella Cantarutti (1920). Njeno pesniško ustvarjanje se je nekoliko oddaljilo od provincialnega sloga, v katerem je pesnil Dino Virgili. Cantaruttijeva je namreč pogumneje zaplula v sodobnejše literarne tokove tistega časa, seveda s tem, da je

ohranila pisanje v furlanščini. Otmar Muzzolini (1908–1987), ki je svoje spise objavljajal s psevdonimom Meni Ucel, se je odločil za kratko prozo, predvsem epigrame in spise s satirično vsebino. Lelo Cjanton (1922) je izdal kar tri pesniške zbirke, pomemben prispevek pa je dal tudi sodobni furlanski dramatiki.

Scuele Libare Furlane (Svobodna furlanska šola) je nastala leta 1952 na pobudo duhovnika Domenica Zannierja. Ker pouk furlanščine tedaj ni imel prostora v javni šoli, so si njeni ustanovitelji naložili, da bodo šoloobvezne otroke poučevali materni jezik. Kulturno združenje je delovalo vse do leta 1972, v obdobju svojega delovanja pa je izdajalo glasilo *Furlanska zibelka* (*Scune Furlane*). V njem so svoje spise objavljali pisci, ki so leta 1967 izdali antologijo – manifest z naslovom *La Cjarande*; uredili so ga Mario Argante, Domenico Zannier in Galliano Zof. Leta 1981 je začelo izhajati glasilo *La Gnove Cjarande*, ki ga je urejal Nino Rodaro. Tedaj so se prejšnjim ustvarjalcem pridružili še novi.

Revijo *Il Tesaur* je leta 1949 začel izdajati Gianfranco d'Aronco. V njej so izhajala filološka besedila, sčasoma pa je začela objavljati tudi prozo in poezijo v furlanščini. Število njenih sodelavcev se je zelo povečalo, zato se je D'Aronco odločil, da bo začel izdajati literarno revijo *Quaderni del Tesaur*. Publikacija je izhajala do leta 1961, revija *Tesaur* pa še tri leta dlje. *Il Tesaur* je pomemben predvsem zato, ker je znal idealno povezati furlanske literarne ustvarjalce različnih smeri. V njem so objavljali svoje spise Cesare Bortotto, Ricardo Castellani in Nico Naldini, ki so pripadali Pasolinijevi *Academiuti*, Nicoloso Maria Forte, ki je izšel iz krožka *Risultive*, Tarcisio Venuti, Domenico Zannier in Galliano Zof pa so bili pozneje ustanovitelji revije *La Cjarande*.

Poleg zgoraj navedenih avtorjev, ki so se tako ali drugače zapisali prve-
mu, drugemu ali tretjemu krogu, je v Furlaniji v obdobju po drugi svetovni
vojni seveda ustvarjalo tudi veliko piscev, ki se niso prepoznavali v nobeni
izmed zgoraj naštetih skupin. Naj omenimo le najpomembnejše; mednje
sodijo Elio Bartolini (1922–2006), Celso Macor (1925–1998), Angelo Pit-
tana (1930), Leonardo Zanier (1935), Amedeo Giacomini (1939–2006),
Ida Vallerugo (1946), Federico Tavan (1949), Gian Mario Villalta (1959)
in Pierluigi Cappello (1967).

V nadaljevanju predstavljamo tri furlanske avtorje, ki so tako ali
drugače zaznamovali furlansko književnost v zadnjih šestdesetih letih.
Med seboj se seveda zelo razlikujejo, saj pripadajo različnim generacijam.
Prihajajo iz različnih okolij Furlanije, njihov izvor pa se seveda zrcali tudi
v jezikovnih različicah, v katerih ustvarjajo.

Viri in literatura

Belardi, Walter in **Faggin**, Giorgio (ur.)

La poesia friulana del Novecento. Roma: Bonacci Editore, 1987.

Cescutti, Maria Cristina:

La letteratura friulana, v: William Cisillino (ur.), *Friulano lingua viva*.

Udine: Forum, Editrice Universitaria Udinese srl., 2006.

Kersevan, Alessandra:

Kratek zgodovinski opis furlanske književnosti, v: Enos Costantini (ur.),

Dobrodošli v Furlaniji. Udine: Società Filologica Friulana, 2003.

Pasolini, Pier Paolo:

Academiuta di lenga furlana. Casarsa: Stroligut 1945/1, str. 1–2.

Rodaro, Nino (ur.):

La gnove Cjarande. Udine: La Nuova Base, 1981.

Scialino, Gianfranco:

Movimenti letterari in Friuli, v: Davide Liani (ur.), *Friulanità, alla riscoperta di Risultive*. Udine: Studium Musicae, 2001.

Verone, Luzian (ur.):

Rassegne di Letterature Furlane. Udine: Societât Filologjiche Furlane, 1999.



Foto: Riccardo Viola

Novella Cantarutti

Novella Cantarutti se je rodila v Spilimbergu 26. avgusta 1920, odraščala pa je v materinem rojstnem kraju Navarons v dolini reke Meduna. Pasolini jo je v svoj krog sprejel po priporočilu Ercoleja Carlettija, ki je tedaj zapisal, da so njene pesmi primerne za objavo v reviji *Stroligut*. Nato so našle svoj prostor v publikaciji *Quaderno romanzo*, še prej pa je Cantaruttijeva objavljala v publikaciji Furlanskega filološkega združenja *Strolic*. Po Pasolinijevem umiku v Rim in koncu Academiute se je približala Risultivam. Danes je med literarnimi zgodovinarji splošno razširjeno mnenje, da je Novella Cantarutti kljub sodelovanju v različnih literarnih kroških znala obdržati samostojno ustvarjalno in umetniško pot. Giuseppe Marchetti je o ustvarjalki in njenem jeziku zapisal, da je znala mojstrsko upesniti govornico iz kraja Navarons, kjer je odraščala. Posebno barvita govornica bi namreč brez njenega dela ostala zasidrana le v domačem okolju.

Ko je leta 1950 izšla zbirka *Risultive*, v kateri je svoje pesmi objavilo več avtorjev, je v njej svoje mesto našla tudi Novella Cantarutti. Leta 1952 je izdala svojo prvo samostojno zbirko z naslovom *Pesmi (Puisiis)*, na izid katere se je med drugimi odzval tudi italijanski pesnik Eugenio Montale. Leta 1968 pa je izšla njena druga pesniška zbirka z naslovom *Koščki (Scais)*. Zadnjo je izdala leta 1989. V zbirki *V prahu in cvetu (In Polvara e Rosa)* najdemo večino pesmi, ki so izšle v njenih prvih dveh samostojnih pesniških zbirkah, dodala pa jim je še nekaj več kot sto novih pesmi.

Prvo prozno delo, točneje, zbirka krajše proze ustvarjalke iz Spilimberga, je ugledala luč sveta leta 1964, nosi pa naslov *Ženska iz Marasinta (La femina di Marasint)*. V njem je zbranih osemindvajset krajših proznih besedil. V spremni besedi je avtorica zapisala, da je delo nastalo z namenom, da bi iztrgalo pozabi govornico in utrip okolja, v katerem je odraščala. Diego Valeri, ki je zbirki pripisal uvodno besedo, je tedaj ugotavljal, da je Cantaruttijeva svoje pesniško ustvarjanje znala nadaljevati tudi v prozi. *Zaprta knjiga (Pagjni' seradi)* je naslov zbirke tridesetih črtic, ki so izšle leta 1976. Pisatelj Carlo Sgorlon je o avtorici dejal, da ne sodi med umetnike, ki ustvarjajo s fantazijo, ampak zaznava utrip sveta, ki jo obkroža. Svoja prozna dela je sklenila v zajetni publikaciji *Listi od predčerašnjim (Sfueis di chel âltri jeri)*, ki je leta 1997 izšla pri Furlanskem filološkem združenju.

Cantaruttijeva se je v obdobju svojega kulturnega delovanja posvečala tudi zbiranju in urejanju pesniških besedil Ercoleja Carlettija. Pozneje jih je izdala v zbirki *Glasovi mojih izgubljenih dni (Lis vòs dai miei dîs piardûz)*, ki ji je dodala tudi spremno besedo. Leta 1986 pa je v publikaciji z naslovom *O ce gran biela vintura* zbrala ljudsko gradivo iz krajev v okolici vasi, v kateri je odraščala – namreč Navaronsa. Ob pisanju v furlanščini je Cantaruttijeva veliko ustvarjala tudi v italijanščini. Večino svojega poklicnega življenja je preživela kot pedagoška delavka.

Novella Cantarutti

Mojster v izdelovanju teras

Spomin na *Scarensia*, ki je prodal svojo ljubezen hudiču, da bi postal najboljši v izdelovanju kamnitih teras, še živi.

V vasici stoji visoka hiša z lesenimi stopnicami, ki se vzpenjajo z enega ganka na drugega, vse do prostorov v zadnjem nadstropju: imenujejo jo *castèl dai màdris*, torej grad, v katerem prebivajo kune, kajti v njem je živel možakar, ki so mu družbo delali dve kuni in črn mačkon.

Ko je vsa vas spala, je tam zgoraj še vedno brlela rdeča svetilka; kdor jo je opazil, je vedno prosil Boga, naj ga obvaruje pred tem, da bi imel kdaj opraviti z možakarjem iz hiše *castèl dai màdris*.

V tej vasi pa je živel tudi Scarensiu, sin kamnoseka, ki se je rodil med kamenjem. Ni poznal drugega poklica kot petje kladiva in macole, ki ju je uporabljal za tolčenje in obdelovanje kamnov, iz katerih je izdeloval ognjišča, terase in zidove hiš.

Tudi on bi vse življenje preživel v kamnolomu ob vznožju hriba in bi končal podobno kot njegov ded in njegov oče pred njim, z vsega skupaj štirimi krajcarji v mošnji, ki bi bili dovolj le za njegov pogreb.

* * *

“*Scarensiu*, lahko zakrpaš ognjišče, ki je počilo po dolgem in počez?” ga je nekega dne vprašal starec s kunami. *Scarensiu* se je odpravil in pohitel, da bi čim prej opravil naročilo, saj se je bal urokov starega možakarja, ki ga med njegovim delom niti za trenutek ni pustil samega; sedel je namreč na klopci poleg njega z eno kuno na vsakem kolenu.

“Ti je tvoj poklic všeč, *Scarensiu*?”

“Pod večer se ti prah in blato nabereta do vrha glave, ampak meni je obdelovanje kamna všeč. Res je sicer, da ... hotel bi biti pravi mojster v finem obdelovanju teras.”

Človek s kunami ga je pogledal globoko v oči:

“Si tega res tako močno želiš?”

“Seveda si želim!”

“Nič ni nemogočega na tem svetu, dovolj je le želeti.”

“Kako želeti?”

“Želeti, na primer, da bi postal najboljši mojster v obdelovanju teras.”

“Da bi to lahko postal jaz?”

“Želeti imeti sposobnost, da tvoja kamnita terasa zaživi in zacveti, kot da bi bila grajski vrt.”

Scarensiu je starca pogledal s poželjivimi očmi:

“Kako? Kdo pa naj bi me izučil?”

“Jaz.”

Pripovedovali so, da je tiste noči *Scarensiu*, da bi postal mojster v obdelovanju teras, z možakarjem s kunami sklenil svojevrstno zaobljubo: nikdar več ni smel pogledati ženski v oči.

* * *

Scarensiu je odrastel in postavil na noge skupinico delavcev, ki so mu povsod sledili. Vedno so ga namreč klicali, da bi izdelal drage in lepe kamnite terase; nikoli niso varčevali s pohvalami na njegov račun ter z denarjem za njegove žepe. Postal je lastnik velikih hiš, konj, vozov, imel pa je tudi ledeno mrzlo srce, podobno kamenju, ki jih je uporabljal za izdelovanje svojih teras. Ni se zmenil za druge, pa tudi nikogar ni imel rad, dovolj mu je bilo zbirati kamne vseh vrst in iz njih delati podobe, da so ga drugi osuplo gledali in povzdigovali ter vedno draže plačevali za njegovo delo. V sebi pa je zatajil srce.

Ko se je nekega dne vračal iz spodnje Furlanske nižine, ga je presenetil vihar, ki je tresel vse naokoli. S svojimi konji se je poskušal ubraniti pred vetrom, stiskal je vajeti, da so mu začele krvaveti roke; na koncu mu je uspelo pripeljati na dvorišče prve hiše, ki jo je našel. Skozi porton so izstopili ljudje, privezali konje ter mu ponudili kruh in streho nad glavo.

Neka starka mu je pregledala in obvezala roke, medtem pa se je od nekod vzelo mlado dekle. Nekaj se je premaknilo v njem in *Scarensiu* je omehčal svoj glas ter se napravil prijaznejšega:

“Ti, deklica, naj ti zvezde prinesejo vso srečo!”

“Tudi vam, gospod!”

Hitro je izginila v hodnik, prostor se je izpraznil, *Scarensiu* pa je začudeno gledal. V tistem hipu je začutil, da njegovo mesnato srce bije, moč pa mu daje živa kri. Od tedaj so kamenje, orodje in denar v njegovih rokah postajali vedno težji; v njem je rastle bitjece, ki je kot spomladanska mladika pilo njegova čutsva in ga vleklo k sebi. Čas se mu je začel drobiti: v sobi je kar gorel, ko je lahko božal glavo in plavolaso kito dekleta,

drugod pa so ure minevale počasi, kot da bi bile večnost. Vse dokler se mu ni nekega večera pred očmi kot prikazen pojavil človek s kunami. "Si pozabil, *Scarensiu*? Spomni se, da imam dolge kreplje in da te lahko opraskam do mozga!"

Kot če bi ga kdo preganjal sem ter tja, je zbežal nekam daleč, saj dolge poti človeka zmedejo. Poskušal se je predramiti, saj je hotel znova postati najboljši izmed vseh mojstrov kamnosekov. Njegovi možje pa so se zavedali, da mu kamenje ne pomeni več toliko, da ne mara več cvetočih teras, postal je muhast; zemlja mu je kar gorela pod nogami, pustil jim je, da so delali, kakor jim je bilo ljubo, njegove misli so bile druge.

Tisti dan, ko so ga iskali, ne da bi ga našli, in so preiskali vsak skrit kotiček, so celo začeli sumiti, da je umrl, da je naredil samomor, da bi pogasil bridkost, ki jo je imel v sebi. *Scarensiu* pa se je vrnil k dekletu, saj bi sicer znorel.

Dir konjev se mu je zdel neskončen in ko je pod večer prišel skoraj do cilja, mu je srce zapelo od veselja. Pričakoval je, da mu bo dekle steklo naproti in se mu ob pogledu na obleke in nakit, ki mu jih prinaša, sladko posmejalo z očmi.

Ko je pripeljal na ozko pot v dolino, so konji sekali temo, kot da bi bili temne sence, pot je izginjala, kolesa pa so oglušela. V temi je peklensko ropotalo, *Scarensiu* pa je prestrašen čakal, ne da bi trenil. Hrup pa ni ponehal, zdelo se mu je, da gore pokajo in da se voda dviga. Nenadoma je začutil, da je nekaj padlo poleg njega ter se brez glasu zvilo v klobčič. Ko si je nazadnje upal dvigniti pogled, ga je prekrila velikanska rdeča senca moža s kunami. V njegovih očeh se je stemnilo, njegova kri je poledenela.

Tako je umrl *Scarensiu*, najboljši izmed vseh mojstrov v izdelovanju kamnitih teras.

Leonardo Zanier

Pesmi

Vsak večer

Dan v propadanju
vleče za seboj svojo rdečino
gor po gorah
in spodaj
noč
požira doline
ter v ljudeh prižiga strah.

Zakaj meni Gospod?

zakaj meni Gospod?
Vsako leto meni Gospod?
Ta križ
in ta praznina pod večer
ostati tako dolgo sama
v tej veliki postelji
ki škripa
slačim se v temi
Gospod
da se ne bi videla
Gospod
bojim se zajokati
zavpiti ...

zamenjala sem rjuhe
Gospod



Foto: Yvonne Boehler

Leonardo Zanier

Leonardo Zanier se je rodil leta 1935 v kraju Maranzanis nedaleč od Comegliansa v Karniji. Mladost je preživel v Maroku in Švici, v katero je emigriral s trebihom za kruhom. Danes prebiva med Zürichom in Rimom, deluje pa predvsem na sindikalnem področju. Luciano Verona je v antologiji *Rassegne di letature furlane* o njem zapisal, da je njegov pesniški prvenec z naslovom *Svobodni ... da moramo oditi (Libers ... di scugnî lâ)* vzbudil največ pozornosti izmed vseh prvencev furlanskih pesnikov sploh. V tistem obdobju (zbirka je izšla leta 1964) je Zanier kot prvi furlanski ustvarjalec načel nekatere družbene problematike, ki so bile do tedaj piscem tuje. Posebno mu je bila pri srcu težka usoda ljudi, ki so tako kot on zaradi neugodnih gospodarskih razmer morali zapustiti svoje rojstne kraje. Njegov pesniški prvenec je doživel velik uspeh, ponatisnile so ga pomembnejše italijanske založbe, našel pa je tudi pot v tujino. Zanier je tudi v furlansko književnost prinesel neorealizem. Po *Academiuti* in *Risultivah* poldrugo desetletje prej se je tako na furlanskem knjižnem prizorišču znova pojavil mlad obraz.

Zanier je precej znan tudi zunaj ožjega furlanskega kulturnega kroga, saj so njegove pesmi prevedli v vse pomembnejše evropske jezike, predvsem v nemščino, njegova multikulturna naravnost pa se zrcali tudi v večjezičnosti nekaterih njegovih pesmi. Poleg poezije in proze za odrasle je objavil tudi zbirko pravljic *Linia dreta – Storiuta cjargniela par durmî*, in sicer v karnijski različici furlanščine, ki je izšla tudi v slovenščini.

imele so njegov vonj
najin vonj
dala sem nove
tiste iz bale
toda svojega telesa
Gospod
svojega srca
Gospod
ne morem zamenjati
Gospod
me poslušaj Gospod?

ME POSLUŠAJ GOSPOD? ...
lahko noč mož
misli name
zdrav bodi
piši
PRIDI!

Hribi

iz Nemčije navzdol
in s Sicilije navzgor
se obstreljujejo s topovskimi krogli

nosila
gredo gor prazna
dol se vračajo polna

... če jih gledaš
hribe
se ti ne zdi, da bi se kaj dosti spremenili

Daj mu ... otroku

Otrok Janezek joče

Daj otroku mesa
Ni ga

Daj otroku sira
Ni ga

Daj otroku skute
Ni je

Daj otroku mleka
Ni ga

Daj otroku kruha
Ni ga

Daj otroku polente
Ni je

Daj otroku radiča
Ni ga

...

Prav, če pa noče,
naj ne jé

Ork

Ko bi potres
bil ogromen ork,
zlodejev divjak,
krepak in zloben,
če bi lahkoto izbrisal
stolpe cerkve in zgodovino
in bi lahko zdrobil
gradove v hribih in dolinah
kot v igri s kartami,
vse karnijske vasice ...

Če bi potres
bil kakor zmaj,
skrit in pozabljen,
živ in ognjen,

ki koplje pod zemljo,
bi v tem trenutku,
da bi se pogreznila
mesta in domačije,
tu pa tam, kot se mu ljubi,
furlanske hiše

Če bi potres
bil škrat,
debel in kosmat,
slep in pobožnjaški,
ki ponoči udarja
z verigami po strehah
in ko se mu zljubi,
jih z obema rokama pograbi,
kot da bi bile biči,
ter zdrobi v prah
južnjaške vasi ...

Kako lepo,
če bi bil potres res tak,
bi potem zadostoval
le curek blagoslovljene vode
ali ošiljena sulica svetega Jurija.

Svoboda

iz avtocihern,
ki so prišle od daleč,
spuščajo v jezero
na milijone mladih rib,
živahno plavajo, mahajoč z repi
v odprtih ceveh
brez vsakršnih ovir

nekdo meče kamne v jate rib,
trenutki zmede,
na tisoče se jih oddalji,
prestrašene se naglo

spet zberejo,
prepletene in svetlikajoče se,
zberejo se, kjer so bile prej ...

Identiteta

vedno bolj prisegajo
se kregajo
premikajo meje
parajo trebuhe
in delajo vojne
za presveto identiteto

kaj pa je identiteta?
kratko in jedrnato:
na Marsu
bi se čutil Zemljana
ko sem v Afriki
sem Evropejec
na Portugalskem Italijan
v Rimu Furlan
v Vidmu Karnijec
v Tolmeču sem iz Comegliansa
v Comegliansu iz Maranzanisa
in ko sem v Maranzanisu:
nikar ne mešajte, prosim
družine "Paskinijevih"
moje
s kakimi "Getovimi"
to so neresni ljudje
prišli od kdove kod
morda celo iz Sighieta

torej razlogov
imam in bi še imel na pretek
in vsak razume
da sem do njih nezaupljiv
da jih sovražim na smrt
da jih uničim če je treba

vse te drugačne
najprej Getove
pa še tiste iz Comegliansa
in tiste iz Tolmeča
pa še Videmčane in Furlane
da ne rečem Rimljane
Italijane
Portugalce
Evropejce
Afričane
in seveda Zemljane
če sem le Marsovec



Foto: Maria Cecilia Camozzi

Pierluigi Cappello

Pierluigi Cappello sodi med najprodornejše furlanske pisce našega časa. Rodil se je leta 1967 v Huminu (Gemona), prebiva pa v Tricesimu nedaleč od Vidma. Pesmi je začel pisati že v gimnazijskih letih. Svojo prvo pesniško zbirko v italijanščini je objavil leta 1994. Že tedaj je pri kritikih in med občinstvom dosegla pomemben uspeh. Cappello je začel ustvarjati v furlanščini na začetku devetdesetih, leta 1998 pa je svojo poezijo predstavil na mednarodnem pesniškem natečaju za manj razširjene jezike v kraju San Vito al Tagliamento. Dobil je prvo nagrado in njegove furlanske pesmi so kmalu potem izšle v publikaciji *Diverse lingue*. Pierluigi Cappello je pomembno prispeval h kulturnemu združenju *La barca di Babele*, ki je od leta 1999 do leta 2005 izdalo pomemben niz pesniških in proznih zbirk avtorjev, ki pišejo v jezikih in narečjih severovzhodne Italije. Brez dvoma ga lahko označimo za najprodornejšega furlanskega pisca mlajše generacije.

Pierluigi Cappello

Pesmi

Od zgoraj kot svetloba

Od zgoraj kot svetloba
ali toliko kot deroča reka,
noč, črna, ki pije
tresočo se malenkost neba.

Od gube do gube z neba
tam spredaj, za dnem
v liste tega javorja
polaga svojo plišasto rokó.

Reci da, ti si vodnar,
studenec, ki se izliva v nič,
kar so povedali in naredili

sami, ne da bi vedeli,
ali naj rečemo, da smo, da bi se izgubili,
ali da bi se izgubili zato, da bi bili.

Prvi žarek sonca

Prvi žarek sonca,
nežnejši od rahlega dotika,
zlatega piša ali lasu
v polnôči srca;

žarek, ki ga zaužiješ
na robu kozarca
z mehko svojih ustnic
v črnini kave;

žarek, ki naj bo prvi svit,
če že ne svetloba
ali rana ura tistih, ki živijo

ob zlatem začetku pomladi;
ta prvi žarek,
ki me bo kmalu obarval.

Črna si črnih las

Črna si črnih las,
črna kot v črnini čukovega krila
ali kot sanja, črna, ampak sanja,
ki jo takoj odnesejo ustnice noči;
tu pa tam se nič ne dogaja, ljubezen, prav nič:
vsaka beseda, s katero bi ti rad povedal,
uhaja v tvoj beli nasmeh divjine,
ne da bi se te dotaknila ali oplazila;
ti se sama sebi daješ in jaz te ne poznam, nikdar,
moja dvojčica, poznal te bom,
ti si dana in ti si,
ker moraš biti:
seme, podobno cvetju, v vetru
ali zgodnja biserna zelenina,
ki prebija skorjo in sinjino v sinjini neba
hvaliti – ali preklinjati –
ni tvoja,
ampak moja stvar.

Kajn

Zate, Kajn, brat, ki mu pišem
z okrvavljenimi koleno in čelom, ki ga je zbrzdal čas,

dohitevati, dohitevati večnost,
kri, ki bije čas v sencih
njegov tek, tek tvojih tresljajev
in vsak dan postanek
korak pred teboj;
zate, Kajn, ne samo in niti dovolj,
ne miru prej,
ne mirne tolažbe potem,
le prekletstvo,
ki ti ne dovoli pasti.

Nikjer

Tedaj, ko boš že mrtev, mrtev
tolikokrat, kolikor moraš v enem življenju
umreti, tedaj razpri oči
na vrvici zasanjanosti
in priklíči vso lepoto, ki ti je potrebna,
ter v vzdihu tistega sveta daj noter še svojega:

brez skrbi hodi z lahkimi in umazanimi nogami,
kakršne ima tisti, ki brlizgajoče gre po poti,
kot da bi hodil po tanki nitki,
in ko ga vprašaš "Kam greš?",
ti z nasmeškom brez začetka
ali konca misli odvrne:
"Kam? Peš hodim nikamor,"
njegove sinje oči,
kot da bi jih bil naslikal otrok.

Zrcalo

S tvojimi v tvojih očeh
je tedaj, ko se gledaš gledati se
ter se nekaj dvigne in se ne spusti več

kot otrok sem se rad naslanjal na pobledele zelenine novembra
z na stežaj odprtimi očmi na tišino, ki me je poljubljala znotraj

bilo je lahko takó sebe poslušati, nebo iz neba, strah iz strahu
ponesi mi torej skupaj svojo moč in svoj strah
čisto rojstvo, moj otrok, svetla senca

tam doli, tam doli, se še slišiš, malo bitjece?
torej kje si ti, kjer si ti
vendar zares?

*Izbral in prevedel Primož Sturman
Zanierjevi pesmi Zakaj meni Gospod? in Identiteta je prevedla Živa Gruden*

Fotografije

Novella Cantarutti (2004).

Avtor fotografije je Riccardo Viola iz kraja Mortegliano pri Vidmu.

Leonardo Zanier (2004).

Avtorica fotografije je Yvonne Böhler iz Züricha.

Pierluigi Cappello (2007).

Avtorica fotografije je Maria Cecilia Camozzi iz Parme.

Veno Taufer

Polaganje opek

*Živčni onkraj možganov, tudi čustvene reakcije
onkraj živčnega sistema – po vsem telesu, tudi s kožo.
še z dlako, ki se ježi iz nje.*

(razpravljavec)

*

golobi mojega vesolja
se trebijo se pariyo perje
frfota z zadnjimi kapljami s strehe

oglasi se izzivajoči žvižg kosa
ali v opranem svetu plešejo žarki ali sence
v opitem zraku zvezdna vrtoglavica okrog mene

iz luže šine kot jeklena viba
slepeča os skozi hrbtenico
obrne svet krog se zvija

me žene smetno meglenico
v daljo odpihnjeno frfotavo
okrog peres ki jih odnaša v travo

med mravlje preizkušajo zvita pota
ni njim ne zvezdam ne golobom mar kaj se mi skriva

*

dokler bo kamen
bo popadljivo pesem
v uroku kroga

pod senco sonca
z oblakom
s sprehajalnim korakom

gradi s kovinskim znojem
stezice
med kristalnimi pleveli polž

v neskončnost pomnožene
poželjivo zvezde
tod zrcalno me množite

*

mrak še daleč vidi z ulic
pobira črepinje
luna v zaroti z oblaki strúpi
predale srebrnine

skoz sence mačke prešuštniki pijanci
kje ste junaki mesečniki
čaka vas navdih višin za vogali
megle dežja učitelji v tajni govorici

polnoč ali poldan
ni vprašanje časa
je vprašanje kdaj bo nebeška jasa
neprehodno glasna od šviganja čebel

*

nebeška drevesnica prazna
dovolj za obiranje zvezd
in rojenje čebel

*

razcefrani ljubimec
mitov večno umirajočih
besneče živih

*

oster šoder do petrograda do rima
me glene kronice na planinah trnove

*

vzkliki kozarci na pot zdaj zgodovina
postave se prestopajo kot pogrebci
iz oblek vlažni zadah in prah naftalina
kam se praznijo utripavi pogledi

*

po gnojnici dežja žuljave zastave
rotijo klečijo
dežela hrkajočih smrčalcev
in stegujočih se vratov
slabih sap
zatohlih sap soparnih
iz zevajočih ust

*

toliko klicev žvižgov pokov bičev
je mogoče da je smrt
v tej dolini na tem
pobočju
čas v dan
je v noč vtrt
da bi onemela nobene priče
spominjam se
zasopla gaz
spletla
se je zoblačena sinjina

z vodo se zjasnila
obraz potopila beseda vanjo

*

zakaj se spomin pusti goljufati zakaj
je tako sramežljiv
udari po mizi trešči klop
gobec lažniv peter klepec kontrabant
krpan hlevar če je zdaj
zakaj ne tedaj
kdo zatrdi da se vrti čas
kar vrti se naprej pa nazaj
kam kaže križpotje poti
na vse strani
lahko zaviješ vse odkriješ
ko stojiš kot lipov vprašaj

*

podgane se zgrinjajo s prapori
dušebrižniških odredov delniških družb bančnih
gasilskih brigad
strumni korak strumni korak kleca in extenso
korak korak korak in ext.
oblak sonce mit odpišnjen
domoljubno plesniv pečat

*

bel list papirja koža s pogledi
poplavljeno ogledalo
še dih ga zdrobi
črepinje
glas pobira glas pobira

*

metafora je zgodba
brez konca
brez kraja

da dobro in zlo
z bitjem vztraja

*

poskakujejo doneče glave
polne votlega dima smodeče se slame
velike glave stopajo
na žuželčjih nožicah
trebuhe rigajoče nosijo
stopajo po petah si stopajo
v plešah svoje oltarčke nosijo

*

ne barbari ne vojaki še oslice
ne prihajajo
skoz odprta vrata
kamele in voli še zverine
stopajo dlake zajedalce
otresajo ne v peterostopih
s čekani skoz vrata pa niti zraka
za požirek zraka
za požirek

*

ne božji otroci
grajski norci
napihujejo lica na
pompadone in trombe
in cimbalaste orglice igrajo

*

oh saj ni črno
še belo ne in
ne govorite o vodi
pijte vino dobro

spite jejte marmelado
tako bodi in
sanjajte trdno dolgo trdo
saj niste na trnih

*

zgoraj beli oblaki
kot skale beli
tu ta kamnita hiša z odmevi
spodaj kot bele skale
oblaki beli

*

obilje vode preobilje bogatije
ki mrazi v prividih
čeprav skritih v oslepljene kamne
čeznje čreda suličastih pogledov

*

anabaza, za Mandelštama

vek si beseda zver kaj sem ti dolžan
tu trohnivo dračje v njem izgine sik
s kamenjem zraka
vendarle obdarovan si
si sem kamenjana
uganka stopinj senca steze vsevprek
stopinj
sanj razplinjenih

*

v težkem spancu
mogoče môri
se morje obrne

pokrije z valovi
in spet zaspi

*

ni poti iz letnih časov
na brodiščih in prelazih
prežijo goljufi in morilci
glasovi razposajeni v kamuflažnih
capah se tihotapijo posamič

*

tod ni angelov
zgolj čudno hude ptiče
so polovili in oskubili
nekaj jih še stopica
v podzemlju in po karnevalih

*

otroški prsti božajo kožo sveta
vesijo v kapljah lučke na grme
naj bodo ošiljeni barvni svinčniki
iz zemlje z rokami zgnetenega za mamó
skritega se ne dotikajte v zenici
ne skalite jim tolmunov

*

toliko srepih pogledov postrani poččkana zasmetena ograja
okrog evropskih trgov biki
s svojimi ostrimi kopiti izkopavajo travo zublje

iz nozdrvi sikajoče zagrebejo v jamo za jamo
med njimi napihnjena vojaška srajca
brez glave stopa za vogale v banko

bordel katedralo gospod prosim kje je
pristanišče železniška postaja pogledi se
srepo ne ozrejo v smeri kazalca

srepi pogledi pošev v prašni smeri
cmoki v grlu vrišč v krčmi na meniju prežgana bikova jajca
tema se kruši krušijo drevesa krušijo potoki

prezebli členki se dotikajo krušljivih jeseni ob krhki poti
med bilkami in kamni pajčevinastih pesmi

Maja Vidmar

Pesmi

Zate

Velika želja, da
bi bila pesem
zate tako lepa,
da bi ljudem
zastajal dih in
bi astmatiki
umirali in bi
najboljši pesniki
pregriznili svoja
peresa, ker se
ne da napisati
ničesar več,
ta silna želja
mi je uničila
kar nekaj dobrih
pesmi.

Pes

Zvesti strah,
da samo
sanjam,
ta pes, leži
pod mizo
in ji gloda
krvavi gleženj.

Pajek

Velik črn kamen
tvojega trebuha
sem. Trd
kakor jekleno jajce.

Odkar ga ljubiš,
čutim svoje črne
noge, premikam
svoj ovalni trup
in iz čeljusti
žebram, nehoteno
žebram sramno
nit samote.

Mehki pajek tvojega
drobovja sem. Odkar
te boža po trebuhu,
me je svinjsko strah.

Žival

Medtem
je moja žival
obgrizla plovec,
na katerem si stal,
obžrla ti je nohte,
ki so počasi drseli
z brega, in ti sedla
na prsi pod vodo.
Ko sem se vrnila,
je bilo že
prepozno.

Zdaj
se dobrika.
Mila je v glasu
in zanesljiva
v objemu.
Vabi me v posteljo
za baldahini
na črnem zahodu.
Ko me vsi zapustijo,
obljublja – bo moja
za vedno.

Sinička

Sinička z izpuljeno
perutjo in iztrganim
repom te čaka
med vrati.

Ob njej malo
modrega puha
in malo krvi.

Pod njo se
premika srce.

Zgoraj oko.

Vedno isti gib
veke objema

prestrašeno zrklo.
Odperta in zaprta smrt,
odprta in zaprta

smrt.
Sinička te čaka,
da jo utopiš
v stranišču.

Spomin

V čokoladi ne
okušam več čokolade,
ampak spomin
na zadržano odmerjene
koščke in na vonj,
ki je ušel iz kredence,
ko so jemali
boljše kozarce.
In v prvih češnjah
ne iščem tega poletja,
le na tisti občutek
okrogle gladkosti
prežim, na nedolžni
okus brez okusa,
ki se krajša in krajša.
In sladoled
je zame zapravljen
za zmeraj.

Tvoja ljubezen pa
mi uhaja iz ravno
nasprotnega vzroka.
Ne spominjam
se je.

Kako sem se zaljubila

Ne smem preblizu,
tako težka sem,
sem rekla.
Ne maram
gledati te teže,
kako pada
z visokega na tla.

Ni čudno,
da si utrujena,
je rekel,
saj nikdar ne
zapreš oči.
Nasloni se,
je rekel,
nasloni se
samo za hip.

Potem bom padala,
sem rekla.

Ah, še nikoli se nisi
naslonila in ne veš,
kaj bo,
se je smehljajal.

Pa ti, ti veš,
sem spraševala,
mi boš strl srce?

Nič ne vem,
je rekel,
tudi jaz imam
srce.

Marko Golja

Portret umetnika kot zmerno uspešnega belopoltega moškega srednjih let

Zjutraj, ko se prebudi, Jožef K. še ni umetnik, prej spominja na dijaka v nižjih razredih osnovne šole, ki bi najraje še nekoliko poležal, zato si potegne odejo do vratu, celo do oči, kakor da bi lahko spremenil jutranjo svetlobo v temo, kakor da bi lahko z odejo znova utišal mamine klice iz kuhinje, naj vendar vstane ali pa bo spet zamudil šolo, ona pa jih bo spet slišala od razredničarke, že šestič ali sedmič letos – da njen sin Jožek zamuja, da je v svoji nerednosti že kar urejen in zato slab zgled vsemu razredu; vendar ga vsi ti spomini ne prepričajo, da bi se dvignil, ampak kar leži, dokler ne sliši ženinega glasu, že nekoliko nestrpnega: *Daj, daj, vstani, jaz ne morem vsega sama, ti pripravi zajtrk, jaz pa bom poskrbela za otroke*, kot da se ti ne bi mogli sami obleči, no ja, najmanjši, Jožek, je resda še nekoliko nebogljen, težave ima zlasti z nogavicami, toda starejša dva, ta dva samo afne guncata, kot da bi bila mama njuna služkinja, to ga še posebno jezi, da jima je vedno na voljo, pa naj vpijeta vsak s svoje postelje *Mami, sok, proosim*, ali pa *Samo še pet minut, mami*, tako da ga motita takrat, ko je najslaje, ko poskuša z vztrajnim mižanjem, zvit v klobčič, ki spominja skoraj na fetusno lego, priklicati vsaj še rahel sen, toda šumi in zvoki so vztrajni in nepopustljivi, zdaj sliši presnete vrane, zdaj še vrabce, pa sosedovega mulca, ki že navsezgodaj zjutraj divja s kolesom po stanovanju, sosed že odhaja, še malo, pa mu bo sledila njegova žena, sliši, kako zaklepa vrata, nato pa korake, ki se bližajo spalnici, in tisti priganjalski *Daj, daj, kakšen zgled pa si, zvečer pojdi prej spat, zdaj je res čas, da se dvigneš, daj, pomagaj, ne morem vsega sama*, pri tem pa so aji tako razvlečeni, da prav čuti njeno rastočo nejevoljo, zato se počasi skobaca iz postelje, se opoteče proti kopalnici, bos, kajti res nima smisla iskati copat, zato ga zdaj pred zaprtimi vrati kopalnice kar nekoliko zebe, prestopa se na mestu, toda njegovo tečnarjenje preglasijo

šumi vode, tako da se obrne proti stranišču, ki je prav tako zasedeno, nato pogleda proti spalnici, toda postelja in misel na sen sta zdaj že predaleč, zato se odpravi v kuhinjo, zdaj že z nekoliko zanesljivejšim korakom, tam pa se počí na stol in se zabljuje v krožnik s popečenim kruhom in maslom in posodico z marmelado, v bližini je še pomarančni sok, roka mu kar samodejno seže po njem, vendar se že v naslednjem hipu ob ženinem *Ej, to je za Ivana* zmedeno ustavi, kot da bi ga zalotili pri tatvini; za hip pomisli, da je dober samo za plačevanje položnic, toda že v naslednjem hipu se nasmehne, ko ga prešine, da njegova žena tako ali tako zasluži veliko več kot on in da plačuje presnete položnice samo zaradi njunega dogovora, delitve dela, bi nekoč rekli, ne pa zato, ker bi bil glava družine ali kaj podobnega, ne, to pa zagotovo ne, ob tem pa se seveda nasmehne in se s tem drobnim nasmeškom še nekoliko bolj predrami, tako da se v drugo napoti proti kopalnici, s še zanesljivejšim korakom, za nameček najde nekje med potjo še copate, tako da se še dvakrat obrne, pa je že skoraj pripravljen za zajtrk, pot v službo, pa službo samo in popoldanske nakupe, samo umetnik še ni.

Medtem ko se poskuša spomniti, kje za vraga je parkiral avto, spredaj, zadaj, levo ali desno, se spomni, kako je kot študent vsako jutro kolesaril na vaje in predavanja, bil bolj spočít in nasmejan, vedno točen, zdaj pa bi najraje koga ugriznil ali vsaj pljunil na tla, avta ni in ni, kot da se je ugreznil v tla ali pa da so ga morda mulci ukradli, toda razum mu pravi, da mularija res ne krade korejcev, kvečjemu nemce, morda še francoze, zato v miru pogleduje sem ter tja ter tako obhodi skoraj vsa parkirišča v bližini, žena je ves čas tiho, še sreča, motijo ga le sosedje, ki ga pozdravljajo z *Dobro jutro, Kako je?*, motijo, ja, kaj jih pa to briga ob osmih zjutraj, dokler ne vidi avta prav tam, kjer ga je včeraj pustil, ja, prav tam, samo še nekako se mora zriniti vanj, res je mojstrsko parkiral, do milimetra natančno, kajti levo in desno je le nekaj centimetrov, zato se z največjo težavo, tako da potegne trebuh globoko noter, komaj komaj zrine v avto, pri tem pa butne z vrati v sosednjo makino; to ga dokončno zdrami, da previdno pogleda naokrog, ali je kdo kaj videl ali slišal, razen seveda njegove žene, ki take stvari vedno vidi in sliši, hkrati pa ve, da je bolje, da o njih ne govori vsaj nekaj križišč, pa še takrat previdno, kot da tega ne bi naredil on, ampak nekdo drug, ne na njihovem parkirišču, ampak v drugem mestu, ne danes, ampak včeraj, nato pa pomirjen in zdaj končno zdramljen spelje s parkirišča, počaka, da se žena namesti in pripne, nato pa proti obvoznici, vedno vsaj deset kilometrov hitreje, kot dovoljuje prometni znak, kajti dobro ve, da so tisti prometni tepci upoštevali nekaj kilometrov na uro za rezervo, on samo upošteva njihovo previdnost, ne

pa ti cagavci, ki se nikamor ne premaknejo, saj na mestu spijo, nejevoljno pomisli, ko vozi za rumeno škodo, ki najverjetneje vozi še počasneje, kot je dovoljeno, ja, ta avto je že opazil, ja, vozi ga en tak obupno zanemaren tip, kaj pa misli, da je, da sanja pri belem dnevu, ob prvi priložnosti ga prehiti in mu pokaže, kako se vozi, in da bo oni ja razumel, mu ob prehitevanju še potrobi, tako da se zdaj zdrzne tudi žena, ki je v avtu bolj molčeča kot doma, v kuhinji, ve pač, da je v avtu on glavni, da on daje gas in bremsa, a – kot da je pozabila na vse to – mu vseeno reče *Previdneje, Jože, ne divjaj navsezgodajzjutrajtako*, in to ga samo še bolj podžge, da vijuga po obvoznici z enega na drugi pas, da izkoristi vsako praznino, da prehiti vsakega mlačneža, da se kosa z vsemi črnimi mercedesi in srebrnimi beamveji, najlepše pa je, ko stisne srebrnega jaguarja, tako za malo malico, vendar žena kot da ne bi opazila njegovih zmag, mršči se in nemirno preseda, nato pa odide iz avta brez pravega pozdrava, kaj šele s poljubom, sicer pa se zadnje čase bolj malo poljubljata, tako da ga njen odhod niti ne zmoti preveč, samo da najde dobro parkirno mesto, dovolj je zgoden, si ponavlja, da ga najde, samo da ga najde, vsak meter je bliže, le da ga oni ne prehiti, res je nekoliko bližji, zato pospeši in naglo zavije v levo, morda celo za hip zamiži, vseeno pa sliši, da je oni na njegovi levi zavrl, ni pa potrobil, bebo, nato pa elegantno ustavi in zapusti avto, ne da bi pogledal tipa, ki ga najverjetneje rešeta s pogledom ali pa se je kot polit cucek že umaknil in lotil iskanja novega parkirnega mesta; to pa Jožefa K. niti malo ne moti, da se ne bi počutil najbolje do tistega trenutka tistega dne, ki ga je tako ali tako sedem ur prespal, eno uro pa se pripravljaj na odhod, tako da je občutek res dober in morda bi zaradi kančka tihega zadovoljstva površnega opazovalca spomnil na umetnika, ki se nekaj mirnih trenutkov naslaja nad dokončano umetnino, dokler ga ne začne razjedati črv dvoma.

Pot v pisarno najde z gotovostjo, kot da bi jo prehodil večkrat v enem samem dnevu, neštetokrat v enem samem letu, kot da je v podjetju zaposlen že leta, toda to je daleč od resnice, da je v podjetju šele nekaj let, ravno dovolj, da je delo postalo rutina, nekoliko dolgočasno in popolnoma predvidljivo, pa tudi večino delovnega dne (in leta) preživi v svoji pisarni, v kateri pogosto tudi malica, predvsem pa tam v miru pregleduje Uradne liste, skrbi za pravilnike in razpise, le redko, ko ga pokliče gospod direktor, pa zapusti svojo pisarno, varni teritorij, na katerem je vse na svojem mestu, tudi koš za smeti in dežnik na obešalniku in pisala na pisalni mizi, in se odpravi po hodniku k dvigalu, nato z njim nadstropje više, potem pa okrog ovinka, in spoštljivo potrka na pisarno tajnice gospoda direktorja, pozdravi z diskretnim, spoštljivim poklonom, kot da že vadi

za srečanje z direktorjem, predvsem pa v sebi ponavlja odgovor na eno ali dve vprašanji, ki mu ju bo zastavil direktor, morda *Kako ste, K.?*, predvsem pa *Kako napredujete z iskanjem ...* Nato pač sledi delovno mesto, za katero išče kandidatko ali kandidata, vedno uporabi tudi žensko obliko, to je gospodu direktorju, ki ima za sabo že dolgo kariero, vseč, kot da bi v tej drobni politični korektnosti videl dokaz, da je njegovo podjetje napredno, da daje možnost vsem, čeprav to seveda ni res, saj so šefi praviloma moški, pa tudi tiste redke šefinje oddelkov se praviloma vedejo kot moški, smeji se kosmatim šalam in na sindikalnih zabavah potrepljajo kakega sodelavca ali pa glasno nazdravljajo, kot da bi hotele povedati celotnemu podjetju, da med njimi in njimi ni nobene razlike, nobene omembe vredne razlike, toda njihovo zatrdjevanje praviloma izzveni kot karikatura, kot goreč poskus, da bi bile bolj papeške kot papež, toda za kaj takega jim še marsikaj manjka, bi rekli kolegi in se namuznili, one pa bi se temu namigu nasmejale, možato, zato je bil K. tokrat nekoliko v zadregi, saj je imel v ožjem izboru za delovno mesto šefa kreativnega oddelka dva kandidata, pravzaprav kandidatki, bili sta si precej podobni, obe visokošolsko izobraženi, obe z magisterijem, obe z znanjem tujih jezikov, obe z očali, obe nekoliko nižje postave in s kar nekaj kilogrami preveč, vse to bo vznejevoljilo gospoda direktorja, ki ima rad razvidno situacijo, na daleč različna nasprotnika, tako da je odločitev lahka, premislek in njun pogovor pa samo igrice med rutinskimi opravili, nikakor ne psihoanalitična seansa ali pa debata o profesionalnih kvalifikacijah, primerjalnih prednostih ali hipotetičnih slabostih, nikarte, tega gospod direktor res ne mara, toda danes se bo zgodilo prav to, kajti morda zaradi zdolgočasnosti, morda zaradi tihega kljubovanja bo K. gospodu direktorju zamolčal edino razliko med kandidatka, razliko, ki si jo je tudi zapisal v svoj osebni rokovnik, razliko, ki bi gospoda direktorja najbrž vznejevoljila in v hipu prepričala, da za službo nemudoma izbere prvo kandidatko in ne druge, toda K. je z naklonjenostjo mislil na drugo kandidatko, ki je bila pravi grdi raček in ji ne bi mogla pomagati nobena stilna preobrazba, nobeno tekmovanje za model leta ali brezplačne ure aerobike, po K.-jevem mnenju je bila preprosto grda, to pa je v podjetjih, kot je njihovo, prednost, imela bo mir, da se seznanjajo z delom in kolektivom in da se uveljavi sama, s svojimi uspešnimi potezami, ne pa s kakim mimobežnim mečkanjem ob koncu sindikalne veselice ali pa na zabavi ob rojstnem dnevu gospoda direktorja, pravzaprav edini priložnosti, ko gospod direktor namiguje vsem ženskam, ne oziraje se na njihovo delovno mesto, tako čistilki kot glavni knjigovodkinji, ki podjetje vodi; to vedo vsi, tudi gospod direktor, toda ni ga lepšega od miru, tudi to vedo vsi,

samo K. pa je vedel, da je prva grda račka na vprašanje, kaj vidi kot svojo največjo odliko, odgovorila, da je neizmerno lojalna do nadrejenih in da bo izpolnila vsak njihov ukaz, pri tem pa ni niti za hip pomislila, da bi to lahko zvenelo dvoumno, da bi si lahko marsikdo razlagal njeno lojalnost tudi kot pripravljenost, da ustreže željam nadrejenih, ne, ne le, da ni pomislila, tega verjetno ne bi nihče pomislil, le najbolj okoreli pokvarjenci bi se ob njenem odgovoru namuznili, zagotovo pa bi se zdrznili ob odgovoru grde račke številka dve, ki je na isto vprašanje kot klada mirno odgovorila, da je njena največja odlika, da nadrejenim vedno pove, kaj si misli, da pove tudi, če se ne strinja z njimi ali pa če se motijo, potem se je ustavila, K. pa si je z lahkoto predstavljal, kako nadaljuje in še reče, da jim pove tudi to, da so neumni ali da niso primerni za delovno mesto, na katerem so, in da škodijo podjetju ter da bi bilo za vse najbolje, da gredo, da ... K. bi še kar naprej sanjaril, če ga druga grda račka ne bi z največjo prostodušnostjo vprašala, kaj si misli o njenem odgovoru, on pa se je samo prijazno nasmehnil, ja, to je znal, nato pa v pojasnilo dodal, da je to le primarni pogovor, zbiranje informacij, posnetek, skoraj nič več, da jo bodo najverjetneje poklicali še na en pogovor, toda sam pri sebi je že sklenil, da ta pa res nima nobenih šans, pa če bi bila plavalaska, meter osemdeset in s košarico C ter z modrimi očmi in brezhibno belimi zobmi, ne, ta res nima šans, saj bi v enem tednu uničila sebe, nato pa še njega, tega pa si res ne želi, še posebno ne zdaj, ko ima novega mestnega terenca, takega s pospeškom, vaaau, le nekaj sekund in si čez stotko, ne more si privoščiti, da bi kar koli tvegala za to ženšče, to mu je bilo jasno med pogovorom, pa ob hladnem slovesu, pa tudi med pripravo na pogovor z gospodom direktorjem, še na poti do dvigala mu je bilo to kristalno jasno, nato pa se je, verjetno med kratko vožnjo z dvigalom, pa čeprav ni nikogar srečal ali česar koli razmišljal, ali pred kratkim čakanjem v tajnični pisarni vse spremenilo: kar je bilo na nogah, je bilo nato na glavi, kar na glavi, na nogah, črno je bilo belo, belo črno, jasnina zabrisana, meglice razkajene, zato se je tajnici po dolgem času nasmehnil, vendar mu nasmeha ni vrnila, morda zaradi nezaupanja, morda pa mu je s svojo resnostjo hotela sporočiti, da on, uslužbenec iz nadstropja niže, ni njen kaliber, da je zanjo le nekdo, ki ji kvari ljubi mir, in nič več, tako da ga je s svojo resnostjo še bolj osamila, kot da bi ga iztrgala iz neke zgodbe in predstavila v drugo, v kateri je bil popolnoma sam, brez soigralcev ali stranskih likov, skoraj kot igralec v monodrami, ki bulji v temo, ne vidi občinstva, gleda proti gospodu direktorju, vendar ne sliši vprašanja, tistega prvega in vljudnostnega, zato nanj ne odgovori, pa tudi gospod direktor tega ne opazi, saj je vprašal samo zaradi lepšega, tega so ga naučili na pospešenem

tečaju komunikacije s podrejenimi s podnaslovom Kako z najmanjšim naporom izvleči iz podrejenih največ in še več, ki ga je nerad obiskoval vsak petek, nato pa marljivo ponavljal snov čez konec tedna, med drugim tudi napotek, naj redno sprašuje podrejene (razen svoje tajnice, ta mu je na vprašanje nekoč odgovorila z jokom, češ, kako si lahko tako hladen do mene po vsem tistem, kar sem ti dala), kako so, vsake toliko pa še, kako so njihovi otroci, toda vseh imen si ni in ni mogel zapomniti, zato je ta del vprašanja bolj in bolj opuščal, ponavljal je le vprašanje *Kako ste?* ali še raje še krajše *Kako gre?* ali kar *Gre?*, nato pa skoraj praviloma preslišal odgovor, ker je že preišljeval, kako naj vpraša tisto, kar ga zanima, saj namreč kar tako vprašati tega, no, kako se že piše, koga naj vzamejo, da bo spravil v red tisto bando, ki bi jo najraje razhajkal, po drugi strani pa je ni mogel, bili so dobri, njihova zasnova najnovejšega izdelka je že v poskusni proizvodnji doživela same pohvale, zato jih bo, te frike, ukrotil s strogim šefom, dobro, pa šefinjo, samo da se ve, kdo je glavni v hiši, briga me za ustvarjalnost, samo da ne bodo pleteničili po bifejih, da ni sposoben voditi, da je vsaj njegova avtoriteta le maska za nesposobnost vodenja, da je primeren kvečjemu za skladiščnika, ne pa za direktorja uglednega podjetja, tega ne bo prenašal, zato je dodal resnoben *No*, nato je K. še enkrat prikimal, on pa se je še bolj zavrtal vanj s pogledom, kot češ, pojasni podrobneje, v upanju, da bo K. z odgovorom vse pojasnil in da ne bo opazil, da se je nekoliko izgubil, zasanjal, zabluzil, bi rekli šmrkavci v razvojnem, zato je samo molčal in gledal K.-ja, ta pa je nekoliko živčno začel pojasnjevati, da je grda račka ta in ta dobra kandidatka zato in zato, takrat pa se je že spet izgubil, zato je samo še avtoritativno ukazal, naj uredi vse potrebno in da naj kandidatka začne delati čim hitreje, pa tudi K. se je zelo hitro pobral iz pisarne, mimo tajnice, ki si je popravljala pričesko, še preden bi mu nasmeh hušknil čez obraz, še preden bi postal nekdo drug, novi K., zvijačni K., katerega začetnica ne bo več označevala kompromisarja, kruhorborca, komolčarja, klistiranca, ampak kljubovalca, kremeniteža ali kar je še podobnih besed, ki jih je tako rad vpisoval v polja križanke med delovnim časom, pa tudi na stranišču, na katero se je rad zatekel, da je imel mir pred telefoni, papirjem in samim sabo in na katerem je rešil že vrsto križank, skoraj praviloma z lepo zaobljenimi, razvidnimi črkami, ki se jih je naučil med služenjem vojaščine, nato pa je svoje znanje uporabljal predvsem pri svojih drobnih radostih, še posebno pri križankah in pisanju nakupovalnih seznamov, tako da se je v teh redkih trenutkih počutil zelo dobro, skoraj kot kaligraf, pa čeprav ni natančno vedel, do kdaj so kaligrafi negovali svojo umetnost, niti za koga so pisali, ja, počutil se je morda skoraj kot umetnik, ko je na nagradni

kupon vpisal geslo rešene križanke *Kdor smrdi, smrdi vsem*, morda pa se je tako, skoraj kot umetnik, počutil tudi zato, ker je predlagal direktorju, naj zaposlijo grdo račko številka dve, prav tisto žensko, ki je bila tako ponosna na svojo načelnost, na svojo držo, ki je bila v tolikšnem neskladju z njeno zibajočo se hojo, hkrati pa jo je ta hoja tudi polepšala, pa tudi on se je polepšal v njeni družbi, že v tistem uvodnem intervjuju bežno, po avdienci pri gospodu direktorju pa še bolj, kot da bi nekaj lepote, ki jo je odkril, morda ne čisto ustvaril, vsekakor pa podtaknil, pljusknilo tudi čez njega, morda, ja, je zato bil umetnik v nekoliko prenesenem, pretiranem pomenu besede.

Ali je svoje dejanje razumel kot zapoznel refleks najstniškega kljubovanja, kako dolgo je bil opit od svoje tihe naklonjenosti do grde račke številka dve, ali je med vožnjo domov še kdaj pomislil nanjo, in če je, kako si jo je predstavljal, kako oblečeno, v svoji pisarni ali zunaj nje, vsa ta ugibanja in misli so se zdeli brezpredmetni, ko je pripeljal na domače parkirišče ter tam nekaj neskončno dolgih minut iskal parkirno mesto, nato pa še z večjo težavo prestavljal noge do stanovanja in se v njem počil na kavč, obut, predvsem pa z zavestjo, da so trenutki miru škrti, da ga bo žena kmalu prosila, naj pomaga pri kosilu, otroci pa, naj jih spusti na kavč, da so imeli težak dan v šoli in da imajo prav tako pravico do počitka kot odrasli; potem bi on lahko poskušal duhovičiti *Kje to piše*, že v naslednjem hipu pa bi potegnil kratko, ker bi odgovorili *V Deklaraciji o pravicah otrok in mladostnikov*, tako da se mu ni dalo niti pretekati, ampak se je samo obrnil in z nosom zaril v naslonjalo, vendar je bil še vedno preblizu, da do njega ne bi segel njen glas, ki ga je pošiljal v trgovino, češ da nujno potrebuje ingver, naj ga prinese, magari posušenega, samo naj se zmiga, sicer bo on kriv, če večerja ne bo tako dobra, kot bi morala biti, samo da ve, naj pohiti, ga je spremljal njen glas, še ko je stal v eni izmed tistih velikih samopostrežnih trgovin, ki se bahato imenujejo superhipermegagigamarket in v katerih potrebuješ deset, petnajst minut vijuganja z vozičkom od zelenjave do zelišč, nato pa se preklinjaje odpraviš nazaj, ker vendar potrebuješ še nekaj solate, vedno je je premalo, takrat pa se ti pogled ustavi na polici s knjigami, s kuharicami in še zlasti na eni izmed njih, na knjigi z naslovom *Recepti mojstrov za kuharske analfabete in bebce*, še bolj kot naslov pa te spravi v smeh naslovnica, na kateri je skoraj plešast moški srednjih let, nekoliko debelušen, s kuhalnico v desni roki, sredi velike kuhinje, obdan s četico mladih pomočnic, zadovoljen, tako da je takoj očitno, da gre za eno izmed tistih manipulativnih fotografij, ki jih Jožef K. načelno prezira, včasih pa glasno pokomentira, da nanje padejo samo zakompleksani tipi, ki nato kupujejo vse po vrsti,

od čistil do avstralskih viskijev, toda tokrat si ne more pomagati, da ne bi prelistal knjige, se za hip ustavi pri receptu za torto iz inčunov, nato pa položi knjige v voziček, previdno, da je ne bi poškodoval ob pločevinkah s čistili; potem še kar nekaj časa blodi po ogromnem prostoru, preden najde inčune, marelično marmelado brez sladkorja in – to je na etiketi poudarjeno z mastnim tiskom – brez holesterola, suhe in razkošičičene slive ter najpomembnejše – kisló smetano s 36 % maščobe, tako da pride do blagajne skoraj blažen, kajti pred sabo vidi zadovoljne obraze žene, otrok in gostov, ki kar ne morejo prehraniti večerje, še zlasti posladka, želijo še, skoraj milo prosijo, toda torta je že zdavnaj pošla, tako da mu ne preostane drugega, kot da jih znova povabi *Ja, naslednji teden, ja, v četrtek, na torto*, žena ga lepo gleda, skoraj ponižno ga vpraša *Želite še kaj, oprostite, še kaj*, da se zdrzne iz zamaknjenosti in hkrati začne zlagati stvari v košaro in plačevati s kreditno kartico, vendar namesto nje mladi blagajničarki ponudi osebno izkaznico, v košarico pa tlači hrano predhodnika, predvsem pa skoraj pozabi na najpomembnejše – na inčune, ki bodo ta večer zaživel v čisto novi vlogi, česa takega ni še nihče poskusil, si ponavlja, ko se pelje proti domu, išče parkirno mesto in skoraj veselo poskakuje po stopnicah proti stanovanju, tam pa je njegove zgodbe o čarobni torti presenečenj polnih okusov konec, še preden reče in-, kajti žena ga v istem hipu ozmerja pred znanci, kje da je hodil tako dolgo, potem pa v neizmerni zadregi brska po košari, da bi vendar našel ingver, toda ingverja ni in ni, v njej so le kislá smetana, inčuni, solata, kuharica z lepimi dekleti na naslovnici, tipa nihče ne opazi, predvsem pa zadrega, da bi jo lahko rezal z nožem, da je treba prezračiti kuhinjo in da bi se znanci najraje poslovili, on pa kot glumač stoji med njimi, osamljen in nerazumljen in neuspešen, skoraj kot kak umetnik.

Pozneje z enim ušesom poslušá informativno oddajo na televiziji, z drugim ženo, ki se še vedno ni pomirila zaradi blamaže z večerjo, s tretjim otroke, ki govorijo vsevprek, on pa v mislih preklinja nestrpnega poslanca, prikimava ženi, otroke pa poskuša zamotiti z vprašanji in podvprašanjem, vsake toliko jih podkrepí z *A res, ne, ni mogoče*, predvsem pa ne more razumeti, kako je lahko tako nestrpen, neumen in grd tip izvoljen za poslanca, ma kdo voli take ljudi, se sprašuje, medtem ko išče denarnico, da bi dal najstarejšemu za šolo v naravi, najmlajšemu za nalivnik, že tretji to šolsko leto, malemu pa pri najboljši volji ne ve za kaj, ve samo, da se mu nobeden ni zahvalil, da ga je žena prebrala in znova užaljeno našobila ustnice ter da je zamudil pogovor z zoprnim poslancem, tako da nenadoma ne ve, kaj bi s sabo, kam bi se dal, kaj boš, naenkrat te obdaja skoraj tišina, nočni mir, zgornji mulc ne divja več s kolesom, tvoji mulci se nekaj

preklajo v svoji sobi, žena je v kopalnici, preostalo stanovanje pa kot da je tvoje, ti pa ne veš, kam bi se dal, ali bi se zleknil na kavč, ki je zdaj ves tvoj, ali pa bi se kar zavlekel v spalnico in tam omahnil na posteljo, ne nazadnje je za tabo kar dolg dan; morda bi se vseeno spravil na sobno kolo, da pokuriš vsaj nekaj kalorij, lahko pa bi izkoristil to neverjetno zatišje, da bi v časopisu pogledal šahovski problem, ga morda rešil ali pa ga vsaj izrezal ter jutri pogledal rešitev, ne da bi goljufal, le razvozlal bi ga tako, za telovadbo duha, toda kdo bi migal takole malce pred polnočjo, hkrati pa ti je žal, da bi dan kar tako končal, nekaj bi še iztislil iz njega, iz sebe, nekaj naredil, napravil, seveda ne torte iz inčunov, za kaj takega je prepozno, zato pa je še dovolj časa, da rešiš do konca križanko, pravzaprav je praznih le še nekaj polj, zato se s križanko in slovarjem tujk in ugankarskim leksikonom in atlasom odpraviš na stranišče, tam boš imel zanesljivo mir, vsaj do takrat, ko bodo vsi naenkrat hoteli spati, toda do takrat jo boš ti že rešil, o tem si prepričan, dobro veš, da ti gredo križanke od rok, da se znajdeš s knjigami, pa tudi spomin ti odlično služi, takoj se spomniš, kdo je napisal Hlapce in kdo Jakoba Rudo, tako da črke in besede kar stresaš, beline je vse manj, vse bliže si rešitvi, tvoja dobra volja narašča, zadovoljno ponavljaš besede, nekatere iz križanke, pa besedo iz gesla že rešene križanke, besede s ponavljanjem zлагаš in dopolnjuješ v eno; njegovega imena sicer ne poznaš, toda vseč ti je, kako se besedi, nato pa še tri in, ja, še dve, dopolnjujejo v celoto, kratko, pregledno, zvenečo, tako da jo z užitkom ponavljaš, ne le v sebi, ampak tudi šepetaje, pa še nekoliko glasneje, morda te kdo celo sliši, toda ti ponavljaš to svojo besedno sestavljanjo, kratko, lepo zvenečo, hipno, kot je trenutek v naravi, pa vendar vidiš podobo iz pesmi skoraj pred sabo, kot podobo iz narave, enkratno in neskončno in neponovljivo in samo tvojo, predvsem pa podobo, ki jo bo preglasil šum vode v straniščni školjki, zatemnila tema v dva kvadratna metra velikem prostoru, preglasili šumi nočne tišine, skratka, vse se bo zarotilo proti tebi, tako kot je bilo nekaj dolgih trenutkov, ko si ustvarjal svojo prvo pesem po štiriintridesetih letih, vse na tvoji strani, ko sta tudi besedi smrad in cvetje čudežno zveneli kot eno, ko so se zlogi prešteli natančno do milimetra in vrstice prav tako, tako da si nekaj kratkih trenutkov resda reševal križanko, hkrati pa mrmral svoj prvi in zadnji haiku.

Veronika Simoniti

Hommage trem kovčkom

1905

*Sur le pont du vaisseau il posa sa valise
Et s'assit*

Naj pride noč, odbije ura, dnevi gredo, jaz ostajam, ne, ne, rimo potrebujem, si s peto tolče takt po tlaku iz granitnih kock moški pojočega, rahlo otožnega glasu. Potem se njegovi koraki ustavijo pred sivo hišo v slabo osvetljeni ulici, Rue Cassette. Naj pride noč, odbije ura, dnevi grejo, jaz sem pijandura, se nasmehne, se skloni, pobere kamenček in ga zabriše v okensko šipo. Okno se odpre in takoj za vreščavam ženskim glasom preluknja zrak znani Alfredov žvižg.

Obiskovalec se povzpne po ozkem stopnišču in pride do vrat.

Sklôni se, se zasliši iz notranjosti.

Obiskovalec se skloni, stopi noter in se hoče zravnati, pa s hruškasto glavo butne ob strop.

Kakeks, reče Alfred namesto obiskovalca, *sem ti rekel, da se skloni*. Alfredova soba je tako nizka, da greš lahko naprej samo upognjen.

Kje pa živiš, ga vpraša moški hruškaste glave z buško.

Škrta lastnica je prepolovila nadstropje, da bi pridobila več podnajemnikov, po dolgem in ne počez. Pišem lahko samo leže, reče Alfred. *Poglej si samo to okno, samo spodnjo polovico imam, zato, prosim, ne meči kamnov v šipo, razkuril boš tastaro, ki ima kljuko tega polokna v svojem nadstropju.*

Takrat se kot po čudežu okno odpre, Alfred se zasmeje, izpod blazine potegne revolver, pomeri v oblake in ustrelji skozi razprti okenski krili. Obiskovalec se prestrašeno sesede na posteljo in Alfred se spet gromko zasmeje.

Sej mi boste otroka fental, se zasliši od zunaj, na drugi strani ulice je park, tam stoji prestrašena mama in objema svojega otroka.

Ti bom pa družga naredu, se zasmije Alfred in njegova sova, ki jo obiskovalec opazi šele zdaj, zaprhuta in poleti tik pod stropom, nevajena nizkega bivališča. Podobna sta si, sova in Alfred, oba imata pobeljeno teme od stropnega ometa.

Ven, ven, na svobodo greva, mu reče obiskovalec in čez nekaj minut že koračita po Rue Cassette in potem naprej naprej in moški hruškaste glave udarja takt ob tlak, *Povej, povej, najdi mi rimo na Naj pride noč, odbije ura, dnevi grejo, jaz ...*

... jaz karikatura, ga dopolni Alfred.

Res, pomisli Guillaume, karikatura, kultura in figura, kdo za vraga sem, govorim francosko, čutim italijansko, pojem po poljsko, sem mračnjaški pesnik ali svetel Apolonov slednik, sem ljubljen ali zavračan?

Res ne vem, zine in se šele potem zave svojih besed.

Alfred ga potegne za rokav in ga posadi na obcestni zidec. Noč je še nova.

Odpotovati moram, mu reče Guillaume. *Daleč.*

Alfred ga začudeno pogleda. *Kam? Zakaj?*

Povedal ti bom zgodbo, mu reče Guillaume, njegovi prsti se poigravo z verižico žepne ure in njegov jezik z utripajočim vrelcem besed, tokrat ne v asonancah. *Povedal ti bom zgodbo o človeku, trgovcu, ki je odplul z ladjo ... o človeku, ki je bil kot iz škatlice, tako lepo napravljen, kot da bi obglavil kakšno manekensko lutko in smuknil v njeno obleko.*

Alfred se zasmije, potegne iz steklenice, ki jo že ves čas drži v roki, in spet ustrelji v zrak. Moški s hruškasto glavo, avtor Alkoholov, mu sune steklenico iz rok in nadaljuje: *Ta človek odpluje z ladjo, je izseljenec iz neke ulice ... pravkar ga je zapustila ženska njegovega življenja, pobegnila mu je v Ameriko. On odpluje za njo. Sede na palubo in odloži kovček ...*

Ura v bližnji cerkvi odbije in noč mineva, sprehajalca ostajata. Stopata mimo drekseljnov in proti Rue de Fleurus, 27. Pozvonita, odpre jima hišna pomočnica in ju pospremi v jedilnico, v kateri so stene prekrte s čudovitimi slikami. *Tale je Pablova*, reče Guillaume. *Ampak zakaj so prelakirane?* vpraša Alfred.

Zato, da se bolje ohranijo, se za njunim hrbtom zasliši zvonek in hkrati globok smeh. *Gerturde, draga!* ji planeta v objem, oprosti, da prihajava ob tej neprimerni uri.

Vidva lahko prideta kadar koli, reče Gertrude in ju posadi za mizo v tej prekrasni jedilnici. *Nekoč sem povabila vse slikarje, katerih slike visijo po teh stenah, in jih posadila vsakega pod in pred svojo sliko, pa tega do konca večerje sploh niso ugotovili.*

Zrcalo ste jim nastavili za hrbet, reče Guillaume, tudi moje je zmeraj tam, za mojim hrbtom, kamor koli se obrnem, nikoli se ne morem videti.

Kriza identitete, Alfred pojasni Gertrude in ji pomežikne, že ves večer ga muči.

Hm, apatrid s tremi osebnimi imeni in dvema priimkoma, reče Gertrude. No, sicer pa tudi jaz nisem jaz, gledam se skozi druge oči. Ravno zdaj pišem avtobiografijo svoje prijateljice, ki pa v resnici govori samo o meni, gledam se skozi njene oči.

In sploh pišeš nemogoče stvari, se zakrohota Alfred.

Ti pa kar tiho bodi, mu šaljivo zabrusi junona, najprej pred svojim pragom pometi.

In medtem ko Gertrude razlaga, da se te dni ukvarja z vprašanjem, kaj da mislijo ljudje s tem, kar rečejo, se nesrečnež zazre v svoj portret, v svojo oljnato hruškasto glavo, fiksira tiste oči in oči s platna strmijo vanj, dvboj oči je to, na eni strani Guglielmo Alberto Wladimiro Alessandro Apollinare de Kostrowitzky, na drugi Guillaume, prvi v brezbrizni in hladni negibnosti, drugi pod težo alkoholov in peresne brezčasnosti, ki leno in otožno teče pod njegovim mostom.

Alfred razloži Gertrude, da mu je Guillaume po poti pripovedoval zgodbo, in ga povabi, naj jo nadaljuje. Kje je že ostal? *Ah, seveda, nesrečni popotnik je na ladijski palubi, zdaj sede in odloži kovček. Okrog njega tavajo slepe sence, sence brez ljubezni, popotnik ve, da ga tam, kamor je namenjen, čakajo vdovski dnevi.*

Guillaume pripoveduje in pripoveduje zgodbo o nesrečnem zaljubljenecu, morskih psih, ki ob ladji prežijo na trupla, razžrta od zvezd, ali nekaj takega. Potem opazi, da njegova poslušalca, naslonjena na steno, spita, in pretrga svoj krokarski kroki. Popraska se pod oguljenim klobukom, pogleda skozi okno in zazdi se mu, da se noč že svetli. *Odhaja kot lepa mulatka, reče sam pri sebi in izza vogala se prikaže kanglar z mlekom.*

Guillaume Apollinaire se zave, da nikoli ne bo srečen. Ni ne v razkoraku ne v razcepu, ne na razpotju ne v dilemi; pravijo, da so vse stvari tri, in tudi v njegovem življenju stvari niso dvojne, temveč trojne: sam ima najmanj tri imena, za njegovega nikoli znanega in razkritega očeta so možni trije kandidati, papeški prelat, italijanski oficir in münchenski škof, njegova narodnost je poljska, italijanska in francoska, ženske njegovega življenja so bolj ali manj tri, vse seveda nesrečne ljubezni, in on je v njihovih očeh velik pesnik, odrasel pobalin ali neroden objestnež in njegov svet je trojen, ne samo resničen in neresničen, ampak tudi nadresničen. Tudi njegovo smrt zaznamuje trojnost. Najprej dvom: je umrl zaradi vojnih ran ali španske gripe? Potem nesporazum: ko tistega mračnega dne pogrebci med

žalnim sprevedom zaslišijo klice: *Dol z Guillaumom!*, se zgrozijo, ker ne vejo, da množice razjarjenih v resnici vpijejo proti nemškemu kralju Viljemu. In končno epitaf: trije verzi kaligrama, zadnje besede.

Mlekar zabinglja s kanglo, jo odloži pred vrata v dom Gertrude Stein, sede na voz in se odpelje. Potem Guillaume vstane in odide, proč, stran, iz mesta, hodi in hodi, gre naproti svoji ladji, medtem pa išče rimo. Nazadnje se zadovolji z asonanco. Ko stopi na palubo, nekdo v morje zaluča šopek in cvetje preplavi morje, kot bolečina prerase ves ocean. Moški s hruškasto glavo odloži kovček in sede. Adijo adijo.

1918

Vlak drdra skozi aprilsko pokrajino in gospod z zavihanimi brki in klobukom, ki si ga skoraj nikoli ne sname, tudi pred ženskami ne, sedi na leseni klopi ob oknu, na kolenih ima kovček, ki ga uporablja za mizico, in nekaj čečka po papirjih. Nasproti njega sedi lepo oblečen moški, vidi se, da je premožen, in radovedno pogleduje proti brkačevi pisariji. Ko ujame njegov pogled, se mu predstavi: Anžič, iz Ljubljane. Pisatelj nerazločno in brez zanimanja za morebitnega sogovornika zamomlja svoje ime izpod brkov, potem pa se spet zagleda v neprekinjeno štreno črk.

Veste, da imam doma tri Prešernove rokopise? skuša Anžič zaplesti v pogovor zamišljenega sopotnika, za katerega sumi, da bi ga to lahko pritegnilo.

Takrat oni dvigne pogled in vprašujoče usloči obrvi. *Kaj ste rekli?*

Rokopise. Ko je bil kranjski advokat, je pisal več strani dolge spise, s svojo pisavo, in še sam jih je podpisal.

Pesmi? zanima brkatega potnika.

No, ne ravno pesmi ... kupo-prodajne pogodbe, se mu nasmehne Anžič.

Pisatelj je jezen, da ga je sopotnik z zvijačo odtegnil od njegovih misli in premotil. Ne mara ljudi, ki ne znajo spoštovati zamaknjenosti v druge svetove, ki mislijo, da ti delajo uslugo, če te zmedejo z nepotrebnim govoričenjem, hočejo te rešiti, ker si se po njihovem v branje in pisanje zatekel iz obupa in ne iz užitka.

Kaj pa pišete, še naprej dreza Anžič. *Ste vi tudi literat?*

Besedilo za predavanje, končati ga moram ...

Šum spomladanskega zraka, ki sili skozi okno, se zliva z litanijo koles na tračnicah in potnika sta spet tiho, eden gleda ven, drugi kraca po listih, magma besed se vali nanje.

Poglejte, tega ne smete zamuditi, nenadoma zavpije Anžič. Pisec ga najprej jezno pogleda, potem pa se zazre skozi okno, pred in pod njim se je razgrnila

bleščeča širjava, zaslepljujoč lesket, migotanje nešteti lučk. *Tisto tam je Devin, tole tukaj Sveti Križ, spodaj Grljan in tisti grad tamle Miramar!*

Pisatelj ga ne sliši, omamljeno gleda v prelivajoči se prizor pred sabo.

Na peronu ga že čaka Regent s prijatelji. *Še dobro, da si vzela s sabo kovček z vsemi stvarmi, nikoli ne veš, če te vtaknejo v keho, boš imel najnujnejše pri sebi.*

Seveda, reče brkati mož, in stanoval bom pri Ferfolji, tako da bom imel tudi advokata pri roki, če bo stiska.

Gruča se zasmee in pospremi prišleka s postaje, posadijo ga v avto, se še sami stisnejo k njemu in odpeljejo skozi mesto, *Tamle boš imel predavanje, tamle je Delavski dom, mu kažejo skozi okno, tole pa je mestni center in tole sveti Anton ...*

Še prej, fantje, pa gremo na špancir pa nekaj spiti v kavarno, veselo predlaga gost.

Drugi se nevidno in strahoma spogledajo; če mačka spustiš, se ne bo tako kmalu vrnil domov.

Ne, odseka Ferfolja, najprej predavanje, potem kavarne.

Avto se ustavi pred veliko meščansko hišo v drevoredu, tujec stopi ven in se razgleda naokrog, sledi gostitelju po stopnicah navzgor, v stanovanje, v katerem ga čaka Ferfoljeva žena. Potem ne more več ugovarjati, kot zapornika ga strpata v sobo za goste, materinska gospa mu prinese čaj, steklenico ruma in cigarete in da ga gostitelja ne bi motila, ga zakleneta v stanovanje in odideta ... na špancir in v kavarno.

Prijatelji! ... Ljubljana ... srce, Trst ... pljuča, obriše si pot, ... vse sile ... nébrat ... srkne iz kozarca vode, narod ... svetovni vihar ... v zanosu ... prerajeno ... pogleda nemo občinstvo ... vstajenje! Buren aplavz. Predavanje je uspelo, ljudje so že na nogah, sprejem je vroč, debate po nastopu razvnete, ko ga s kozarci refoška v roki oblegajo znanci in neznanji poslušalci. Ves čas pogleduje na uro, ura odhoda se približuje, spet bo treba na vlak in nazaj domov. Začne se poslavljeni, od Ivana Regenta, Jože Lavrenčiča, Karla Široka, od Ferfoljevih. Potem se zasuka na peti in lakoten kot peresce odide.

Gospod Cankar, gospod Cankar, kovček ste pozabili, zavpije fant rdečih las, dvigne pisateljevo prtljago in stegne roko proti njemu. Saj je čisto lahek, nič nimate v njem, se hip zatem začudi rdečelasec.

Pisatelj se nasmehne, da se mu brki še bolj zasukajo navzgor. *Samo liste od predavanja sem vzela s sabo, odgovori, ne morete reči, da to nima nobene teže.*

Prime za ročaj kovčka in še lahkotneje, kot da bi ga burja gnala, ga odpihne s prizorišča. Pogleda na uro: mogoče bo pred odhodom vlaka imel še ravno toliko časa, da gre na špancir in se ustavi v kakšni tržaški kavarni.

1939

Na zadnji sliki triptiha zagledamo suhljatega moža strogega videza, moža z okroglimi očali in tankimi brki, ki se s kovčkom spušča po stopnicah, kovček je težek, notri je strah. Njegova vsebina je bila predtem skrbno skrita v hišnem sefu, od tega trenutka pa je njegova usoda veliko bolj negotova. *Elsa, kaj mečkaš, pohiti, zakliče proti zgornjemu nadstropju, ko privleče kovček v pritličje in si že oblači plašč. Z ulice je slutiti neslišno hitenje, neopazno naglico, neviden nemir. Elsa prihiti dol s svojim potovalkami, Preveč si vzela, sem ti rekel, da ne bova mogla nositi, ji očita mož, Ne skrbi, saj greva samo v avto, iz avta na vlak in z vlaka na ladjo, mu ugovarja ona, kaj pa šele tvoja šara, kar poglej, koliko je imaš, kaj pa je v temle dodatnem kovčku?*

Pred vrati ju čaka avto, šofer jima pomaga naložiti prtljago, sedeta na zadnji sedež in se še zadnjič, samo da tega še ne vesta, odpeljeta po praških cestah. Čez čas se avto ustavi, moški v uniformi stopi k avtu in zahteva dokumente. *Max Brod*, prebere naglas, se skloni in si ogleda potnika, *Elsa Taussig*, pomenljivo doda in pogleda še sopotnico, *kam potujeta? – K sorodnikom v Karlove Vare, se zlaže Max Brod. Vojak bolšči v prvi potni list, potem natančno pregleda še drugega, ju zapre, pomoli skozi odprtino okna in avto spelje. Rahlo si oddahneta, čeprav vesta, da sta šele na začetku zelo dolge poti.*

Karte za vlak že imata, ne vesta pa, da je to zadnji vlak, ki bo odpeljal iz Prage. In ko Max Brod sedi na vlaku in se na polički za prtljago nad njim potresava prtljaga, med njo pa tisti “dodatni” kovček, ga še bolj zaskeli vest, ima se za izdajalca. Ne bo se več bojeval proti sovražniku v samem očesu ciklona, pobrisal jo je, zapustil je sionistično gibanje in tovariše, na begu je, kam, še pomisliti ne sme, da mu misel ne bi ušla iz glave in dobila oblike, oblike imena obljubljene dežele. Toda Maxa Broda ne peče vest samo zato, ker je na begu, ampak tudi zato, ker je izdal prijatelja. Prelomil je obljubo, ki jo je dal prijatelju, ko je bil ta še živ, ni držal besede, ki mu jo je dal že pred več kot petnajstimi leti.

Namesto da bi bil Max Brod vesel, da je ubežal gotovi internaciji, čeprav ne ve, da so že dan po njegovem odhodu gestapovci butali po njegovih praških vratih, ga od znotraj razžira očitajoča kislina še bolj jedko, ko z ženo po dolgem potovanju, več kontrolam in zaporam srečno prispeta v Istanbul. Taksi zapelje na sredo potniškega пристanišča, skoraj tik ladje, ki bo odplula v svobodno deželo, in Elso stisne pri srcu, ko zraven njune ladje zagleda zasidrano nacistično plovilo, vsak hip bodo iz nje zazijale strelske line, ven pomoleli nosovi topov in sestrelili njuno

ladjo v droben prah, ki se bo za vedno polegel na bosporsko dno. Ampak ne, vse gre po sreči, ladja monotono zahupa in obala je vse tanjša, toda bolj ko plujejo na odprto, močnejše zbada Maxa Broda v drobovju, sulice vodnih pošasti se mu zasekavajo v trebuh, morski lug mu sili v želodec in ga žre do otopelosti.

Palestina, Palestina, dežela čudežev in nepričakovane rešitve. Prvi časi so težki, vendar Maxa in Elso toplo sprejmejo, poskrbijo za prenočišče, hrano in nazadnje tudi za delo. Max Brod dobi službo v gledališču Habima in čez slabo leto dobiva zakonca svoje stanovanje. Zdaj je čas, da enkrat za vselej izpraznita prtljago in votle kovčke položita na kakšen odročen kraj, vrh omare ali v garderobno sobo, v kateri se bo na njih nabiral samo še prah prihodnosti. Prišel je čas, da Max Brod odpre svoj "dodatni" kovček, kot ga je nekoč v naglici poimenovala Elsa, in vzame ven verolomno, a dragoceno vsebino. Skelenje vesti se je medtem umirilo, zapeče ga le še tu in tam, kadar ga neki glas zbudi sredi noči ali ga nevidna roka prime za ramo, ko hodi po ulicah novega mesta. Del njegovega greha je že zelo daleč, na drugi celini, v nekem drugem času.

Zaklene se v svojo delovno sobo, iz kovčka vzame sveženj papirjev, pisem in drugih spisov, za katere je prijatelju pred davnimi leti obljubil, da jih bo sežgal, da jih nikoli več ne bo ugledalo človeško oko, pa jih je, ko je bil še v Pragi, vseeno objavil, na primer *Proces*, *Grad* in *Ameriko*. Zdaj pa ima pred sabo še nekaj spisov, s črnilom na roko popisanih listov, kot svetinjo jih previdno zлага na kup na svoji pisalni mizi in ravna njihove od dolge poti in uničevalskega strahu oguljene robove. Nazadnje seže še po zadnji snop, ga slovesno položi v predal, poišče ključ, da ga bo varno zaklenil, ga spravil v temo, za zdaj, ne bo izvršil drugega dela svojega greha, žrtvoval bo mrtvega prijatelja in rešil živo besedo.

Opoldansko sonce sili skozi rebraste oknice v sobo, v kateri je Max Brod sam, ali pa je mogoče z njim še motna senca postave v kotu.

Odpusti mi, Franz, reče naglas.

Tomo Kočar

Pravljica je orožje: pazi se!

We just make the pictures, and let
the professors tell us what they mean.

Walt Disney

Besedo pravljica bomo uporabljali velikodušno. V nadaljevanju besedila ne bomo ločevali med pripovedko, povestjo, mitom, basnijo in sorodnimi vrstami pripovedi. Bistveno je, da gre za izmišljeno zgodbo o izmišljenih osebah, v kateri se pojavljajo tudi nadnaravni dogodki in tipično pravljичna bitja, kot so zmaji, čarovnice ali govoreče živali, zgodbo, ki je vsaj glede na svoje korenine starejša od naših najstarejših še živečih prednikov. Zaželeno je tudi, da nas ne more prijete za besedo noben še živ imetnik avtorskih pravic. Naš namen ni dodatno burkanje godlje, ki so jo pripravili jezikoslovci, psihologi, etnologi in drugi pripadniki na papirju miroljubnih poklicev. Želimo le dokazati, da bi morali poznavanje pravljič uvrstiti v vsak resno zastavljen izobraževalni program, in sicer k osnovam samoobrambe, saj smo jim prepuščeni od zgodnje mladosti in na nas pomembno vplivajo do bridkega konca. Če želimo sebe in svoje potomstvo vsaj delno zaščititi pred njimi in tistimi, ki nas z njimi napadajo, potrebujemo znanje. Tako tehnično kot taktično. Kjer to odpove, izbijajmo klin s klinom: uporabimo enega izmed najpogostejših pravljичnih pripomočkov – zvijačo.

Nekoč, za devetimi gorami

Pravljica kot pripovedna oblika je zagotovo stara nekaj tisoč let, prav tako zagotovo je večino časa slonela na ustnem izročilu. Če hočemo povedati o njej še več, hitro zaidemo v ugibanje. S primerjavo najstarejših ohranjenih pravljič iz različnih delov sveta lahko sklepamo, da so z njimi poskušali najti odgovore na zelo podobna vprašanja. Ker je bilo znanje prvih avtorjev – pripovedovalcev – zelo omejeno, torej podobno, so si podobne tudi

pravljice. Kdo je komu kradel ideje in kdo se je domislil zmagovitega načina pripovedovanja z uvodom, zapletom, vrhuncem, razpletom in drugimi elementi, ni znano, najbrž pa niti ni pomembno. Poglavitno je, da se zavedamo, komu so jih pripovedovali, saj že takoj na začetku trčimo ob napačno splošno predstavo, da so bile namenjene otrokom. To nikakor ni res; prav tako tudi ni res, da mora pravljica imeti srečen konec. Nasprotno, med njene prve naloge sta sodili opozarjanje in vzgajanje. Za oboje pa so potrebni pravila, meje in kazni. In kaj si bo otrok bolje zapomnil od krute usode junaka ali junakinje, ki ni upoštevala opozorila in je po vstopu na prepovedano ozemlje končala v žrelu pošasti? V prvotnih verzijah Rdeče kapice ni lovca. Kar volk požre, tudi prebavi.

Igrajmo se ob pravljicah

Pravljica je svojo svobodno, divjo obliko ohranila do renesanse. Pri življenju jo je ohranjalo pripovedovanje ob domačem ognjišču, za gostilniško mizo, na skupnem ležišču, na katerem se je ob očetu in materi gnetla še kopica otrok, potovala je s popotniki, romarji in trgovci, a je z naraščajočo pismenostjo postala bolj civilizirana. Za pomembno točko v njenem razvoju lahko označimo konec 17. stoletja v Franciji. Takrat so si pravljice pripovedovali v literarnih salonih, jih v celoti ali vsaj po prizorih uprizarjali in se o njih pogovarjali. Včasih je šlo le za pripovedi, prenesene iz "naravnega" okolja pravljice – z dežele, iz gozda, divjine –, včasih za bolj ali manj avtorske priredbe, a vedno so bile namenjene predvsem odraslim. Zakaj ravno Francija? V tistem obdobju je bila gotovo ena izmed vodilnih gospodarskih in vojaških sil, a veliko manj zadržana od Anglije in bolj naklonjena eksperimentiranju. Francoščina je na celinskem delu Evrope veljala za govorico omikanih, bogatih in plemenitih, razvoj tiska je bil ne nazadnje tako daleč, da je zapisovanje in širjenje pravljič (ob drugih vrstah besedil) postalo logistično manj zahtevno in ekonomsko popolnoma upravičeno. Čeprav je zdaj iz obdobja infiltracije pravljice v literaturo najbolj znan Charles Perrault, so za pravljico tedaj še več pomenile dame, saj so gospe, kot je na primer Marie-Catherine d'Aulnoy, ne le vodile že omenjene krožke, ampak tudi zapisovale pravljice in jih izdajale v knjižnih zbirkah. Njihov vpliv na nadaljnji razvoj pravljič je bil velik, vsekakor večji kot vpliv moških pravljičarjev. To nas ne sme presenečati, saj je pripovedovanje pravljič tradicionalno družabni dogodek, moški pa so se večji del zgodovine človeštva raje posvečali vojni, lovu, popivanju in drugim pomembnejšim opravilom. Vloga ženske v pravljici se je pozneje, ko so iz pravljice začeli delati posel in so jo prevzeli moški, precej spremenila. Dobre vile, ženske s čarovniškim

znanjem, morda povzete tudi po zeliščaricah, s katerimi so imetniki monopola nad znanjem le malo prej tako veselo podžigali kresove, so se v večini pravljič umaknile v ozadje, v ospredje so stopile zlobne čarovnice in ljubosumne mačeha. Taktično so se umaknili tudi ljudožerski velikani, zlobni in nesposobni očetje. Moškim je ostala predvsem vloga glavnih junakov, aktivnih nosilcev dogajanja in končnih zmagovalcev, ženske pa so počasi začele prevzemati vlogo poraženk, žrtev in trofej.

Za primer si oglejmo le francosko pravljičico o Palčku, ki je v nemškem zapisu postala Janko in Metka. V obeh primerih gre za revno družino, v kateri starši v strahu pred lakoto otroke zapustijo v gozdu, v obeh se otroci poskušajo vrniti, v obeh nato naletijo na veliko nevarnost, vendar jo z zvijačo premagajo. Toda v francoski verziji so otroci (sedem jih je, konec koncev gre za katoliško deželo) vsi istega spola, v nemški (ta verzija je nastala pozneje) pa je aktiven Janko (potresa kamenčke in nato drobtine, tolaži in varuje sestrico), Metka je le nema opazovalka in občudovalka (čeprav je res, da na koncu vendarle ona opravi s čarovnico; to bi lahko razumeli tudi tako, da umazani posli, kot so čiščenje, kuhanje, prenašanje vode ter kurjenje peči in čarovnic pač ostajajo rezervirani za šibkejši spol). V francoski verziji se hoče otrok znebiti očca, materi se smilijo, v nemški pa je negativka njegova žena (mačeha), očetu pa se smilijo (to je v pravljičici za vsak primer večkrat poudarjeno, celo s tako cenanim stavkom, kot je: "No, prav, pustil ju bom v gozdu, ampak vseeno se mi smilita."). V francoski verziji mož z zaklepanjem kočice onemogoči pot do rešilnih kamenčkov, v nemški to stori žena. V francoski otroci v gozdu naletijo na kočico z zakonskim parom – žena je prijazna, mož pa ljudožerec –, v nemški verziji pa v kočici živi le ženska, ki želi seveda najprej pojesti moža, pomembnejši del obiska.

Za pravljičico, ki vso svojo zgodovino pripoveduje o spremembah, odraščanju, sprejemanju odgovornosti, to pravzaprav ni nič novega. Številne pravljičice spodbujajo prepričanje, da je mogoče svet spremeniti, včasih s pogumom in vztrajnostjo, drugič s čarovnijo. Uspeh junaka nagradi s poroko, bogastvom, modrostjo ali kombinacijo vsega. Tudi po kultivaciji je obdržala svoj subverzivni potencial in nosilci družbe so se ga kaj hitro zavedeli. Naj jo torej pustijo pri miru ali tvegajo revolucijo, po kateri nič več ne bo, kot je bilo? Odgovor je na dlani.

V službi višjih ciljev

Bi se zdelo pretirano, če bi pravljičici pripisali moč državotvornosti? Moda zapisovanja v 17. in 18. stoletju je zagotovo pripomogla k večjemu zavedanju posameznikov in skupin v sosednjih pokrajinah, da sestavljajo večji

narod s skupno tradicijo, skupnim (vsaj knjižnim) jezikom in skupnimi pravljičami. Italija in Nemčija sta odlična dokaza za to in ni naključje, da najslavnejše pravljičice vseh časov najdemo ravno v Nemčiji. Zvesto zapisovanje tradicije s suhoparnim slogom in številnimi opombami je v rokah učenjakov pripeljalo do na prvi pogled strogo znanstvenega dela, namenjenega zbiranju prahu v kaki temačni knjižnici. Z dodajanjem ilustracij in predvsem nenehno predelavo pa je končno nastala zbirka, ki jo po vsem svetu poznamo kot Grimmove pravljičice, najuspešnejša nemška knjiga vseh časov. Grimmove pravljičice so bile tako priljubljene, da so kmalu prestopile meje, osvojile nova ozemlja in v tujini doživele prav tako izjemen uspeh. Sloviti irski dramatik Bernard Shaw je na primer gospoda Grimma z njegovimi pravljičami označil kar za svojega najljubšega avtorja, čeprav je bil ta poklon očitno namenjen predvsem pravljičam, saj bi se lahko Shaw v nasprotnem primeru potrudil vsaj toliko, da bi ugotovil, koliko Grimmov je pravljičice pravzaprav zapisalo (ob Jacobu in leto mlajšemu Wilhelmu, ki sta pravljičice zapisovala, omenimo vsaj še Ludwiga, ki jih je v več izdajah ilustriral).

Da gre za mogočno orožje, ki lahko še poveča svojo ognjeno moč, sta med prvimi ugotovila že brata Grimm. Prijatelji in sodelavci so ju opozorili, da bi utegnile poleg odraslih zanimati tudi otroke. Vendar bi bilo za to potrebnih nekaj oblikovnih, morda tudi vsebinskih sprememb. Kot močno religiozna človeka sta se, še posebno Wilhelm, zavedala tudi vpliva pripovedi na najmlajše, ki z zgodbami sprejemajo moralne nauke, vzpostavljajo svoja estetska pravila in gradijo vzorce razmišljanja, na katerih bodo zelo verjetno temeljila njihova dejanja, tudi ko bodo odrasli.

Zato sta z zapiski naredila najboljše, kar lahko avtor naredi z resničnostjo. Poneverila sta jih.

Laž ima kratke noge in velik komercialni uspeh

Wilhelm Grimm se je s pravljičami ukvarjal skoraj do konca življenja. Opombe je izpustil, saj jih resni ljudje ne potrebujejo, neresnim pa so tako ali tako le v napoto, izpustil je tudi nekatere dele, ki so se mu zdeli neprimerni ali nevzgojni, in v zameno dodal podrobnejše – zdaj bi morda rekli bolj dramatične – opise drugih. Pravljičice, dotlej nabite s spolnostjo, tudi z incestom in drugimi oblikami zlorab, kletvicami in drugimi oblikami neprimernega vedenja, je pazljivo očistil. V pravljičici o Žabjem kralju v osnutku prve izdaje Grimmovih pravljič (veliko let pozneje so ga našli v samostanu menihov iz reda trapistov) je princesa zalučala žabca ob steno in je ta padel v posteljo, lep, gol in pripravljen, ona pa je navdušena

legla k njemu; že v prvi tiskani izdaji pa se je opis tega dogodka korenito spremenil. Princeza vrže žabca ob steno, ta se samo spremeni v princa in pade v posteljo. V drugi in vseh poznejših izdajah tudi postelje (če jo omenjamo v istem prostoru, v katerem sta mlada pripadnika različnih spolov, to res že presega meje dobrega okusa) ni več, srečni par se lahko k počitku odpravi šele, ko dobi očetov blagoslov in zaslišimo poročne zvonove. Iz zapiskov in prve izdaje so v poznejših načrtno izginjale gole princeze, ki so osamljene poležavale v visokih stolpih in čakale na možate rešitelje, za neprimerno je bila označena celo nosečnost. Toda moteča ni bila le spolnost. Tradicionalna vloga očeta, na katerega sta bila brata Grimm zelo navezana in je nanju kljub zgodnji smrti močno vplival, je bila zanju tako pomembna, da sta predelala tudi pravljice, ki so očete predstavljale v drugačni luči. Ob že omenjenem Janku in Metki moramo omeniti Mlinarjevo hčer, v kateri mlinar obljubi roko svoje edinke, a mu ta odreče poslušnost in jo zato kaznuje tako, da ji roko odseka (v nekaterih verzijah celo obe in še prsi povrh). Grimma sta pravljico s satansko očetovsko figuro predelovala, dokler nista uvedla še enega lika: hudiča, ki z zvijačo ("Daj mi samo tisto, kar stoji za mlinom!") izmami mlinarjevo obljubo. Tako se klasičen lik iz grške tragedije mimogrede spremeni v dobrodušnega, čeprav naivnega očeta, na katerega res ne moremo biti jezni. Tudi odnos med materjo in hčerjo je svet in nedotakljiv. V prvi izdaji Sneguljčice namreč ni mačeha, ampak kar mama tista, ki postane ljubosumna na svojo hčer. V Pepelki Giambattiste Basileja je na primer Pepelka predstavljena kot morilka (resda mačeha, ne matere), ki se šele pozneje zave, da je pravzaprav le orodje v rokah svoje prebrisane varuške, na koncu pa je za svoje početje celo nagrajena ... Skrajno nevzgojno in za Grimmove pravljice vsekakor neprimerno!

Predelovanje in goljufanje se s tem nikakor ne nehata. Pravzaprav se začneta že v predgovoru, v katerem sta Grimma za najboljšo pripovedovalko in svoj najdragocenejši vir označila Dorotheo Viehmann, preprosto nemško kmetico, ki jima je pripovedovala tradicionalne zgodbe iz domače regije. Toda Dorothea Viehmann je bila v resnici francoska priseljenka, pripadala je srednjemu sloju in bratoma je ob preostalih pripovedih predstavila celotno zakladnico Perraultovih pravljic. Ko so pozneje raziskovalci brali njune zapiske, so opazili, da sta prvoosebne pripovedi iz ženskih ust gladko spreminjala v moški spol, zgodb pa si pogosto niti nista zapisala v celoti, temveč le skicirala zaplet, nato pa iz njega po več predelavah izvlekla tisto, kar zdaj poznamo kot "ohranjanje ustnega izročila".

Kazen naj bo vzgojna

Grimma sta svoj posel obvladala. Ker so pravljice ob takšnih posegih nujno morale izgubiti nekaj privlačnosti, sta je morala na drugi strani vsaj nekaj dodati. Najboljši nadomestek za spolnost je seveda nasilje. Z vzgojnim poudarkom, jasno, da ne bo pomote. Tu Wilhelm Grimm ni imel nikakršnih zadržkov. V prvi verziji Trnuljčice je glavna junakinja mirno spala, dokler je ni odrešil princ, v poznejših pa je zelo natančno opisana četa junakov, ki so se poskušali prebiti skozi trnov gozd in pri tem v hudem trpljenju izgubili življenje. Krvi je toliko, da se zdi nadaljevanje pravljice (v Perraultovih zapisih se Trnuljčica po prebujenju šele dobro začne, saj je princ sin ljudožerke, ta pa pozneje poskusi pojesti svojo snaho in vnučka; v Basilejevi izvedbi pa princ Trnuljčice sploh ne prebudi, ampak jo le spolno izrabi in se vrne k svoji soprogi; to privede do kopice nadaljnjih zapletov) celo nepotrebno, zato v najbolj znani izvedbi Trnuljčice princ in princesa preprosto srečno živita do konca svojih dni. Nasilje, posebno če je šlo za kazen, je bilo v Grimmovih pravljicah vedno dobrodošla poživitvev. Sneguljčica je tako v poznejših ponatisih na poroko povabila še svojo mačeho, a le zato, da so ji lahko nataknili železne čevlje in je morala v njih plesati do mučne smrti; Pepelkini goljufivi sestri sta kaznovani s pticami, ki jima izključujejo oči (očitno obrezovanje stopal, da bi le stlačili nožici v presneti čevelj, ni bilo dovolj kruto); tudi opis pretepanja gojufivega krčmarja v Mizici pogrni je v poznejših izdajah veliko podrobnejši, kot je bil na začetku, in napisan skoraj z naslado. Vendar so končno sodbo vendarle podali bralci, ki so prvo izdajo pravljice Kako so se otroci igrali mesarja sprejeli s takšnim odporom, da je založniki pozneje niso več uvrščali v izbor. Wilhelm tega nikoli ni mogel doumeti, saj se mu je zdela pripoved o otroku, ki med igro zares zakolje svojega brata, mama pa to vidi, ga do smrti pretepe in se šele nato spomni, da je pravzaprav kopala tretjega otroka (ta je seveda tačas že utonil), ter se od žalosti obesi, malo potem pa to stre srce še očetu, lepa lekcija o previdnosti, na katero ne smemo pozabiti med še tako privlačno igro.

O, ljubi bog

In še nečesa ne smemo pozabiti. Boga. Pravljice so seveda starejše od krščanstva in se v številnih elementih ne ujemajo z učenjem Cerkve, toda ta je znala v svoji zgodovini ohranjati in celo krepiti svojo moč prav s spretnim prilagajanjem poganskim navadam in spreminjanjem prastarih praznikov, kot so bile na primer rimske orgiastične prireditve, posvečene boginji plodnosti, v popolnoma sprejemljivo, čeprav res nekoliko plehko valentinovo.

Pravljič torej nikakor ni prepovedala, vendar ni imela nič proti nekaterim popravkom. Grimma sta brez težav črtala vse zunajzakonske spolne odnose in dodala nekaj stavkov, kot je na primer Jankov: "Bog bo pazil na naju", in simbolike, ki jo spet najdemo na primer v Janku in Metki v obliki belega golobčka, od katerega se Janko "poslavlja" (v resnici meče drobtinice) in ki izgubljenecema pozneje kaže pot proti rešitvi, do katere pa morata še prečkati vodo (to je jasna simbolika zakramenta sprejetja krsta). Podobno simboliko najdemo še v predelavah Rdeče kapice (Perraultova nese babici kruh in maslo, Grimmova kolač in vino; pri Perraultu je deključina naivnost nepreklicno kaznovana, pri Grimmu pride nadnaravna odrešitev v obliki lovca; seveda se v Perraultovi verziji, ki vendarle prihaja iz Francije, Rdeča kapica tudi sleče in skoči v posteljo k volku – to je Grimm zbrisal, zato pa toliko bolj hvaležno obdržal rdečo čepico, saj je rdeča barva duhovne zrelosti, zaradi katere bi moral otrok že ločiti med dobrim in zlim; na koncu s smrtjo in vnovičnim simbolnim rojstvom iz volčjega trebuha to tudi doseže), Snegulčice (jabolko, zaradi katerega smo bili izgnani iz raja, uniči tudi Snegulčičino srečo; njeno vstajenje iz krste; palčki postavljajo ritualna vprašanja: "Kdo je jedel iz moje posode?", "Kdo je pil iz mojega vrča?"; mrtvo Snegulčico umijejo z vodo in vinom; v želji kraljice, ki se zbode v prst, lahko najdemo elemente brezmadeženega spočetja, čeprav ima gotovo po svoje prav tudi Bruno Bettelheim, ki v igli, zabodeni v meso, vidi jasen prizor spolnosti; očitna je povezava med lovcem, ki naj bi otroka odpeljal v gozd, pa v zameno ubije merjasca, z Abrahamovo preizkušnjo v Bibliji, v kateri njegovemu sinu življenje reši oven), Trnulčice (trnje, ki obdaja grad, spominja na Kristusovo krono, 12 vil na 12 apostolov, ki nimajo dovolj moči za preprečitev nezaželenega dogodka, a lahko omilijo posledice in napovejo rešitev; dolga leta čakanja v popolni tišini so prav tako izrazito mistična, kot se končno prebujenje ujema s predstavo prihoda Odrešenika in bibličnega vstajenja) in številnih drugih pravljicah, ki jih tako dobro poznamo, a njihovo religiozno simboliko po navadi preprosto spregledamo. To seveda ne pomeni, da nam ne pridejo do živega. Nasprotno. Orožje, za katero sploh ne vemo, ima v taktičnem boju neprecenljivo vrednost.

Moči pravljic, njihove simbolike in interpretacij so se dobro zavedali tako psihologi kot politiki. Za ilustracijo nam ne bo treba po zemljevid, le koledar moramo obrniti in se preseliti v nacistično Nemčijo.

Junaki tretjega rajha

Po prvi svetovni vojni so se Nemci srečevali s številnimi težavami. Ni šlo le za boleč poraz v vojni in razbitje številnih iluzij o prihodnosti. Mno-

ge izmed njih je še bolj bolelo, da so se jim pred očmi rušile temeljne vrednote, ob katerih so rasli in se z njimi istovetili. Razvoj kapitalizma je zahteval številne selitve, tradicionalne družine so razpadale, delo je postalo razčlovečeno, zemlja, na katero so bili navezani toliko generacij, jim ni več dajala opore. V takšnem izgubljenem položaju je ljudstvo seveda potrebovalo svoj odmerek pravljic. Zdaj, ko na zgodovino gledamo s primerne razdaje, se zdi, da je bila Weimarska republika le priprava na Hitlerjev vzpon in graditev tretjega rajha. Tako prva kot drugi sta za dvigovanje morale svojih državljanov potrebovala pravljice in oba sta jih našla v zakladnici bratov Grimm. Če je prva dajala poudarek solidarnosti, veri v lepši jutri in nujnosti sprememb, je druga postavila v ospredje junaštvo, tradicijo, družinske vrednote in krščansko ljubezen. Hitlerjevo ministrstvo za propagando je v nekaj korakih prevzelo nadzor nad izobraževanjem, mediji in vsemi oblikami umetniškega izražanja. Čeprav povprečen državljan večine sprememb ni opazil, so delovale. Ko so se v prvih bojnih vrstah znašle pravljice o zvestobi, vdanosti, pogumu in žrtvovanju, ki so temeljila na nordijskih mitih, se je začelo dozdevati, da stvari vendarle počasi spet prihajajo na svoje mesto. Pridni so nagrajeni, lenuhi in goljufi kaznovani. Svetlolasi in belopolti junaki neustrašno premagujejo ostudne pošasti in pohlepne židovske trgovce, njihove lepe in ponižne ženske pa jih pri tem brezpogojno podpirajo in jim nenehno rojevajo otroke. V večini pravljic je v družini izrazit konflikt, a vendar družini kot instituciji nihče ne nasprotuje. Oče ostaja glava družine, vse pomembne odločitve so njegove, naloga žene je, da ga podpira, hčere, da si na spodoben način poišče moža, sin mora od doma, a le zato, da bi se lahko pozneje zmagovito vrnil. Zavržena otroka v Janku in Metki se vrmeta k staršem, ki so ju pustili na cedilu, izgnani sinovi v Mizici, pogrni se svojemu krutemu in topoumnemu očetu brez težav odpustijo, uspeh nastopajočih se ne meri po spremembah, ki jih dosežejo, ampak ujemanju s pričakovanji, ki jih morajo izpolniti. Junaki torej sprejemajo odločitve, toda te v resnici niso njihove. Princi so pogumni in ne zapravljajo časa z razmišljanjem, ženske so preproste in požrtovalne, otroci delavni, družine velike, saj le plodovitost zagotavlja nenehen dotok delovne in vojaške sile, brez katere moč države pač ne more povečevati. In vsi živijo v pravljici, v kateri je superiornost bele rase nesporna, vlada pa ji modri in pravični kralj Adolf.

Kot sta Grimma lepo zapisala v eni svojih manj znanih pravljic O miši, ptici in klobasi, pa si tudi takrat, "ko gre vse tako, kot je treba, zaželiš spremembe". Nemško ljudstvo je bilo po letih življenja v pravljici postavljeno na trda tla. Že pred drugo svetovno vojno ga je zapustila kopica

izjemnih umov. Vsi, ki niso želeli živeti v skladu s pričakovanji, ki niso bili prave rase, vere ali barve ali ki niso verjeli v uradno potrjene pravljice, so odpotovali čez mejo. Veliki beg znanja se je končal po vojni z delitvijo plena, pri kateri so si zavezniki prilastili na tisoče pomembnih patentov. Američani so od takrat lahko brez plačila pravic izdelovali svoj aspirin. Moč se je nepreklicno preselila čez Atlantik in z njo tudi pravljica.

Ime mi je Disney, Walt Disney

Leta 1940, ko se je v Evropi vojna šele začinjala, je Walt Disney tržišču ponudil delnice svoje družbe. Za pet dolarjev si je vsakdo lahko kupil svoj košček sanj in udeležbo pri dobičku. Takrat je bil striček Walt že nesporni kralj v deželi filmske magije, a za razumevanje njegove vloge pri razvoju pravljice moramo na kratko pojasniti njegov izvor. Izhajal je iz precej revnega okolja, v mladosti je bil pod močnim vplivom sicer odtujenega očeta, animiranega filma se je lotil, ko je bil ta še v povojih, in po trdem delu je dosegel lepe uspehe, ki pa so zvođeneli, ko mu pohlepni lastnik studia ni ponudil poštene pogodbe (avtorske pravice je nadziral tudi brez Disneyja) in mu je za povrhu še "ukradel" najboljše risarje. Takrat si je Disney prisegel, da bo sam nadziral celoten ustvarjalni proces, zadržal zase vso slavo (svojih risarjev dolga leta v najavah in odjavah ni niti omenjal) in se z zvijačo prebil čisto na vrh.

Animirani film, ki je bil tedaj še v povojih, je bil kot nalašč zanj. Proces zapisovanja pravljič je ljudstvu nekako odvzel moč in jo dal bogatim in izobraženim, se pravi pismenim, film pa je to krivico vsaj na videz popravljaj. Množice so drle v dvorane in osuple zrlle v filmske trike, ne da bi jih kaj prida zanimalo zgodbe. Disney je bil vedno prvi, ko je bilo treba uvesti novo tehnologijo, ni mu bilo žal denarja za drage kamere in številne eksperimente, med katerimi so le redki upravičili svojo ceno. Uvedel je sinhronizirano risanko in risanko v barvah. Bil je tudi dovolj pameten, da se je zavedal moči zgodbe, h kateri se je nekega dne le moral vrniti, saj se je občinstvo tehničnih dosmislic hitro naveličalo. Disney je bil vele mojster v poznavanju avtorskega prava in je znal vsak svoj lik zavaruje z obstoječimi (podjetje je na Floridi celo tožilo človeka, ki si je brez dovoljenja vtetoviral Disneyjeve junake!) in še neveljavnimi zakoni, kajti zanj so jih tudi spreminjali (mišek Miki bi sicer moral že leta 2003 postati javna last, a je ameriški kongres po daljšem razpravljanju in znatni finančni injekciji sklenil, da se to lahko zgodi šele dve desetletji pozneje), največje zaslužke pa je ustvaril prav s pravljičami, ki so bile proste avtorskih pravic. Brez pomislekov jih je predeloval in obdeloval, z odlično

distribucijo in podporo iz zaledja (Disneyjevo podjetje je tesno povezano z vzgojno-izobraževalnim sistemom, saj občasno šolarje brezplačno povabi v katerega izmed svojih parkov, finančno podpre akcijo izbiranja učitelja leta, ima v lasti več zabavno izobraževalnih programov ...) je dosegel, da so prav njegove verzije Sneguljčice, Ostržka, Trnuljčice, Pepelke in Obutega mačka tiste, ki jih današnji otroci poznajo kot "prave". Izvirnike, o katerih smo sicer že ugotovili, da so bili že neštokrat predelani, je pogosto očistil do neprepoznavnosti. Če se nam še zdi sprejemljivo, da je v Disneyjevem Obutem mačku glavni junak človek, ne maček, zbuja toliko večjo skrb, da je v Sneguljčici pravzaprav glavni princ, ne Sneguljčica. Z nekaj kritičnega razmisleka ugotovimo celo, da so od nje pomembnejši tudi palčki, ki pred Disneyjem za svojo nalogo v zgodbi niso potrebovali niti imen! Tako sta Disney in po njegovi smrti (legenda o njej močno spominja na Sneguljčico v stekleni krsti, saj naj bi primerno ohlajen čakal na razvoj medicinske znanosti, dokler ga ne bo znala obuditi in ozdraviti) njegovo podjetje vsem svojim gledalcem nedvoumno posredovala pravila vedenja v moderni, porabniški družbi.

Vzemimo za primer Ostržka Carla Collodija, lutko, za katero si njen "oče" želi, da bi postala deček. Po nizu zapletov in napak se to na koncu zares zgodi. Disney je zgodbo zastavil podobno. Toda že površen gledalec, ki je prebral Collodijevo verzijo, hitro opazi razlike v izvedbi. Disney zadeve poenostavlja. Spoštovanje avtoritete spremeni v poslušnost, nesebičnost postane želja po ugajanju, pravi deček je po Disneyjevem prikazu ubogljiv in predvidljiv, torej porabnik, ki ne postavlja neprimer- nih vprašanj. Pravzaprav ne postavlja nobenih vprašanj, saj spraševanje lahko pomeni, da trenutno veljavna resnica in z njo družbeni red nista edina pravilna ali mogoča.

Disney je bil poklicni vojskovodja, ki je taktično zavzemal vse strateško pomembne točke. Otroci mu niso zadoščali, sem in tja lahko kako vprašanje postavijo tudi odrasli. Zato je Disney odprl nekaj novih front s podjetji, ki snemajo pravljice za odrasle. Touchstone pri občinstvu utrjuje znanje, ki ga je to osvojilo že v mladih letih. Pri tem se ne ozira kaj prida na zgodovinska dejstva, ampak predvsem sporoča, kdo je dober in kdo slab (pa ga bomo že spreobrili; če ne bo šlo z "umetnostjo", imamo tam zadaj še nekaj kasetnih bomb in osiromašenega urana), saj na primer v filmu Dobro jutro, Vietnam daje vtis, da so Američani med vojno v Vietnamu grozili predvsem z rokenrolom in humorjem; v Čednem dekletu se uporno dekle neprijazni prodajalki v trgovini maščuje z nakupovanjem (!) in nato brez pomislekov prestopi iz svobodnega, čeprav neuglednega poklica na mesto, ki ji v družbeni ureditvi pripada (trofeja ob premožnem poslovnežu), v Prvinskem

nagonu pa nam je kljub za kriminalni žanr nepoštenemu načinu pripovedovanja (konec je bil narejen šele po preizkusu pred testnim občinstvom) ves čas jasno, da je umore lahko zakrivila samo ženska, ki svoje družbene vloge ni sprejela (ali je kriva lezbijka, karieristka ali promiskuitetna izobraženka s temačno preteklostjo, ki povrh vsega še kadi), glavni junak pa je kljub vsem svojim napakam (nezvest, nagnjen k alkoholu in izprijenim spolnim tehnikam, na cedilu pusti prijatelja in – da, tudi on kadi, a ga je v to zapeljala ženska) lahko samo moški.

Oh, te pravljice, kako radi jim verjamemo!

Vzemi jo v roke!

Pravljice so najnevarnejše ravno zato, ker nam tako zlezejo pod kožo. Vsi si želimo biti radovedni, presenečeni, očarani, izzvani, želimo verjeti, da so spremembe mogoče, da se lahko zgodijo kjer koli, kadar koli in komur koli, da lahko sami vplivamo na svojo usodo. Vsi si želimo verjeti v pravljice, v katerih sta poštenje in trdo delo nagrajeni, v katerih močni pomagajo slabotnim, v katerih sposobni ne kujejo dobička iz tuje nesreče, v katerih smo vsi strpni. Z veliko žlico smo zajemali pravljice o navadnih, skromnih, odkritosrčnih ljudeh, ki lahko z vztrajnostjo in marljivostjo splezajo na vrh steklene korporacijske gore in ob tem svoje vrline ne le obdržijo, ampak jih celo okrepijo. Vsi bi radi verjeli v pravljico o medgeneracijski solidarnosti, kakovostnem javnem zdravstvenem sistemu, politiki za blaginjo volivcev, o stabilni rasti gospodarstva, varnih delovnih mestih in zanesljivi dolgoročni rasti tečajev na borzi.

Vsi verjamemo, da so pravljice namenjene predvsem otrokom, da jim lahko zaupamo vlogo varuške, da jih lahko prepustimo pravljicam in se sami posvetimo resnejšim opravkom, pa čeprav so sporočila številnih pravljic precej zapletena in bi jih morali otroci poskušati prežvečiti v družbi s starejšimi, bolj izkušenimi osebami. Seveda dobri starši hitro opazijo, da se otrok po poslušanju določene pravljice ponoči nemirno premetava, tlači ga mora, pred spanjem v omari išče čarovnice in pošasti ... Mu bodo pravljico poskušali razložiti? Ne, raje mu bodo ponudili drugo, nežnejšo, sprejemljivejšo in nezahtevnejšo. Če bo njen avtor vanjo vpletel še komercialno sporočilo, nič za to. To je celo zaželeno. Otrok, ki pozna letečega slončka ali pojočo ovco, bo v trgovini vsaj takoj vedel, česa si želi, in ne bo zapravljaj dragocenega časa za izbiranje ali morda celo premišljevanje.

In ob tem vsi verjamemo, da otrok raste in se razvija pod našim vplivom, pravljice pa delajo za nas in ne nasprotno. Saj so vendar samo pravljice, kajne?

Vsi? Očitno se vsaj nekateri le zavedajo moči pravljic in jih s pridom uporabljajo za dosego svojih ciljev, ki še vedno upravičujejo sredstva. Pravljice po pravici uvrščamo med najnevarnejša orožja, saj jih ne moremo prepovedati (po prepovedanem segamo še raje), popraviti (z vsako mutacijo postanejo nevarnejše) ali se jim izogniti (še preden se zavemo sveta okrog sebe, nas že okužijo). Lahko jih torej poskusimo uporabiti v svoj prid, a prej ali slej se bodo obrnile proti nam in takrat nam bo trda predla. Z njimi se mora prej ali slej spopasti vsak sam, golorok, brez upanja na okrepitev. Kdor pride nepoškodovan iz spopada z eno, se mora takoj spoprijeti z drugo, tretjo in tako v neskočnost. Ostane nam le, da se poskušamo čim dlje obdržati na nogah in se bojevati, samo bojevati, brez možnosti končne zmage.

Do konca svojih dni.

Andrej Medved

Mušičeva slika kot svetlobni “madež” in kot “himen”

(ob 100 letnici rojstva)

Slike Zorana Mušiča so hkrati figuralne in abstraktne; enako slika krajine kot /tudi/ “zmes” telesnosti v ciklusu Nismo poslednji. Kjer gre predvsem za figuralnost, ki se nam zdi docela običajna, prepoznavna, in vendar so naslikana telesa in obrazi nekako razblinjeni in razsnovljeni, dematerializirani, breztežni; kot da lebdijo v belini, kjer vlada antigravitacija in mitološkost. Da, mitološkost nekega dogodka, ki se je – kot da se je – dogodil v /pra/davnini, v nekem drugem, nerealnem, arealnem, protizgodovinskem času: v času, ki “v resnici” ne obstaja, ki ga ni, ki ga



Nismo poslednji, olje, 1971

ne more biti. Krajine, figure in obrazi niso karakterni, se pravi, da dejansko ne obnavljajo potez določenih oseb, paysaga; so pa karakteristični, se pravi tipski – tipični – za vzorčno upodabljanje človeške *la jouissance* in mejne stiske. V resnici gre za predružačenje v razumevanju Figure, za predružačenje Pogleda: za drugo figuralnost in za drug pogled:

“Zato ima, da se izogne figurativnemu /statusu slike/, le dve možnosti: v smeri čiste forme, z abstrakcijo, ali čiste figuralnosti, z izpostavitvijo in osamitvijo /figure/. Če je slikarju do Figure, če gre po drugi poti, postavi 'figuralno' nasproti figurativnemu. Osamitev figure je prvi pogoj. Figurativna upodobitev v bistvu vključuje odnos podobe do predmeta, ki naj bi ga podoba ilustrirala, vsebuje pa tudi odnos podobe do drugih podob v neki sestavljeni celoti, ki vsaki podobi dejansko daje njen predmet. Pripoved in ilustracija sta v medsebojni zvezi. Med dvema figurama se vidno vriva – se poskuša vrivati – neka zgodba, da bi oživila ilustrirano celoto. Osamitev /figure/ je torej najpreprostejše sredstvo, čeprav, ne že zadostno, da prekinemo upodabljanje, da prenehamo pripoved, da preprečimo ilustrativnost in osvobodimo Figure” /G. Deleuze, *Logika občutja*, 1981/.

Odnos do slikanja in do izbranega motiva je pri Mušiču nekako “nedinamičen”, fluiden. Občutenja, ki bistveno preveva dela, ne sprejme le iz vidnega, zunanega sveta, temveč ga uveljavi s svojo lastno izkušnjo in z njo določi vpliv na témo, tj. vsebino, sporočilo slike. Slikar se vsakič znova konfrontira z notranjo realnostjo osebnega pristopa, ki priča o posebni, svojski duhovnosti artista v odnosu do percepcije stvari, ki jo na platnu upodobi. V tem smislu gre za projekcijo notranjih vzgibov – čustvovanja – v naslikane predmete, ki v njih gledalec v trenutku, hipoma zagleda psihično posebno stanje, ki ga slikar predstavlja. Pri tem posamezne partije platna delujejo na nas s specifično realnostjo upodobljene krajine. Te niso nikdar anonimne, četudi je učinek isti: da zdaj pred nami vstaja nek motiv s prepoznatno shemo; “shematični” prikaz trenutnih in minljivih stanj, ki krožijo okoli nas in nas zavežejo z uveljavljenim pogledom.

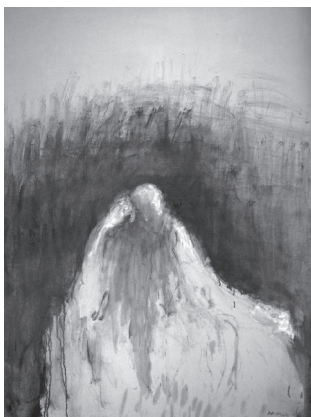
Mušič podobno – v isti liniji in kompoziciji in planu – naslika sienske griče in kadavre ter portrete v pozni dobi. Podobno slika vegetativni vzorec, motiv rastlinja, in podobo pred zrcalom, svoj obraz, lastno upodobitev. Se pravi, enako, z ikonografsko raznovrstnostjo, a vendarle na enak način; z /neko/ barvno mrežo, tipično teksturo, se pravi: s krožno linijo, ki kakor “kôpa” pokriva sienski ali umbrski paysage, obraz umetnika ali skladovnice pobitih, griče okostnjakov. Povsod ali Drugje svetlobnostna zgostitev, v neskončno vodoravni in informni postavitvi. Enako slika sebe in deblo z mrtvimi poganjki (motivo vegetale del vecchio tronco),



Rastlinski motivi, akril, 1972

Živ-mrtev organizem, v ničnosti, v večnosti trenutka, kot neka, skoraj odsotna *identit  biologica e spirituale* /po Jeanu Clairu/; ne v smislu *rappresentazione*, temveč kot *transfigurazione*, ki ni le kopija in simulaker, ampak je zgodnja, predzgodnja "renesančna" podobitev; kjer je navzoča klasična estetika *dei Greci, melancolia Virginis mediovale* /spet Clair/ in pa mentalno stanje, v katerem je sedanost  e odsotna in se nič v resnici več ne more dogoditi.

Realnost upod bljenih krajin ni v posebnosti naslikanih predmetov, temveč v specifičnosti, v intenzivnosti, v čustvenem pristopu. Krajina



Rjava poltrona, olje, 1998

je nevtralna, netipična, celo neobjektivna; pomemben, v ospredju pa je čustveni naboj, s katerim je upodobljena. Psihično in psihološko Mušič filtrira svojo čustvenost kar neposredno v sliko, ki prav zato prejme takojšnjo, neodložljivo danost brez vsakršne potrebe po določeni distanci; ki zavezuje vsakega gledalca v hipno "konzumacijo", v užitek v gledanju podobe, v užitek-v-pogledu. Distance ni, pomembno je samo vživetje, ki je po svojem bistvu vedno neposredno, brez vsake omejitve. Kjer je pomen podobe skrit, določen z avtorjevim psihičnim pristopom, ki je za nas in za slikarja zdaj dokončen in zavezujoč. Emocionalna izkušnja je torej tista, ki utriplje v teh podobah in – nam – dopušča psihično in fizično vživetje.

Mušičeve slike krajín, ki jih ni nikdar "portretiral" v smislu fizičnih lastnosti, tako rekoč ne dopustijo kritične presoje; da bi jih kritik in opazovalec primerjala z realnim stanjem, z izsekom iz resničnega sveta, saj je njegov izbor – izbor umetnika – povsem irelevanten. Slikar ne potrebuje "živega modela", čeprav lahko odkrivamo značilne, tipične vedute; pomemben ni pogled-od-zunaj, ki bi fiksiral znane, prepoznane scene iz umetnikovega okolja. Pomembna je napetost med slikarjevo zabrisano zavestjo o krajini, ki jo slika, in ekspresivnostjo upodóbljenega vmesnega prostora. Ta "vmesnost" je podoba sama: koprna platna, ki nanj Mušič



Sienska pokrajina, olje, 1951

slika psihično predelani dogodek, iz podzavestnega umetniškega zrenja proizvedena stanja, ki niso več realna in niti že simbolna, temveč imaginarna doživetja, kot poduhovljena posledica določenega, povsem osebnega, subjektivističnega gledanja na svet. Pri tem je omejen na karseda očitno, vidno ponovljivo shemo, se pravi na določeno shematičnost v kompoziciji, ki kljub različnim zornim kotom in izsekom prav "manieristično" in "obsesivno" uprizarja podobno krajino *ad infinitum*. Določene posebnosti se ponovijo, postanejo značilnosti mušičevske slike – doživetja, profiliranost njegovega izraza ter likovnega /pre/oblikovanja.

Naš vid prodre v sliko vedno v posebni perspektivi, v zasuku našega pogleda, tako da je uravnoteženost v zgradbi dela vedno mejna; a vendarle, s ponavljanjem, stabilna, prilagojena gledanju teh krajin; podoba je zastala, a vendar le trenutno in začasno. V naslednjem hipu se bo celotna scena zopet zavrtela v neskončno gibanje *collin* in konjev, ki jih odnese veter, ki je še vedno psihičen, duhoven, a vendarle načelen, se pravi kozmogoničen in filozofski, saj je povezan s slikarjevim osnovnim, bistvenim dožemanjem stvari.



Konjički, olje, 1950

Predmeti so raztreseni v prazen in izpolnjen prostor, v neprostorskost, vsi so v prednjem planu, ki je zaprt-odprt, sam-v-sebi, v istem hipu vsebnost in prisebnost, popolnoma uravnotežen. Tu se znova potrjuje čustvena usklajenost forme in vsebine, ki neposredno odgovarja piktoralnim zgodbam, konceptu psihičnih podob, ki ga slikar zdaj vedno znova ponovi, ponavlja, "portretira". Zavezanost določenim pristopom v smislu likovnega koda ali slikovnega obrazca mu omogoča osredotočenje na ločene slikovne elemente, ki jih v odprtosti izbire, z neomajno domišljijo premešča sem-ter-tja po platnu. Na vsaki sliki je v ospredju živa in vitalna – vitalistična – substanca psihične vsebine, ki je "osnovni stroj" oživljanja morbidnega (v pomenu razmehčanega in razgrajenega) osnovnega dogodka; ki ga razišče, v vsej kompleksnosti njegove postavitve in/ali razmestitve, da bi razkril osebnostne lastnosti, značilnosti krajine, ki jo upodablja. Torej so to podobe, ki jih slikar tretira hkrati kot tihožitja in portrete v vsej različnosti, kompleksnosti, posebnosti psihotičnega stanja, ki se na zunaj kaže kot ekspresivno tkanje, se pravi slikanje kot neposredno doživetje.

Vse se dogaja, kot smo rekli, v prvem planu, kajti poistovetenje slikarja – in gledalca – z izbrano temo, je neposredno, homogeno, in ne dopušča več zrcaljenja podobe v drugem, nótranjem, v nezavednem stanju. V resnici to slikarstvo ne igra na podzavestne vzgibe, celotna podobitev je prezentna, vidna, saj se /z/godi v psihofizični ravnini slike kot neposreden vnos – nanos – slikarskopsihične snovi: poteze, barv in čustvovanja v opno, v površino platna. Zgoščenost form in figur na sliki, ki označujejo krajino, sestavljajo enotno ter občuteno in občutljivo rezonanco, ki zdaj ustreza takšnemu pristopu, ki je specifičen, poseben znotraj evropskega slikarstva.

Preprostost prezentacije, diferenciranost ter zlitost slikovnih elementov, materializacija razsnóvljenih segmentov v mušičevsko doživetje, v katerem zastor-platno ni *trompe-l'oeil*, ki bi nas varal tako o realističnosti kot o simbolnosti naslikane krajine, niti zaslon za raziskavo drugega prostora, ki bi sporočal želje in skrivnosti, ki niso zdaj, ta hip prezentne. To gibanje in valovanje zdaj razsnovita vso realnost in predmetnost v slikovnih ritmičnih barve in potez, ki še harmonizirajo podobo, popolnoma izvorno, nedvoumno, kjer je še mogoče likovno, slikarsko in pikturalno tkanje. Zato predvsem to ni krajina kot *natura morta*, ampak oživljena, dinamizirana, izboklobokla ter ritmična kompozicijska shema, v kateri krožijo neregularne psihične sledi, in gube in zasuki hkrati sprijetih, zlitih ali izoliranih oblik v velikem planu platna, in vendarle samo izsek neskončnega pregibanja sveta in bitja. In vendar so, navkljub tej dominantni površini, stvari porazdeljene, upodobljene v povsem zravnanim likovnem ekranu, brez nótranjih, drugotnih, brez globinskih planov. Vsi opredmeteni odnosi se sučejo na mestu,



Umbrijska pokrajina, olje, 1950

brez negativnih zon, področij, ki bi zrcalila kontraste in nasprotja; ki bi zmotila haptično občutenje nemira, gibanja in valovanja.

Njegova dela, v risbah ali /na/ platnih, konj in gričev, ki iz površja barvnega nanosa – kromatične preproge – v nemi govorici zrejo v nas in v prostor, ki nima ne socialnih niti zgodovinskih označitev. V teh podobah je prikrita – intimna – vez z Bizancem, seveda ne ikonografsko, kot ikona, temveč v koloritu, v ploskvi, ki spominja na stensko ali tabelno slikarstvo. Lahko bi rekli, da gre za svojevrsten realizem – nikakor pa za nadrealnost, vendar za realizem, ki ni mimetičen, posnemovalen, samo naivna odslikava, zrcaljenje stvari; v psihi, na podobi. Pod jasno in pregledno površino utripa risba, ki /zdaj/ edina uveljavlja nótranjo zavest ter nove skušnje v likovnem jeziku; risba, ki ne poudarja geste in odstop figure od ozadja, njeno razgibanost, dejavnost. Dejansko je "resnica" prav nasprotna: pomembna je le zlitost likov z ravnino, ki izžareva v tihem, intenzivnem koloritu. Utrip potez, nanosi barve niso podrejeni naslikanim živalim in predmetom v njihovem obodu, vse je spojeno, vlito v en sam znak, ki je odprt in razumljiv, a tudi že skrivnosten. Naslikana predmetnost, upodóbljen svet ne potrebuje varstva ne moči, saj je popolnoma zaprt in sebi samemu zadosten.

Nič čudenja, iskanja; nobene radovednosti, spoznanja. Svet varnosti, identitete, samoponovitve; kjer se ničesar ne zgubi. Nič manka, a tudi nič dejanja. Podoba je končana, določena, edina in oddaljena oblika (čeprav se venomer ponavlja), povsem indiferentna do drugih form in vsebin. Ni serijska, asociativna, ničesar ne prenaša, pooblašča, povezuje; nič ne vsiljuje, sugerira. Končana se ponavlja, brez replike, zgodbe. Obupno ravna ploskev, ki /nam/ onemogoča prilastitev; da jo /po/vrnemo telesu. Avtoafekcija, ki je nedvomno (po Jacquesu Derridaju) zmožnost tegá, kar imenuje subjektivnost, toda brez nje bi svet kot takšen, kot realnost, ne obstajal. Snovna tišina, ki ničesar ne sporoča; znakovna vaba, ki še ni oznaka. Grafémsko skrivališče, nevtralizacija razlikovanja in premestitev.

Očitnost "medlih" likov v kromatični preprogi je zmotna, videz in meja, ki je za zdaj ni mogoče prestopiti. Mesto, ki se vedno znova kaže kot izginjanje obličja, zrcaljenje brez zrcaline. In zretje v daljavo, kjer se v neskončnost širi prostor *hystere*, prostori nótranje podobe. Izrekli smo besedo, ki je ključ za razumevanje teh slik. Kajti naslikane podobe so vse po vrsti "ženske", v labirintu. Zvijáčnost likovne upodobitve, skrivnost kromatične koprene, enigma platna-himna; kjer ni razlik, antinomije, polarizacije, ne genealogije. Zato dopušča slika v gledalcu nostalgične



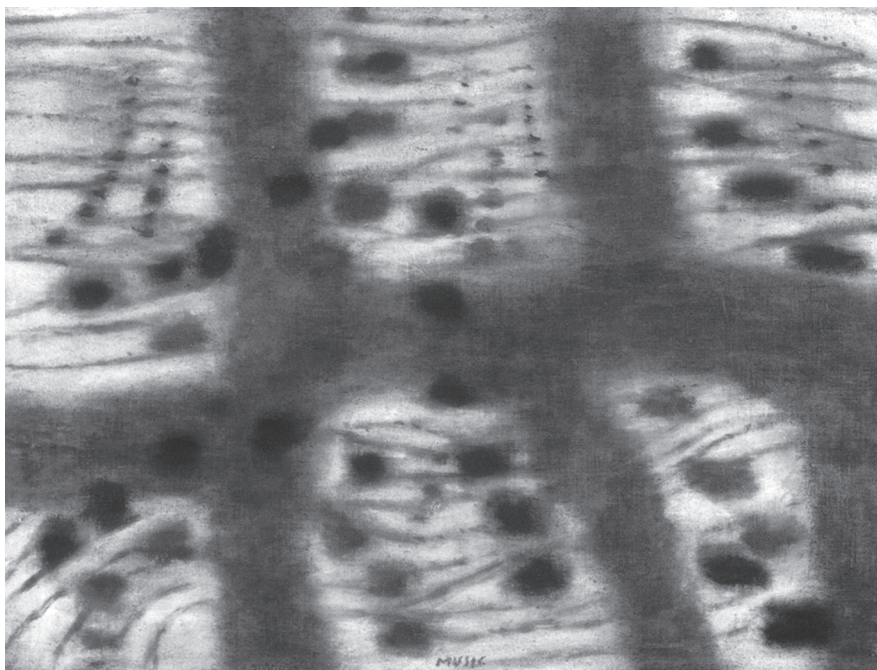
Ženske z otoka, olje, 1953

reminiscence, občutek pozabljenja. Privid, fiktivnost, ki osvoji pogled in zadržuje prostor, da ne pade vase; ki nas omamlja z zrcali; ki vsepovsod razširja brezčasno, pasivno zavetje. Resnice torej ni, ne stila; je le pisava, vpisovanje. Zato ne najdemo nobene primerjave za Mušičevo sliko, povsod le čista "ženska" zgodovina, brez moških vrezov ter nasilja, njegove tetičnosti in dejanja, njegove želje po resnici in iskanja; kjer je tkanina platna in papirja izenačena z ženskim likom, ki s svojimi simboli vlada v ozadju – čeprav ozadja ni – in po celotni površini.

Podoba je umirjena, v klasičnem okvirju, ne vdira onstran, ven iz platna, zdaj je pomembna razdelitev znotraj in na-vznotraj, vse se je zamišljeno v nótranji delitvi, vse je ujeto vase, pre-tok, pre-tkanje, vse je /že je/ in ni /ni še/, kot nizanje kopren, ki sevajo slikarski lumen. Pretekanje – pretok – kromatičnih nanosov, ki za seboj ne skrivajo nič drugega razen osnovne avtorjeve želje: naslikati svetlobne vzgibe. V tako razumljenem /pra/likovnem nosilcu je novo pojmovanje sevanja svetlobe in pogleda; podoba ni več preslikan nótranje-zunanji svet, temveč je vmesni prostor, ki ni več prevedljiv v drug jezik, saj je poetični zaslon kot "paravan" in "pregrinjalo" za slikarstvo. Torej ne gre za nek prevod predmetov v figuralnost, temveč za kázanje prostorov, ki jih v resnici ni, pa vendar vrejo, vstajajo od vsepovsod, kot živa in mobilna stvar.

V Mušičevih delih je realnost kot celota, kot dejanskost, nepomembna, zunaj umetnine. Pomembna je samo instanca znamenj, forme, sloga in manire, ki so povezani z ugodjem in užitkom. V ponavljanju arhekulturnega modela gre v resnici za realnost *in absentia*, in vendar te podobe niso le izraz odsotnega sveta. V resnici so travmatične podobe, ki jih postavlja pasivni, a celotni subjekt. S pojmom travmatičnosti seveda mislimo na sanje o realnosti, ki jih /po Lacanu/ ni moč asimilirati, uprizoriti; in torej na podobe, ki v ponavljanju pričarajo privide naše Želje. Gre za "instancico travme, ki se nas spominja", gre za idejo drugega prostora in za brezčasno točko med zaznavo in zavestjo; v omami in v uživanju v lepoti. Gre za potrebo, da se spanje nadaljuje, kjer je subjekt ujet v princip ugodja, in torej za Narcisa, ki v ogledalu platna gleda lastno sliko. Narcisova podoba je podoba čiste želje, svet videza, *die Welt des Scheins*, odbleska v ogledalu, ki naj postane večna norma. In torej svet lepote, *das Reich der Schönheit*, ki je tako obvarovan resničnosti in váruje resnico umetnine.

Mušičeva platna so "zastóri" in "koprene", o čemer bi lahko razpravljali z Lacanom, se pravi zastor-madež, v katerem se subjekt spozna, zagleda kot subjekt; a ta problem, ki ga lahko interpretiramo ponovno, in vsakič znova, prepuščamo poznejšim bližanjem, približevanjem k Mušičevemu slikarstvu. Morda je zastor manj ustrezen términ za označitev teh podob,



Istrska zemlja, olje, 1957

ker vedno mislimo pri tem na tisto, kar slika-zastor skriva, tj. na predmet kritja, prostor prikrivanja, predmetnost skritja. Bolj adekvaten je izraz koprena, saj govori iz sebe in za sebe, kot samosebnost /*Selbstsein*/ in samo/vz/držnost, se pravi stvar ali odnos, ki je zadosten /v/ samem sebi. Kar je v zvezi s svetlobo, ki jo slikar prvenstveno izraža, razišče, raziskuje: kot predmet (temeljno, osnovno “reč”) in témo, ki jo v svojem pro-iz-vajanju, se pravi slikanju, slikarstvu išče in se bliža, približuje kot neki – svojski in presodni – shizmi svojega poslanstva. Vse drugo, vse ostalo, je manj, je nepomembno; vse drugo: likovni pristopi in postopki so podrejeni tej osnovni témi in nalogi in poslanstvu slike in slikarstva.

Seveda je to luč, *lux*, lumen kot svetloba, ki ne prihaja iz priprtega prostora, niti zaprtosti, iz “špranje”, nič in temč; še manj gre za zunanjo osvetlitev /*Beleuchtung*/. Bolj gre – ali samo – za jaso in jasnino /*Lichtung*/ same slike, za lastno izžarevanje podobe, za razprostrtost in razpornost, za sanjanje, sanjarjenje ob Viru, za ideal Izvira osvetljenosti stvari /in med stvarmi/, predmetov in odnosov, se pravi brez notránjščine in brez zunánjščine, samo žarenje, sevanje, izsev žarenja, izžar svetljenja kot svetlobnosti “razkroj”. Razkroj seveda ni razpad, ampak razformljenje in razobličnost v izviru osvetlitve. V globini površine platna, v notránjosti podobe, v viru podobitve, ki je posledica duhovno-materialnega žarenja in izžarevanja slikovnega

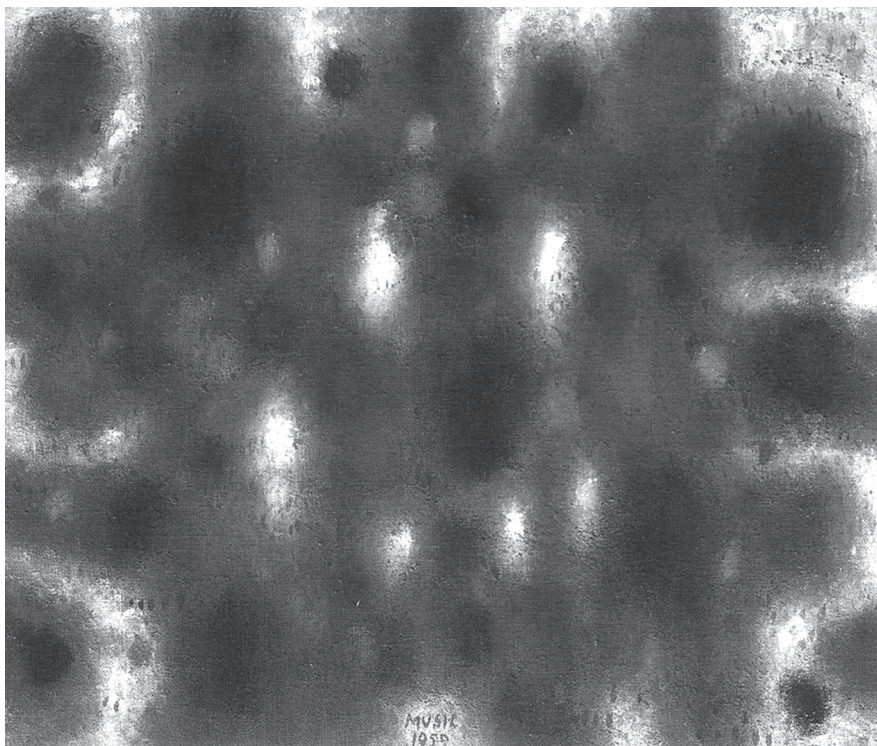
ekrana: kot himna, kot tkanine-tkanja, ki se vanj ujamejo svetlobnostne pršice, in srage, madeži, spolzice; kot sublimirana svetloba.

Po površini platna so posuti madeži, zgoščene "macchie", ki učinkujejo kot svetla ali temna sonca, sončne pege; barthesovski *punctum* in *animule* kot duhovni vtori, vzgoni, stigme, ki hkrati omogočajo skrčitve – krčenje in širjenje podobe, detonatorje za – naš – pogled. Lacanovski pogled, kjer ne gre za iluzijo, za privid, temveč za "točke sevanja, blesketanja, v ognju, v viru, iz katerega vrejo odsevi ...



Notranjost katedrale, olje, 1984

Tukaj je nekaj, kar vpelje tisto, kar se v geometralnem razmerju izbriše – globino polja z vsem, kar ta globina prinaša dvoumnega, spremenljivega, česar nikakor ne moremo obvladati. Pravzaprav me ona zgrabi, mi vsak trenutek prigovarja in pokrajino spremeni v nekaj, kar je drugačno od perspektive, v nekaj, kar je drugačno od tistega, čemur sem rekel slika. Slikin korelat, ki ga moramo vstaviti na isti kraj kot sliko, ... je točka pogleda. Mediacija med prvim in drugim, to kar je med obema, je nekaj, kar je po naravi čisto drugačno kot geometralni optični prostor, nekaj, kar igra prav obrnjeno vlogo, kar ne deluje zato, ker bi bilo prepustno, pač pa, prav narobe, ker je neprosojno, je zaslon. V tem, kar se mi kaže kot prostor svetlobe, je pogled vselej neka igra svetlobe in neprosojnosti. Prav to zrcaljenje ... me vselej na vsaki točki zadrži, ker je zaslon, ker prikazuje svetlobo kakor blesketanje, ki ga preplavlja ... In če sem sam sploh kaj na sliki, sem prav tako v tisti obliki zaslona, ki sem ji malo prej rekel madež" /Štirje temeljni koncepti psihoanalize/.



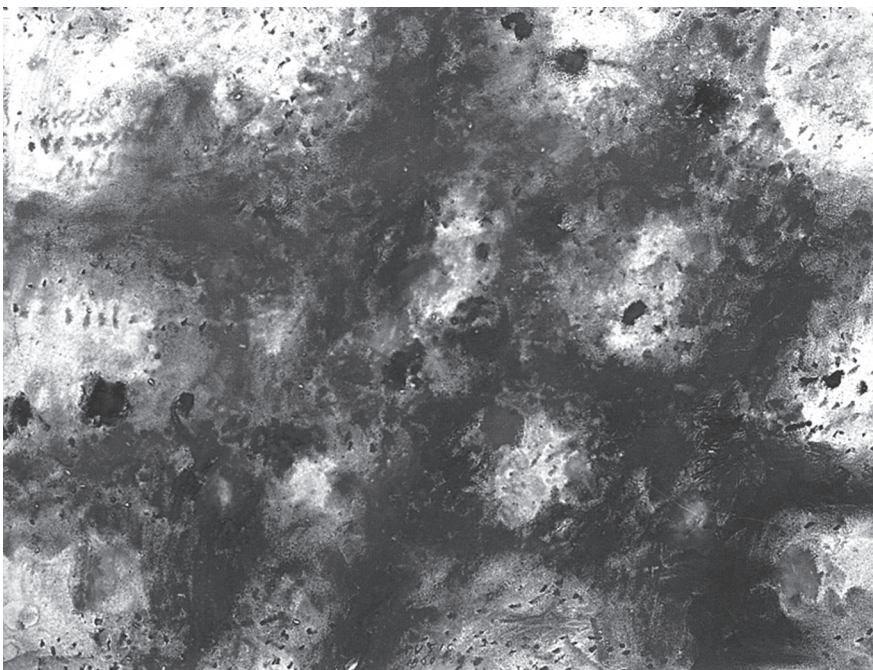
Serie Bizantina, olje, 1959

Slika posnema, toda kaj posnema? Spreminja se v barvni madež, v zaslon; v madež na zaslonu, ki je v resnici vpisovanje (nikakor ne zunanega ali duhovnega sveta, ali resničnosti, realitete) subjekta v sliko in na sliko. To ni subjekt v svojem videzu, na ravni varanja, prevare; subjekt v funkciji slepila, ampak subjekt kot tak, ki ga ne gledam in ne vidim kot resničnost. Zmaga subjekta nad posnetkom, zmaga pogleda nad očesom.

Sublimne "macchie" kot fantazme Želje, kot *punctum*, stigme, znamenja, odtisnjena in vžgana v telo podobe: dihalne odprtine, skozi katere vstopam vase in v Drugo; "macchie" – "zaslon" v lacanovskem pomenu. "Macchia" kot *point final*, kot zadnja, končna – in dokončna – točka, kjer so sledi prehajanja v Nezavedno, v notranjost; a nič trpljenja, nič velikih resnic. Dihalne odprtine za Pogovor, gr. *re-legein*, ponovno branje, ponovna vzpostavitev temeljnih odnosov.

... le point nommé point. Car l' âme étant unie a tout le corps, elle ne saurait se circonscrire en une partie du corps, fut-ce en un point /J. Derrida, *Ceci est mon corps!*

Slikarstvo Zorana Mušiča zastavlja množico vprašanj, ki so rešljiva na več ravneh: kot spraševanje o slikarstvu znotraj umetnostnih tokov v sodobnih



Dalmatinska zemlja, olje, 1960

likovnih upodobitvah, ali (in to nas zdaj predvsem zanima) kot miselni – mišljenjski – predmet, torej “subject” = subjekt, ki niha med subjektovo, se pravi subjektivno, in objektivno problematiko slikarstva in vsake ustvarjalnosti, in vsakega odnosa. Zanimala nas bo slikarjeva rešitev površine slike kot “vmesne stene”, kot “zaslona”, slike kot “himna”, kot “zaščitniške zavese”, ki proizvajajo /v nas/ prived resničnosti in nadomešča – vstopa na mesto – /vse/ resnice, lacanovske Reči; ki zapolnjuje manko, pomanjkanje realnega v simbolnem, in v imaginarni ravni prikriva /vso/ praznino, t. i. “slepo polje”, ki se pojavlja v odnosu – v prostoru – med subjektom in objektom.

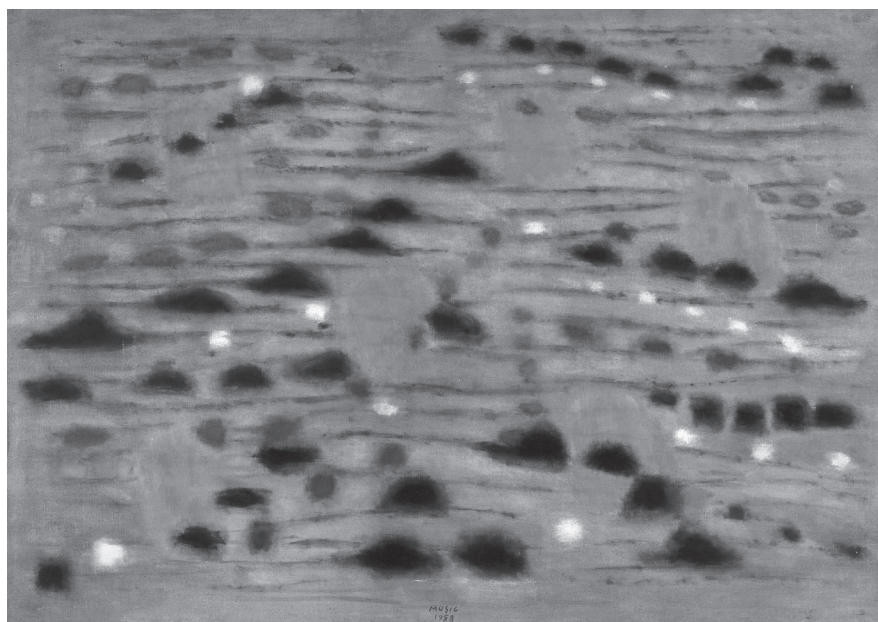
V Mušičevih delih gre za upodobitev kot funkcijo podobe v odnosu do pogleda, kjer lahko spregovorimo o t. i. skopični pulziji, ko je prav naš pogled – po Lacanu – “tisti objekt, ki smo nanj podzavestno in zavestno pozabili, a se nenehno vrača kot pulzionalno polje; kot fluidni mehanizem, ki preživi sleherni cepitev in prenese sleherni delitveni princip”. Slika je torej, če sledimo lacanovski analogiji, kot lamela, “nekaj popolnoma ploskega, kar se premika kot ameba ... Vendar zleze povsod skoz. In ker je to ... v zvezi s tistim, kar spolno bitje zgubi v spolnosti, je – kakor je ameba¹ v odnosu do spolnih bitih – nekaj nesmrtnega. To namreč preživi

¹Ameba v grščini pomeni selitev in prodor/nost/, menjavo kraja in vrstenje, zamenjavo; samoza-menjavo, prestopanje in prekoračitev.

sleherno cepitev, prenese sleherni delitveni poseg. Ta lamela, ta organ, katerega značilnost je, da ne obstaja, ki pa ni zato nič manj organ ..., je libido. To je libido kot čisti življenjski nagon, se pravi nagon nesmrtnega življenja, neustavljivega življenja, življenja, ki samo ne potrebuje nikakršnega organa ..." /Štirje temeljni koncepti psihoanalize/.

Slika je vmesnost – himen – kot "vstopnica" za vstop v globeli in obskurnost jam, kavern, kjer vlada nezavedno. Slika kot himen torej, kot "zaščitniški zaslon" in vmesna stena (deviškosti, po Derridaju, v *La dissémination*), prefinjen zastor in koprena, ki ščiti nótranjost histere:

"Himen (beseda, ki nas edina spominja na to, da gre za "skrajni krč") pomeni najprej združitev, v zakonu, identifikacijo dvojice, zmes dveh. Med [francosko: entre] dvema ni razlike, temveč identiteta. V tej združitvi ni več distance med željo (pričakovanjem polne prisotnosti, ki bi jo morala zapolniti, izpolniti) in izpolnitvijo prisotnosti, med distanco in nedistanco, ni več razlike med željo in zadovoljitvijo. Ne le, da je razlika (med željo in zadovoljitvijo) ukinjena, odpravljena je tudi razlika med razliko in nerazliko ... Deviškost "še nenapisane strani" nam ta prostor razpira. Nekatere besede še niso opremljene s podobami: nasprotje grešen – svet ("himen (od koder se začne Sen), grešen, toda svet"), v drugi različici so dodani oklepaji, da je jasno, da se pridevnika nanašata na "himen", nasprotje želja – izvršitev, predvsem pa sinkategorem "drugi" ..." /prav tam/.



Jezero v Dalmaciji, olje, 1958

Seveda pa pri sliki ne gre preprosto za prostor, prostoritev, postajanje prostora, ki ga ni, za neko neprostorskost; čeprav v resnici slika obstoji samo takrat, ko nima svojega prostora, ko se ničesar ne zgodi, ko obstoji le čista "konzumacija podobe". Himen kot prostor podobitve ni polje nedoloč/e/nosti; himen, če zdaj sledimo grškemu pomenu te besede, predstavlja kožno mreno, kožico, pretanjeno membrano, krila insektov ter preobleko, ki pokriva oči ptic; zalepko, mrežico, omot in kožni plašč, prevleko za semena; tkanino, tkanje za metaforo telesa, za mrežo, ki se vanjo ujame "le mileu, pur, de fiction", ki prezentira stanja in oblike, ki nimajo drugače svojega prostora.

Realnost: svet, ki nas "obseda", in ga želimo upodobiti v umetniški stvaritvi, torej ni nikdar /v celoti/ zapopadena v sliki; slika je v-igra /l'enjeul/, se pravi "vložek" in "prispevek" k realnosti, in torej iluzija: v-igranost /in-ludere/, ki nanjo stavi vsak subjekt in vsak umetnik. A to je ena izmed tez, trditev, predpostavk: da je umetnost – slika – le produkcija, dejavnost in "napor" okrog "praznine", ki jo podoba – umetnina – vpleta v svoje mreže. Druga, morda revolucionarna, je trditev (ki si jo drznemo postaviti, izreči), da je v opni slike, v himnu podobitve ujeta vsa resničnost in /vsa/ resnica; da zunaj nje, zunaj umetniškega dela, resnice ni, da je mogoča le v umetnini.

Presežek v slikarstvu: kot sublimnost

Brezšumna in prividna snov kot pesniški privid – vizija – se /zdaj/ topi v oblikah, ki nimajo ničesar opraviti z realnostjo, niti z irealnimi procesi v naši podzavesti, in proizvaja v nas ugodje, da jih doživljamo kot prapodobe idealnega sveta; sublimna stanja, ki jih naš vonj, otip in vid ne morejo zaznati, zazna jih le naš notranji pogled. To niso le osebne ekspresije, niti simboli, četudi jih doživljamo kot simbolistične projekcije duha; še manj psihologizirana, dramatična izkušnja, ampak edino možno uresničenje idej v prisposodobah, ki so neskončno daleč od vsakdanjih skušenj. Svetlobno sevanje pronica skozi platno in likovne upodobitve na edino predstavljiv način; tako se izgubi razlikovanje med naravno in mentalno /likovno/ podobo, pred nami zablešči neskončnost sublimnega slikovnega ekrana. Narava – naturalnost – zdaj ni več referentnost dela, pomembna je samo subjektivistična vizija in možni načini njene predstavitve. Pri tem ni toliko pomembna fantazija, občutek, da so prizori nanižani v različicah skozi celotno podobitev v Mušičevih slikah, je še kako očiten. Vendar pa lahko govorimo o metonimični predstavnosti umetnika,

ki ni navezan na določen kraj ali izsek iz prepoznavnega sveta, ampak temelji v metaforičnosti podoživljanja, v intencionalnosti preduktivnega spoznanja.

Zatekanje v sublimnost je torej povzročeno v nezadostnosti objektne, čutne pojavnosti kot take, zato jo avtor zavrne kot edini predmet upodabljanja in namesto nje poudarja idealni svet, ki temelji v vsaki posamezni, konkretni stvari. Te podobe moramo zato opazovati kot "čutno izžarevanje duha", kot čiste in prvinske forme absolutnega spoznanja.

Lepota in sublimnost, ki sta torej izenačena in na tej ravni ponovno ubujena v psihični podobi, ki se ji Zoran Mušič ne odpove; kjer gre za prekinitve, za prelom z realizmom. Podoba ni posnetek, mimesis prostora in predmetov, ampak je idealni vzorec za uresničen svet v enkratni lepoti, za svet, ki ni z ničimer primerljiv. Primarno je torej vedno le sublimno doživetje, ki je tradicionalno vezano na krajinarstvo, a vendar ne izključi figuralnega pristopa. Mušič sliko izpolnjuje s figuro, ki jo nadgradi s psihičnim "vživetjem", in v celoti zanemarja vsako aktualnost in pa historično, t. j. časovno, empirično opredeljenost. In vendar to slikarstvo nikakor ni idilično v pejorativnem smislu, pa tudi vzhičenost nad veličastjem doživetja, t. i. čustvenost tu nima mesta. Upodobljeni dogodek ni opisen, saj ni povezan z realističnim, ampak z realnimi spoznanji; in slikovitost se umika pred simbolnimi prostori. Pred nami vstajajo materializirane ideje, da snovni svet razpade in se duhovnost uresniči v



San Marco, olje, 1987

čistem izžarevanju svetlobe, ki omogoča, da vznikajo na platnu liki kot sublimirane figure.

Rekli smo: estetskega užitka ne proizvaja le lepota, ampak skrivnostnost, vzvišenost, ki je v sublimnem: lepota likov hipoma sovpade z vzvišenostjo, brez vsakršne distance in z bistvenim “vživetjem”. Praznina in tišina, ki sta vsekakor komponenti razpoloženja – stanja – teh podob, nikoli nista temni in temačni. Sublimnost teh podob se ne dotakne čustvovanja, ob njih nas ne preveva ničevost sveta in niti ganjenost ali melanholija: pomembna je samo lepota idealnih bitij, četudi so grozljive / *Nismo poslednji!*. Govorimo torej o novem razumevanju, novem konceptu umetniškega ustvarjalca, ki s svojim delom ne meri na zunanost, ampak na “notranje oko”, kjer so predstavljene stvari samo metafora umetnikove transcendentne izkušnje.

Slika je *hortus conclusus*, sveti prostor, ki je možen le v našem duhu; obrnjena, zrcalna slika neke izvenfizične podobe psihe, s tem da je vsak čustveni, mentalni dualizem med telesnostjo in dušo v bistvu prevrednoten. Dvojnost, se pravi razdeljenost na *physis* in *psyche*, je tu izvrstno rešena, slikar je združil notranji z zunanjim svetom, brez podrobnosti – opisov – v opni platna na način, ki nima primerjave v sodobni figuralni sliki. Razpon osrednjega motiva in sredstev za njegovo uresničenje ostaja vedno skoraj isti, z rahlimi pomiki v intenzivnosti doživljanja podobe. Zapisanost sublimnemu prostoru ali duhovnemu spoznanju zdaj narašča



Canale della Giudecca, olje, 1981

v vsakem delu, da objektivno tu ne moremo ničesar več izreči. Pri tem ne gre za našo “podrejenost” pred razsežnostjo duha v teh slikah, ampak za dejstvo, da vsakršen racionalizem pred njimi onemi in odpove. Govorimo lahko torej o harmoničnem odnosu, kjer se razum in domišljija ujemata s subjektivnim zrenjem (slikarja in opazovalca) in s tem vsem nam podarjata občutenje ugodja. Estetskost, lepota in ugodje se združijo na isti točki našega pogleda, tako da je zanikana trditev filozofa, da je ugodje ločeno od splošnosti estetske sodbe.

Izbira za takšen likovni pristop je v popolnosti svobode slikarske odločitve ter nas v sodobnem svetu in razvoju modernega slikarstva nemalo preseneča. Moralna zavezanost trditvi, da je resnica lepa in lepota vsa resnica, poveže to dvojico z dobrim, z absolutnim dobrim, s platonsko filozofijo. Zatorej govorimo o moralni odločitvi, ker končno je umetnost stvar morale. Vsebina slike je torej sublimirano telo; kjer gre za nekaj, kar je *per definitionem* večno. Lepota ni v telesnosti, ampak v duhovnem, psihičnem naboju, lepota je “čutno svétljenje ideje” kot skladnost, kot enotnost pojma slikovnega predmeta in njegove uprostoritve v realni formi.

Sublimnost zdaj premošča prostor med praznino v realnosti in med praznino mrtvega – odsotnega – boga; namesto nje nastopi “vmesna stvar” lepote, ki participira v realnosti oblike kot tudi v abstraktni sferi. Vendar to ni le nadomestek, ampak realna prispodoba, fantazma eksistence, ki je mogoča le v umetniškem izdelku. Prisostvovanje umetniškega bitja torej ni nič predmetnega in oprijemljivega, zato pa na simbolni ravni zaživi kot polni, avtohtoni predmet. Kar je zavrženo v realnem, se vrača v simbolnem.



Dalmatinski motiv, olje, 1951

Sublimacija je seveda pogojena v neki krizi, ki je kriza realnosti in umetnostnega razvoja ter jo umetnik premaguje z željo po lepoti. Njegova ustvarjalnost raste in omogoča neverjetne podobitve prav z uresničevanjem mejnega prostora dveh svetov, ki se v današnjem času zdita nezadostna, da bi jih v svojih delih uprizarjal. Zato pri Mušiču ni znanih umetnostnih obrazcev, ampak le "psihična zavest" in sublimacija nekakšne – lastne – mitske izkušnje. V tem je izvirnost Mušičevega pristopa, njegovega slikarstva, v tem je izjemnost in izbrušenost sveta, ki mu pripada. Če torej trdimo, da gre v njegovih delih za sublimnost, bi morali spregovoriti pravzaprav o povečanju osebne mitološke teme, o fantazmi povečevanja. Vendar pa: kaj usmerja željo v fantazmo? Vsekakor sama nepopustljivost želje, ko umetnik ne privoli v možno zmoto, na zastranitev svoje želje, na manko svoje prvobitne odločitve, ker ni zavezan nikakršnim zakonom – prepovedi, ki bi prišla od zunaj, iz racija ali iz samorefleksije in bi slikarju zapovedovala, kako in kaj naj slika. Pomemben je samo užitek sublimne želje, ki nam podarja vse ugodje; nikjer nobene teoretične maksime in imperativa, ki bi določal teme in načine poslikave. Le neizmernost želje-po-lepoti, ki sama najde pot v likovno upodobitev in jo v resnici vodi neka etična, "zavestna" skušnjava, nekakšna skrb, ki ji sledimo od začetkov, se pravi neka temeljna, osnovna zaskrbljenost za mrtve in za žive.

Dodatek: Nismo poslednji

Ciklus grafik, risb in slik *Nismo poslednji*, nastal v osmem desetletju kot odspominjanje, reminiscenca na dachavske pokole (obstajajo "mimetične" in "realistične" podobe, ki jih je avtor risal v času, v trenutku samega "dogodka" Izničitve, a niso pretresljive na enak način, z enako intenzivnostjo, z isto močjo), je bil dejansko slikan kot Spomin, ki je v istem hipu stvaren in simbolen, upodobljen nazunaj, brez "dodatnih" likovnih in sporočilnih sredstev, se pravi stvarno, in potencirano in nadrealno. V resnici torej Mušičeva serija podob *Nismo poslednji* ni le "spomin", spominjanje realnih sličic-v-zavesti, ampak spomin kot *ponotránjenje*, v smislu Erinnerung: duhovne pred in pra-podobe vsake – in vsakršne – nasilne smrti. Gre za spominjanje kot ponotránjenje Dogodka (kot *Er-eignis*), in torej prilastitev (*eigen* je lastenje) in za *spomin* kot *opomin* na vsako zničenje, v grozi smrti in trpljenja; in torej za neki "vzorec" opominjanja, ki je pri Mušiču dosegel novo in izvirno "stavo", po-stavo, "stavje", postavitev; ki nima primerjave.

Obrazi niso ne posplošeni niti osebni; poteze, liki, podobitve Žrtev so tu osebnotni, se pravi temeljni in vsakokratni, "večni": v *vsakem* Času,

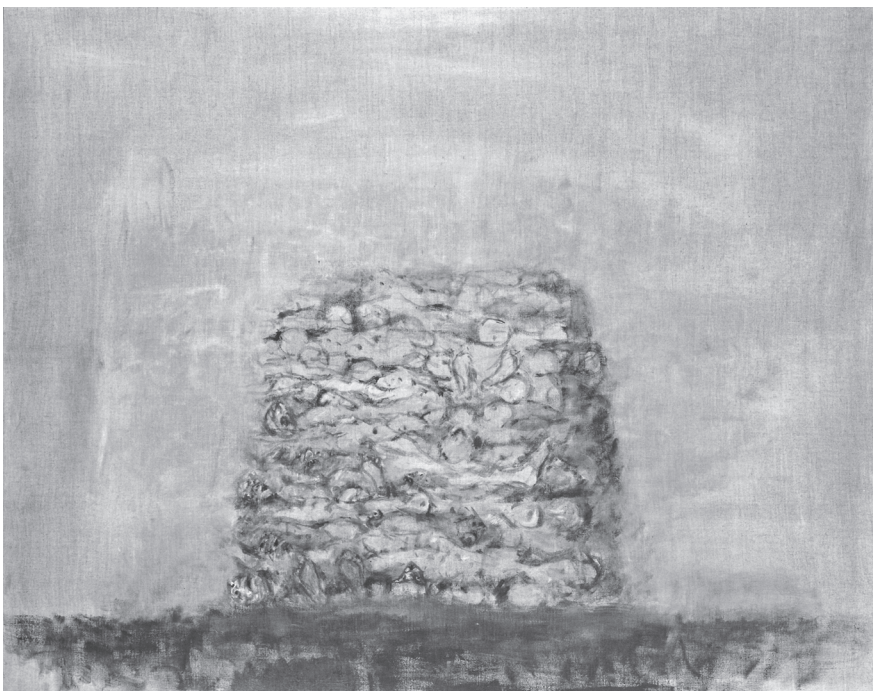


Nismo poslednji, olje, 1971

za vse Čase. Značilnosti oblik, figurativne "gmote" in "zmesi" človeških udov – skrčenih in zgrbljenih postav – niso nič tipične, so pa v *resnici* tipske: kot izvenčasna "norma" – normativ, merilo – za smrtno grozo in grozljivosti uboja.

Če govorimo z Deleuzom: za stanje nenavzočnosti spoznavne Forme, za bistveno občut/en/je Figure, ni temeljno premikanje in gibanje telesa, ki naj pojasni – razloži – posamezne nivoje našega in /pa/ slikarskega občutja, ampak ravni *senzitivnosti*; občutja sama pojasnijo forme, ki so od gibanja figure še ostale. Kar je pomembno v Mušičevih slikah, ni gibanje stvari, predmetov, bitij, čeprav so ti naslikani intenzivno, silovito način. V bistvu gre za gibanje-na-mestu, za krč, za krčenje nevidnih sil, ki deformirajo telo, telesnost, v najčistejši, v najbolj avtentični prezenci. Takšen je tudi smisel Baconove izjave: "Bolj kot grozo sem želel naslikati krik. Groza je posledica krika, in ne obratno ..." – In prav razblinjenje, "izničenje" figure kot lika-forme: kot *amebno* stanje čistega Občutja, je bistveno za Mušičeva Bitja. To ni posnemanje, to ni spomin, to je /nekakšna/ vzorčna Forma za vsako zničenje človeštva.

V tem razblinjanju oblike, v osamitvi figuralne "mase", v ponotránjenju spomina pa je prisoten tudi drug pogled, ki je nasproten okulocentrističnem vidu, se pravi gledanju-od-zunaj, v-površino. Pogled, ki se začne "od



Nismo poslednji, akril, 1974

znotraj”, se pravi iz temé, v tëmi (Nervalov *L’univers est dans la nuit*), v “črnem soncu” ponotránjenega sporočila, v nótranjem notránjosti vsebine-krika, ki govori: *Nismo poslednji*. To je pogled kot “punctum” (v Barthesovem pomenu te besede), kot “detonator” in kot eksplozija krika, ki /nam/ sporoča: *Nismo poslednji*. Se pravi barthesovski, lacanovski pogled. Jaz kot subjekt: slikar, opazovalec, interpret “nisem /torej/ preprosto to točkoliko bitje, ki se znajde v geometralni točki, od koder je mogoče dojeti perspektivo. Na dnu mojega očesa se gotovo riše slika. Slika je seveda v mojem očesu. Vendar pa sem jaz, jaz sem v sliki ... To, kar je svetloba, me gleda, in po zaslugi te svetlobe se na dnu mojega očesa nekaj slika /Štirje temeljni koncepti psihoanalize/.”

Torej pogled iz *camere obscurae* – iz “temè” in iz “temín” Civilizacije, Človeštva –, ki je v resnici *chambre claire* (po barthesovskem “obratu”), tj. “jasnina” kot spoznanje, jasen /v/pogled, razkritje skrajnih Zmot, razkrievanje mejá človeške Zgodovine. Zato je Mušičeva slika vpeta v prostor, ki ga ni, v praznino, v “belino”. Ki ni belina kože in kosti, ampak zasega prostor mnogo globlje, kot je *telo* telesa in *telo* slikarstva. Belina teh podob je svet *ustavljenih* odnosov, ki niso več strasti ne čutna doživetja, temveč samo nekakšna “stvarna” bitja, v otrplih, otrdelih, “fundamentalnih” pozah.



Nismo poslednji, olje, 1988

Kot da se nič ne more dogoditi; kot da je potovanja konec in smo zdaj sámi pred seboj. V prostoru, kjer ni zraka ne stvari, brez “oken” in brez “sten”, brez “vrat” in “strehe”; v prostoru, ki ne žari in ne odbija žarkov. Odprt v neskončnost – in vendar smo njegovi ujetniki –, v svetlobi, ki ne jemlje vida, temveč nam ga *daje*. Ta nótranjost, “zaprtje” v belino, v ne-prostor, ki pripravlja padec-vase, hkrati navznoter in navzven, je znamenje prehoda: prehoda iz telesnega v duhovno: trenutek “vnebovzetja”. Da, vnebovzetja *kot* sublimnosti, ki je mogoča *le* v umetniški podobi.

Zdaj – v delih, ki o njih razpravljamo – gre za sublimacijo simbolnega sveta na *imaginarni* ravni; kjer je realnost že povsem odsotna, marginalna; za spazmično podobo, za sliko kot “najvišji krč”, ki združi, ki spoji prav vsako dvojnost, se pravi razdvojenost na ne-prisotnost v realnem, in na praznino, manko, ki ga izpolni želja. Želja je v tem primeru krik: *Nismo poslednji*. Krik kot onemelost, in torej “nemi krik”. Krik kot “grgranje” /iz/ zanemele žindre /ne/človeškega Telesa, iz kožnato-koščene mase Bitij, iz skrčene, otrple, mrtve Eksistence. Želja v Mušičevih slikah je v resnici Znamenje človeške zgodovine, *semeion mega* kot Opozorilo: *Da se nikoli to* (se pravi “ono”, “es”, v meji nezavednega, zaradi groze in grozljivosti dogodka), da se nikoli to ne ponovi!

Punctum, poudarek, civilizacijska "stigma", ki nas odslej – za vedno – zavezuje, ni stvar oblike, figuralnosti podobe, temveč je Čas kot intenzivnost (Barthes bi dejal: "presunljiva émfaza-noema"): to-je-bilo (njegova čista prezentacija, navzočnost, evidentnost) in *se-ne-sme-več* ponoviti!" Punctum, noema, stigma, ki nas odvrča od dogodkov, ki vodijo v propad vseh pravnih, etičnih, eksistencialnih norm, v propad in konec humanizma. Nobenega opisa in deskripcij, nobenih definicij in izjav; le skrčena, zakrčena in krčevita zmes teles kot *skrajni* rob prebivanja-v-smrti, kot zadnji, kot poslednji, predsmrtni krik-po-bitu.

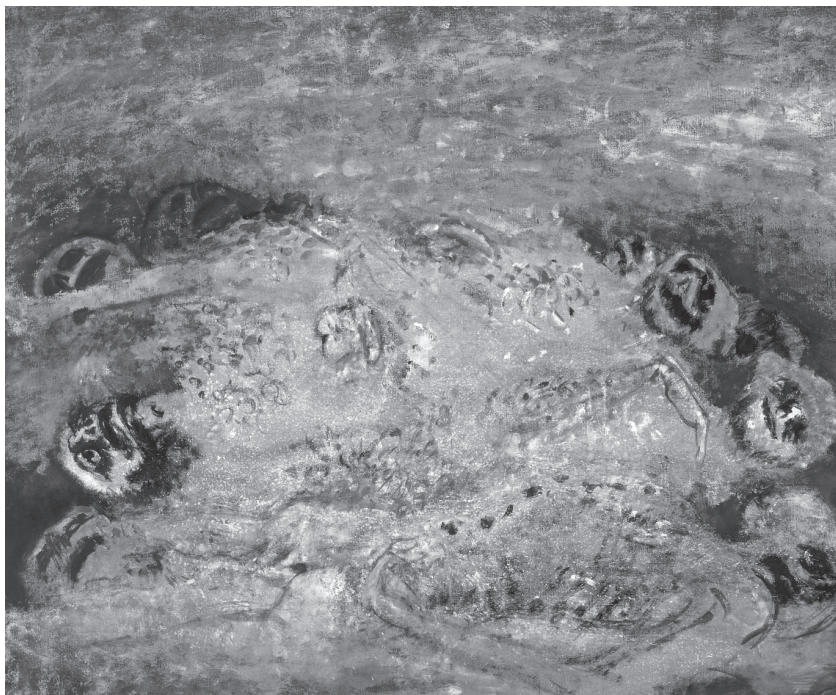
"Takšen je tudi smisel izjave: bolj kot grozo sem želel naslikati krik ... Ker je groza nevtralizirana, se še poveča, kajti ona je posledica krika, ne obratno. Seveda ni lahko zanikati groze ali prvotne figuracije. Včasih se je treba zoperstaviti lastnim nagonom, zavreči lastno izkušnjo ... Končna stvar je torej odnos ritma do občutja, ki vzpostavlja nivoje in področja občutja, skozi katere se pretaka. In ta ritem teče prek slike tako kot v glasbi. To je širjenje-in-krčenje srca: Svet, ki me zgrabi s tem, ko me zapre; in jaz, ki svet odpiram, ki se mu odprem" /G. Deleuze, *prav tam!*

Mušičeva "bitja" so telesa-brez-organov, se pravi, da naslikana Figura, figuralnost ni podrejena organizmu, sistemu "funkcioniranja" od zgoraj, iz ene same točke, ki jo določa in opredeljuje, ampak živi kot *ločeni* organ; izvorno, prvobitno; v vse smeri, navznoter in navzven, duhovno in



Nismo poslednji, akvarel, 1987

polteno; gibljivo, spazmično in čutno bitje v nastajanju, *le devenir-espace*: "Občutje je vibracija, ni kvalitativno ali kvalificirano, ampak predstavlja eno samo intenzivno danost, v kateri ni predstavitev – reprezentativnih – danosti, podatkov, temveč le alotropične spremembe. Vemo, da jajce predstavlja prav to stanje telesa 'pred' organsko oblikovanostjo: to so osi in vektorji, padci, kinematična gibanja in dinamične tendence, kjer so oblike le slučajne, neobvezne. 'Ni ust. Ni jezika. Ni zob. Ni grla. Ni požiralnika. Ni želodca. Ni trebuha. Ni anusa.' Resnično neorgansko življenje. Kajti organizem ni življenje, življenje je v njem zaprto, organizem ga zatre. Telo živi, pa vendar ne organsko. In tudi občutje, skozi katerega organizem doseže telo, zadobi pretiran in krčevit videz ter podira meje organskega delovanja." /G. Deleuze, *prav tam*.



Nismo poslednji, olje, 1970

Ta zgubana, negibna krčevitost, ta krik v nerazločnosti Oblike kot Figure, to gibanje elementarnih sil, napetosti, preskokov, anorganskih krčev, to oduhovljeno, čeprav telesno, čutno in krvavo, razredčeno telo, *histerično*, paralizirano telo, ki brez glasu kriči iz živčne, razdražljive in otrple in omrtvičene človeške žindre, ta gola, slečena in nepremična, "avtoskopična" podoba v slikovnem ogledalu je temeljna iznajdba Mušičevega slikarstva.

Tea Štoka

Tomaž Šalamun: *Levu sem zribal glavo do pol gobca, potem sem nehal.*

Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009.

S tokratno zbirko z zelo dolgim naslovom se Tomaž Šalamun približuje svoji štirideseti pesniški knjigi. Kakšna osupljiva pesniška kondicija, kakšno neusahljivo brbotanje domišljije! Pesmi so nastala v slikovitem okolju Toskane, ko se je pesnik udeležil umetniške kolonije ob pomoči Fundacije Civitella Ranieri v Umbriji. Kako ne bili po svoje sladki verzji, ki so se rodili v milem in prijetnem okolju toskanskih gričev? Navsezadnje so tudi renesančne likovne mojstrovine nastajale pod istim nebom.

V nedavnem intervjuju, objavljenem na straneh Primorskih novic, Šalamun razgrinja nekatere skrivnosti svojega ustvarjalnega postopka. Pove, da se mu verzji rojevajo, ko stopa po ulici, vendar pa mora biti zelo pozoren, da izklopi glavo (razum) in se popolnoma prepusti nekakšni sili, ki mu narekuje nelogične, a na moč poetične podobe in besedne zveze. Kot da bi bil nekakšen šaman jezika, popolnoma se mora dati na voljo višji sili, da ga zalije jezikovna magma. Nisem po naključju na začetku omenila očarljive energije, ki diha iz teh verzov. Zagotovo je pesnik izrazito intuitiven ustvarjalec in podobe, ki jih izpisuje na prazne strani, so nekakšni alkimistični obrazci zaklinjanja. Večina pesmi je napisanih v tercinah oziroma avtor uporablja trivrstične kitice. Seveda to niso dantejevske tercine, saj je Tomaž Šalamun sodoben pesnik, ki piše v prostem verzu. Dosledno v izpovedni prvi osebi.

Njegove besedne zveze so na prvi pogled včasih res popolnoma nesmiselne, alogične, a to pomeni, da Šalamun vztraja na svojih modernističnih pozicijah; te pesmi so neustavljiv tok zavesti, ki je izredno prožna, gibčna, igriva in inspirativna. Kot da bi se pesnik ves čas izročal na ogled svobodni, samozadostni ustvarjalni igri, svojevrstnemu novodobnemu panteizmu. V tem smislu me je zelo očarala pesem, ki nosi naslov *Akacija*: "Rad bi bil Juarroz, rad bi bil Braco, pa / / nisem, pa kaj, tak sem, kot me je

življenje / sestavilo, kot me je luč oblila (ja, me / je), kot so me brcali kot kocko in si polomili // noge kot ta akacija. [...] Ni me še zasteklila milina / ljubezni, strašno zahvaljevanje. [...] Drgetal sem nad avtocesto, sila me je porivala čez ograjo, jaz nisem hotel, sila je hotela, // jaz sem pisal, nisem vedel, da se bom tako / ranil. Da bom predrl. Da ne bo več sonca. Da me bo vrglo tja. Gume špricajo, gume // odhajajo, gume ližejo, basen, še bo basen, / izvrglo me bo, reka je življenje, še bo / basen, to vidi akacija. Akacija me je opozorila.” (Akacija, str. 69–70.) Tako rekoč pesem, ki zapisuje Šalamunovo avtopoetiko jaza, ki nenehno menjuje identiteto, sproščeno, transgresivno in nonšalantno preigrava različne drže, si nadeva ironične maske, se kot riba potaplja v vsakič drugo reko, ki pa je paradoksalno pravzaprav vedno ista reka življenja, notranje, ustvarjalne zavesti ali pa razbrzdanega jezika. In iz tega jezika resnično brizga nezajezljiva in hkrati neulovljiva energija, ki s posebno milostjo blago, nežno obliva bralca kot nekakšna nebeška luč. Ali pa vsaj kot svetloba, ki žari iz skrivnostnih, a nerazumljivo toplih renesančnih slik.

Po izobrazbi je Tomaž Šalamun pesnik; to je dejstvo, ki ga ne smemo spregledati. Za njegove pesmi sta značilna prožnost in prosti tek vizualne domišljije. Pesnik odkritosrčno prizna, da mora že iz prvega verza jasno zasijati čista podoba, šele nato lahko pesem steče. Največkrat pa se podoba razvije in steče čisto svojevoljno in tako avtor kot bralec sta priča njenim osupljivim preobrazbam. Drznem si zapisati, da je ravno šokantna moč estetskih transformacij tisti notranji motor ali pa žar, ki nas vedno znova tako nezaustavljivo očara, da teh nekaj “the happy few” s posebno strastjo in slastjo odpira vsako novo Šalamunovo knjigo poezije. Hkrati pa je težko pisati o njegovi poeziji, saj je izredno izmuzljiva, kot da bi se rogala kritičnim oznakam in etiketam pesniških šol. Nenehen pretok občutij, podob, energije, iskrive jezikovne domišljije lovi bližino z božanskim sveta, se nenehno rojeva iz njega, nastaja in se gradi iz svoje lastne očaranosti nad bogastvom bivajočega. Zdi se, da je pesnik plesalec, občutljiv medij, ki se prepušča neskončni ljubezni in svobodi. Verjetno je to dvoje osrednje gibalo Šalamunove poetične govorice in drže. Mladost, strast, bližina Boga, svoboda, transgresija, igra so njeni notranji motorji. To so tudi kriteriji, na katere Šalamunova poezija prisega in jim je zvesta tako rekoč od prvega verza iz daljnega *Pokra* iz leta 1966. Šalamun ima za sabo več kot štirideset let nenehnega pesnjenja; zavidanja vredno obdobje. To je zagotovo eden najobsežnejših pesniških opusov na svetu, ki je imel strašno močan vpliv na mlade pesnike, še posebno v sedemdesetih letih. Svojo melaso je namazal povsod in nanjo lovil opotekave začetnike. Poznejša recepcija je bila bolj kritična in ustvarjalna.

Ne smemo se preveč čuditi, če se včasih Šalamun počuti pošastnega. Se v zadnjem času njegova govorica umirja? Zapisala bi, da njena žar in polet niti malo ne usihata, da je, skratka, v odlični ustvarjalni formi. Kot da bi se nakapalo dovolj nektarja, ki se zdaj izroča v verzih. Seveda bo čas neprizanesljivo določil, katere pesmi se bodo ohranile v tej vrtoglavo neskončni produkciji. Je Šalamun že del kanona? Skoraj prepričana sem, da se pesnik sam ne obremenjuje s takšnimi vprašanji. Pravi, da so to le zmaji, ki jim je treba sekati glave; da bi ga takšna vprašanja notranje zaustavila. Ne preostane nam drugega, kot da prisluhnemo "čudnemu in čudovitemu načinu, saj so noseče z osupljivimi preskoki med zgodbami in zaznamovane s privlačnim prelivanjem smislov, šumečih med vlakni, ki jih pesnik smuka iz velikanske zaloge svojih doživetij in fantazem" (Aleš Debeljak). V pesmi Žitnica se mu med drugim zapiše: "Moj loft je dolg, moj / *granaio* prevelik, ne dosežem. Ko kuham / kavo in pridejo stavki, ne morem / steči do tja." Šalamunova poezija je kot prekipevajoča žitnica, iz katere se naravnost usipa pesniško žito. Občutek bogastva, ob pogledu nanj nam bo razneslo prsi. Kakšen krasen, neponovljiv občutek!

Zbirka je razdeljena v pet ciklov, vsakega izmed njih uvaja citat, navedek. Šalamunov pesniški jezik je bogat, razplaten, demokratičen. Ne izogiba se narečnim in pogovornim izrazom, tudi sposojenke in tujke mu niso tuje, nekatere izmed njih napiše kar v izvorni obliki: *foulard*, *fléau*, *gallo*, *granaio*, *restraint*, *popolani*, *acqua*, *divieto di caccia*. Praviloma so vzete iz romanskih jezikov, prevladujeta francoščina in italijanščina. Kako tudi ne, saj se je Tomaž Šalamun rodil v svetlem mediteranskem okolju, v katerem je na ulicah slišal italijanščino, v srednji šoli pa je imel odličnega profesorja francoščine, Martelanca, na katerega ga vežejo prijetni spomini in doživetja. Ustvarjalec je večkrat izjavil, da ga je kot frankofila francoska kultura zaznamovala in bi rad še naprej razvijal navdušenje nad francoskim jezikom in kulturo. Šalamunova pesniška govorica je neverjetno prožna, gibčna, zmožna nenehnih piruet in obratov, kot da bi z enim samim osvobajajočim se gibom odvrгла s sebe težo kompleksov in bremen Slovencev. Nobeno pretiravanje ni, če zapišem, da je njegova govorica v kontekstu slovenske poezije ena prvih dosegla svetovljanske širine z ironično rabo nekaterih besednih zvez, podrla nekatere meje in se zavihtela zelo daleč. Predvsem na začetku, leta so prinesla mir in lepoto. Prepričana sem, da vztrajanje v tako svobodni igri besed in podob, pa naj bodo še tako očarljive, nenavadne in privlačne, zahteva močno vero vase in v svoje početje. Brez takšne vere in odprtosti do sveta in drugega, kar je morda bolj stvar milosti kot prepričanja, ne bi bilo nič, še posebno pa ne tako svetle, odlične, izvrstne igre.

Zdi se mi, da tudi za bralca Šalamunovih pesmi velja nekaj takega kot za ustvarjalca. Kdor jih bere, mora izklopiti razum in vklopiti intuicijo, se popolnoma prepustiti njihovi igrivosti, svobodi, posebni privlačnosti. Mislim, da je to edini "pravi" pristop do njih, sicer nam ostane njihovo ludično, alogično, včasih nesmiselno prelivanje nedoumljivo, zaprto, nepotrebno. Bolj nekakšna besedna entropija, šum jezika, kvečjemu motnja, bolj nedolžen nesmisel kot pa odprta igra sveta. Šalamun se verjetno zaveda, da ves čas stopa po nevarnem robu med nesmisli, nerazumevanjem in privlačno pesniško igro. Ne trudi se, da bi koketiral s svojimi bralci, da bi jim bil všeč. Požvižga se na to, njegova pravila igre so drugačna: predvsem je zavezan svoji ustvarjalni svobodi in nenehnemu preizkušanju meja, kako daleč si upa. Vendar se zdi, da v zadnjem času stavi bolj na lepoto, žlahten mir in razkošje doživetij, občutij in fantazem svojega bogatega življenja. Z enkratno magmo jezika in melaso razgibanih doživetij je neutrudljiv derviš, ki se izroča neskončni igri sveta, seizmograf dihanja sveta, medij in jeziček na tehtnici osvobojene, a v isti sapi zavezujoče igre. Zagotovo se iz vsega tega poraja visoka zavest pripadnosti in zahtevnosti posebne poklicanosti, ki jo neverjetno sveže in mladostno izpričujejo njegove pesmi.

Milan Vincetič

Peter Semolič: *Rimska cesta*.

Cankarjeva založba (zbirka Poezija), Ljubljana 2009.

V predalu vsakega pisca ostanejo založeni ali “spregledani” rokopisi, ki jih – predvsem po njegovi smrti – z velikim zadovoljstvom prebrskajo literarni zgodovinarji, da bi dodali še kakšen kamenček v avtorjevo genealogijo dela. Ti predali pa se lahko šibijo tudi od “neurejene stare pošte”, od “listkov z naslovi, telefonskimi številkami, / na katerih se oglašajo samo še tujci” – in ko jih po dolgem času odpreš, je pred tabo naenkrat “toliko preteklosti za poudeliti, posortirati, zložiti, / toliko dni, ki jih niti najboljše želje za rojstni dan / ne morejo več iztrgati pozabi”, da ti ne preostane drugega – kot Petru Semoliču –, kot da vzdihneš: “In življenje se še naprej kopiči”.

Navedki v gornjem zapisu so iz Semoličeve uvodne pesmi Kupi življenja iz njegove najnovejše pesniške zbirke *Rimska cesta*, o kateri kritik Goran Dekleva pravi, da gre za “organsko kompilacijo, v kateri pa se le malo pozna ‘kompilacijski’ značaj”; zanjo je namreč “prvenstveno zaslužna natančno preiščena razporeditev pesmi” (Delo, KL, 15. april 2009). Seveda še zdaleč ne gre samo za revizijo nastalega ali inventuro že pozabljenega, temveč za domišljeno valovanje preteklosti, ki se ne kaže le s skrbno datacijo pesmi, temveč kot valovanje pesnikove senzibilitete v odnosu do sebe, družbe, ljubljene ženske in konec koncev do drobnih vsakdanjih (osebnih) opravkov, iz/na katerih ustvarja pesem.

Semoličeva recepcija sveta poteka reflektivno, z utrinki in reminiscencami, ki jih niza v svojih “petnajstih minutah neskončnosti”, v katerih se poskuša približati dvojim sanjam: ženski, ki spi, in svojim. Prav iz končnih verzov, ki gradirajo s paradoksom in liričnostjo, po navadi izstopi prvoosebni lirski subjekt, ki skrhamo dojame, “da svet mi ni več tako razpoložljiv, vsaka reč ima svojo pamet”. Ali še nazorneje v pesmi *List iz dnevnika*, v kateri se ta dvoj(n)ost še bolj radikalizira: “Na tej strani štirikotno oko računalnika slepo strmi vame. / Zdi se, da hoče več in več mene – moloh, ki se hrani z mojo substanco? / Vanj prepisujem svoje

življenje, potem mi ga vrača skozi tiskalnik – / čudna oblika pogovora s samim sabo.” Tako večkrat sam poseda v kavarni, opazuje ulico in se sprehodi po ljubljanski Rimski cesti, ki se mu prelije v vesoljno Rimsko cesto, v kateri naj bi imel vsak človek – po ljudskem verovanju – svojo zvezdo. Zato seveda ne preseneča, ko pravi v istoimenski pesmi: “In grem: čez prijetno hladne granitne zvezde Rimske ceste / in naprej – v Vesolje, zadnjo neznanko.”

Prav v Pesmih z Rimske ceste se pesnikovo hotenje dvigne nad zemeljsko, čeprav na prvi pogled ostaja trdno na tleh (iskanje “ulice, ki je bistvo vseh ulic”, ljubljenje z žensko, ki je dišala po breskvah ...); želja, da bi se izgubil, skratka, poniknil ali izpuhtel, pa ni le želja, da bi se odrešil zemeljskih spon, temveč želja po razgledu z višin, na katerih bi se lahko kot pesnik “izgubil in se potem nenadoma našel – deviško beli in s še nedotaknjenimi kronami tropskih gozdov”. A po večini mu to ne uspeva, kot dokazuje že naslednji razdelek Zimske pesmi iz zim 2002–2005, v katerih se je vrnil k spontanemu, modernističnemu zapisu pesmi (brez ločil, vse z malimi črkami), hkrati pa se pogreza v svoj lastni vakuum, ki ga narekujejo impulzi samote, otrplosti, tišine in neizpolnjene želje po dotiku.

V Rdečih pesmih, v prvi pesmi Pinter (najbrž Harold Pinter, op. p.), pa zmore prestop v rdečo iz “tišine, ki skriva motivacijo”. Čeprav gre v tej pesmi za podobo semaforja pred ljubljansko filozofsko fakulteto, za droben prepil uličnega vrvenja, v katerem je udeležen tudi pesnik sam, se le-ta ne izgubi več med množico, temveč drzno izstopi. A ne kot bard množic, temveč pohajalec s svojo bolečino do “ničtih let” v državi, “ki pobija lastne zakone kot muhe”. Pesmi izpred dveh let torej spregovorijo o pesnikovem notranjem preobratu ter odmiku od preteklosti, “ki je odmr-la kot nekoristen svet (in) danes je že jutri”. Čeprav se zaveda, da “ga se ne bo nihče spomnil, ko bodo (njegovi “hitri in zgolj slučajni znanci”, op. p.) končno ujeli prihodnost”, da “v tivoliu je preveč dreves, / da bi mislil drevo”, ne gre le za temačno letargijo, temveč za pritajen poskus, da se vseeno izkoristi vsak dan, čeprav “za smrt, revolucijo, že kakšne opravke”. Mesto se mu nenadoma (spet) spremeni v vozil ulic, ki so “lovke mrtve sipe”, na jutranji kavi se “človek s skromnim poslanstvom” preobrazi v kreaturo samega sebe, svet si torej le nadeva ali predeva maske, kajti “veliki brat ni več veliki brat, / ampak big brother – / seveda brez georgea orwella / in sklanjan s končnicami”. In še in še.

Zato je čas, da se mu zapišejo Pesmi iz drugih svetov. Pobeg v “druge svetove”, v katerih se “evklidski prostor razpusti kot meduza na soncu, smotrni čas razpre kot pahljača in se znova zapre, drobci slutenj in drobci

spominov pa se spajajo v fantastične strukture,” ni abstrakcija, temveč groteskna preslikava realnosti (Žgalna daritev, Zemlja, od blizu ...), ki priča tudi o lastni nesposobnosti/strahu, da bi vsaj za hipec zagozdil kolesje časa in se znebil travme, da je “spet enkrat padel na izpitu iz mimikrije” (Bolniški dnevnik). Zanj torej ni ne skrivališča niti pribežališča, morda je edini radostni žarek otrok, katerega “obraz je mil kot (minula) zima”, ki pa lahko prav tako kot otroški balon “izgine za bližnjim vogalom – sledeč nevidni stezi”.

Vsi torej ostajamo, kot je zapisal v zadnji pesmi Sedem let pozneje, ki oklepa pesniško zbirko, “zamrznjeni na tisoč in en način v *jantarju časa*”, leta se vračajo, prav tako stare stvari iz predala, med katerimi se je udomil pajek, ki ga pesnik “položi nazaj v njegov svet”, ko predal spet zapolni “s tekočimi rečmi”. Le-te bodo spet vodile k novim izpovedim, budile nove dražljaje in se posipale s prahom – kot na predmetih v Semoličevem predalu –, ki pa ga ni dobro vselej spihati.

Semoličeve pesmi, kot je zapisal Vid Sagadin v spremni besedi, v resnici “*prebijajo stene z resničnim peresom*”, stene, s katerimi se ni ogradil ali odtujil, kot so počeli romantiki, zamaknjeni od svetobolja, ne, te stene so pravzaprav okna, za katerimi je (seveda na obeh straneh) njegov mali, intimni svet, ki je sicer spredan na “planetu Poezija”, a trdno postavljen in zasidran na “planetu Zemlja”. Pesmi namreč zvenijo kot raznovrstne subtilne vibracije opazovalca, ki je “spet sam, a še ne do konca vrnjen v vsakdanjo resničnost”, vibracije, ki tu in tam celo vzdrgetajo od ironije, tudi grotesknosti (Klop, Drugi svetovi ...); to daje tej liriki nevsiljiv čar, zaradi katerega bo brez dvoma ostala svetlo znamenje ob mnogopotjih sodobne slovenske poezije.

Lucija Stepančič

Jože Horvat: *Dvojni svet: heidelberška zgodba 1967/68.*

Celje, Celovec: Mohorjeva družba, 2009.

Nekako se nam zdi, da vemo, kaj vse se mora pojaviti v zgodbi, ki se dogaja konec šestdesetih let. Še posebno če tega obdobja sami sploh nismo doživeli. Prvo in zadnje zares evforično desetletje v zgodovini človeštva se s svojo odštekano energijo namreč še vedno odlično trži. Prav zato je toliko zanimiveje dobiti nekaj tudi iz neposrednega vira. Čeprav – oziroma prav zato – ker je delo zelo drugačno od silno priročnega, pa vendar tudi že zguljenega stereotipa.

Drugi svet je roman, ki ga je Jože Horvat že leta 1970 napisal na podlagi svojih dnevnikov iz obdobja podiplomskega študija v Heidelbergu. V študijskem letu 1967/68 je namreč dobil štipendijo za študij nemške romantike in ekspresionizma. “Mann in sodobniki, Novalis, Schleiermacher, kateri duh je tod razsul svoje misli in ideje za to romantiko? Ko hodim proti domu, se mi zdi, da je od njih še zdaj omočen gozd na hribu, od koder zaliva ulice in hrani življenje mesta.” Mladi zanesenjak je tako lahko preučeval najljubša poglavja iz svetovne književnosti v avtentičnem okolju, ki je njegovo afiniteto izbrusilo do skrajne meje, a ga hkrati postavilo tudi pred izzive, ki jih niti v sanjah ni mogel pričakovati. Impozantna arhitektura starega mestnega jedra, še bolj pa reka Neckar, ki v romanu slikovito poudarjata njegovo strastno predanost, sta bili takrat še enaki kot v časih legendarnih klasikov, vse preostalo pa se je še kako spremenilo.

Leto 1968 se je v zgodovino zapisalo s serijo študentskih uporov in tako se je žlahtno poduhovljeno viharništvo romantičnih pesnikov soočilo z živo pisanim, enako vitalnim, a zaradi množičnosti žal pogosto površinskim vrenjem, ki je moralo kar prehitro zvedeneti. Prvoosebni pripovedovalec nekoliko spominja na Clauda Bukowskega iz filma *Lasje* – fanta, ki med hipije zablodi precej po pomoti, zaživi z njimi v idiličnem sožitju, a ostane sam svoj, čeprav se ne ponaša s kakšno posebno samozavestjo, niti ni kaj

preveč ponosen na svoje dotedanje dosežke. Njegova najpristnejša zanimanja niso niti najmanj po meri časa, vendar tudi ni nobene potrebe, da bi bila, pa čeprav je bilo ukvarjanje s poezijo iz 18. in 19. stoletja v obdobju, ki so ga hrupno zavzeli bitniški avtorji, gotovo precej hermetično.

Tako je burno dogajanje prefiltrirano skozi pripovedovalčevo introvertirano osebnost, pri tem pa se ustvarja zanimivo nasprotje in z njim povezana napetost. "Sex and drugs and rock'n'roll" se umakne drugačnemu, skoraj lirskemu gledanju: "Dekleta in fantje, menda z vseh celin; mesta, muzeji, gledališča, kavarne, zabave, protesti, demonstracije in debate, nočne vožnje z avtobusi z ekskurzij skozi črno pokrajino in misteriozno svečavo spečih naselij; zgodovina, geniji, ki so premikali stoletja; v knjižnicah pesniki – do dna pretreseni od gorja in lepote, ljubezni in smrti – neumrljivi angeli človeštva; vse minulo se je tisočkrat zazdelo živo in sedanje, še vedno v orgiastičnem zagonu kvišku ... Čutil sem, kako mrtvo ni umrlo, ampak bilo središče, okoli katerega je omamno dan in noč plesala naša resničnost."

Sproščenosti in nekomformizem s konca šestdesetih let pa sta vendarle pustila svoj pečat, in ta se po vsej verjetnosti še kako razlikuje od doživljanja sedanje študentske populacije. Ob tem seveda, da pripovedovalec kot občutljiv človek seveda nikakor ni imun na razpoloženje. "Vse je stopilo malce s tal in se dvignilo v zrak in zdaj smo vsi nestrpni od čakanja, kaj da bo, pri čemer imamo vsi skupaj, se pravi s klapo vred, občutek, da so vsakdanje dolžnosti izgubile veljavo in smo prosti, svobodni."

V teh srečnih dneh pa niti občutek nepripadnosti ni preveč brezupen, nasprotno. Z mladimi zahodnjaki sicer zelo hitro naveže prisrčne prijateljske stike, vendar se z njimi kot prišlec izza železne zavese nikoli ne more poenačiti. To mu omogoča, da vidi veliko dlje in globlje od tistih, ki so z vso dušo pri stvari, pri uporabi proti kapitalizmu. Tedanji avtorjev jaz se svoje prednosti niti ne zaveda popolnoma, današnjega bralca, ki mu politika z vsemi svojimi paradoksi ni tuja, pa bo najbolj presenetila omejenost protestnikov, ki vse dneve razpravljajo o marksističnih avtorjih, ne pride pa jim na misel, da bi študenta, ki prihaja iz komunistične države, vprašali, kako se zadeva obnese v praksi. Njega samega pa politika tako zelo dolgočasi, da se ga nazadnje še najbolj zagreti špiclji naveličajo. Kljub vsemu je le prisiljen vsaj nekoliko premisliti o svojih dotedanjih stališčih, pa naj bodo, z refleksnim odporom do komunizma, še tako iskrena. "Kako naj se opredelim? Seveda sem v diskusijah med študenti moral biti čedalje bolj na strani protestirajočih: v argumentih so bolj pametni, žal bolj kot npr. Torsten, Siegfried. Toda ali hočejo vso državo prepojit s komunizmom? Kaj bo potem tu drugače kot spodaj

pod Alpami?” Pozneje, ko se je za stvar skoraj že navdušil, pa je doživel svojo “hladno prho”. S Titovo podporo demonstracijam ga je namreč vse do konca minilo. “Stari se je znal zavihetiti na ‘čelo’ revolucije, in, ja, čudno-prečudno: pobral je lovorike, ki so jih izvojevali študentje – kolikor so jih.” In tako revolucijo prepusti kolegom “komilitonom”, ki do onemoglosti duhovičijo o Kristusu, največjem komunistu.

Nove ideje, čeprav so vdrle vanj pretežno proti njegovi volji, so navsezadnje vendarle razgibale in izostrile tudi njegovo percepcijo umetnosti, čeprav je ta svoj skrivni raj do tedaj skrbno ločeval od prevsiljivih aktualnosti in vseh vrst modnih filozofij. Naključna zveza stare in nove senzibilnosti pa je vendar lahko tudi produktivna. To je prvič ozavestil na uprizoritvi ene izmed Brechtovih predstav, ko se je zavedel, da “je ‘tradicionalni’ fašizem (nacizem?) mrtev, toda ali zato ne obstaja ali se ne krepí fašizem tehnike in blaga, ki ga ni mogoče iztrebiti?” Sicer pa izvemo, da je bil ves čas na tekočem tudi z najsodobnejšimi avtorji in prav tako kot klasike občuduje tudi Grassa, Johnsona, Bölla, Handkeja, Beckerja.

V Horvatovem romanu pravzaprav mrgoli delov, ki bi se lahko razvili v samostojne eseje, pa se to ne zgodi. Knjigi sami to sicer ni v škodo, saj bi v tem primeru izgubila nadih spontane dnevniške oblike. Bralec pa bi vendarle pogosto hotel izvedeti kaj več, predvsem o raziskavah, ki se jim avtor s tako vnemo posveča. *Dvojni svet* premore več prvin, poleg esejističnih tudi potopisne, s sanjskimi sekvencami pa tudi primesi fantastike, vendar nobena ne prevlada in tudi trenutki vzvišenega navdiha se z vsakdanjimi dogodki mešajo značilno nedosledno. To seveda pripomore k subjektivnemu čaru zapisanega in k čustveni avtentičnosti. Avtorjev mladostni jaz ima oster, analitičen razum, saj se ne prestraši nobenega paradoksa (čeprav ni ciničen) in v nasprotju z vrstniki kritično in trezno presoja udarniško frazeologijo. Pa vendar svoje najboljše ideje najraje pušča nekoliko v zraku. Njegov najbolj notranji svet je lebdeč, navdihnjen z elementoma vode in zraka, pri tem pa mu občudovana nemška kultura hvaležno vrača ljubezen in mu za povračilo razkriva svojo mehko sredico.

Čustvene vrednote tega romana se najbolj pokažejo prav na koncu, ko avtor (oziroma njegov nekdanji jaz) končno razkrije svoje izjemno ambiciozne načrte: nič manj kot analizo najslavnejših nemških romanov, ki bi, verjetno enkrat za vselej, pojasnili presežek, ki genialna dela povzdigne visoko nad vsa druga. Vse to pa se mirno in brez preostanka izgubi v silnem obžalovanju, ki ga ob koncu študijskega leta povzročita skorajšnji odhod in dokončni razhod prijateljske družčine. Prav zaradi zadnjih poglavij, v katerih je podrobno opisano vsako posamezno slovo, nam knjiga ostane v spominu kot neskončno lepa. In ne nazadnje, tu imamo pravcato

zakladnico vsega, česar v času internetnih klepetalnic preprosto ni več. Horvat s svojim pisanjem spominja bolj na Carmina Burana kot na Easy Riders in tako še enkrat obudi skoraj pozabljene prizore. “Sijajne so pač te starodavne heidelberške oštarije, polne študentov in ljudstva, ki uživa in poje in ga ne poznam.”

Matej Bogataj

Nataša Sukič: *Otroci nočnih rož.*

Ljubljana: Škuc (Zbirka Vizibilija), 2008.

Kratkim zgodbam, kot se same imenujejo – tako se glasi podnaslov – ali še raje proznim fragmentom Nataše Sukič je na prvi pogled težko določiti skupni imenovalec. Ne samo ali predvsem zato, ker bi šlo za zelo raznovrstne prozne pristope – za zbirko okruškov lahko celo rečemo, da je v nekaterih segmentih bolj prepletena in povezana, ubrana na eno temo, kot nekatere druge; eden izmed motivov, s katerimi je sešita skupaj, je transvestit, ki ga ena izmed literarnih oseb omenja kot ženinega sorodnika in ga potem špijonira in za njim vohlja, in to nezadovoljen starejši možak, ki da ga ženini, protestanti, kot “papinca” niso sprejeli v družino; drugič imamo opis umirajočega, ki si ne upa iz stanovanja in se skoraj dobesedno duši v svojih lastnih smeteh, ker so ga anonimne grožnje in skozi okno posnet video prepričali, da nekdo s takšno oblačilno kulturo ni varen med (pred) množico, med večino; tretjič spet se na glavnem liku konstituirajo nestrpnosti, omenjajo ga med vsemi tistimi, ki jih je treba na tak ali drugačen način pospraviti, umakniti, prilagoditi svoji podobi, svoji lastni ekskluzivni normalnosti. Hočem reči, da gre za zbirko proznega drobirja, ki se včasih ohlapno zlepi v zgodbo – iz posameznih kosov se v grobem izriše nekaj takega kot zgodba, vendar ta proza ne dosega (in verjetno niti noče doseči) učinka predvsem s pripovedovanjem sklenjene in posebno učinkovito zašpiljene zgodbe.

Bolj jo povezujejo motivni drobcji. Beremo o dekletih ali ženskah, nekdanj strastnih ljubimkah, in o njunem očitno že malo odsluženem odnosu, o tesnobi in negotovosti, ki lega med njiju; vidimo ju pri vožnjah z avtom, slutimo nekdanjo bližino, ki jo je razjedel čas. Beremo, od znotraj, o umiranju ene izmed njih, pravzaprav transvestita; drugič gre za ironiziran govor o nekakšnem bratstvu in kameradih, ki so očitno malo jezni na vse skupaj in se organizirajo, da bi malo počistili ta svet – počistili priseljencev, muslimanov, tistih, ki se preoblačijo, kar vseh – in seveda je že ta obrat pripovedne perspektive spet nekaj, kar govori o stanju sveta, ki početje, ki smo ga prej

slutili kot izpostavljenost manjšin večini, opiše še z druge, nestrpne in prenapete strani. Tako lahko v *Štirih izpovedih boleznega uma* beremo točno to; štiri monologe, podnaslovljene Skrito, Zlo, Besnilo in Sovrašтво. Štirje različni govorci se, vsak iz svojih vzrokov, zaradi razočaranosti, osamljenosti, jeze, česar koli, besno in izključevalno opredeljujejo do vsega marginalnega, “pedofilov, pedrov, ciganov”, do džamije, konstituirajo se na račun še šibkejših in bolj izpostavljenih. Takrat vidimo, da je tisto, o čemer beremo kot o vzporedni motnji, recimo o hupanju mimovozečega avta, medtem ko se ljubimki mečkata v avtu na izogibališču ob cesti, prišlo v ospredje, da je pripovedna perspektiva zaostrena z glasovi tistih, ki so netolerantni, in iz teh smeri lahko trigonometrismo poglavitni interes Sukičeve, ki je skladno z namenom zbirke Vizibiliija, v kateri je ta proza izšla, zavzemanje za drugačnost, predvsem za spolno orientacijo, za medspolne pojave, torej tiste, ki se izmuznejo običajnemu razumevanju dveh spolov. Gre, skratka, za opisovanje drugačnih spolnih praks, za opise zgodb tekačev na rob in čez rob spola, ki so zajeti z različnimi strategijami, vsaka drugačnost pa je izpostavljena ne vedno čisto pregledni večini in zdi se, da zbirka *Otroci nočnih rož* skoraj dobesedno sledi tisti rahlo ironični manifestativni izjavi, katerim marginalcem vse bo posvečeno njeno pisanje, in to po odstotkih pisateljskega interesa. Glede motivike in tematike so tako ti fragmenti skoraj predvidljivi, vsekakor angažirani in včasih tudi sami izključevalni in obsojajoči, kadar enako enodimenzionalno skicirajo profile pripadnikov večine; to je reakcija alternative in v tem se v zadnjih nekaj desetletjih – ne pozabimo, da recimo festival Magnus slavi četrstoletnico – ni dosti spremenilo. To govori o obeh straneh – homofobni in njenem bunkeriranju in nespravljalnosti, ki jo zdaj, po upadu budnosti teorije, pogosto predstavljajo kar psihiatri ali upokojene ravnateljice in takšni specialisti, ki bi morali biti strpnejši, pa tudi o zagatah, ki bi jih, vsaj glede literarne učinkovitosti, tudi alternativa oziroma subkultura lahko reševala z drugačnimi in novimi prijemi, z inovativno obdelavo motivov.

Vendar pa se proza Sukičeve tudi močno loči od proze drugih domačih lezbičnih avtoric in v avtorskem pogledu izstopa. Zanje je značilno, da so osebe, o katerih piše, skoraj vedno opisane, brezimne: ženska, ki jo zaznamuje in določa to ali ono, “ženska, ki se panično boji črnih lukenj in belih lis v spominu”, ženska, ki je kronično nespečna – to že kaže na depersonalizacijo, na izgubo celovitosti, na fragmentarnost, na redukcijo na eno samo lastnost, po kateri se ločimo. Ravno ta razplatenost, nepolnost in necelovitost je verjetno razlog, da so te proze bolj napokane, manj sklenjene in urejene. Ob tem pa imamo ob branju ves čas občutek tesnobe, ki včasih prehaja v apokaliptičnost; gre za nehanje posameznika, za njegova

stanja, opise občutljivosti in zdi se, da je zasledovanje in razvijanje slutenj eden močnejših vzgibov teh okruškov. Že v prvem ciklusu imamo, skoraj tako kot pri zgodbi *Lastna smrt Petra Nadasa*, v kateri glavna oseba hladno opisuje svoj infarkt, občutja in prebliske, ki so ga spremljali, pri Sukičevi umik v notranjost, v svet občutij; pripovedna instanca se skoraj ulekne v telo in tisto, kar beremo, je skoraj potopis po psihičnih po mikrokozmosu in gibanje po senzoričnih pokrajinah, za katere ne vemo – in ne moremo vedeti – kaj jih je povzročilo, so pa očitno drugačne in tudi za pripovedni glas rahlo, nenavadne; kašelji, ki mu sledi postopno vse preplavljajoča tema, “kot okruški kometov, ki so se razleteli ob dotiku z atmosfero planeta, mi nasproti prihajajo koščki obrazov, ki jih sestavljam v znanje”, znajde se, kot sama ugotavlja, v nekakšnem vzporednem svetu, skrčena na nesnovno točko zavesti, nikjer ni nikogar, razen orjaških plezalk. Vendar potem sledi refleksija, da gre za eksperiment, in potem jih nekaj, enega filmskega in enega nacističnega, in tako naprej. Neznano in z neznanim povzročeno stanje, potovanje po svojih občutkih; jasno, smo v stanju izredne občutljivosti, izostrene zavesti o svojem telesu in njegovi ranljivosti, na tistih področjih, na katerih potem um proizvaja različne scenarije in preigrava možnosti, kaj se je zgodilo in kaj se bo iz tega razvilo, na področju, ki je blizu grozi in tesnobi in zavesti, da se lahko vse skupaj brez opozoril neha in ni zadaj nič. Ta uvodni niz fragmentov potem res zavije na področje diagnostike, v spomine o zatrdlini ob bradavici, v družinsko anamnezo, in tudi zbirka se konča z materino smrtjo v bolnišnici. V nekaterih zgodbah je umiranje ali pa životarjenje sestavni del sicer drugam obrnjene pripovedi; vmes je kup opozoril, da smo v svetu tik pred koncem, pred izbrisom posameznika in včasih kar vsega sveta. Čudežne srebrne kapsule, ki jih prevažajo v eni izmed zgodb, dajo slutiti svet, ki je do konca onesnažen; neka druga zgodba govori o množičnem eksodusu človeštva na enega izmed planetov, na katerem bodo životarili v negostoljubni atmosferi, in o odločitvi možaka, da se tega ne gre, da bo rajši kar počakal.

Atmosfera v *Otrocih nočnih rož* je tesnobna, hiperurbana in do konca poseljena; to je svet ob koncu časov, tudi erotika, ki je bolj spomin na minulo, je krčevita in občutek imamo, da gre za planet in njegove prebivalce v agoniji, da so to zapisi zadnjih ljudi ali pa vsaj zadnjih svoje vrste v svetu, iz katerega izginja občutljivost, razen morda med redkimi izbranimi in seveda marginaliziranimi. To Sukičevo sicer oddaljuje od njenih vrstnic, jo pa postavlja v bližino po izvoru sorodnih, le bolj z bližajočo se vojno in vesplošnim nasiljem prežetih okruškov Lele B. Njatin iz časov prvega vala alternative v osemdesetih.

Ana Geršak

Dušan Čater: *Pojdi z mano.*

Novo mesto: založba GOGA (zbirka Lunapark), 2009.

Gugalnica, eno izmed knjižnih področij zbirke Lunapark, na katerem se predstavlja tudi novi roman Dušana Čatra *Pojdi z mano*, je po besedah urednikov namenjena “bralcem, starim od približno 10 do 14 let”, toda to ne izključuje možnosti, da bi ob prebiranju gugalniškega izbora užival tudi kdo, ki je to starostno mejo že (davno) presegel. Čatrov roman ne skriva želje, da bi ugajal zastavljeni ciljni skupini (“od 10 do 14 let”), hkrati pa se ne pretvarja, da ponuja kaj več od obljubljenega in pričakovanega – pred nami je formalno korektno izpeljana mladinska pripoved, ki svoj presežek ustvarja na napetem stopnjevanju vsebine in ne slogovni bravuroznosti ali motivno-tematski izvirnosti; poglobitni adut romana sta avtorjeva domiselna uporaba “standardnih” mladinskih klišejev in tekoča dramska zasnova zgodbe, ki se ne izteče v katarzični *happy end*, temveč okamni v trenutek nedorečene groze.

Roman se začne kot preigravanje preverjene pustolovske formule, ki se prepleta z osebno “dramo” (pogojno rečeno) glavnega junaka Manca (Mateja): štirje prijatelji (tokrat brez psa) se na Mančevo pobudo odpravijo v hosto, da bi posneli nekaj fotografij s temo *Neznana Slovenija*. Medtem ko preostali trije veselo šklocajo napol razpadle in na videz opustošene bajte, v katerih za okni strašijo brezzobe starke, se Manc, upornik z razlogom, ukvarja s hudimi eksistencialnimi problemi; zanj je gozd zatočišče, beg pred civilizacijo, ki ga bo vsak čas izobčila, ker je ukradel mobilni telefon. Seveda ga sploh ni ukradel, junaki vendar ne kradejo, Manc pa v sebi nosi nekaj “tragičnih” (pogojno rečeno) herojskih potez: krivdo za storjeni zločin si je naprtil, da bi zaščitil mlajšega brata, zdaj pa tvega, da ga izključijo iz šole. In če te kaj takega doleti pri trinajstih, štirinajstih, se zdi, da je sveta res konec, posebno če ti geni (oz. pomen, ki ga genetskemu materialu pripisujejo nekatere vzgojno-izobraževalne ustanove) in zahrbtna “poimenska determiniranost” (v junakovi družini se vsi moški predstavniki odzivajo na ime Manc) ne napovedujejo nič kaj

lepe prihodnosti: Mančev oče, stari Manc, je (seveda) kronični alkoholik, njegov najstarejši sin Manc prav tako, junak Manc – Matej – pa se v zgodbi odvajata kajenja (odveč je dodati, da ga bo na koncu opustil ...) in razmišlja, kako bi se izognil gensko-imenski usodi.

Zgodbo pripoveduje tretjeosebni personalni pripovedovalec, osredotočen na Manca in njegovo doživetje dogodkov; to romanu doda prej omenjeno dvoplastnost, saj omogoča gladko prehajanje med zapisovanjem zunanjega, objektivnega sveta in junakovo notranjo negotovostjo. Podobno dvosmerno je mogoče brati tudi sam naslov romana, kot eksplicitno vabilo bralcu, naj se pridruži pustolovščini, in kot repliko v osrednjem dialogu med Mancem in njegovim najboljšim prijateljem Otom:

“Šel bom,” je rekel Manc. “Nekam bom šel.”

“Kam boš šel, Manc?”

Spet premolk. Ogenj je prasketal in blagi veter je majal vrhove dreves. V zraku je dišalo po dimu in gozdu. Toplo jima je bilo.

“Pojdi z mano!” je potem rekel Manc. “Oto, pojdi z mano!”

Ko to izreka, je Manc že na poti, čeprav se tega še ne zaveda popolnoma, skupaj z njim pa hote ali nehote tudi njegovi sopotniki, Oto, Mina in Špurč iz fotografskega krožka. Nekje med šklocanjem naravnih lepote neznane Slovenije in srečevanjem s pestro množico hribovskih posebnosti na meji psihopatološkega se namreč družba v gozdu izgubi. To še zdaleč ni dobro: v knjigi *Pojdi z mano* domači gozdovi šumijo nadvse zlovešče, vse, kar je ostalo od nekoč toliko opevane vaške idile (prefiltrirane skozi Mančeve spomine, ki jih je, kot kaže, dobro pregneta bevkovska, kosmačevska in ingoličevska klasika), je stara ženica s krvavim predpasnikom, ki v rokah drži obglavljeno kokoš in vztrajno ponavlja: “Nejč jes ne vejm ...” Od tedaj se Mančev beg v varno zavetje otroških spominov (v katere se je nemogoče vrniti, kot je nemogoče znova zaživeti v porušeni dedkovi domačiji) spreminja v kolektivno travmo: družba ima ves čas občutek, da jo nekdo zasleduje, zjutraj se na tleh pojavljajo sumljivi cigaretni ogorki, ki za spremembo niso Mančevi, mobilni kot simboli civilizacijskega napredka in stika z zunanjim svetom skrivnostno izginjajo (družba je zdaj zares odrezana od sveta – kakšne so že bile srhljivke pred iznajdbo mobilnega?!), zato pa se prav tako skrivnostno prikazujejo izgubljene majice znamke Zara (civilizacija le ni še čisto izginila) in sveže – tudi *sveže zapolnjene* – gomile. In tudi ko četverica končno prispe do vasi, ji odrešitve ne prinesejo stacionarni telefoni (teh seveda nihče nima), temveč – mobilni, ki ga je slučajno našel eden izmed sumljivih vaščanov ...

Neznana Slovenija je torej Slovenija zakotnih, zahrbtnih vasic, v katerih se življenje še zmeraj ni spremenilo, v katerih še niso iznašli

vložkov (mimogrede: lik Mančeve otroške prijateljice Zdenke, ki razsvetli zadevo z mesečnim perilom in s tem razkrije dodatno bedo podeželja, se izkaže za narativni spodrseljaj, saj nima drugega namena razen opisanega) in v katerih so ljudje taki kot okolje, v katerem bivajo – če pa je okolje zaostalo, to pomeni ... Vendar v žanru, ki si ga je tokrat izbral Čater, drugače pač ne more biti: v srhljivki so – kot v kriminalki – osumljeni vsi, ki so v zgodbo vpleteni, in če skupino mestnih otrok lovi potencialni psihopatski morilec, morajo biti vpleteni takšni in nič drugačni, namreč kot da bi pravkar izšli iz kroga prijateljev družine Addams.

Igra skrivalnic, v katero se zbrana družba skupaj z zasledovalcem (fantomskim?) ujame, je opisana živo, gibčno, s spretno montiranimi zatemnitvami, ki kot v filmu zabrišejo nekaj trenutkov dogajanja in ohranjajo bralčevo napetost. Najučinkovitejša zatemnitev je seveda praznina ob koncu, tista neizrečenost, ki pove vse in še več: nenadoma se v retrospektivi izkaže, da doživeta zgodba ni bila tako nedolžna, kot se je sprva zdelo, zapisovanje datumov (od četrтка, 2. junija, do ponedeljka, 6. junija 2005) pa romanu doda srhljivo dokumentarno podrobnost.

Poleg zgodbenega okvira so tudi štirje protagonisti zasnovani shematsko, skladno z zahtevami žanra (tokrat mladinske pripovedi): uporniškemu Mancu se na poti pridružijo njegov najboljši prijatelj, šarmer Oto z neverjetnim darom za pripovedovanje, njegova razvajena malomeščanska punca Mina, hčerka igralke in dirigenta, ki jo bolj kot vse na svetu skrbi, ali bo spet našla slavni mobitel in izgubljeno majico znamke Zara, ter zoprni, požrešni egoman Špurč, naslednik avtokleparskega imperija, ki s svojo brezobzirnostjo večkrat sproži dodaten zaplet. Vendar so tako tipizirane poteze posameznih likov kot tudi razpoznavni zgodbeni okvir le ogrodje, ki ga je znal avtor z inventivnimi in inovativnimi detajli maksimalno izkoristiti, ga v obeh primerih presešel in s tem razširil starostno mejo bralcev, ki jih roman *Pojdi z mano* posrka vase.

Vesna Jurca Tadel

Strah pred zvezdnatim nebom

2. marca 2009, Societas Raffaello Sanzio – Božanska komedija – Pekel (gostovanje v Cankarjevem domu)

Romeo Castellucci pravi, da gledališče, za katero si prizadeva in ga uresničuje, ni nikoli interpretacija ali komentar ustvarjenega. Da v mračni snovi išče magnetne silnice, s katerimi nato privzdigne čustvene vzvode s pomočjo podob, ki se razprostirajo v nepremičnem gibanju v okviru razsežnosti časa/prostora.

Tako se res da povzeti uro in pol trajajoče dogajanje na odru ob gostovanju enega najzanimivejših italijanskih gledaliških ustvarjalcev, ki ima kljub hermetičnosti svojega jezika in pomanjkanju občutka za bombastične PR-izjave utrto pot na festivale in odre v tujini.

In če Castellucci trdi: "Izhodišče vsakega umetniškega dela je: vzrok ne obstaja," najbrž ne bi bilo smiselno, če bi se gledalec preveč trudil, da bi iz predstave razbral vsebino *Pekla* Dantejeve *Božanske komedije*. Sam se sicer sprašuje, zakaj se besede pekel-vice-raj zdijo kot sodba. "Kaj obsojajo? Naše osamljeno življenje ali življenje človeškega rodu? Moj neuspeh ali prošnjo, kot umetnika ali kot človeškega bitja? Morda tebe, gledalec, v tvoji vlogi, znova politični ali religiozni, ki danes opredeljuje našo disfunkcionalno eksistenco?"

Odgovor ponuja z gledališčem podob in zvokov – in to zelo močnih podob.

Zelo močen je začetek: trop psov napade človeka. S tem režiser gledalca v hipu postavi v območje groze, vzbudi občutek nevarnosti in negotovosti, ki ne popusti vse do konca, in ga nenehno vzdržuje tudi s kataklizmično glasbo. In v območje groze sodi večina podob, ki jih Castellucci niza s počasnim zamahom slikarja, ko odstira platno za platnom, gledalec pa se, skupaj z režiserjem/Dantejem/slehernikom, pogreza v vedno večji mrak.

Castellucci dela po večini z množico – v gmoti teles se posameznik praviloma le za hip vzpostavi kot individuum, sicer je ujet v zakonitosti množice. In za množico so značilni prizori krutosti, latentne nevarnosti: npr. prizor, ko ljudje drug drugemu režejo vrat; ko ljudi vidimo le od kolen navzgor, kot brezimno čredo, s katero se lahko zgodi marsikaj strašnega ipd.

Vendar v atmosfero, ki bi lahko postala nevzdržna in monotona, nepričakovano vnaša vrsto kontrastnih prizorov in tako je predstava polna tudi izredno lepih, liričnih, nežnih trenutkov – prizorov, polnih nežnih podrobnosti iz družinskega življenja, topline medčloveških odnosov, ko si izkazujejo čustva: brat in sestra; oče in sin; mama in hči, dedek in vnuk. Skozi vse to pa se vije nekaj močnih simbolov – črna luna, beli konj, Andy Warhol (!).

Čeprav je režiser v pogovoru po predstavi (ki je bil, mimogrede, katastrofalno prevajan), rekel, da njegovih del ne smemo interpretirati, je vendar poudaril, da verjame v logiko in da njegova predstava sledi svoji logiki ter predstavlja koherentno celoto.

Enkrat med predstavo sem pomislila, da bi lahko kdo Castelluccijevo gledališče označil za “gledališče za vsakogar” (kot *Spomenik G*) – tudi to je namreč popolnoma odprto za branje vsakega gledalca posebej. A bistvena razlika je, da Castellucci vendarle ponuja svoje videnje, na odru naslika svojo sliko na neko temo in ta s svojo odprtostjo in večpomenskostjo v gledalcu sproža različne misli, občutke, čustva.

Kot je rekel režiser: tudi čudovito zvezdnato nebo lahko vzbuja strah s svojo prenaseljenostjo z zvezdami, če se izgubiš v njihovem kaosu: lahko pa med zvezdami povlečeš črte, in to naj bi vsak gledalec počel. Vsak je odšel domov s svojo zgodbo, poln močnih vtisov in asociacij, ki so jih vzbujale čiste podobe in sugestivna glasba. Castellucci pelje svojo estetiko vztrajno in pretresljivo, brez pompoznih citatov in skrivanja za hrbti teoretikov, pa tudi brez kakršnega koli poudarjanja svojega ega.

* * *

7. marca 2009, Prešernovo gledališče Kranj – Desa Muck: Blazno resno o seksu

Dve značilni najstnici – štirinajstletna Tina, bolj živahna, “fensika”, ki si obupno prizadeva dobiti fanta, in trinajstletna Biba, “zafrustrirana metal-ka”, bolj zavrta, oboževalka pevca heavymetalskega benda, s katero oče ravna kot z otrokom, boječ se, da je še vedno ranjena, ker ju je pred leti zapustila mama/žena. Dva tipična najstnika – Fredi, čisto normalen tip, zdrav športnik, z mamó ginekologinjo, ki brez zavor govori o spolnosti, a obupno štorast pri prvih poskusih osvajanja; in Rožca (“mučenik”), sin

spolno popolnoma zavrte mame, ki njegov prvi izliv interpretira kot lulanje v posteljo, medtem ko on doživlja mokre sanje o profesorici Vidrihovi; ta pa je sicer že leta v skrivni ljubezenski zvezi z nikomer drugim kot s Tininim očetom. Fredi je najprej zaljubljen v Tino, a mu je ne uspe osvojiti, saj so ji vseč bolj "obvladaški" tipi. Biba se najprej meče za pevcem Demoniom, svoje vrstnike pa ima za nižja bitja ... Vmes in vsevprek pa se vsak po svoje vznemirjajo zaradi običajnih, vsakdanjih najstniških težav – od mozoljev do prekratkega penisa in prezgodnje ali zapoznele menstruacije. In odrasli se vsak po svoje ukvarjajo s tem, kako bi jim pomagali, vendar ga pri tem marsikdaj krepko polomijo.

Desa Muck nadvse zabavno in lahkotno prepleta, zapleta in razpleta te raznovrstne ljubezenske in seksualne štrene. In vse te štrene se na eni točki že skoraj usodno zavozlajo. Recimo pri Tini, ko se kljub neznosni lahkosti menjavanja fantov naenkrat znajde sama in skoraj postane žrtev tako brezobzirnega frajerja Miča, ki jo malodane posili, kot čisto pravega pedofila; ali pri Bibi, ko se ob neznosni lahkosti odločitve, da mora nedolžnost nujno izgubiti z oboževanim Demoniom, ta izkaže za čudežno odgovornega; ali pri samozavestni, v odnosih moški/ženska superrealni Fredijevi mami Rosviti, ki naenkrat izgubi tla pod nogami, ko svojega moža zasači pri prevari (ali vsaj tako misli); pa pri Rožci, ko svojo "brezspolno" mamo zasači tako rekoč in flagranti. Tu so še ekshibicionizem, pedofilija, nedolžnost, namišljena nosečnost ... pravzaprav je na odru uprizorjen čisto pravi priročnik o spolnosti, ki pa ga prežema zvrhana mera zdrave pameti. In ki vsebuje nekaj odličnih vzorčnih primerkov vzgojnih nesporazumov in spodrseljavev – takega npr. zagreši Bibin oče, ki si zatiska oči pred tem, da njegova hčerka ni več otrok, in ji ves zardevajoč kupi knjigo o spolnosti za otroke, ali učiteljica telovadbe, ki Bibo spravi v smrtno zadrego, ko brez sramu rjove o menstruaciji. In ki vodi v pomembno končno sporočilo, da se zaradi seksa ni dobro preveč vznemirjati, saj je tisto, kar je pomembnejše, ljubezen.

Kranjskemu gledališču je v kombinaciji Desa Muck/Katja Pegan spet uspelo postaviti predstavo, ki bi se lahko znašla v učnem načrtu vseh šol, saj na duhovit, poljuden in prav nič moralizatorski način spregovori o zadregah, s katerimi se srečujejo tako mladostniki kot starši. Predstava je zabavna, v glavnem umetniško nezahtevna – kjer pa slučajno želi preseči okvire poučne zabave, se to izkaže za nepotrebno. Taki so na primer plesni vložki – naj bi mladec in mladenka, ki vsake toliko poudarjeno čutno zaplešeta, pomenila osvobojeni protipol vsem drugim, ki imajo takšne ali drugačne seksualne frustracije? Ali naj bi morda le pomagala zakriti nekatere bolj nerodne (mizan)scenske prehode? Uprizoritev se sicer nič

posebno ne trudi skrivati svojega romanesknega izvora – ne pri ritmu, ki je pač določen z nizanjem poglavja za poglavjem, ne pri likovni zasnovi, v kateri na odru čisto uspešno sobiva nekaj stanovanj in zunanjih prostorov (scenograf Marko Juratovec).

Najtežjo nalogo pa so seveda imeli igralci štirih najstnikov, ki so se morali prepričljivo pomladiti za kar nekaj let – in to so izvrstno opravili. Večjo priložnost sta imeli obe puncici: Vesna Pernarčič kot bolj problematična, s svojo zunanostjo obremenjena introvertirana Biba, in Vesna Slapar kot poskočna in na videz lahkomišelnina Tina – skupaj kot tipično cvileč in hihitajoč se par punc, kakršne vidimo postavati pred katero koli šolo (v nadvse primernih kostumih Ane Matijevič). Enako prepoznavna sta bila Rok Matek kot simpatično nerodni Fredi in Igor Štamulak kot nesrečno nerazumljeni Rožca; v opazni epizodi pa se je pojavil tudi Andrej Murenc kot tajkunski sin Mič. Zabavne tipe so ustvarili tudi odrasli: Vesna Jevnikar kot zgledno svobodomišelnina in vedno na pogovor pripravljena Fredijeva mama, Pero Musevski kot njen zvesti in ljubeči mož, Darja Reichman kot nemogoče starokopitna Rožčeva mama in Matjaž Višnar kot Bibin oče. Pa seveda obvezna avtorica besedila, ki učinkovito nastopi v vlogi prostodušne profesorice telovadbe.

Muckova je dobro speljala edini potencialni resnejši podton (dozvedno nezvestobo) in vse se lepo in srečno konča. *Blazno resno o seksu* govori o nezavezujočih in nikakor ne tragičnih prvih ljubeznih, hkrati pa o pomembnem spoznanju, kako lepo je imeti nekoga res rad.

* * *

12. marca 2009, Mestno gledališče ljubljansko – David Drábek: Ples na vodi

Ob prvem branju se mi je zdel *Ples na vodi* pač še eden izmed mnogih tipičnih tekstov, ki jih zadnje čase kar mrgoli. Pripoveduje, na splošno rečeno, o osamljenosti sodobnega človeka, o pomanjkanju komunikacije, ob tem pa tudi o nekaterih globljih ter o nekaterih le živce parajočih pojavih sodobne družbe, pa o izgubi osnovnih vrednot, o iskanju ideološke in spolne identitete ... A hkrati se mi je zdelo tudi, da jih v ničemer izrazito ne presega, zato me je zanimalo, kaj bodo ustvarjalci iz njega razbrali; ali bodo kaj posebno poudarili?

Zgodba pripoveduje o treh prijateljih: Pavlu (Matej Puc), Kajetanu (Gregor Gruden) in Filipu (Jure Henigman), ki svoje prijateljstvo vzdržujejo tako, da se vsake toliko časa ponoči dobivajo pri bazenu in trenirajo – ples na vodi. Ta nenavadni skupni ritual jim daje alibi za pobeg iz vsakdanjika,

ki vsakemu izmed njih po svoje povzroča frustracije – pač namesto bolj običajnega “moškega” druženja ob pivu v kakem lokalu. Maske, ki jih nosijo v zunanjem svetu, tu niso potrebne in očitno je to njihov poglaviti motiv za takšno druženje. Tako počasi, po drobcih, luščimo njihove bistvene poteze in razbiramo njihove življenjske okoliščine.

Izvemo, da je Pavel profesor na fakulteti, nezadovoljen s svojo plačo, razočaran nad puhlostjo in neizobraženostjo svojih študentov, zaskrbljen zaradi splošnega stanja sveta, razbesnjen zaradi poneumljajočih učinkov potrošništva in globalizacije, nekoliko dezorientiran v spremenjenih političnih in družbenih razmerah ter trmast in nepopustljiv pri vztrajanju pri načelnosti, ki se mu prijatelja le smejita. Iz čisto drugega vica je Kajetan, televizijska zvezda, vodja ene tipičnih poneumljajočih zabavnih televizijskih oddaj, navzven torej tipičen predstavnik moderne jet seta, ki v resnici živi dvojno življenje: pod krinko brezskrbnega osvajalca ženskih src – eno izmed takih, (prepričljivo butasto Ano Dolinar kot) Editó, ima tudi trenutno za trofejo – se skriva negotova in dosti bolj ranljiva plat prikritega homoseksualca (z odličnim Jurijem Drevenškom kot ljubimcem). Filipova predzgodba je precej nejasna, pravzaprav je njegova poglavitna značilnost pasivnost, ki se vedno bolj spreminja v umik, na koncu dokončni umik v vodo. Iz drobcev je razbrati le, da sveta, takega kot je, ne razume več: “Že dalj časa ne vem več, za kaj med ljudmi sploh gre. Začelo se je tako, da so mi besede na radiu, na ulici, na televiziji postale nesmiselne. Potem nisem več znal povezati besed iz časopisov v nekaj, kar bi imelo neko vsebino. V trgovini ali na postaji sem kar obstal in naenkrat ničesar več nisem vedel.”

Potem ko se pred nami na odru začne ritual teh treh prijateljev v močni in hkrati subtilni interpretaciji članov mlajše generacije igralcev MGL, se izkaže, da skozi njihove razdrobljene pogovore vedno bolj preseva neprijetna podoba sveta okoli njih. Prizori njihovega neobveznega, a zavezujočega druženja ob bazenu so posejani tako s komičnimi prebliski kot z nenavadnimi trenutki nekakšne topline, ozračja posebnega zavezništva, tihega in uživaškega sožitja treh moških, ki očitno potrebujejo drug drugega. In to je tisto, kar je zanimivo, kar se nas dotika. Predvsem to je tudi poudarila režiserka Barbara Hieng Samobor, natančna in plodna zlasti pri vodenju igralcev, z občutkom za drobne odtenke, ki so pripomogli k psihološko polnim likom, z iskanjem majhnih skupnih ritualčkov, ki dajejo občutek povezanosti, pravega prijateljstva. Ostri in duhoviti so tudi prizori, ki nam poskušajo besedilo še bolj približati, nekako aktualizirati in ga konkretno umestiti v našo sodobnost – npr. prizor iz butaste glasbene

oddaje "Dejmo jih!" (z opazno epizodo Jette Ostan Vejrup) ali klepet dveh mimoidočih trap o podrobnostih iz intimnega življenja Angeline Jolie.

A zdi se, da se je ustvarjalcem v fazi priprav zdelo, da to ni dovolj, zato je besedilo opazno dramaturško obdelano (dramaturginja je bila Petra Pogorevc, asistentka Eva Mahkovic). Po eni strani so črtane tiste podrobnosti, ki naj bi bile preveč specifične za češko tranzicijo in komunistično preteklost – s tem Pavlova razbesnjenost nad današnjim svetom izgubi ostrino (morda celo kredibilnost) in postane nekam preveč abstraktno in drobnjakarsko usmerjena v zaničevanje vsega, kar sta prinesla kapitalizem in globalizacija.

Po drugi strani pa so dodani odlomki iz Eliota in Joycea, ki naj bi vnesli dodatno globino, širšo in globljo dimenzijo in verjetno pripomogli zlasti k boljšemu razumevanju nenavadne Filipove odločitve, da bo odšel v svet vode. Vendar se je izkazalo, da so ti dodatki pravzaprav nepotrebni, celo moteči, saj v okviru siceršnjega konteksta pomenijo preveč pezantno zastranitev in tudi odločno zmotijo ritem dogajanja. S Filipovim nenadnim sklepom, da se bo spremenil v vidro, namreč vdre v zgodbo element nerealnega, fantastičnega, z nabojem svojevrstne poetičnosti, ki pa v uprizoritvi ni dobil dovolj jasnega pomena in mesta.

Ples na vodi zaradi teh nedorečenosti kot celota deluje neuravnoteženo, čeprav je poln vznemirljivih, tudi pretresljivih drobcev; v trajnejši spomin pa se zareže zlasti kot odlična priložnost za tri mlade igralce.

* * *

14. marca 2009, Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana – Andrej Rozman – Roza/Davor Božič: Neron

Neron je velik projekt in ker to pišem kar nekaj časa po premieri, je že jasno, da je uspešnica – tako se vsaj govori, poleg tega pa je nenehno razprodan. Jasno – Zrnec je zvezda, ki vleče sama po sebi, žanr (rok opera) očitno tudi. In predstava je zares čisto zanimiv in zabaven spektakel, zasnovan in izpeljan po glavnih pravilih tega žanra.

Zgodba o spornem, razvpitem rimskem cesarju Neronu je nanizana v 22 slikah, zasnovanih po principu pevsko-plesnih točk. Nerona spremljamo od trenutka, ko pri komaj 18-ih letih postane cesar po volji in na podlagi množice spletk svoje brezobzirne in ambiciozne matere Agripine, ki mu v ta namen – da bi se usposobil za cesarja – za učitelja določi filozofa Seneko. Neron ni navdušen nad tem, da bi začel vladati – več mu je do tega, da bi se še naprej posvečal umetnosti, ki ga zares zanima. Ne hlepi namreč po slavi politika, ampak po slavi umetnika – in tako svoje

podložnike osrečuje s tem, da jim na zabavah prepeva in igra prizore iz tragedij. Njegova največja želja je, da bi se uveljavil kot pevec – in prvi hud konflikt z mamom pride, ko mu ta v obraz pove, da se ji njegov glas ne zdi nič posebnega. Iz te užaljenosti in prizadetega ponosa, se zdi, se Neron iz bolj ali manj pohlevnega sina spremeni v samodržnega tirana, ki si ne začne preiščevati celo o tem, da bi mamom preprosto odstranil.

Od tod gre njegova pot navzdol, zaplete se v klobčič nasilja in nesmiselnih političnih odločitev, ki na koncu tudi njega stanejo glavo. Na tej poti si spravi izpod nog tudi vse, ki so mu do tedaj stali ob strani – od žene Popeje do učitelja Seneke. In potem se končno tudi sam znajde v položaju, tako značilnem za “prijazno” občevanje v rimskem imperiju – vzame si življenje.

Zrnc je v vlogi Nerona po pričakovanju odličen; glasovno, gibalno in igralsko suvereno vodi igro in v lik Nerona, kjer le lahko, vnaša potrebne psihološke odtenke. Obdaja ga zbor najprej vdanih, potem tiho protestirajočih Rimljanov, ki v pomensko polni in všečni koreografiji Tanje Zgonc držijo ogledalo Neronovim vladarskim “veščinam”. Cesarja obdaja tudi majhen krog sorodnikov in prijateljev – poleg mame in Seneke je tu še prijatelj Oton, ki mu Neron mimogrede ukrade ženo (sicer očitno več kot zagreto za to menjavo), predvsem pa izmuzljivi in povsod navzoči vodja garde Tigelin, ki mu zna tako rekoč vnaprej brati iz oči vsak namig na likvidacijo nezaželenih sovražnikov. Vse to je zapeto in odplesano, z nekaj songi, ki gredo zelo hitro v uho, in seveda s popolnim angažmajem vseh nastopajočih, ki so spretno zajadrali v nov žanr – Saša Tabaković kot jeguljasti Tigelin, Polona Vetric kot zvijačna Agripina, Pia Zemljic (k. g.) kot najprej brezobzirna, pozneje pa ranjena Popeja, in Matija Rozman kot zvesti prijatelj Oton.

Pa vendar – je nekaj bistvenega, kar pri tej predstavi moti in vzbuja dvom. Namreč občutek, da vse skupaj preveva nekam preveč lahkonoten, všečen ton – kot da bi bil pravi namen te predstave vendarle samo zabava. Iz besed vseh treh glavnih avtorjev (avtorja besedila Andreja Rozmana – Roze, avtorja glasbe Davorja Božiča in režiserja Matjaža Zupančiča), s katerimi so idejo uprizoritve pospremili pred premiero, je razvidno, da (seveda) ne. Da so izhajali iz zanimive ideje o usodi Nerona kot nesojenega umetnika – oziroma ideje, kako nevarno je, če se začne umetnik ukvarjati s politiko. A že po branju za Rozo značilnih duhovitih prebliskov polnega libreta se mi je zdelo, da besedilo kot celota tega problema ne poudari dovolj konsekvantno, pač pa se polagoma razpusti v nereflimirano Neronovo biografijo, ki je seveda sama po sebi dovolj razburljiva in privlačna.

Tudi iz predstave ta usmeritev ni dovolj razvidna. Prvič, ni jasno, kaj šele kontekstualizirano, kakšna je pravzaprav Neronova “umetnost”; samo od mame izvemo, da njegov glas ni bog ve kaj. Ko ga hvalijo njegovi prijatelji, ne moremo ugotoviti, ali je to zaradi vljudnosti, poslušnosti in preračunljivosti ali morda znamenje slabega okusa povprečnih množic. Druga, bistvena problematična točka, pa sta dva – tako režijsko kot glasbeno – zamujena momenta, ki bi morala pomeniti prelomnico. Prvi je že omenjeni prizor, v katerem se Neron prvič spre z mamo in je užaljen, ko izve, da ji njegovo petje ni všeč: ali od tod izvira ves njegov poznejši bes, ki povzroči nonšalantni obračun s svetom? Drugi pa je trenutek, ko sredi gladiatorskih iger prvič zares ubije človeka – to bi moralo vsaj vsem preostalim navzočim pomeniti znamenje, da bodo stvari od tod naprej dosti bolj resne.

Tako pa ostane osnovno sporočilo nejasno: kakšnega nam želijo Nerona prikazati? Kaj se v njem dogaja, ko pod njim in za njim leži vedno več trupel – je nor ali samo tako egocentričen ali kaj tretjega? Tudi lik Seneke ni dovolj razčlenjen: ali je tudi on pač le preračunljiv ali je tragičen lik? V Rifletovi interpretaciji je kar nekam preveč mlačen, njegova pozicija pa nerazvidna.

Neron je tako profesionalno sicer brezhibno izvedena predstava, a po svojem vsebinskem dometu nekako ne dosega ravni nacionalne gledališke hiše. In potem, ko se začneš o njej spraševati, postaja vedno bolj problematična.

* * *

27. marca 2009, Mala drama SNG Drama Ljubljana – David Mamet: Bostonska naveza

Nisem takoj ugotovila, kaj je tisto, kar pri tej predstavi nekako ne “štima”; na prvi pogled so namreč vsi elementi čisto “korektni”, nekateri pa tudi več kot to – a celoti nekaj manjka.

Je kriv Mametov tekst, prepoznaven po avtorjevem ostrem, nabritem, nesramnih preskokov in intrigantnih detajlov polnem dialogu v drzni zgodbi, nekakšnem sodobnem odvodu *Bostončank* Henryja Jamesa, le da se Mamet pod loščem jamesovskega jezika in zunanjega ambienta salona s konca 19. stoletja opira na dosti bolj radikalne in izzivalne premise kot njegov klasični predhodnik? Za dve dami, Anno in Claire, ki si izmenjujeta nadvse blazirane vljudnostne fraze, se namreč izkaže, da sta v resnici povezani v intimnem razmerju, nekoč zatajevani seksualni dimenziji t. i. “bostonske naveze”, zvezi med dvema ženskama. Mamet ju po svoji stari

navadi spravi v nemogoč položaj: medtem ko se je Anna med odsotnostjo ljubice Claire očitno žrtvovala, da bi jima zagotovila materialno brezskrbnost, in se spustila v ljubezensko zvezo s poročenim moškim, v zameno pa dobila redno mesečno "štipendijo" in dragoceno smaragdno ogrlico, se je Claire tačas zaljubila v drugo. Zdaj od Anne celo pričakuje, da bo lahko pri njej konzumirala svojo strast; predmet njene ljubezni je namreč neizkušena in nedolžna deklica, ki ne sme nikamor brez spremstva, in Claire želi, da bi Anna zamotila njeno mamo v vlogi gardedame, medtem ko bo ona utrgala sladki cvet ... Anna končno v zameno zahteva, da lahko dogodek vsaj na skrivaj opazuje. A ti grenko-sladki (za Anne grenki, za Claire sladki) načrti se jima porušijo, ko predmet poželjenja sicer pride na prepovedani zmenek, vendar se izkaže, da je hčerka Anninega ljubimca; seveda je več kot zgrožena, ko okoli Anninega vratu zagleda ogrlico svoje mame ...

Temu zapletu, značilnemu za bulvarke, sledi precej neroden poskus obeh dam, da bi zagato rešili; skleneta, da se bosta pretvarjali, da sta prerokovalki, in tako upravičili dejstvo, da se je smaragdna ogrlica znašla pri Anni. A očitno je njuno prizadevanje zaman – njun svet se zamaje v temeljih, saj sta očitno dokončno izgubili podporo Anninega ljubimca. Ta zahteva verižico nazaj, zvezo z Anno pa dokončno pretrga in zagrozi s sodnim pregonom. Konec po zapletu z na videz izgubljeno, a spet najdeno ogrlico pusti Mamet dvo-, če ne triumen: dejstvo je, da ostaneta ljubimki skupaj, v dobrem in slabem, in družno odideta negotovi prihodnosti naproti. Vendar – ali je bil celoten zaplet le Annin zviti načrt, da bi preizkusila Clairino ljubezen, ali pa se namerava Claire pozneje okoristiti z ogrlico? Mamet tega ne pove dokončno.

Vnese pa dodatno dimenzijo; zgode in nezgode obeh dam nenehno prekinjajo in začinjajo prihodi služkinje, ki pomeni zdrav, čeprav seveda v danih razmerah omejen protipol razvajenima, sebičnima gospodičnima – in ti prizori z razkrivanjem skrajnega nerazumevanja in nestrpnosti med družbenima slojema so edini zares duhoviti. Preostalo besedilo pa se ne more točno odločiti, kaj naj bi bilo – v najboljšem primeru nekakšna mešanica elementov iz *Bostončank*, *Nevarnih razmerij* in *Služkinj*; vsakega po malem, a kot celota premalo definirano. Če naj bi bilo to resno, angažirano besedilo, ki odpira teme lezbijstva (v gledališkem listu lahko vidimo, da ga je npr. ameriška lezbična revija *Curve* uvrstila med 10 "najbolj vročih gejevskih dram", ki so se leta 2008 igrale na ameriških odrih), ali če naj bi poskušalo opozoriti na problematičnost položaja žensk, ki so popolnoma odvisne od moških (navsezadnje je res, da edini moški, ki ga na odru sicer ne vidimo, z dvema potezama odloči o življenju vseh

žensk, ki ga obdajajo), ali če naj bi poskušalo celo namigniti, da se od takrat ni nič spremenilo – potem mu absolutno manjka bolj relevantno in dosledno tematiziranje katere koli izmed teh problematik. Tudi sicer se zdi, da Bostonska naveza ni ena tehnično najbolj dovršenih Mametovih iger, in to se je pokazalo tudi pri slovenski praizvedbi.

Nekje na pol poti je namreč ostala tudi uprizoritev pod režijskim vodstvom Borisa Cavazze; očitno so se ustvarjalci sicer zavedali raznovrstnih plasti, a se niso odločili za to, da bi katero posebno poudarili. Tako se Silva Čušin kot bolj tipično “ženska” Anna (z vidnejšim čustvovanjem in v pasivni vlogi ljubezenskega “plena”) in Nataša Barbara Gračner kot bolj “moška” Claire (v aktivni vlogi “osvajalke”) trudita predvsem s prepričljivo upodobitvijo lahkotnega salonskega kramljanja, ki prave teme zavija v bleščeč ovoj briljantne konverzacije in površnega duhovičenja. S tem pa je zamujena priložnost, da bi začutili tisti pravi odnos med njima, ki bi moral biti – čeprav zatajevan – vendarle nekako navzoč in sluten. Najbolje so izdelani in domišljeni prizori s služkinjo Catherine, v katerih je Maša Derganc izkoristila vse možnosti, ki jih nudi takšna vloga. Pokazala je izvrsten občutek za timing in hkrati do konca vztrajala v dvoumnem poigravanju pri upodobitvi preproste punce s svojevrstno varianto kmečke logike. Kar logično je, da se je Cavazza odločil, da prepusti konec njej in ne “srečnemu koncu” obeh dam.

Konverzijska igra, ki pa ji v vseh pogledih primanjkuje pravega duha.

Petra Vidali

O prevajalskih merilih ali Grassu in Maierju v zagovor

Na tako naslovljeni prispevek Slava Šerca v prvi dvojni letošnji številki *Sodobnosti* odgovarjam kot urednica ene izmed knjig, ki ju je prevajalec "vzel v zagovor", Binkoštnega torka Andreasa Maierja. Kar precej časa sem si vzela, vendar ne zato, ker bi bilo tako težko odgovoriti, težko se je bilo odločiti, ali naj sploh odgovorim. Že ko je isti avtor podoben pamflet objavil v *Ampaku*, so me srbeli prsti, vendar je zmagalo moje načelo, po katerem si sovražno naravnane obsesije ne zaslužijo drugega kot ignoranco. No, še zmeraj mislim tako, a se po premisleku vendarle oglašam, ker konec koncev niso v igri moja splošna življenjska načela, temveč prevajalka, ki ji zaupam, in založba, ki zaupa meni.

Seveda se mi je postavilo vprašanje "kaj je v ozadju". Nisem privrženka "teorij ozadja", toda ko si kdo za seciranje dveh prevodov vzame čas, v katerem bi lahko sam prevedel vsaj roman, če ne dva, se vprašanje zastavi kar samo. Mar je res v ozadju samo prevajalkin prispevek na srečanju prevajalcev iz nemščine, v katerem je podala, kot je ob takih priložnostih navada, nedolžne in za nikogar škodljive pripombe o splošnem stanju stvari? Dejstvo je, da prevajalka Urška P. Černe s tem gotovo ni "odvzela posla" ne prevajalcu Slavu Šercu ne kateremu koli drugemu prevajalcu ali prevajalki.

Obstaja pa še drugo dejstvo, ki ga avtor "polemike" ne omenja, vendar je meni omogočilo odgovor na zgoraj omenjeno vprašanje in ga zato ponujam tudi bralcem *Sodobnosti*. Urško P. Černe je neka slovenska založba pred nekaj leti poprosila, da korigira prevod, ki ga je oddal Slavo Šerc. Res, urednik se je odločil za korak, ki v slovenskem založništvu ni stalna praksa, čeprav se Slavo Šerc v prispevku zavzema za to, da bi bila. Sama kot urednica tega pri prevodu Binkoštnega torka nisem storila, pri nekaterih drugih prevodih pa sem. Pri temeljitem popraviljanju enega izmed prevodov, ki je

izšel v zbirki, je sodelovala tudi Urška P. Černe in “rezultat” je bil očitno tako dober, da se romana ni lotil noben prevodni kritik.

Ne morem govoriti o splošnih pravilih, ki uravnavajo takšne uredniške odločitve, lahko pa opišem svojo prakso. Za “zunajserijsko” pomoč se odločim, kadar se mi ob branju prevoda nariše preveč klicajev. Za to je po navadi potrebno več kot nekaj nerodnih formulacij v ciljnem jeziku – te uskladim s prevajalcem ali prevajalko ali pa jih prepustim lektorici oziroma njeni komunikaciji s prevajalcem. K pomoči drugega prevajalca se zatečem, kadar mi postane jasno, da je prevajalec slabo komuniciral z izvirnikom, saj je prevod nesmiseln, netekoč ali kako drugače neprepričljiv. In to se mi je zgodilo tako pri jezikih, ki so tako oddaljeni, da sama nisem mogla preveriti opazanj niti v prevodih v katerega izmed meni dostopnih jezikov in je bilo sploh težko najti koga, ki bi to lahko storil ob originalu, kot pri jezikih, za katere nam ne manjka dobrih prevajalcev. V enem primeru sem se odločila za novega prevajalca in nov prevod, v drugih za korekcijo. Morda bi bila prva pot lažja, a sem pač, morda iz hvaležnosti, ker mi je prevajalec konec koncev odkril sijajen roman ali ker je prevajalka vendarle potrpežljivo opravila delo, ki se ga dolgo ni upal lotiti nihče, izbrala drugo. Seveda pa ne zanikam, da nas zmeraj vežejo tudi pogodbe z ministrstvom za kulturo ali drugimi finančnimi pomočniki in da za čisto nove podvige po navadi nimamo časa.

Ob prevodu Binkoštnega torca nisem na kaj takšnega niti pomislila. Precej smo razmišljali o izbiri slovnične kategorije, ki jo je Slavo Šerc ošvrknil samo za povrhu, in se po debati, v kateri so sodelovali tako prevajalci iz nemščine kot nemški in slovenski slovničarji, odločili za izbiro, ki se nam je zdela najustreznejša. Ob branju prevoda, ki ga je prej pregledala še lektorica (slovenistka in germanistka), potem nisem imela večjih vprašanj. Zdel se mi je jasen, razumljiv, smiseln in estetsko prepričljiv. (Očitno je, da ga je tako brala tudi strokovna žirija za Sovretovo nagrado pri Društvu slovenskih književnih prevajalcev, ki je prevod oziroma prevajalko nagradila.) In odkritja Slava Šerca mi niso razkrila ničesar tako usodnega, da bi morala misliti drugače. Ne trdim, da ne bi bilo idealno, če bi delali v razmerah, v katerih bi vsak stavek vsakega prevoda preverili “vzporedni prevajalci” (ki bi jih angažirale založbe ali že, vzajemno kolegialno, prevajalci sami), trdim pa, da imamo tudi zdaj dobre prevode.

Petra Vidali je urednica zbirke Babilon pri založbi Litera.