

Sodobnost

9

Letnik 78
september 2014

Uvodnik

Samo Rugelj: Nazaj v knjigarne? 1163

Mnenja, izkušnje, vizije

Iztok Geister: Ne ptič ne miš, temveč netopir..... 1175

Pogovori s sodobniki

Dušanka Zabukovec s Štefanom Vevarjem 1184

Sodobna slovenska poezija

Ivo Svetina: Ostanki, koščice, oče 1199

Marija Kostnapfel: Pesmi..... 1211

Samo Kreutz: Pesmi..... 1222

Sodobna slovenska proza

Aleš Berger: Soba, domá 1228

Sebastijan Pregelj: Kronika pozabljanja 1234

Tuja obzorja

Christoph Ransmayr: Tri zgodbe iz *Atlasa bojazljivega človeka*..... 1242

Sodobni slovenski esej

Tone Peršak: Kriza duha 1253

Sprehodi po knjižnem trgu

| | |
|--|------|
| Blaž Lukan: Pričakujem pozornost. (Milan Vincetič)..... | 1263 |
| Andrej E. Skubic: Samo pridi domov (Jelka Ciglencečki)..... | 1266 |
| Miha Pintarič: Na poti v črno luknjo (Ana Schnabl) | 1269 |
| Gorazd Kocijančič: Primož Trubar zapušča Ljubljano (Rok Smrdelj)..... | 1273 |
| Gabriela Babnik: Nočne pokrajine (Ana Geršak)..... | 1277 |

Mlada Sodobnost

| | |
|---|------|
| Dušan Čater: Ribamož (Gaja Kos)..... | 1281 |
| Cvetka Bevc: Čivknjeno od začetka do konca (Maša Oliver)..... | 1284 |

Sodobni slovenski dramatiki

| | |
|--|------|
| Nika Leskovšek: Dramski svet Evalda Flisarja | 1287 |
|--|------|



Samo Rugelj

Nazaj v knjigarne?

Pa ga imamo! Zakon o enotni ceni knjige, ki naj bi po eni strani okrepil knjigarne, po drugi pa preprečil t. i. diskontno prodajo novih knjig v veletrgovinah. Seveda bo ta zakon na tako specifičnem knjižnem trgu, kot je slovenski, po mojem mnenju imel še druge, ne nujno zgolj prijetne posledice. Vse skupaj izhaja iz smeri razvijanja slovenskega založništva v zadnjih dveh desetletjih. Še posebej bo novi zakon vplival na t. i. odvisne založnike, kot bom za potrebe tega besedila poimenoval založnike brez knjigarn, ki so glede knjigarniške prodaje prepuščeni poslovni politiki tistih založb, ki so lastnice knjigarn.

Slovenske knjigarne: kratka zgodovina

V sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja so bile knjigarne, poleg akvizitorske (torej direktne) prodaje, za knjige najpomembnejša prodajna pot. Osamosvojitve Slovenije in spreminjanje njenih kulturnih vrednot pa sta v devetdesetih letih povzročila krčenje knjigotrške mreže, saj so se nekatere knjigarne začele zapirati oziroma vsaj zmanjševati prostor, namenjen knjigam, na drugi strani pa smo bili priča vzponu drugih popkulturnih trgovin, kjer so prodajali glasbo, v tretjem tisočletju pa potem vse intenzivneje tudi filmske nosilce. Videti je bilo, da knjige v tej konkurenci nimajo velikih možnosti.

Po letu 2004, ki je postreglo tudi s "časopisnimi knjigami", smo bili priča obračanju tega trenda: zaradi vzpona širokopasovnih internetnih povezav, ki so omogočale vse bolj nemoteno pretakanje velikih datotek, so se tako glasba na zgoščenkah kot filmi na video formatih znašli v prodajnih težavah in se soočili z upadanjem prodaje, police s temi izdelki pa so se začele manjšati in krajšati. Na drugi strani pa knjige teh težav (še)

niso imele, kar je neposredno vplivalo na pojav novih knjigarn, predvsem takih, ki so jih odprli kar založniki sami (knjigarn, ki niso neposredno vezane na kako založbo, je bilo in jih je še vedno le malo). In ne samo to; v zadnjih desetih letih beležimo veliko povečanje števila prodajnih mest za knjige, saj so se te razširile na mnoge druge maloprodajne lokacije. Vzporedno s tem se je krčila akviziterska mreža in večina tistih založb, ki so gradile predvsem na akviziterstvu, se je znašla v poslovnem zatonu.

Potem pa je leta 2008 prišla kriza, ki je iz leta v leto vse močnejše vplivala tudi na založništvo. K temu je pomembno prispevalo tudi vse večje administrativno zanemarjanje slovenske knjige, kar je bilo zaznavno tudi v upravljanju javnih institucij, povezanih z njo.

Leto 2012 – usodno leto za slovensko knjigo

Predstavljamte si, da nova institucija komaj dobro zaživi (to se je z Javno agencijo za knjigo (JAK) zgodilo v toku ustanovnega leta 2009, ko je tudi na knjižno založništvo že trkala kriza), potem pa se dobri dve leti po tem že začne spopadati s prvimi poskusi destabilizacije. Ko je bila Pahorjevi vladi (2008–2011) na zadnji poletni dan leta 2011 izglasovana nezaupnica, je to tako za ministrstvo za kulturo kot za JAK pomenilo precejšnjo spremembo načrtane smeri.

Janševa vlada (2011–2013) je namreč v začetku leta 2012 ukini-la ministrstvo za kulturo in ga preselila pod t. i. superministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport (minister je postal Žiga Turk), pod velikim vprašanjem pa sta se znašli dve ključni instituciji za film in knjigo, in sicer Slovenski filmski center (ustanovljen konec leta 2010 kot naslednik Filmskega sklada Republike Slovenije, ustanovljenega leta 1994) in JAK. Sprva je bila napovedana celo ukinitvev obeh teles oziroma umestitev obeh nazaj na novoustanovljeno ministrstvo, kar je za kulturenike predstavljalo velik šok.

V treh letih od nastanka je JAK uspelo vzpostaviti dialog s slovenskim založništvom. Agencija je posegla na področja knjige, ki poprej niso bila dobro pokrita, dovolj spretno je uvedla specializacijo producentov za različne segmente plasmaja knjig (recimo založniki knjig, založniki revij, producenti bralne kulture in dogodkov), ki je prej ni bilo. Pred njo so bili novi izzivi – denimo to, kako ustrezno in na nacionalni ravni odgovoriti na prihodnji prodajni plasma knjige v digitalnem okolju, ki je ponekod, na primer v Ameriki, že začelo rušiti tradicionalno prodajo tiskanih knjig,

in kako bolj optimalno razdeljevati sredstva programskim založnikom ter učinkoviteje spremljati njihovo delo.

Končni rezultat "rezanja" obeh institucij je bilo poznejše zmanjšanje števila delavcev in uvedba participacije producentov, ki so morali po novem ob prijavljanju projektov plačevati nekakšno prijavnino. Založniki so spet potegnili krajši konec, saj je javna podpora pri knjigi veliko bolj razdrobljena ter usmerjena na veliko več projektov kot pri filmu, kar za zreducirani kader JAK predstavlja veliko večji administrativni napor, ki onemogoča bolj načrtno vsebinsko ukvarjanje s panogo kot tako. Posledice tega bomo vse bolj čutili v prihodnosti.

Kaj pa se je medtem dogajalo s knjižno pokrajino? Leto 2012 je bilo zadnje leto, ko je izšlo več kot šest tisoč knjižnih naslovov. Seveda je to število nujno presejati oziroma pogledati še z drugačnimi očmi. Podrobnejše štetje oziroma odštevanje (učbenikov, ponatisov, broširanih izdaj knjig, priložnostnih izdaj, ki dejansko ne pridejo na trg in so dostopne le v zelo omejenem okviru, itn.) pokaže, da je bilo novih knjig dejansko dobra polovica. Da je novih knjižnih naslovov toliko, torej približno tri tisoč, so tedaj ocenili tudi v eni večjih slovenskih knjigarn.

Slovensko založništvo je tako med letoma 2010 in 2012, ko se je celotna številka gibala okoli šest tisoč novih knjig, proizvedlo približno tri tisoč novih knjižnih naslovov, ki imajo nekoliko širši bralski ali tržni domet. Toda tudi med njimi je bilo kar nekaj specializiranih knjig, recimo akademske in strokovne izdaje, ki so nastale v različnih aranžmajih in so namenjene ozki ciljni publiki. Nekatero so bile del osnovne javne podpore strokovnim monografijam prek JAK. Poleg tega je vsako od teh let izšlo tudi nekaj manj kot tisoč knjig za otroke in mladino, vendar je Center za mladinsko književnost, ki to literaturo redno pregleduje, številnim od njih prisodil precej slabe ocene. Če k temu prištejemo/odštejemo še vse več žanrskih romanov, lahko zaključimo, da je osrčje slovenskega založništva vsako od let med letoma 2010 in 2012 sestavljalo manj kot dva tisoč novih knjig. Približno polovica od teh jih nastane v okviru nekaj večjih slovenskih založb, kjer ustrezno poskrbijo za njihov nadaljnji plasma, kar pomeni, da imajo dovolj razvite prodajne poti (od svojih knjigarn do prodaje po drugih kanalih in na drugih prodajnih mestih), s čimer iz svojih knjig lahko iztisnejo dovolj prihodka za nemoteno delovanje. Druge založbe so pri plasmaju svojih knjig odvisne od večjih knjigarniških verig, ki so v lasti drugih založnikov, in od lastne iznajdljivosti pri ustvarjanju svojih prodajnih poti.

Poleg krize in globalizacije nakupovanja (e-različic) knjig je svoj vpliv na vse manjše število izdanih knjig napovedovalo tudi zmanjšanje

sredstev, ki ga imajo za nakup gradiva slovenske knjižnice. Nekatere so v letu 2012 za nakup knjig dobile celo četrtno manj denarja, trend padanja podpore pa se je nadaljeval tudi lani ter letos, ko se je razmerje med državnim in občinskim denarjem za nakup knjižničnega gradiva že krepko prevesilo v korist občin. Domače knjižnice so pomemben kupec knjig (njihov nakup predstavlja približno desetino slovenskega knjižnega trga), za nekatere knjižne naslove (recimo zahtevnejšo beletristiko, tako domačo kot tujo) pa je knjižnični odkup ključen prihodek v njihovem življenjskem ciklu. Upad nakupa je torej močno vplival na prihodke založb, ki izdajajo tovrstno literaturo.

Država z javnimi sredstvi prek JAK subvencionira približno štiristo knjižnih naslovov na leto (od tega večino prek t. i. programskih razpisov, pri katerih imajo založbe zagotovljeno triletno financiranje), s tem da znesek subvencije v povprečju pokrije stroške avtorskih honorarjev. Prejemnik subvencije se mora ob tem zavezati, da bo izplačal avtorske honorarje v predpisani višini, ki se razlikuje od tržne, pri čemer to za avtorje še zmeraj niso visoki zneski (avtor subvencioniranega romana za približno enoletno delo dobi honorar v višini bruto mesečne plače višjega uradnika). Programske založbe so bile v letu 2012 soočene z vnovičnim zmanjševanjem sredstev za izdajanje knjig, ta trend pa se je nadaljeval tudi v letošnjem letu.

Zmanjšanje javnih sredstev, namenjenih produkciji knjig, seveda povzroča klasično negativno povratno zanko: manj denarja za avtorske honorarje med drugim vpliva na število nastalih knjig. Poglobljanje krize je poleg manjšega knjižničnega odkupa prineslo tudi manjši knjigarniški nakup knjig, kar založnike, ki so lastniki knjigarn, sili v poudarjeno izpostavljanje lastnih knjižnih naslovov, kar bo v prihodnosti še dodatno hromilo manjše založnike. Vse to se je dogajalo in se še dogaja ob dejstvu, da je slovensko založništvo že v osnovi soočeno s konsolidacijo na različnih ravneh, tudi na globalni, v povezavi z dolgoročnim plasmajem prodaje e-knjig v slovenščini.

Potem pa je prišlo leto 2013.

Leto 2013 – tisoč knjižnih naslovov manj

Po treh triletnih programskih obdobjih, 2004–2006, 2007–2009 in 2010–2012, prek katerih se podpira večina knjižnih aktivnosti, ki predstavljajo t. i. založništvo v javnem interesu (sem poleg podpore knjigam spada še podpora revijam, bralni kulturi, mednarodnemu sodelovanju in raznim

knjižnim dogodkom ter literarnim prireditvam), smo ob koncu leta 2012 prišli do četrte triletke, ki se bo odvila v obdobju 2013–2015. Do triletnega programskega financiranja knjižnih aktivnosti je pred skoraj desetletjem v osnovi prišlo z namenom, da bi se stabiliziralo izdajanje knjig v javnem interesu in s tem zagotovilo kakovostnejše uresničevanje programskih in vsebinskih ciljev posameznih založb oziroma drugih producentov. Da bi bilo njihovo učinkovanje čim bolj smotno, so bili triletni programski razpisi do zdaj objavljeni konec novembra v iztekajočem letu triletke. Pri četrti triletki temu ni bilo tako, saj do konca leta 2012 do objave razpisa ni prišlo; objavljen je bil šele v začetku leta 2013, operativno izveden pa je bil šele sredi leta 2013.

Kakšne posledice je to imelo, ob krizi, ki je vse bolj pritiskala na naš knjižni trg? Založniki in drugi producenti vsebin, povezanih z javno podprtimi knjigami, niso mogli več povsem tekoče planirati svojih nadaljnjih aktivnosti. Če pogledamo natančneje, vidimo, da je na javna sredstva vezan pomemben del slovenskega založništva zahtevnejših knjig. Ta del ni tako občuten v smislu števila knjižnih naslovov (čeprav tudi v tem ni zanemarljiv), pomembna je predvsem “specifična teža” teh knjižnih naslovov. Kar nekaj tovrstnih knjig nastaja v okviru velikih založb, ki same po sebi niso eksistencialno odvisne od javne podpore, a vendar so od slednje eksistencialno odvisne knjižne zbirke oziroma posamezni knjižni naslovi. Načrtovanje novih naslovov v teh zbirkah je zaradi nejasne prihodnosti nedvomno oteženo že v velikih založbah, medtem ko je pri manjših, ki izdajajo skoraj izključno javno podprta dela, načrtovanje nadaljnjega poslovanja in izdajanja knjig s sedanjim vsebinskim profilom brez javne podpore praktično nemogoče.

Kaj se je nato zgodilo v letu 2013? To je bilo leto najhujšega padca prometa s knjigami v tretjem tisočletju, leto, v katerem je moralo panogo zapustiti največ ljudi, in leto, ko smo zabeležili največji padec števila izdanih knjig – s šest tisoč naslovov na pet tisoč. Ocenjuje se, da bo, če se bodo sedanji trendi nadaljevali, obseg prometa v založništvu do konca prihodnjega leta padel na polovico tistega iz leta 2008, kar seveda vse bolj vpliva na način knjigarniškega in drugega prodajanja knjig.

Knjigarniška prodaja v času krize

Kot kažejo podatki založnikov brez knjigarn, s katerimi sem govoril za potrebe tega besedila, se je v zadnjih petih letih prodaja njihovih knjig v knjigarniških verigah drugih založnikov začela radikalno zmanjševati.

K temu sta prispevali dve dejstvi: če je bila lastniška struktura založbe s knjigarnami urejena, so se ti vse bolj posvečali prodaji lastnih knjig, da bi tako nevtralizirali upad lastnih prihodkov, če pa založba s knjigarnami ni imela jasnega in angažiranega lastnika, je gospodarska kriza negativno vplivala in vpliva na prodajo knjig (predvsem zahtevnejših naslovov) drugih založnikov zato, ker te potrebujejo posebno obravnavo, tako glede njihove postavitve v knjigarnah kot glede prodaje, saj zahtevajo tudi sofisticirano poznavanje vsebine. Tako delo lahko uspešno opravljajo samo knjigarji, ki delajo kontinuirano, skozi daljše časovno obdobje, torej več let, na isti poziciji in lokaciji. To jim na eni strani omogoči podrobnejšo seznanitev s knjižnim programom, ki priteka od posameznih založb, tako v avtorskem, vsebinskem kot tudi konceptualnem smislu (kako, na kakšen način izdajajo knjige, kdo so ljudje, ki stojijo za založbo, itn.), na drugi strani pa lahko v tem času navežejo tudi intenziven stik s strankami ter spoznajo, po kakšnih knjižnih naslovih povprašujejo ter kakšne so na splošno njihove ideje in ambicije v zvezi z nakupovanjem knjig.

Jasno in zainteresirano lastništvo knjigarn predpostavlja čim večjo težnjo k doseganju čim višjih in čim uporabnejših vrednot iz prejšnjega odstavka. Če pa lastništvo ni zadovoljivo rešeno, se to v praksi pogosto odraža v začasnih ali celo trenutnih rešitvah na prodajnih mestih. To se kaže v:

a) (pre)nizkih plačah knjigarjev, zaradi česar si ta prodajna mesta ne morejo pridobiti kakovostnih kadrov z dolgoročno ambicijo dela na tem delovnem mestu (sploh glede na to, da jim javna služba v knjižnici nudi višjo plačo),

b) pogostem premeščanju kadrov iz ene knjigarniške poslovalnice v drugo, kar knjigarjem onemogoča kakovostno delo, strankam, ki so z določenim knjigarjem morda že vzpostavile stik, pa otežuje pogovarjanje in nakupovanje knjig, ter

c) najemanju študentov za delo v knjigarni, ki seveda ne morejo enako kakovostno opravljati dela kot redno zaposleni in motivirani knjigarji, saj se zavedajo, da je njihovo delo na tem delovnem mestu zgolj omejenega značaja.

Navedene "težave" so seveda najbolj prizadele ravno bolj sofisticirane knjižne naslove. Ti so, za razliko od bolj komercialnih knjig založnika, ki ima v lasti knjigarno, običajno manj izpostavljeni, nameščeni na knjižnih policah bolj v ozadih knjigarn, obrnjene s hrbtom in ne z obrazom knjige proti kupcu, poleg tega zahtevajo prodajo z angažmajem, saj same od sebe nagovorijo zgolj tiste kupce, ki jih tovrstne knjige zanimajo že ciljno same po sebi. Vse to seveda neposredno vpliva na delovanje in poslovanje manjših založb ter njihov založniški koncept.

Založniški poslovni koncept v povezavi z javnimi knjižnimi sredstvi

Manjše in odvisne založbe so se na krizo začele odzivati v okviru svojih možnosti in so zato v smislu vezanosti na javna sredstva, ki v času krize postajajo vse pomembnejši del njihovih prihodkov, razvile dva osnovna pristopa. Ta dva pristopa sicer predstavljata tudi bolj ali manj pomemben del poslovanja večine drugih založb, ki imajo svoje knjigarne, vendar je primerjalno običajno finančno vseeno manj pomemben. Pri tem je treba poudariti, da se med javna knjižna sredstva upoštevajo vsa, s katerimi država in občine podpirajo knjige, od produkcije do knjižničnega odkupa.

Prvi koncept temelji na izdajanju komercialnih knjižnih naslovov, pri katerih se predvideva visoka branost in izposojanost v knjižnicah ter, odvisno od tipa knjige, spodobna prodajna realizacija prek knjigarn in drugih prodajnih kanalov. Slovenske splošne knjižnice odkupijo nekje tristo izvodov (petdeset gor ali dol) komercialnih knjižnih naslovov leposlovnega tipa, kar za založnika, ob predpostavki, da je osnovna cena knjige okoli trideset evrov, kar je precej običajno za tovrstno trdo vezano knjigo, predstavlja prihodek od šest do sedem tisoč evrov (od osnovne prodajne cene je namreč treba odšteti davek na dodano vrednost in knjižnični/distribucijski rabat). S tem prihodkom lahko založnik pokrije osnovne stroške nastanka knjige, torej stroške avtorskih pravic, morebitnega prevoda in tehnično-uredniške stroške. Če je odkupljenih izvodov nekaj več, lahko založnik pokrije tudi strošek natisa knjig, ki jih odkupijo knjižnice.

Kaj v praksi pomeni ta koncept? Preprosto to, da lahko komercialni založnik do stika z javnimi knjižnimi (knjižničarskimi) sredstvi pride že s tem, da izda komercialen naslov; ta lahko predstavlja njegovo osnovno prihodkovno platformo, ki jo nadgrajuje s prodajo iste knjige drugod.

Drugi koncept izdajanja je z javnimi knjižnimi sredstvi povezan že v fazi produkcije. Založbe, ki poslujejo po tem konceptu, imajo dovolj prepoznaven in profiliran založniški program, da lahko z njim kredibilno nastopijo na javnih razpisih JAK za pridobivanje produkcijskih knjižnih sredstev. Večina teh založb deluje in knjige izdaja znotraj t. i. programskih razpisov že od leta 2004. Tovrstni koncept izdajanja je naslednji: založba, ki izpolnjuje vse potrebne posebne kriterije (denimo, da je v zadnjih treh letih pred objavo triletnega programskega razpisa izdala najmanj osemnajst leposlovnih in/ali humanističnih knjižnih naslovov), na razpis prijavi knjižni program, ki ga pregleda in oceni strokovna komisija. Če založnik dobi dovolj visoke ocene, se njegov knjižni program uvrsti v t. i. triletno programsko financiranje, ki založniku omogoči kolikor toliko stabilno pridobivanje produkcijskih sredstev. Ta sredstva, odvisno od

posamezne založbe, znašajo od 4.500 evrov do 10.000 evrov na knjižni naslov (kar sicer ni povsem relevanten podatek, saj se lahko posamezni knjižni naslovi med seboj zelo razlikujejo, čeprav v splošnem velja, da gre za domače ali prevedene knjige z obsegom od petnajst do dvajset avtorskih pol). Nižji znesek programske podpore (torej 4.500 evrov) tako zadošča zgolj za plačilo osnovnih avtorskih honorarjev po tarifah JAK. V povprečju založbe dobivajo približno 6.000 evrov na knjižni naslov; ker so ob tem zavezane izplačevanju honorarjev po tarifah JAK, to v finančni praksi pomeni, da v primerjavi s klasično komercialno izdelano knjigo, pri kateri bi denimo prevajalcem izplačali tržne honorarje, dejansko dobijo vsaj dva tisoč evrov manj, saj gre razlika med tržnim in subvencioniranim honorarjem neposredno avtorju. Poleg tega je prejem produkcijske knjižne podpore neposredno povezan z raznimi dodatnimi administrativnimi deli in poročili, ki jih mora upravičenec polagati JAK, kar prejeta denarna sredstva v praksi dodatno obremenjuje z delom, ki ga pri klasičnem komercialnem založništvu ni.

Knjige, ki so upravičene javne podpore in jih podpira JAK, so že po definiciji take, da ne morejo iziti na tržen način (torej tako, da bi s prodajo knjige na vseh javnih in zasebnih trgih lahko pokrili stroške in ustvarili vsaj minimalen pozitiven finančni rezultat, kar omogoča nadaljnje poslovanje in razvoj, do neke mere tudi neodvisno od javnih sredstev), kar pomeni, da gre v principu za specifičen knjižni naslov, ki ima precej omejeno bralsko publiko. To običajno odraža tudi odkup tega knjižnega naslova v slovenskih splošnih knjižnicah: za razliko od knjig, pri katerih se pričakuje visoka izposoja, se odkupuje okoli sto izvodov (plus minus dvajset) subvencioniranih knjižnih naslovov. To pomeni, spet ob upoštevanju distribucijskih in knjižničarskih rabatov, da založnik od knjižnične prodaje subvencionirane knjige prejme približno dva do tri tisoč evrov.

Kaj pove primerjava obeh izdajateljskih konceptov in seštevek javnih prihodkov s področja knjig? Preprosto to, da se ti prihodki, ne glede na izdajateljski koncept, bistveno ne razlikujejo in v obeh primerih znašajo nekako od šest do osem tisoč evrov (seveda so tudi odstopanja, tukaj govorimo o povprečjih). Kakšen vpliv pa ima to na založništvo v kriznih časih?

Koncentracija založb na pretežno javno podprte in pretežno strogo komercialne

Ne glede na to, ali je založnik zavezan klasičnemu izdajanju knjig, pri katerem želi pokriti stroške knjige s prodajo na trgu, ali pa gre za

programskega subvencioniranega založnika, ki knjige izdaja z javno podporo, bo, kar se tiče javnih prihodkov v zvezi s knjigo, precej na istem. Klasični založnik bo imel samo prihodke iz prodaje splošnim in drugim knjižnicam, subvencionirani založnik pa bo imel prihodke s prodajo knjig splošnim knjižnicam in prihodek od subvencij, ki pa je podvržen dodatnim zahtevam in zakonitostim.

Če izdajanje knjig glede na njihov tržni potencial postavimo na daljico, pri čemer so na levi subvencionirani naslovi, na desni pa klasični, torej komercialni knjižni naslovi, vidimo, da oba skrajna robova lahko soobstajata tudi v kriznih časih. Na levem robu nastajajo knjige, ki so v takšni ali drugačni obliki naslonjene na javno podporo, pri čemer JAK predstavlja le eno od možnosti, druge so povezane z drugimi javnimi institucijami, katerih ena od dejavnosti je izdajanje knjig, od akademskih institucij prek inštitutov do muzejev itn., poleg tega so tu še razne evropske oblike podpore produkciji knjig ter raznim dogodkom, povezanim z njimi. Ocenjujem, da v tem okviru vsako leto nastane okoli tisoč knjižnih naslovov.

Na drugi strani so knjige, ki izhajajo v klasičnih založniških razmerah, s pokrivanjem založniških stroškov iz prodaje na vseh trgih. Tudi na tej strani daljice ocenjujem, da gre za približno tisoč knjižnih naslovov za odrasle, ki nimajo kake večje estetske, literarne ali kulturne vrednosti, njihov domet je predvsem zabavne narave in angažiranje ter zadovoljevanje potreb nezahtevnega bralca. Večina teh knjig nastane znotraj majhnega števila poslovno najbolj urejenih založb.

V času upadanja nakupovanja knjig bodo subvencionirani naslovi in založbe, ki jih izdajajo, lahko preživeli zaradi seštevka prihodka subvencije, prodaje po knjižnicah in prodaje po knjigarnah ter drugod, knjižni naslovi s skrajnega desnega roba daljice pa bodo preživeli zaradi znatnejše prodaje v knjižnicah ter iz prihodka od prodaje v knjigarnah in drugod.

Ko pa se z robov knjižne ponudbe začinjamo pomikati proti sredini, torej proti knjižnim naslovom, ki imajo manjši tržni potencial, hkrati pa so vsebinsko še vedno dovolj relevantni in pogosto predstavljajo most med knjigami različnih zahtevnosti, ne tako redko pa tudi pot do zahtevnejših knjig, se razmere precej spremenijo.

V praksi je na slovenskem knjižnem trgu namreč težko prodati štiristo izvodov takih knjig (od tega dobro četrtino v splošne knjižnice, preostalo pa v prosti prodaji na drugih trgih, od knjigarn do drugih prodajnih mest), kar onemogoča povrnitev stroškov, povezanih z izdajo knjige. Ravno zaradi tega postopoma prihaja do ukinjanja določenih vsebinskih knjižnih segmentov (denimo malce zahtevnejšega leposlovja, ki ne dobi javne podpore, in neleposlovja), kar v polju celotnega založništva pomeni, da

se knjižni naslovi, predvsem govorim o knjigah za odrasle, koncentrirajo na skrajnih robovih založniške daljice.

Tako v sredinskem delu, če seveda upoštevamo celotno knjižno produkcijo, ostaja samo še okoli tisoč knjižnih naslovov, ki imajo ambicijo neposrednega pokrivanja izdajateljskih stroškov zgolj s prodajo na vseh trgih, tako javnih kot zasebnih, ob tem pa so dovolj kakovostni, da lahko vzbujajo nekakšno bralsko refleksijo. Seveda med njimi več kot polovica cilja na otroke in mladino, kar pomeni, da je takih knjižnih naslovov za odrasle morda samo še kakih petsto. Glede na to, da se je število izdanih knjig v letu 2013 zmanjšalo za več kot tisoč v primerjavi z letom poprej (s šest tisoč na pet tisoč), lahko ocenimo padec tovrstnih knjižnih naslovov na polovico v enem samem letu!

Naslanjanje izdajanja vsebinsko zahtevnejših knjižnih naslovov na razne oblike javne podpore v nadaljevanju seveda vpliva tudi na obseg nakupovalno-bralske potrošnje. Če so produkcijski stroški knjig, skupaj z urednikovanjem, bolj ali manj pokriti že ob njenem izidu, povsem pokriti pa s prodajo teh knjig v knjižnice, potem običajno, razen če gre pri založbi za ekvivalenten tretma knjig ne glede na finančne pogoje izida, v nadaljnjem procesu prodaje ne pride do intenzivnega ukvarjanja s knjigo, ne glede na to, da ima knjiga morebiti spodoben komercialni potencial. Večina založb pač postopa po načelu, da je ta knjiga že "pokrita" in njeno nadaljnjo prodajo/plasma prepustijo inerciji. To v praksi pomeni, da večina založnikov takih in teh knjig ne oglašujejo (izkušnje pri reviji Bukla denimo kažejo, da se letno v njej oglašuje manj kot dvajsetina subvencioniranih knjižnih naslovov), zanje ne poskušajo zagotoviti optimalne medijske pojavnosti prek recenziranja knjig ter ustrezne izpostavitve takih knjig na prodajnih mestih itn. Zato te knjige v bralskem (nakupovalnem pa sploh) smislu pogosto "umrejo", še preden bi dejansko morale zaživeti, razlog pa je posredno tudi to, da so bila v procesu produkcije vanje vložena (pre)znatna javna sredstva. Javna podpora se na tej točki torej ne kaže vedno nujno kot nujna pomoč, temveč predstavlja nekakšno berglo, s katero si založniki lahko pomagajo tudi na dolgi rok. S tem javno podprtim poslovnim modelom založniki torej lahko izdajajo knjige in živijo že od njihovega izdajanja samega (ne pa tudi prodajanja), stalen in dovolj stabilen dotok javnih sredstev pa že v osnovi onemogoča njihov razvoj in tudi intenziviranje njihovih poprodukcijskih, torej prodajnih aktivnosti. Ravno to se je zgodilo približno polovici založb, ki so leta 2004 vstopile v t. i. programsko financiranje. Razen v redkih primerih, ko se zanimanje za kako knjigo začne valiti samo od sebe v obliki ljudskega glasu, za večino knjig velja naslednje: do ljudi pridejo v primeru, če za

njo strastno stojijo avtor in/ali založnik. Prav to pa pogosto izostane pri t. i. vnaprej “sfinanciranih” knjižnih projektih. Že ob izidu zaprta finančna konstrukcija knjige tako pogosto zapre ali vsaj močno zmanjša energetski naboj pri družbenem plasmaju knjige.

Vstopi Zakon o enotni ceni knjige

Na majhne in odvisne založbe, ki imajo preživetje zagotovljeno že z vnaprej vračunanimi (javnimi in “običajnimi” knjigarniški) prihodki in si ne prizadevajo za čim večjo lastno prodajo, novi zakon ne bo imel posebnega vpliva. Na spletni strani svoje knjigarne bodo popravile prodajno ceno (običajno založbe na svojih spletnih knjigarnah nove knjige prodajajo z manjšim popustom), na drugi strani pa bodo knjigarnam prepustile, da prodajo običajno kvoto njihovih knjig. Tudi na večje založbe, ki imajo svoje knjigarne, zakon ne bi smel vplivati negativno, saj bi se moral, tak je bil vsaj namen zakona, vsaj del dosedanje knjižne prodaje na drugih prodajnih lokacijah preseliti nazaj v knjigarne.

Problem pa se bo pojavil pri sredinskem segmentu založb, ki skušajo preživeti tudi (ali predvsem) s prodajo svojih knjig na trgu, vendar nimajo svojih knjigarn. Ob padajoči knjigarniški prodaji v zadnjih, kriznih letih so te založbe začele intenzivno razvijati lastne kanale za prodajo knjig, od lastne spletne do lastne direktne prodaje, ki temelji na bazah dosedanjih kupcev njihovih knjig. Glavna naloga tovrstne prodaje je bila, da je privabila kupce in ustvarila zvesto publiko, ki je potem začela spremljati knjižni program neke založbe in je kupovala njihove nove knjige z določenim popustom, kar je imelo pozitivne učinke na obeh straneh: stalni kupec je dobil knjigo nekoliko ceneje, založnik pa je do denarja od prodaje svojih knjig prišel hitro in brez posrednika, ki knjige prodaja zgolj na komisijski način, denar od prodane knjige pa včasih zadržuje celo pol leta. To je tovrstnim založnikom izboljšalo in povečalo finančni tok za njihove knjige ter jim omogočalo delovanje v kriznih pogojih. Nekatere založbe so na ta način zadnja leta začele ustvarjati tudi tretjino letnega prihodka.

Poslej tovrstna prodaja knjig ne bo več mogoča. Likvidnost teh založb se bo še poslabšala. Če knjigarniška prodaja njihovih knjig ne bo nadomestila izpada tega “neposrednega” prihodka, se bodo prihodki teh založb še zmanjšali. Njihovo nadaljnje izdajanje knjig bo še bolj oteženo.

Zakon o enotni ceni knjige se bo v tem primeru, da knjigarne ne bodo resno prevzele iniciative tudi pri prodaji tistih knjig, ki niso iz njihove založbe, izkazal za administrativni ukrep, ki bo še otežil poslovanje

založb, ki so skušale izdajati knjige na najbolj običajen in konvencionalen način: izbrati knjigo avtorja, v katero verjameš, plačati vse stroške v zvezi z njenim izidom, potem pa s prihodkom od prodaje pokriti te stroške in knjige izdajati naprej. Javni pomen knjigarn, zaradi katerega je bil sprejet ta zakon, s tem ne bo uresničen. Če bo šlo za založbe, ki izdajajo dobre in pomembne knjige, bo to res velika škoda. Vprašanje pa je, kdo jo bo opazil. Knjižna karavana bo šla namreč svojo pot naprej.

Opomba: Predelan del besedila, ki bo v celoti objavljeno v knjigi Izgubljeni bralec: Slovensko knjižno založništvo v času krize, ki bo jeseni izšla pri založbi Litera.



Foto: Nika Korsič

Iztok Geister

Ne ptič ne miš, temveč netopir

O prepoznavnem označevanju živih bitij v poeziji

Povsem nesmiselno bi bilo zatrjevati, da so najpogosteje uporabljene poetične besede, kot so ptica, roža ali dekle, zaupanja vreden označevalec, saj pod tem pojmom ni mogoče najti prav nobenega označenca, če naj bi to bili referenti specifične oblike na realni ravni. Problem koncipiranja realnega v poeziji se pojavi v trenutku, ko hočemo določiti raven realnosti, se pravi mero prepoznavne istovetnosti. Ta mera je pri pojmovanju rastlinskega in živalskega sveta namreč drugačna kot pri pojmovanju človeškega sveta. Posebno obravnavo bi potreboval svet stvari, kjer se ti dve ravni prepletata.

Ljudje se sicer po videzu prepoznavno razlikujemo, a če zapišemo neko ime, si človeka s tem imenom še ne znamo predstavljati, če pa zapišemo ime rastline ali živali, s tem načelno nimamo težav. Rastlino ali žival je namreč mogoče prepoznavno opisati le do specifične oblike, to je vrste (*species*), saj se posamezniki osebki, če govorimo o prosto živečih bitjih, po videzu ne razlikujejo dovolj očitno, da bi jih bilo mogoče individualno razlikovati.

Da bi človeško osebo prepoznali, jo moramo opisati. Tako opisano literarno osebo je tudi brez navedbe njenega imena in priimka sicer nemara mogoče prepoznati kot realno osebo, vendar za kaj takega v konkretni literaturi, kar leposlovje nedvomno je, ni nobene potrebe. Ime leposlovno opisane osebe v nadaljevanju zgodbe pravzaprav označuje samo to literarno osebo, se pravi, da označevalec in označenec ostajata le v zapisani realnosti, medtem ko ime imenovane rastline in živali kliče v zapisano označenca iz nezapisane realnosti, v tem primeru narave. In nič drugače ni, kadar imena človeških vlog (recimo beseda mizar, kakor se imenuje tisti, ki izdeluje mize) kličejo v literaturo označence iz družbenega okolja. Leposlovje je zato zmes dveh realnosti, literarne in neliterarne, umetne in naravne.

Seveda pa s tem ni rečeno, da se za nerazločujočim videzom istovrstnih rastlin in živali ne skrivajo individualne osebnosti, zasnovane na genetski dednini in obogatene z življenjskimi izkušnjami. Če se pesnik ob pogledu skozi okno vso pomlad srečuje z enim in istim kosom s svojega vrta, je ob ne povsem izključenem dvomu bolj ali manj jasno, da je ta kos osebkovno prepoznaven, kar pa za poezijo ni bistveno. Tudi če vzamemo, da bi ta kos imel na nogi barvni identifikacijski obroček kot pasivni udeleženec kake favnistične raziskave, takšna zanesljiva individualna istovetnost praviloma ne bi bila poetično zanimiva.

Razlikovanje med poezijo in prozo temelji na šolskem razlikovanju med vezano in nevezano besedo. Seveda pa besedna povezanost ni omejena le na rimo, značilno za klasično poezijo, saj je tako v poeziji kot v prozi še mnogo drugačnih besednih umetnij ali, če dovolite, da tako rečem, vragolij. Poznamo pa tudi poezijo v prozi in govorimo o poetični prozi. Lahko pa se vprašamo, zakaj v poeziji tako redko srečamo konkretno osebo z imenom in priimkom, četudi izmišljenim tako kot v prozi. Da gre za konkretno osebo, je mogoče razbrati iz konteksta, uporabljen je rodilnik, zaimek oziroma nagovor. Seveda je enako lahko nagovorjena tudi konkretna rastlina ali žival, osebek določene vrste živega bitja.

V primeru nagovora označenca se v poeziji ohranja ta povezanost abstraktnega s konkretnim, lahko bi rekli ta pogled skozi okno. Ko pa se okno predstavljalnosti zapre in pojmovna zavesa zagrne, morajo označevalne besede zaživeti novo življenje, če naj preživijo kot poezija, pri čemer to, kar je bilo prej abstraktno, postane konkretno. Od tod tudi termin konkretna poezija. Nagovor seveda postane povsem odvečen. Poetično imenovanje rastlin in živali na vrstni ravni pomeni ustvarjanje pojmovnega življenjskega okolja. To vrstno poimenovanje je povsem primerljivo z označevanjem prepoznavnih vlog ljudi. Človeške vloge so največkrat psihične ali socialne, se pravi vedenjske in statusne, lahko pa so tudi okoljske.

V antropocentrični poetiki se rastline in živali pogosto znajdejo v antropomorfnih vlogi. Največkrat ponazarjajo kako človeško lastnost. Seveda pa je v leposlovju tudi nekaj zoomorfности, kar je pravzaprav največja draž sestopa z zagledanosti vase.

V pojmovnem svetu obstajajo tudi soimena; neko realno bitje ima lahko tudi več imen. To pa pomeni, da ima več pojmovnih identitet, če ne celo več literarnih življenj. Vsak sinonim (z izjemo slovničnih in narečnih različic) namreč v literaturo ne prinaša le drugačnega pogleda na neko realno vsebino, temveč tudi drugačno pojmovno zgodbo imenovanega bitja. S tem pa se leposlovju odpirajo možnosti za nove pomenske razsežnosti.

Imenovanja ptic

Za nazornejše razumevanje obravnavane problematike se pri govorjenju o rastlinskih in živalskih imenih omejujem na ožje specialistično imenovanje ptic. Še posebej zato, ker je ptica v poeziji daleč najpogosteje uporabljen živalski pojem, čeprav skoraj vedno kot prispodoba za neko človeško psihično stanje ali življenjsko izkušnjo. Prepričan sem, da se šele s specifikacijo imenovanja rastlinskega in živalskega sveta poeziji odpirajo neslutene izrazne možnosti.

Nastanek imena. Ptice so poimenovane po barvi perja (*zelenec*) in s perjem neporaslih delov telesa (*rdečenoga postovka*), po obliki in velikosti telesa in okončin (*mali ponirek*), po oglašanju (*žvižgavka*), vedenju (*kamenjar*) in prehrani (*sršenar*), po prebivališču (*mestna lastovka*) in zemljepisni razširjenosti (*sirijski detel*), po medsebojni podobnosti (*taščična penica*), po opisovalcih ptic (*Temminckov prodnik*) ali po človeških lastnosti (*zlovešča šoja*).

Izvor imena. Ljudska imena so večinoma izkustvena in narečno variabilna, včasih pa so zgolj popačenke sosednih jezikov. Nekatera, predvsem starejša umetna imena so bolj ali manj poljuben prevod znanstvenega imena. Sicer pa slovenska rodovna imena nemalokrat izhajajo iz praslovenskih ali celo indoevropskih, nekatera tudi iz starovisokonemških in italiziranih latinskih zasnov, četudi veljajo za ljudska.

Zapis imena. Razlikujemo trivialna in znanstvena imena. Prva so zapisana v domačem jeziku, druga v latinskem. Trivialna imena so lahko ljudska ali umetna, zapisana v slovenskem jeziku, medtem ko so znanstvena imena zapisana v srednjeveški latinščini.

Sestava imena. Slovenska imena ptic so tako kot znanstvena sestavljena iz dveh besed ali binomna (*rumeni strnad*), za rod in vrsto, kar velja za vsa umetno ustvarjena imena, medtem ko so ljudska imena skoraj vedno enobesedna ali monomna (*stržek*). Le v nekaterih primerih so umetna vrstna imena sestavljena iz treh besed ali trinomna, namreč takrat, ko že rodovno ime sestavljata dve besedi (*velika bela čaplja*). Imenski dvojček sestavljata samostalnik za rod in pridevniški prilastek za vrsto ter le izjemoma dva samostalnika. Enobesedna imena so lahko netvorjenke (*pegam*), samostalniške izpeljanke (*peščenc*) ali samostalniške zloženke iz samostalnika in pridevnika (*krivokljun*).

Pomen imena. Ta je lahko neposreden ali prenesen (*kostanjevka*; zaradi kostanjeve barve perja). Preneseni pomen imena je že sam po sebi poetičen in zato v leposlovju hvaležno sprejet.

Poetika ptičjih imen

Vsako zapisano rastlinsko ali živalsko ime, pa tudi ime neživih stvari, učinkuje na dveh ravneh. Na konkretno zapisani ravni učinkuje kot določen jezikovno uveljavljen izbor črk, ki ima glede na razporeditev samoglasnikov in soglasnikov svojski značaj. Na abstraktni, to je zamišljeni, ravni učinkuje, ko si prebirajoč zapisano predstavljamo tisto označeno bitje ali stvar, ki pa jo moramo poznati že od prej (če ne gre za podpis k sliki), sicer ga nismo sposobni vizualizirati. Vendar pa zapisano ime učinkuje tudi pomensko, četudi si pod tem imenom ne znamo predstavljati imenovanega bitja ali stvari. Takšna predstava tudi ni potrebna, saj jo nadomesti pomenska struktura. Tako na primer ptico z imenom kosec zaradi izpeljanosti iz besede kosa in primerjave s človekom, ki kosi, v mislih povežemo v pomensko strukturo košnje. V slovstvu pa se pojavlja še tretja, literarna raven, ko si v stavku ali verzuzapisano ime dopisuje (dopisovanje je glagolnik, ki najbolje pojasnjuje razmerje med zapisanimi besedami kot tisto, kar pisno dopolnjuje) z drugimi konkretnimi besedami in njihovim pomeni. Na konkretni ravni je to rima, na abstraktni pa pomenska struktura. Tako se lahko razkrije tudi pomen nekega imena, ki je sicer brez jasno razvidne pomenske strukture. Seveda pa je pomenska struktura v poeziji največkrat poljubno izbrana, po čemer se poezija še najbolj razlikuje od proze. Najbolj preprosto pomensko dopolnilo je pridevnik, kot pojasnilo samostalnika, vsebuje pa ga lahko že ime samo (binomno ime).

France Prešeren v pesmi *Orglar* omenja tri vrste ptic: kosa, kalina in slavca. Govori o prevzgoji ptičjih pevcev. Puščavniški orglar nauči prepevati svete pesmi tako trdokljunega kosa kot debeloglavega kalina, le slavec še naprej prepeva po svoje, zato ga Bogu zatoži. Ta pa ga zavrne z besedami "Pusti peti mojga slavca, kakor sem mu grlo stvaril." S pridevnikoma *trdokljun* in *debeloglav* kosa in kalina prepusti prevzgoji, slavca pa povzdigne z verzom "zmerom od ljubezni bije / srcu sladke melodije". Tistemu, ki je kdaj prisluhnil, kako nerodno se pevsko preskuša kos, kako negotovo škriplje kalin in kako neustavljivo prepeva slavec, bo pesem povedala veliko več kot nekomu, ki takih izkušenj nima. Seveda pa nekomu, ki takšnih izkušenj nima, zato, da bo doumel pesnikovo sporočilo, ni treba iskati upodobitve teh ptic. Zato poskrbijo pridevniški opisi trdokljun, debeloglav in sladko melodičen; pomenska struktura zanesljivo opravi svoje poslanstvo.

Ko sem pred več kot štirimi desetletji iz angleščine prevajal haiku poezijo sem v Blythovi antologiji naletel na neprevedeno besedo *uguisu*,

japonsko ime za ptico, ki ji je posvečeno veliko haikujev, torej nekakšnega slavčka evropske poezije. In evropski prevajalci so jo tako tudi prevajali (na primer Vladimir Devidé, Dietrich Krusche). Glede na Blythovo pojasnilo, da je to “*Japanese Bush-Warbler*”, in upoštevajoč njegov citat opisa te ptice (*Japanese Birds* Nobusuke Takatsukasa) sem se takrat odločil za penico, saj so vse okoliščine govorile proti slavcu. Šele mnogo pozneje sem ugotovil, da je *uguisu* ptica iz rodu svilnic *Cettia* iz družine penic. Do tega spoznanja pa ne bi nikoli prišel, ko bi ne slišal zapeti japonski vrsti *Cettia diphone* sorodne, evropske vrste svilnice *Cettia cetti*. Francozi zanjo pravijo, da se njen napev glasi: “*Je suis, je sius, je sui cetti!*” Le kdor ptico pozna, lahko soglaša z mnenjem, da je to najosupljivejše ptičje petje. Japonci pa za svojo svilnico pravijo, da poje *ho-hoh, hokeyo ...* Buson je napisal tale haiku (prevod I. G.):

Svilnica poje
obračajoč se sem,
obračajoč se tja.

Blyth je haiku komentiral z besedami: “Verz izraža prevladujočo željo ptice po petju. Ptica se pri tem preusmerja, kar daje misliti, da želi peti v vse smeri hkrati, kot da petje v eno smer ni dovolj. Nihče ne ve, zaradi česa je ptičje petje tako pomenljivo. Spolno razločevanje in druge zakonitosti ne zadoščajo za razlago tega neustavljivega nagona, vendar človeška bitja, ki klepetamo podnevi in ponoči in s pogledi in kretnjami nikoli ne nehajo komunicirati drug z drugim, globoko v sebi vemo, zakaj ne znamo pojasniti te skrivnostne svilničine nuje.” Originalni Busonov haiku se glasi:

*Uguisu no
nakuya achimuki
kochira muki.*

Zgodba pa ima tudi znanstveni epilog: pred dvema letoma so na podlagi genetskih raziskav japonsko vrsto svilnice uvrstili v samostojni rod *Horornis*, s čimer pa moja pesniška slutnja izpred desetletij ni bila niti najmanj prizadeta.

Znanstveno ime *Cettia* je ptica dobila po italijanskem, v 18. stoletju delujočem matematiku in naravoslovcu Francescu Cettiju. Slovensko ime za svilnico je prevod nemškega imena *Seidensänger*. Samostalniška izpeljanka svilnica seveda nedvoumno razkriva svoje semantično poreklo, nanaša pa se bolj na videz kot na kvaliteto njenega perja. Neprimerno

bolj povedna in za namen pričujočega razpravljanja razveseljujoča pa so japonska imena za tamkajšnjo svilnico. Poleg monomnega imena *uguishu*, katerega pomen ni znan, obstaja še nekaj izrazito literarnih imen: binomno *haru-dori* ("pomladna ptica") in trinomno *haru-tsuge-dori* ("pomlad naznanjajoča ptica"). Še posebno pa je zanimivo in iz evropskega zornega kota edinstveno retrogradno literarno poimenovanje *uta-yomi-dori* ("pesem beroča ptica") in *kyo-yomi-dori* ("suro beroča ptica").

Srečko Kosovel nam je zapustil najlepšo v slovenščini kadar koli napisano pesem s ptičjo motiviko. Naslov pesmi je Balada, ptica pa se imenuje brinovka ali, kakor zapiše Kosovel, brinjevka:

V tihi jesenski čas
prileti brinjevka
na kras.

Na polju
že nikogar več ni
le ona
preko gmajne leti.
In samo lovec
ji sledi ...

Strel v tišino;
droben curek krvi;
brinjevka
obleži, obleži.

Ime brinovka ali brinjevka pomeni ptico, ki se prehranjuje z jagodami brina *Juniperus communis*. Kot klateške selivke se brinovke pri nas pojavijo v novembru, ki je zaradi vremenskih razmer, cikličnih vegetacijskih sprememb in prezimovalnih živalskih *modusov vivendi* nemara najotožnejši mesec v letu. Ampak nikjer drugje ne bi brinjevka našla primernejšega pesniškega okolja kot na krasu, kjer je brin ena najznačilnejših rastlin. Pravzaprav gre pri tem imenovanju ptice za srečno naključje, saj je slovensko ime pravzaprav le prevod nemškega imena *Wacholderdrossel*.

V francoščini *Balada* zveni prav tako melanholično kot v slovenščini, čeravno je to doseženo z drugačnim leposlovnim orodjem (prevod Marc Alyn):

*En l'heure calme de l'automne
Au-dessus du Karst une grive arrive*

*Dans les champs
Plus personne;
Elle seule
Survole
la lande sans vie;
E seul le chasseur
La suit...*

*Coup de feu dans le silence;
Um mince filet de sange;
La grive a terre git
inerte, inerte*

K temu nedvomno največ pripomore francosko ime *grive* za brinovko, kar je obrušena beseda *grivele*, ki pomeni sivo in belo pikasto, kakršno je tudi oblično perje na prsih te ptice. Tišina jeseni in belina nedolžne žrtve se tako prelivata v melanholijo pokrajine.

Zdaj pa pogledjmo, kako ta pesem zveni v angleščini (prevod Ana Jelnikar):

*Into the autumn quiet time
a fieldfare flies
to the Karst*

*In the field
there's no one left,
only the bird
flying
over the woods.*

And only a hunter following it...

*A shot through the quiet,
a tyny trickle of blood;
the fieldfare
falls dead, falls dead.*

Brinovka iz družine drozgov se v angleščini imenuje povsem drugače, namreč *Fieldfare*, pa vendar se otožnost prav posrečeno pretaka skozi fluid sozvočnic: *fieldfare, field, left, following*. Ime je staro, prvič zapisano v 11. stoletju. V anglosaškem jeziku nemara pomeni "popotnika prek polja". Morda pa je izpeljano iz staroangleškega *fealu fearh*, kar naj bi pomenilo "sivi prašiček". Brinovka ima namreč značilno sivo trtico, sicer pa so do

nedavnega marsikje v Evropi, kakor vse drozge, tudi te ptice lovili in jedli. Glede na to, da je v pesmi poudarjeno uporabljena beseda polje in da v njej nastopa lovec, naleti ptica s svojim spremenjenim imenom v novem besednem okolju na povsem drugačne odzive.

Pri nas živi več vrst drozgov in domala vsi imajo klena ljudska imena. Kos, cikovt, carar, brinovka, komatar imajo enobesedna imena, le vinski drozg ima dvobesedno. Da pa prepoznavnost ni vprašljiva in pomembna samo v poeziji, marveč tudi v vsakdanjem življenju, vsaj nekdanj je bilo tako, priča pridiga Janeza Svetokriškega iz 17. stoletja:

En dan mož prenese damu 12 družgi ter ženi reče, da ima taiste h kosilu pripraviti; ona jih vzame inu gleda ter pravi: 'Nejsu družgi, temveč su kusi.' Mož pravi: 'Budju kusi ali družgi, gledaj, da jih ti dobru spečeš,' inu se proč pobere, da bi uržoh ni imel, se ž njo preperat. Sedeta k mizi, začneta te tice jesti. Ona vseskuzi je djala: 'Oh, koku dobru so pečeni ti kusi! Gvišnu so debeli inu dobri le-ti kusi itd.' Mož k nji pravi: 'Budite uže družgi ali kusi, jej inu molči!' Ona pak: 'Zakaj bom molčala? Ja, ja, ja, de su kusi itd.' Takrat mož: 'Jest bom sturil tebi molčati!?' Ter ju dobro oklofota ter se s hiše pobere.

Treba je priznati, da se ta pridiga danes bere kot kakšna poezija v prozi. In če jo primerjamo s Kosovelovo *Balado*, kar se bo morda literarnemu zgodovinarju zdelo bogokletno, sodobnemu libertatnemu intelektualcu pa neokusno, je vendarle treba priznati, da je dramaturgija pesmi in pridige tako rekoč enaka. Začetna idilična scena se v obeh primerih kaj kmalu vznemiri in v hipu dramatično razplete. Treba je le še pojasniti, da so si mladi, torej prvoletni, družgi zaradi pikastega perja na prsih med seboj zelo podobni. Zato naj se pesniki izogibajo uporabe generičnih imen in raje uporabljajo vrstno imenovanje, ki obljublja neprimerno bogatejšo pomensko okolje, četudi s tem tvegajo kakšno klofuto.

Povzetek

Raznovrstnost živih bitij kar kliče po imenovanju. Naravoslovje se temu klicu sistematično odziva predvsem na znanstveni ravni, kjer uporablja latinska imena. Trivialna imena živih bitij poznamo v slovenščini za rastline, medtem ko za živali poznamo imena predvsem za vretenčarje in nekatere skupine žuželk, vsekakor dovolj, da bi jih v leposlovju lahko s pridom uporabljali. Literarnozgodovinskega pregleda o takšni uporabi sicer nimamo, prav nič pa ne zgrešimo, če rečemo, da se v poeziji za

označevanje živih bitij še vedno največ uporabljata splošni imeni roža in ptica.

Trdim, da s tako splošnim označevanjem ne le preziramo naravno bogastvo, ampak tudi zanemarjamo semantične zmožnosti leposlovja. Pri uporabi tako splošnih imen, kot sta roža in ptica, o označencu ne moremo govoriti, ker ne obstaja. Pojavi se šele z uporabo vrstnega imena. Seveda se uporaba vrstnih imen v prozi razlikuje od uporabe v poeziji. V prozi dogajanje ostaja zunaj besednega sveta, saj besede le oživljajo realnost, v poeziji pa besede zaživijo na novo, ustvarjajoč svoje konkretno življenje. Seveda je proza lahko bolj ali manj poetična, poznamo pa tudi poezijo v prozi.

S primeri iz klasične slovenske poezije (Prešeren, Kosovel) in japonske (haiku) poezije dokazujem smiselnost uporabe vrstnih imen za naravna bitja. V imenih se nemalokrat skriva bogata pomenska struktura, ki navdihuje semantično plastovitost poezije. Variabilnost imen (t. i. soimena) prinaša tudi pomenske različice, preigravanja variacij podobno kot v glasbi. Dodatno pomensko bogatenje omogočajo prevodi poezije (primer Kosovelove balade v francoščini in angleščini), kjer imajo vrstna imena lahko drugačne konotacije.

Literatura

Alyn, Marc. Srečko Kosovel. Paris: Edition Seghers, 1965.

Blyth, R. H. *Haiku* (Vol. II, *Spring*), Tokio: Hokuseido, 1970.

Callahan, David. "Cettis split in two." [Http://www.birdwatch.co.uk/categories/articleitem.asp?item=873](http://www.birdwatch.co.uk/categories/articleitem.asp?item=873). Obisk spletne strani 11. 5. 2013.

Devidé, Vladimir. *Japanska haiku poezija*. Zagreb: 1970.

Geister, Iztok. *Razkritja ptičjih imen*. Sv. Anton: Zavod za favnistiko, 2009.

Haiku. (Übersetzungen von Dietrich Krusche). Tübingen und Basel, Horst Erdmann Verlag, 1970.

Svetokriški, Janez. *Pridige*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.

Wikipedia. "Fieldfare". [Http://en.wikipedia.org/wiki/Fieldfare](http://en.wikipedia.org/wiki/Fieldfare). Obisk spletne strani 23. 4. 2013.



Štefan Vevar



Dušanka Zabukovec s Štefanom Vevarjem

Zabukovec: Slovenci večinoma poznamo svetovno književnost v prevodih, čeprav se o tem redkokdaj govori. Le redki prevajalci z omembe vredno bibliografijo prevodov pa se posvečajo tudi teoriji literarnega prevajanja in v tem pogledu si kot avtor prve slovenske študije o literarnem prevajanju, ki temelji na bogati praksi, *Vrvohodske umetnosti prevajanja*, pravzaprav izjemen. Toda prevajanja si se lotil prej kot prevodoslovne teorije in študija jezikov prej kot prevajanja. S Koroške si prišel študirat nemcistiko in anglistiko na Filozofsko fakulteto v Ljubljani. Zakaj ravno študij jezikov? In zakaj si se potem namesto za pedagoški poklic – kajti v času tvojega študija v Ljubljani še ni bilo študija prevajalstva – odločil za prevajalskega?

Vevar: No, za prevajalski poklic se, če se hočeš ukvarjati z literarnim prevajanjem, pravzaprav ne odločiš, temveč prevajalec, če Bog da, šele postaneš, pa ne čez noč, tudi morda še ne po prvi prevedeni knjigi in tudi ne, ko prvič zagledaš ali zaslišiš svojemu imenu pritaknjeno oznako: slovenski prevajalec (to se pri nas včasih zgodi zelo zgodaj); prevajalec postaneš pozneje, ko že imaš nekaj opusa, ko z nečim že opozoriš nase, ko se ti zazdi, da je prevodno delovanje tudi tvoje življenje, tvoja *forma mentis*. Po končanem študiju anglistike in nemcistike torej nisem postal prevajalec, zato pa kmalu knjižničar, bibliotekar (v Delavski knjižnici). Sicer pa med študijem in po njem še nisem verjel v svoje prevajalske sposobnosti, mislil sem, da je literarno prevajanje delo za izbrance, med katere najbrž ne sodim.

Zabukovec: Ne bom vprašala, zakaj pretežno prevajaš iz nemščine, kajti na Koroškem je vpliv tega jezika najbrž močnejši od drugih. Gotovo pa se spomniš prvega prevoda. Kako si zabredel v prevajalske vode?

Vevar: Najprej... nekaj me je vleklo k literaturi, nemški še posebno, najprej že na fakulteti, pozneje pri delu v nekdanji Delavski knjižnici. Ne pa tudi že na gimnaziji, takrat me je nosil predvsem šport. Sem pa že v otroštvu veliko bral, to je temelj vsega, sploh se nisem zavedal, da toliko, ker je bila tudi takrat daleč na prvem mestu žoga, nogomet. Veliko Bevka sem prebral, precej sem ga imel doma, pa Julesa Verna, Marka Twaina, Karla Maya, vsaj tri "špehe" Sienkiewicza, pa seveda druge, Slovence, Seliškarja, Kersnika, Jurčiča, Finžgarja, Ingoliča, Prežiha... Bil sem naročen na zbirko Sinji galeb in pozneje na Bisere ali tako nekako. V gimnazijskih letih pa sem branje precej odrinil od sebe, kakor da se mi je nekaj zgodilo in nisem mogel zlahka prestopiti v literaturo za odrasle. Sem se pa vrnil k branju takoj na začetku študija. Ko zdaj razmišljam in pišem o prevajanju, jasno spoznavam: kdor nima bralske kilometrine in umetniških dispozicij, temu peresa po papirju in prstov po tipkovnici ne vodijo gravure slovenske literarne tradicije, njeni odtisi v zavesti, temveč bolj zmes jezikovne kreolščine. Pisavo te vrste, kadar je še pod močnim vplivom strukture izvirnega jezika, sem v svoji knjigi poimenoval prevajalščica. Danes žal "kreolsko" prevaja kar precej prevajalcev brez bralske kilometrine in talenta. To se jim tudi vidi. A njihovi založniki tega ne opazijo, ali pa se jim to ne zdi pomembno. Kar zadeva moje začetke, pa lahko omenim tri majhne prelomne točke: najprej sem nekaj kratkih zgodb odnesel na Radio Slovenija, Dragu Bajtu, in po objavi dobil spodbudo, naj še kaj prinesem. Od tam me je pot pripeljala do Ivana Minattija, urednika pri Mladinski knjigi, ki mi je dal prevesti neki mladinski roman. Sledila je zelo poučna "delavnica" pri Janku Modru, ki me je povabil k sodelovanju pri nobelovcu Carlu Spittelerju, a me je prej preizkusil. Moral sem poskusno prevesti prvih dvajset strani iz romana. Šele potem me je angažiral. V tej "delavnici" sem se veliko naučil in tudi še pozneje od njega, najpomembnejše za mojo nadaljnjo pot pa je bilo, da sem njegovim stališčem intimno pritrjeval. Ko je, kakor je znal, rekel: *to je papir* ali *to pa ni nič*, sem vedel, da ima prav, in se skoraj čudil, da tega nisem že sam opazil. Danes bi rekel, da je šlo za prazen tok besed, za izbiro neživljenjske dikcije, za šolski namesto za živ jezik. Je pa pri meni opazal neko zdravo strukturo, tako nekako je rekel, in nemalokrat je tudi pristavil: *lej ga fanta*, in to je bila njegova največja pohvala. Na koncu tega prelomnega sodelovanja je iskreno in skromno sklenil: *Ko zdaj gledam tale vaš roman* (prevedla sva vsak po en Spittelerjev roman), *se mi zdi kar fin, tale moj se mi pa ni najbolj posrečil*. Seveda je bila šola te vrste velika spodbuda zame za naprej. Naslednja pomembnejša postaja mojih začetkov je bil že Aleš Berger pri Mladinski knjigi. On me je angažiral za

prevod romana *Poslednji svet* in mi s tem ponudil avtorja z najbolj muzikalnim slogom med vsemi, kar sem jih kdaj, takrat ali pozneje, prevajal. Ransmayr res piše tako, kakor da hoče v svoji prozi udejanjiti znameniti zahtevi Nietzscheja in Benjamina, ko govorita o kakovostnem slogu v prozi. "Takt dobrega prozaika," je denimo zapisal Nietzsche, "je pri izbiri sredstev v tem, da se do skrajnosti približa poeziji, a da nikoli ne prestopi vanjo ..." Podobno tudi Benjamin: "Iz periode, ki je metrično koncipirana in naknadno na enem samem mestu pretrgana v ritmu, nastane najlepši prozni stavek, kar si jih je mogoče misliti ..." In ujeti v prevodu to glasbo, to ritmično valovanje Ransmayrjeve pisave mi začuda ni bilo težko, ker tekste že od nekdaj dojemam tudi kot glasbo besed, pa tudi glasba sama mi je blizu in posluh zanjo v tem pogledu najbrž tudi nekaj šteje.

Zabukovec: Tvoja prevodna bibliografija je zavidanja vredna. Ali dela, ki jih želiš prevesti, poiščeš sam? Ti jih ponudijo uredniki založb? Te poiščejo avtorji, ki poznajo tvoje delo? Sprašujem zaradi *Angela pozabe* avstrijsko-slovenske pisateljice Maje Haderlap, ki je najprej bliskovito zaslovel v Avstriji, v tvojem prevodu v Sloveniji, zdaj so ga v ljubljanski Drami predstavili tudi na odru, vsak čas bosta izšla italijanski in francoski prevod tega dela, avtorica je prodrla celo na ameriški trg.

Vear: No, to prvo vprašanje postavijo skoraj vsakemu formiranemu prevajalcu, bi rekel, in skoraj vsak tudi postreže s predvidljivo dolgočasnim odgovorom, da je marsikaj predlagal sam, drugo so mu ponudile založbe. *Angel pozabe* me je nekako poiskal, bilo je tudi kar nekaj prerivanja okrog romana glede izbire založbe in prevajalca, ampak odločila je avtorica, potem ko ji je "moja" založba (mariborska Litera) poslala v branje moj zadnji prevod (Ransmayrjevo *Letečo goro*). Z izbiro mi je seveda polaskala, a me hkrati tudi obremenila s posebno odgovornostjo v razmerju do prevodnega izida. Na srečo mi njen lirično-poetični slog zelo leži in na srečo sva se ujela tudi v poetoloških vprašanjih, tudi v literarnem okusu in literarnem čutu. In ko je pridno bdela nad prevodom, mi je vseskozi dajala čutiti, da mi pritrjuje pri rešitvah, da me podpira pri prevodnih iskanjih. Gre pa nedvomno za velik roman. Na eni strani za pronicljivo in prepričljivo pripoved o travmatičnih izkušnjah posameznika, družine in slovenske skupnosti na avstrijskem Koroškem. Že ta bralca prevzame. Na drugi pa za slog v najširšem pomenu te besede, ki ga je uporabila avtorica in ki je odličen pendant travmatični stvarnosti v romanu. Ta je trpka in vpijoča do neba, ta sama po sebi boli, zato bi jo ofenzivni slog kričavosti in manifesta, ki bi jo skušal prevpiti, prej utišal in spodkopal.

Maja Haderlap to ve, zato pripoveduje v tihem, liričnem jeziku brez moraliziranja. Pripovedna perspektiva se spreminja od dojemanja majhne deklince kot avtoričinega alter ega do odrasle ženske. V romanu ni nič manifestativnega, nič ofenzivnega, nič obtožujočega; nobenega gneva ni v tej govorici, nobenega cinizma, nič naturalizma in nobene histerije, prej ravno narobe; samo s tiho govorico, z ganljivim orisom tragične nemoči in iz vojnih travm izvirajoče groteskne neboljnosti koroških Slovencev kot državljanov drugega reda lahko gane in presune vsakogar, predvsem pa omeči in porazi tiste, ki bi si ob ofenzivni retoriki manifesta raje zamašili ušesa. Lirični minimalizem, elegično občutje v posamičnem, atmosfera melanholije v splošnem – to je jezikovna krajina *Angela pozabe*. In temeljni problem, ki ga mora rešiti prevajalec, je, kako v prevodu ujeti mehkobne lirizme Majine govorce, kako ohraniti ekonomično milino te melanholije? Kako poustvariti lirične nanose, ki bodo delovali jezikovno enako elegično, mehko in elegantno; ne pa na primer dramsko, moralistično, manifestativno. Se pravi, kako najti prepričljivo in avtentično tiho govorico o zamolčanih stvareh. Uprizoritev v ljubljanski Drami, ki jo omenjaš, pa me je prevzela in presenetila. Zdelo se mi je, da tega besedila, ki ne premore bistvenih dramatičnih elementov, ni mogoče dobro uprizoriti.

Zabukovec: V nasprotju s knjižno izdajo *Angela pozabe* si za odrsko priredbo prispeval tudi spremno besedo, v kateri govoriš o “gravurah toka prevajalčeve zavesti”. Kadar me kdo vpraša, zakaj sem za določen jezikovni problem uporabila prav določeno rešitev, navadno rečem, da je bil trenutni preblisk. Oba veva, da to ni res, čeprav se prevajalec pogloblja v besedilo, ki ga prevaja, kot bi prodiral v svojo podzavest in vse znanje in življenjske izkušnje. Pri *Angelu pozabe* si, kot si rekel, posegel tudi v svoje poznavaje koroškega narečja. Kako bi opisal to izkušnjo? In kakšna je razlika med tem prevodom in prevodi klasične nemške književnosti?

Vevar: Hm, pri prevajanju ves čas deluje vse zavedno in tudi nezavedno v tebi, tudi prebliski imajo pomembno mesto, vendar se nanje ne kaže zanašati. Primarno namreč ne prevajamo besed in tudi ne stavkov, pa tudi samih tekstov ne prevajamo kar takih, kot so, temveč njihov učinek. Če nočemo ustvariti papirnatega šolskega besedila, kakor bi rekel Janko Moder, moramo v ciljni jezik prenesti celotno literarno situacijo izhodiščnega besedila in z njo svoje temeljno čutenje sloga. Tudi pri *Angelu* ni šlo za nič drugega: barvanje s koroščino je bilo v funkciji čim večje naravnosti in avtentičnosti besedila v prevodu, njegovega poetičnega akcentuiranja. Pri

besedilu, ki sem ga o *Angeli pozabe* napisal za gledališki list ljubljanske Drame, pa sem se v razložek od siceršnjega pisanja, pri katerem skušam svojo osebo čim bolj pustiti vnemar in se osredotočiti na predmet, prvič zazrl vase, v svoje prevodno delovanje in ga malce premeril z razdalje. Zanimiva izkušnja. Kar zadeva prevajanje klasičnih besedil v razložek od *Angela* oziroma od modernih tekstov bi rekel, da se vseh tekstov lotevam enako, z notranjo naravnavo na avtorja in njegov svet. Iz tega izpeljem tudi tisto, čemu pravimo slog v širšem pomenu besede. Ko sem na primer prevajal fantazijski roman Roberta Schneiderja z naslovom *Sestra sna* (*Schlafes Bruder*), roman o genialnem, Mozarta prekašajočem glasbeniku, ki se rodi v revnem kmečkem okolju na začetku 19. stoletja, sem se, ne da bi sploh razmišljal o tem, vživel v antikvarnega pripovedovalca, ki kot kak cerkveni kronist tke prečudno zgodbo. In Saša Vuga je potem – prav v Sodobnosti, če se ne motim – pisal o tem, kako ga je zapeljal slog tega romana, da je nekako dolgo verjel, da bere original.

Zabukovec: Še klasično vprašanje. Kakšna besedila najraje prevajaš? Starejša, sodobna, intimna, izzivalna, protislovnostna ...?

Vear: Najraje prevajam dobro literaturo, ki jo je po svoje tudi laže in lepše prevajati kot slabo. Ne bi je ločeval po času nastanka in tudi ne na bolj pozunanjeno ali bolj ponotranjeno. Ne ogrevam se za žanrsko literaturo, ker se mi zdi, da tudi v svojih najboljših izdelkih ne shaja brez osiromašenj in poenostavitev, brez shematike in klišejev. Rad imam duhovite avtorje z izčiščenim gospodarnim slogom. Pa tudi tiste z nenarejeno lirično poetiko. Od nje denimo kar kipi proza Franca Sušnika v njegovi *In kaj so ljudje ko lesovi*, ko na primer takole opisuje Uršljo Goro nad Ravnami in Prevaljem: “Kar je v dolini premalo lepote, vsa je vzkipela v našo goro: v sinji baržun njenih lesov in v rdeče slapove šenturšeljic; v mogočno veličastvo njenih vih, v mir njenih mehkolasih trat in v svobodne razglede njenega vrha. In ko ji sonce zjutraj oblije teme s poljubom prve ljubezni in ji sname megleno odejo z naročja in izpod nog, se zmezijo sive skale ko ovčje črede, sence bežijo v divje globače Pogorelca in Rup, gams vodi družino v Suške frate; v Črnem vrhu, v Plešivški kopi zaihtijo sekire in smreke zastočejo od bridke sle; jutro raste na Vernaci, raste in cveti na požganišču v Šeserju in pri Jelenu, cveti in prede zlato kodeljo od Ivarti do Prežiha, in zvon zatrepeče po sončni tenčici in dan je razsut v razkošne dalje. To je svet samorastnikov.” Manj mi je pri srcu južnoameriško-mediteranska narativnost, ki včasih klepetavo ubesedi vse, kar se avtorjem pripodi na misel. Že res, da je morda prav v tem njihova

poetičnost, ki naj bi oblikovala ozračje, vendar me v literaturi hitro odbije vse, kar spominja na nerefektirano zagledanost avtorja vase. Seveda pa gre pri dojemanju poetičnosti predvsem in tudi za vprašanje literarnega okusa in jezikovnega čuta. Tu mi kot zgled prihaja na misel Stefan Zweig, ki je svoja besedila, kakor pripoveduje v svoji avtobiografiji *Včerajšnji svet*, zmeraj skrčil približno na četrtino, ne da bi jim s tem kar koli odvzel. In ko bereš *Včerajšnji svet*, opaziš nenavadno gostoto sporočila, ujetega v jasno misel, ki je nikjer ne posrka prazen tok odvečnih besed.

Zabukovec: Nagrade: nekateri si jih želijo, drugim so v breme, tretji jih prezirajo. Ti jo imaš – najvišjo slovensko priznanje na področju prevajalstva, Sovretovo nagrado za prevod Goethejevih *Učnih let Wilhelma Meistra*. Kaj ti ta nagrada pomeni? Se je zaradi nje zate kaj spremenilo? Čutiš večjo odgovornost? Laže izbiraš delo? Bolj garaš?

Vear: Nagrada je javno priznanje in seveda nekaj lepega. Pomeni, da je panoga opazila, da dobro delaš, in da si nekdo znotraj nje in nemara tudi širše. Zame je bila Sovretova nagrada tudi osebni praznik, ki sem ga obeležil ne le na Društvu, temveč tudi s prijatelji in sorodniki. Srečo je treba deliti, pravijo. Spremenila pa me nagrada ni, vsaj opazil tega nisem. Zaradi nje ne čutim večje odgovornosti, a tudi bolj ležeren nisem postal.

Zabukovec: Prevajalci vemo, da se jezika ni mogoče naučiti samo iz knjig. Pogosto bivaš v prevajalskih hišah po Evropi, kjer prevajaš in imaš na voljo vire, ki v Sloveniji niso dostopni. Kaj je po tvojem najdragocenejšem pri takem bivanju v deželi, katere jezik prevajaš?

Vear: Res sem imel krajše (večinoma enomesečne in ne samo prevajalske) štipendije v Nemčiji (Weimar, Berlin, Stuttgart, Straelen) in Avstriji (Dunaj) in zgodnja velika pridobitev je bila velik napredek pri moji nemščini. Ob tem mi je bilo dano spoznati prevajalce iz različnih dežel, skupaj razreševati prevodne probleme, spoznavati različne literarne in prevodne kulture, predvsem pa se – po navadi v kakšni idealno opremljeni knjižnici – nemoteno posvetiti izbranemu avtorju, za nekaj tednov odriniti svoje kompleksno življenje na stranski tir. Na Evropskem prevajalskem kolegiju v Straelnu sem med drugim pisal tudi svojo knjigo *Temeljni aspekti in principi teorije literarnega prevajanja* in spominjam se, da je bila prav v tem kolegiju bržkone edina knjižnica v Evropi, v kateri sem lahko raziskal, kaj se je dogajalo z neko besedno igro v romanu *Fasada* Libuše Monikove pri prevodu v osem različnih evropskih jezikov. Pa ne

samo to. Tam so bili tudi prevajalci, ki so mi stvar pomagali razložiti. Roman sem namreč nekaj let prej sam prevedel v slovenščino in si zanimivo besedno igro in svojo rešitev tudi izpisal. V Weimarju pa sem denimo prevajal Goethejev razvojni roman *Učna leta Wilhelma Meistra* in pozneje tudi študiral primarne vire in pisal svojo disertacijo *Fenomen Goethe*, ki je v knjižni obliki izšla pri Založbi Literatura. Dunaj pa me je zmeraj najbolj privlačil z vsem, kar v njem še priča o vlogi tega mesta v stoletjih do prve svetovne vojne. To je zame še vedno najprivlačnejše nemško (avstrijsko) mesto. Pa ne le zaradi bogate kulturne zgodovine, prej zaradi vsega, kar se je samo na videz končalo v njem, v resnici pa zgolj predrugačeno živi naprej, utelešeno v "biotopu" dunajske kavarne. In vendar, kdor hoče dobro razumeti Dunaj na poti skozi čas, skoraj ne more mimo Zweiga in njegovega *Včerajšnjega sveta*. Ta bivanja so mi torej bistveno razširila mentalno obzorje in mi omogočila izpeljati marsikateri projekt, ki ga sicer ne bi bilo.

Zabukovec: Poleg prevajanja se veliko ukvarjaš tudi z gledališčem, si kustos Slovenskega gledališkega muzeja, urejaš *Slovenski gledališki letopis*. Kako si zašel v gledališke vode in kako usklajuješ ti dve dejavnosti?

Vear: Kot kustos oziroma muzejski svetovalec v Slovenskem gledališkem muzeju vodim tako imenovano arhivsko zbirko, ki zajema zbirko zapuščin pomembnejših gledališnikov, zbirko gledaliških člankov od začetkov muzeja do današnjega časa in računalniško (zdaj tudi internetno dosegljivo) zbirko gledališke produkcije v slovenskih poklicnih gledališčih od leta 1867 (leta ustanovitve Dramatičnega društva) do danes. Na podlagi trajnega vnašanja podatkov o gledališki produkciji sestavljam in urejam Slovenski gledališki letopis, ki na približno 300 straneh vsako leto popiše vse aktualno gledališko dogajanje v Sloveniji. Čez kak teden ali dva bo ravno izšel naslednji zvezek, v katerem bo obdelana sezona 2012/13. Slovenski gledališki zgodovini se ob tem posvečam tudi v člankih in doslej treh samostojnih publikacijah, avtorsko pa sem se podpisal tudi pod več tematskih razstav, tudi pod v lanskem decembru odprto stalno razstavo v SGM. Med raznovrstnimi opravili najraje arhiviram zapuščine slovenskih gledališnikov. Ko "se izgubljam" v teh zbirkah, se mi pred nevednimi očmi izrisuje sicer luknjičava in mozaično razsejana slovenska gledališka zgodovina, ki pa je nasičena s tako pristno atmosfero preteklih dob, kakor ti tega skoraj ne more pričarati nobena knjiga.

Zabukovec: Poleg vsega naštetega tudi že leta sodeluješ pri delu Društva slovenskih književnih prevajalcev, v njegovem upravnem in nadzornem

odboru ter komisijah za nagrade in priznanja, največji zalogaj pa je bilo najbrž ravno predsedovanje upravnemu odboru, in to celo dva mandata. Vem, da je glavno breme organizacijskega dela v Društvu ravno na predsedniku. Kakšne so bile tvoje izkušnje?

Vear: Da je glavno breme dela na predsedniku, je samoumevno. Lahko pa si delo malo olajša, če ga zna spretno razdeliti. Jaz v tistih štirih letih (2002–2006), ko sem Društvu predsedoval, pri tem nisem bil ravno najbolj spreten. To so bila lepa in težka štiri leta; težka, ker je toliko stvari prišlo na novo: štipendije, nove nagrade, petdesetletnica Društva in s tem povezana slavnostna akademija, pa levitev Društva iz društva v interesno skupnost, ki se je morala v družbi zavzeti tudi za pravice in status svojih članov; in lepa, ker je bilo prijetno delati v ozračju zavesti o napredku Društva, ki je v “mojem” času, če se dobro spominjam, tudi zraslo s 160 na 200 in več članov.

Zabukovec: Poleg prevajanja si se med podiplomskim študijem lotil tudi prevodoslovja. Zakaj?

Vear: Res je, razlog za to pa je bil zelo preprost. Pogosto sem ob kakšni svoji prevodni rešitvi zelo jasno začutil, da obstaja boljša rešitev, do katere pa v tistem trenutku nisem mogel. In zmeraj sem jo pozneje tudi odkril. In potem sem se vprašal, ali se sploh da objektivno dokazati, da je ta druga res boljša. In ta radovednost me je pripeljala do teorije, v njej sem našel veliko orodij za argumentacijo, ki presega poljudne oznake: dobro/slabo, okorno/elegantno, gladko/zatikajoče. Naj ta opis ponazorim s primerom: Goethe v svoji avtobiografiji na nekem mestu pove, da se je zelo potrudil, da bi neki stvari prišel do dna. Za to pa uporabi malce nenavadno zvezo: *nisem pustil umanjhati svojemu velikemu prizadevanju, da bi stvari prišel do dna*. In kakor sem jo slutil, tako sem jo naposled tudi odkril – elegantno rešitev, ki ničesar ne poenostavlja, temveč v celoti izrazi to nepristajanje na premajhen trud: odkril v glagolu *skopariti*, ki nam tu po dikciji strukturalistične teorije Jiříja Levýja prihaja na pomoč kot skrita latentna struktura. Rešitev: *in nisem skoparil z neizmernim trudom, da bi ...* implicira to v originalu izrečeno *nedopustnost umanjkanja truda*, hkrati pa vpeljuje avtentično slovensko strukturo. Ko sem bil dovolj globoko v teoriji, sem tudi spoznal, da se lahko na tem področju raziskovalno bolj uresničim kakor na kakem drugem germanističnem področju, zato sem se v okvirih magisterija docela, v okvirih doktorata pa v precejšnji meri posvetil prevodoslovnim raziskavam.

Zabukovec: Prevodoslovje se je močno razmahnilo šele proti koncu 20. stoletja, čeprav so se predvsem pisatelji s temi vprašanji ukvarjali že pred petsto leti. Idealna kombinacija je ravno prevajalec in prevodoslovec v eni osebi. Prevajalci vemo, da se samo z znanjem teorije ne da prevajati, prevodoslovci pa so prepričani, da imajo odgovor na vse. In zato si največkrat stojimo nasproti, vzvišeni drug nad drugim se gledamo kot psi in mačke, vsak na svojem bregu prepričan v svoj prav. O tem govoriš tudi v *Vrvohodski umetnosti prevajanja*. Kakšen bi bil po tvojem mnenju lahko kompromis? Je mogoče, da bi se teoretiki in praktiki zbližali? Navsezadnje so cilj čim boljši prevodi.

Vevar: No, moja knjiga je poskus zблиžanja med teorijo in prevodnimi praktiki, zato (a ne le zato) se tudi oddaljuje od formalne teorije in se kot uporabna (aplikativna) veja skuša preleviti v tisto, ki bi jo lahko poimenovali substančna. Substančna zato, ker izhaja iz zelo natančnega opazovanja prevodnega procesa in njegovih zahtev ter opazovanja prevajalca pri delu. V nasprotju z njo je formalna teorija prej lingvistika oziroma filologija, ali pa strukturalizem oziroma literarna veda v prevodoslovni preobleki. Formalna teorija je zelo razvejena, fasetirana in v razmerju do prevodne prakse samozadostna. Ko sistematizira, katalogizira, predalčka in "kapilari" po komaj preglednem planetu z imenom prevajanje, se ne obremenjuje z opazovanjem, kako v svoji srčki poteka prevodna praksa. Zagledana v modne kulturne razlike se ne sprašuje o nekaterih bistvenih medkulturnih univerzalijah. Ne vpraša se, na primer, zakaj vodijo prevajalce v tako različnih okoljih, kot so na primer São Paulo, Reykjavik ali Ljubljana, pri delu povsem isti smotri. Raje nalaga: Prevajalec naj prevaja po izbrani metodi, če se odloči za zvesto, potem naj ji ostane zvest, če se odloči za svobodno, naj ostane dosleden v tem. In ni ji mar, da svetovna prevodna praksa razume prevodno početje povsem drugače. Nikakor ne kot zavestno izbiro bodisi zveste bodisi svobodne metode, temveč kot veliko igro dobitkov in izgub, ki jo velika večina solidnih prevajalcev na zemeljski obli igra tako, da so dobitki večji od izgub. Ko tak prevajalec pristaja na koncesije (izgube), pristaja na tiste, ki so najnižje na njegovi prioritetni lestvici. Zaveda se, da prevaja pomen in lepoto in da mora njegov prevodni izid še skozi filter umeščanja v nov kulturni kontekst. To mu je jasno, pa če zna to tako razložiti ali ne. V prevodu skuša torej zavestno ali nezavedno ohraniti vse tri enakovredne kategorije, neogibne izgube pa dopustiti šele na najnižjih ravneh teh treh kategorij (semantike, estetike in pragmatike). Razliko v razumevanju problema in argumentaciji formalne in substančne teorije lahko dokumentiram z zanimivim primerom iz

svojega zadnjega prevoda. Gre za roman Vladimirja Vertliba *Nenavadni spomin Roze Mazur*. Ko se glavna junakinja, 92-letna Judinja, v devetdesetih letih 20. stoletja iz ruskega Peterburga, v katerem vladata negotovost in kaos prelomnega časa, preseli v Nemčijo, se tam povsod srečuje z redom in kultiviranostjo. Tako tudi na pokopališču mesta Gigricht. Tam jo prešine misel: *Celo smrt je bila v Gigrichtu uglajen/kultiviran gentleman*. Tak prevedek je po naziranju formalne teorije korekten in zvest. Ne ravno stoddosten, ker stoddotnega prevoda ni oziroma je mogoč samo v teoriji, zato pa nekako 90-odstoten. V skladu s substančno teorijo, ki sem jo razvil in jo zagovarjam, pa je komaj zadovoljiv, matematično povedano 60-odstoten. Za kaj gre? Formalna teorija izhaja iz dobesedne (denotativne) skladnosti kot temelja, od katerega se merijo prevodni odmiki. V substančni teoriji, kakršno sem razvil, pa se prevodni odmiki merijo od realno dosegljivega, kompleksno dosegljivega, v prevedku in prevodu. Kompleksen pogled nam nalaga, da pri zgornjem stavku upoštevamo, da je beseda *gentleman* kot prisproda za smrt uporabljena samo zato, ker je smrt v nemščini moška alegorična figura, ker je to v tej kulturi moški s koso, ker je smrt tudi v vsej nemški mitologiji moškega spola. In ker je ravno narobe v slovenščini, ker je smrt v slovenščini ženski alegorični lik, je treba v prevedek vpeljati denotativno spremembo, za to majhno žrtev pa pridobimo veliko več: ohranjeno konotacijo. Ta ima različna imena: je tisto, povedano med vrsticami, je globinska struktura namesto površinske, je mišljeno namesto na videz izrečenega itn. Šele s prevedkom: *Celo smrt je bila v Gigrichtu kultivirana dama...* v prevodu ohranimo ustrezno konotacijo. Ohranimo torej pomembnejšo (višjo) semantično vrednost in se odrečemo manj pomembni. A ne le to. S to rešitvijo ohranimo tudi polisemijo oziroma večpomenskost, ki je bistvena kvaliteta literature. A spet ne samo to. Pridobili smo tudi pri drugi kategoriji, pri kategoriji pragmatike, saj smo upoštevali razliko med dvema kulturama. A tudi to še ni vse. Izboljšali smo celo tudi estetsko vrednost prevedka, saj smo se izognili neizravnani komparaciji (*smrt = gentleman*) in ustvarili v spolu usklajeno komparacijo (*smrt = dama*). In vse pridobljeno pri drugi rešitvi pomeni izgubljeno pri prvi!

Zabukovec: Vsi poznamo krilatice, da je vsak Slovenec tudi prevajalec, čeprav poklicni prevajalci vemo, da to še zdaleč ni res. Potrebneja je ogromno študija, resnično "vseživljenjsko" učenje, dolgoletna praksa, občutek za jezik, za nameček pa še umetniška žilica. Kaj bi rekel svežim diplomantom, ki so prepričani, da so vso učenost z veliko žlico zajeli že na fakulteti?

Vevar: Strinjam se z vsem, kar si naštel. Skoraj ni kaj dodati. Svežim diplomantom pa bi povedal, da v življenju ni mogoče mimo "Sokrata", da se za pretirano zaverovanostjo vase včasih skriva šibka samozavest. Da pot k vednosti vodi od misli: Vem, da malo vem.

Zabukovec: Vsi, ki naročajo prevode, so gotovo že imeli težave s tem, da nekateri prevajalci sicer zelo dobro obvladajo tuji jezik, veliko slabše pa svojega. In ker je pri prevajanju v slovenščino ta jezik bistveno delovno orodje, se seveda težko znajdeš, če ga ne obvladaš v vseh potankostih. V naših šolah pa slovenščina velja za enega najbolj osovraženih predmetov, torej je toliko teže priti do poglobljenega znanja in spretnega vrtenja med vsem, kar slovenščina lahko ponudi. Kako, misliš, bi se te problematike lahko lotili?

Vevar: Hm, veliko strokovnjakov se ukvarja s tem vprašanjem in zdaj naj bi jim solil pamet nekdo "s ceste". Ampak jaz bi stavil na branje, na tiho in glasno branje za šolarje privlačnih besedil. Recimo kakovostnega humorja. Veliko jezika bi se dalo naučiti iz tega, sodim, ne samo besedja, tudi pravilnega besednega reda, pa postavljanja vprašajev, pik in vejic, ki se ga da razbrati iz intonacije, premolkov in besedne logike. S tem bi morda osvojili kako četrtno vsega, kar je treba vedeti o slovnici. In tisto preostalo bi imeli na kaj postaviti. Pomislimo samo, da dober bralec neslišno izgovarja tudi vejice in pike. Da ob njih logično predahne. In tudi o podredju in priredju bi se lahko učili na temelju kratkih besedil te vrste. Iz stavka: *Bilo je mrzlo, da je drevje pokalo*, lahko učenci na primer sami izpeljejo spoznanje, da je drugi stavek posledica prvega. In učiteljica lahko zgolj doda: Zato pa rečemo, da je posledičen in še odvisen je od prvega. Torej posledični odvisnik. Kakor šolarjem ne dajemo v roke učbenikov literature, temveč primerno literaturo samo, tako bi bilo morda boljše, da bi jim dali v roke in uk v simpatično zgodbo ujet jezik, ne pa (namesto njega samega) vede o njem.

Zabukovec: Že med najbolj slovečimi sodobnimi prevodoslovci je zaslediti prepričanje, da se spoznajo na vsa področja prevajanja, vendar je ta misel seveda zmotna, predvsem zato, ker se osredotočajo na teoretični, znanstveni pogled na prevajanje, nimajo pa trdne podlage v praksi. V *Vrvohodski umetnosti prevajanja* si se tega lotil drugače, z veliko nalslanjanja na svoje prevajalske izkušnje. Kako je zorela misel na to knjigo?

Vevar: Zanimive primere ob svojih prevodih sem si beležil približno od srede devetdesetih let, ampak takrat sploh še nisem pomislil na knjigo.

Misel nanjo je prišla počasi, na poti skozi magisterij in doktorat, ki sta oba prevodoslovno obarvana, na poti skozi branje formalne teorije. Pri njej sem opazil širino, in sicer hvalevredno raznolikost premnogih faset, ki skupaj oblikujejo pojem prevajanja in prevodoslovja; obenem pa sem tudi opazil inflatornost in insuficienco formalne teorije, brž ko je (največkrat takrat, ko je skušala s primeri ilustrirati svoje teoretske premise) skušala vrednotiti. Vse bolj se mi je jasnilo, da je v našem okolju potrebna knjiga, ki bo zarezala v bistvo stvari, a ne plosko in linearno, temveč kompleksno, in ki bo kompleksno vrednotenje celostnega prevodnega problema tudi ilustrirala z mnogimi primeri iz prevodne prakse.

Zabukovec: Med prevajalci vlada veliko protislovnih prepričanj: da zvest prevod ne more biti lep in obratno, nekateri prisegajo na potujevanje, drugi na posvajanje besedila, spet tretji so prepričani, da nekatera besedila niso prevedljiva, čeprav vrhunski prevajalci vedno znova dokazujejo, da to ni res. Morda še najbolj velja misel, da prevodi prispevajo k medkulturnemu spoznavanju. Navsezadnje tistih, ki lahko enakovredno berejo zahtevnejša književna dela v tujih jezikih, gotovo ni toliko, kot je tistih, ki si domišljajo, da to znajo in zmorejo. *Domišljati si* v tem primeru izvira iz besede domišljija, zanjo pa vemo, da ima krila. Kaj meniš o tem?

Vevar: Nobenega prevajalca ne poznam, in poznam jih kar nekaj, vsaj iz 20 držav, ki bi poenostavljeno prisegal bodisi na zvestobo ali na lepoto. Kategorično ukalupljanje je stvar formalnih teoretikov. Predvsem pa ne poznam nobenega formiranega prevajalca, ki bi pojem ekvivalence oziroma prevodne enakovrednosti razumel tako poenostavljeno, kakor to počnejo predstavniki formalne teorije. Vsi formirani prevajalci skušajo namreč iz prevodnega izida iztržiti čim večjo enakovrednost in vsi se tudi zavedajo, da to ne velja le za področje sporočila, temveč tudi za področje lepega in za področje umeščanja prevedka v ciljno kulturo, torej za področje pragmatike. S tem ko teoretik formulira dilemo, ali zvestoba ali pa lepota, razkrije popreproščeno razumevanje pomenske kategorije, saj jo enači z dobesednostjo, kar je kot kriterij žal značilno za celotno formalno teorijo. Že prej sem pokazal, da je treba semantiko razumeti širše, da marsikdaj prav z odmiki od dobesednosti dosežemo večje pomensko ujemanje na ravni konotacije, kontekstualnega in tekstualnega pomena. In ravno na podlagi takega razumevanja problema deluje vsak formirani prevajalec. Zvest prevod torej ni odvezan dolžnosti, da je lep, predvsem pa tudi zmore biti lep. Zvestoba na višjih semantičnih ravneh je denimo značilna za besedne igre. V svoji *Vrvohodski umetnosti* imam

kakih petnajst primerov dobro rešenih besednih iger, ki kažejo, kaj vse je ulovljivo v prevodu.

Zabukovec: Že v uvodu sem omenila, da so – pri nas, pa tudi drugje – redki prevajalci tudi prevodoslovci. Teorija sama po sebi seveda ne more ustvariti prevajalca, lahko pa v določenih pogledih pripomore k prevajalskim strategijam. Kakšne izkušnje imaš s tem?

Vear: Uporabna teorija je lahko zelo koristna. Lahko ti pove, kaj delaš dobro in kaj slabo, in tudi argumentira, zakaj je dobro dobro in slabo slabo. Lahko te podkrepi v pogledih na prevodno delovanje, ti dvigne samozavest in vlije voljo. Devet principov, ki sem jih razvil iz trihotomije med semantiko in estetiko, lahko razjasni marsikatero prevodno dilemo. Tudi zavest o tem, da je treba biti dober igralec velike igre dobitkov in izgub, da pri njej ne smeš izgubiti pomembnejših pomenskih plasti, lahko pa, če ne gre drugače, manj pomembne; da pri njej ne smeš izgubiti tistega lepega, da moraš izpeljati čim popolnejšo analogno preoblačenje; da se mora posrečiti tudi kulturni preboj, da ciljna kultura prevod sprejme in ga vzame za svojega. In vendar vsa ta vednost ni nujen pogoj za dober prevod, lahko je samo izvrstna pomoč.

Zabukovec: V knjigi našteješ več vrst prevoda, od racionalnega prek intuitivnega do umetniškega. Verjetno ne bi bilo smiselno pričakovati, da bi bili vsi književni prevajalci vrhunski umetniki, vsekakor pa bi morali biti vsi prevodi strokovno korektni. Pri sedanjih možnostih študija, dostopnosti virov in informacijskih poti je to vsekakor možno.

Vear: S temi prevodnimi tipi pravzaprav analitično povzemam tipične vrline in slabosti prevajalcev ter kategoriziram prevode v skladu s temi lastnostmi. Nekdo je denimo odličen urbanist, se pravi ima smisel za jezikovni prostor, slabše pa mu gredo od rok arhitekturne rešitve, se pravi reševanje pomena. Njegov prevod je posledično tekoč in eleganten, a pomensko osiromašen. In imamo tudi ravno drugačen tip prevajalca, ki skrbno pazi, da ne bi izpustil najdrobnejše pomenske tančine, a se prevod zatika in je teže berljiv. In tako naprej. Ne morem tu naštetih vseh tipov in kombinacij, vendar ugodna zmes med njimi lahko, če se odene še z domišljenim ornamentom, prestopi v polje umetniškega prevoda. Mislim, da bi se morali literarnega prevajanja lotevati tisti, ki imajo v sebi umetniške zasnove in ki so v življenju dovolj prebrali. Umetniške zasnove ti dajejo kreativnost, prebrano pa slovensko literarno gravuro, ki te varuje

pred zdrsi iz literarnega jezika v kakega drugega (recimo v administrativnega). Naj to ilustriram s primerom iz svoje *Vrvohodske umetnosti prevajanja*, s katerim prikažem prevodni zdrs v tehniški jezik: *Heinrich je še naprej gledal skozi zadnje okno, uporabljajoč daljnogled...* Slovenska literatura namreč daljnogleda *ne uporablja*, temveč *gleda z njim, skozenj, ima ga v rokah ali na očeh*. *Uporabljajoč* dobesedno prenaša angleški *using*, ta pa v danem literarnem stavku in v kontekstu slovenske literarne tradicije deluje kot tehnicistični tujek. Vso tehničnost deležnika *uporabljajoč* na tem mestu nemara bolje dojamemo, če ga – za ščepec humorja – prikažemo v tejle povedi: *Objemal jo je, uporabljajoč svoje roke*.

Res je sicer, da nove informacijske poti, multikulturalnost in migracije olajšujejo razumevanje izvirnih tekstov in njihovo analizo, a to še ne pomeni, da tudi pripeljejo do njihovega globljega razumevanja. Sploh je razumevanje besedila šele začetek prevodnega dejanja. In kaj pomaga dobro razumevanje, če ni v ozadju bralske kilometrine in talenta, če uho ne sliši, kar bi moralo slišati. Zgolj strokovno korektni literarni prevodi po mojem mnenju ne zadoščajo, saj so le zbledele, prozaične verzije originala. Zdi se mi tudi, da prevodi te vrste v okvirih nekdanjega založništva (recimo pred kakimi tridesetimi leti) sploh ne bi ugledali luči dneva. Zahteve so bile takrat višje. Danes pa so taki prevodi že precejšnja stalnica in pomenijo velik delež (hiper)produkcije. Pred nekaj leti so študenti tretjega letnika ljubljanske Filozofske fakultete (Oddelka za prevajalstvo) pod mojim vodstvom prevajali neko Kishonovo humoresko. Prvoosebni pripovedovalec tam pripoveduje o pripetljaju v nekem lokalnu. Pred tem razloži, zakaj je sploh zašel tja. Besedilo teče približno takole: *Stopil sem noter in zavil k prvi mizi. Moj avto je bil na servisu in imel sem veliko časa*. Ko sem študente vprašal, kaj temu drugemu stavku manjka, ni nihče ugotovil, da besedna zveza “*moj avto je bil*” deluje na tem mestu nenaravno. Ne samo, da gre za nepotreben preskok osebka s prve osebe na neživo stvar (*avto*), temveč se naravna izreka v slovenščini glasi: *avto sem imel na servisu*. Tako nekako to namreč v taki situaciji povemo. Mislim, da bo “strokovno korektnih” prevodov v slogu *moj avto je bil* vse več in več.

Zabukovec: Nazadnje še klišejsko vprašanje. Kaj trenutno prevajaš ali pišeš? Kam nameravaš na prvi študijski ali delovni obisk?

Vevar: Trenutno prevajam prvi roman Thomasa Bernharda *Frost (Mraz)*, ki ga bom dokončal septembra na Dunaju, kamor bom odšel na tritedensko štipendijo.



Ivo Svetina

Ostanki, koščice, oče

1.

In spodaj, enako, ne snov ne pojav.
Site vode zadovoljne ždijo, zrela maternica,
oblaki slepi, preden se povzpnejo še višje.

Bele korenine poganjajo v brezdanjost,
zrase drevo, oče, čakajoč ženo,
rojstvo prvega njegovega imena in semena.
Čas preži, nikamor se še ne mudi, čeprav že zamuja.
Ni še navit, vzmet tik pred tem, a zazveni
in zaskovika ura: deset povodnji dolga,
vsaka njena minuta suša.

Sin plove prek ravnine, skoz obzorje navzgor,
da se spočije, roma že iz časov,
preden je voda iznašla začetek in si izmislila konec:
Nič in Vse.

K očetu se obrnem, sin, dvignem glavo,
slapovi in potoki bučijo, počesan kot spokojen travnik:
Ničkoliko let je strmel tja, kjer bi morala vziti
ljubljenca žēja, ki je edina vzdržala vse muke čakanja.

2.

Govori sedeč: osvojil si zahod, zavladal poljem,
žitarice sulice poženejo do dežja.
Ugrabil si, tudi sinovom, vse, kar je bilo lepega:
Maščevanje in nevihte, zaupanje v zakone,
ki jih je – le kdo? – zasejal, jim naklonil preobilje.

3.

Besedo sprva le prerežem, meseno, jekleno.
Jo odrežem od jezika, od misli,
usmiljenja polno, naphano od laži,
debelo, vzvišeno, kot je na primer svoboda ...,
morda, bi dostavil učeni, resnica nemara lepota.
Suženj kar naprej ponavlja eno samo: Gospodar.

Zapodi se med čredo, trop, perutnino,
ki namerava prodati državo, prepolno besed,
številnejših od marljivih čebel.
Nabrusi srp, odloži kladivo, prevratnež,
besedotvorec, z neba snemaš znamenja,
jih polagaš v naročja nosečnic in čakaš:
Čakaš, da se iz kokona izleže svila.

Spal si z besedami, zazidan v molk kresne noči,
v gluhonemih sanjah bral razprave o podobah,
izleženih iz zibk besed: sulica švistne skoz molk
in pribije srce na kamniti temelj.

4.

Zgoraj nikoli ne bo konec klanja:

sirote, ogenj, ruševine ...

Spodaj se zrcali Veličina, svetovni valovi,

skale se rojevajo s kriki, še kri ni več nedolžna,

med plašnimi otoki zrele ženske v rdečih ogrinjalih,

fige, goreče ladje, otroške lobanje, ščiti ...

Kakšen užitek nudi pogled na zoro zgodovine!

Debele reke poplavlajo stoletja, zemlja, zemlja!

prosi, pijana temne rodnosti, žanjice, odrešite me plodov:

osvobodite nepremagljive žetve, kamnitih snopov,

povezanih z bodečo žico ... v stebrišče dimnikov.

Ne omahuj, ki si prišel, da zmagaš!

Ne ustavi svojega plesa, tvoja krila so beli ptiči,

seme se topi in je struga žerjavice.

5.

Bil je, ki je, ne bog ne prerok, znal jezik časa,
ki je izpuhtel tako iz grških čaš in vrčev,
iz rimskih skodel in skodelic, iz frankovskih čelad ...
Mladenič s čopičem pred napetim platnom:
Zapeljivo je stal, marsikatera bi se rade volje slekla
pred njim, v očeh ugašajoče sveče z minore,
pogumen, ker ga je belina opijala, vlekla vase,
da se je moral z nožem reševati iz goste mreže prividov.

Podobe so se preselile v knjige, nekateri so mislili,
da so svete, debele knjige, da ga ni bilo,
ki bi prebral vse strani: ker na njih, neprebranih,
je bila zapisana brezbožna usoda plemen, ljudstev
in držav: ko ne bo več tekla kri, se bo sonce naveličalo
razsvetljevati temo in neumnost!

6.

Zdaj, privezanemu na stolu, mi nespečnost vliva
v uho zvoke nikdar slišane, nikdar poznane:
Grom in odmev se potuhneta, trese se nočno nebo,
jaz pa že gluha, poslušam, kar uglasbil je srd,
jeza nesmrtna, krik in stoki, ko otrok se zgrudi ...,
zgrudi, zadet od jeklene, oplaščene krogle.

7.

Temna, majhna, neznanega imena, bolj kuščarju
kot volku podobna, četudi ostrih zob.
Potem pa mir, spokoj, popoldan, dremež,
sladkost težkega ženskega telesa, spečega
v najtišji uri stvarstva: nekaj minut pred peto uro.

8.

Padli se umivajo z ognjem. Voham
zažgano dlako, sklenina zveni kot glasbene vilice.
Morilci, ste vi uglaševalci klavirjev v hiši noči?
Ali ljubimci, korakajoči prek trupel novorojenih,
ali ste se zaljubili v mlade srne, plešoče
med brezami in še neolistanimi bukvami,
ali le obvladate večino odiranja kože, ne da bi
poškodovali žile, kite in živčevje,
saj tako muka traja dlje in oči žarijo
kot umirajoča svečanost?

Srce znova kliče, poziva k bitki: svobodo
je treba braniti, pa čeprav ne bo nikogar več,
ki bi lahko bil osvobojen.
Smrt, smrt, knjiga si prepolna učenih besed,
prevajam jih, a ne doumem njihovega smisla.
Ustnice se neslišno tihotapijo k besedam:
prilicijo se jim, ušesa so oglušela, roke tace,
prsti kremplji ..., kos se na robu luže veseli življenja,
ko se prvič spopadam s seboj orjakom,
četudi sem slekel strah in se gol nastavljam mesečini,
še bolj dežju, snegu in prekleti zimi, ki nikdar ne mine.

9.

Je to blagoslov, da so vrči težki krvi,
ali le trenutna sreča tistih, ki jih tovorijo
na travnike, nedolžne od marjetic?
Po poti uspeha, s kladivom ne s peresom v desnici;
ogenj natakam v pljuča štirih vetrov.
Mati nevihta bdi nad svojimi otroki,
strele sikajo iz spletenih kitk, oče daruje mrežo,
rib nikjer, konji razpenjeni v hlevu,
pribiti k jaslim, v katerih se koti otroški jok.

Zobje in konji, še zlasti kobile, z nožem porisane
z ozvezdjem znad južne celine, ostri, jekleni.
Zajaši, mrtvi brat, zajaši vranca, neurje in groza
gorita v njegovem trebuhu, rudniku diamantov
in oglenih semen, krvničk, kresničk, okamnelih
pred zadnjo ledeno dobo.

Moja edina obleka je strah. Strah pred znanim:
pred vsemogočno bleščavo in krono, ki jo žalujoči
vtisnejo na pokrov krste in si – kot je navada med zvermi –
obliznejo ustnice, saj še nimajo smrčka.

Volja, železna ali kamnita, kloni, uniči jo želja,
neučakano prestavljanje njene uresničitve.
Negiben, ko gospod odrine noč in je nič.

10.

Odgrni noč, oče! Naj bo globoka, tvoja sestra,
med nama, ki ne pozna ognja.
Naj nama ponudi med, vino in strup.
Njeno naročje je obdano z grobimi gorami,
devet desetih skrivnosti, ena tisočinka blaženosti,
zavesa, spletena iz spominov, nič ne zakriva.

Že kričijo, neugnani, komaj odrasli s srpi
globoko v maternici jalove zemlje.
Nekje na jugu so, prepevajo, potopljeni
v tobakovo listje, blizu reke,
v kateri čofotajo zamorci in mastne bele ribe. Fuj!

Obsedel si me, roditelj, ki nikdar nisi zapustil doma,
ne da bi se umil, si zloščil čevlje, prebral navodila,
kako se vodi zmagovito bitko.

In zato tak kot ti.

Zlo prepoznavava po obrazu: četudi nisva lovca,
ne vernika, ne izganjalca, na čelu zlata guba,
pod njo zaspane oči, ki kvakajo v neskončno noč.

11.

Stojim, še kar stojim ob njej; njeno telo,
spokojna draga, rdečelasi valovi, nikdar utrujeni.
Prerežeš me, speča, na pol, granatno jabolko,
v srcu iz vsake peške
nov svet, nova sreča in obup, smrt in vzhičenost
nad pokrajino, že deželo, še ne državo,
ki se nikjer, nikdar, nikoli ne konča.
Saj morje nosi v svojem srcu, med obalami,
da voda prši in se spreminja v zrak in sol.

Trepetam, trepečem, tresem se. Je to znak,
poslednji znak, beseda konca, opremljena z glasom?
Pot je narisana, videl sem jo, ko sem bil ob smrti.
Čim globlje, tem višje, čim dlje, bliže začetku.
Zato se bojim, zato je strah slep, vodi me
v neznano temo, v hlev in tam k jaslim.
Ob meni, tisti, ki se pod njimi tresejo tla,
ki so potres in kuga in ognjeni dež.
Štirje vetrovi jezdecji prek pokrajine pečatov,
sedmerih jezerc in čez Škrlatico.

Niso rože krvave! Četudi rdeče! Interpretacija
literarnega znanstvenika je napačna:
Vsakdo, ki je osvojil le ped pred svojim pragom,
zasadil vrt, ga okrasil z zelenilom in cvetovi,
ki zapeljujejo čebele, ta ima škrlatne roke!
Ta, in ne morilec, ki ga gledam v verzih
o Stvarjenju sveta. Saj nisem bogov vajenec.

12.

Poznam table usode: živel boš, da odraste
moški potomec, njiva rži ozeleni, vode narastejo!
Čas se bo upočasn timer, pečat se bo razletel,
eksplozija v srcu marsikoga, pred menoj morje,
kamnito, Keralsko, večno?, vsekakor milijard eonov
starejše od mušjega drekca.
Zmagoslavje častí samo sebe, junaki nimajo matere.

Z usmiljenjem ovijem kladivo, ko zabijam žeblje,
Mojster jih ravna, a vsi se vzpenjajo navzgor,
na plešasti hrib, skoraj lobanjo, kjer se zarinejo,
obadi in komarji, v mehko cedrovino, težko kot svinec.

Ujeti, zaprti, zazidani, odrezani jezikov
in iztaknjenih oči, polomljenih kosti in skopljeni,
krulijo v ledenem decembrskem mraku;
vsak hip bo odločilna ura, ko bodo Zakoni
utonili in bo blato ozelenelo, glina pa se bo – končno! –
kot devica vdala nedolžni palčki, da vanjo
zariše prvo poročilo o rojstvu ...

Marija Kostnapfel



Pesmi

Zaspalo je
eno oko
velikanu,
zaspalo
edino.
In tema se zbira
tam notri
pri njem,
v njegovem zaprtem pogledu.

Zato da te najdem,
ne smem predaleč,
čakati moram,
a ne preblizu,
poslušati napeto.

Nekdo je moral zmetati sem
vsa ta pripravljena pravila,
razparati rjuho pred mano,
da jih ne skrije pokrije.

In končno, saj gre vse hitro mimo.

Če še veš,
kako je treba
spustiti vame
ne da bi se me dotaknil,

da ne ostane za vedno
v hladnih stenah mojih žil,
da ne ostane samo isto
na dnu mojega drobovja,

zapuščeno,
trdo,
oglati,
nesprejemljivo.

Ne mislim več na to,
da sem stopnica
kamnita,
nepremična,
navzdol
obrnjena,
hudobno
rečem,
samo
navzdol
greš
lahko
tudi
ti
po
njej.

Poslušaj
tisto vodo,
kako teče
mimo,
a se ne premakne.

K meni pride
in se me dotakne,
a se ne premakne.

Ko slišiš
šumenje njeno,
pomagaj,
naj me umije,
ker že vse na meni gnije.

Temna snov
iz mene polzi:
je,
je ni,
je,
je ni.
Če jo poljubiš,
zastekleni.

In je ne moreš vzeti s seboj,
in je ne moreš peljati domov,
ker ti lahko kam zbeži,
ker se lahko
 prebudi,
 ponori,
 pobesni.

Morda
bom lahko
odšla
(o, nedolžna belina mojih sanj).

Še prej bi razbila
vse stare omare in vaze ledene,
odvrgla bi težke preproge in prte izvezene,
na silo izdrla bi kljuke svinčene,
da jutri ne bo več nobene
v vratih razklanih navad.

Ah, končno bom morda
odvezala svoje korake,
da bodo bežali
(o, jaz kriva, kriva!),
da bodo suvali, trli, teptali
vaše ostre nedolžne obraze
z lepкими zmazki krvavih stopal.

Zapiram
vedno
težko,
ne volkovi
me ne strašijo
ne tatovi.

Kdo ve,
če so še pravi.

Nič več
ni tako,
kot je bilo.
Morje ima o namesto u-ja
in zato ni več tako globoko,
da bi lahko
daleč proč
jokala zaradi domotožja.

So hodniki,
ki ne peljejo nikamor,
v njih igrajo se
prameni svetli,
kot mladi psički
grizljajo tvoje čevlje,
ojoj, ti čevlji,
kako čudno skrivenčeni so,
utrujeni,
še vsi topli,
nebogljani.

Tiho teče trop volkov
skozi sence sanj,
ko ni več dan.
So sence težje od strahu,
so tam,
kjer je na dnu,
v brlogu praznem
vonj postan,
ko ni več dan.



Samo Kreutz

Pesmi

Aprilska pesem

prvi plamen razrasle trave
globoko med sragami zemlje

pa vmes
še spotegnjeno brazdje dreves

prav vse brez konca
brez ujemanja

le nekaj podobnega nebu
se krade naokrog
in išče meje mojega glasu

Poganjek časa

že navsezgodaj to jutro
se je razcvetel nad vzniklo travo
in se zapredel v daljavo

da bi se pred popoldnevom
zbratil s svetlikavimi gozdovi
ter odklenjenimi polji

pa se globoko na večer polegel
dokler ga ne bi zopet
bilo samo še za spotegnjen otep

čez vso naslednjo grudasto večnost

Vse v sencah

po tihem je prišla
nepovabljena in sama –
jutranja sončava

ter se skozi line
čisto zadnje dremave hiše
splazila pod veke
vse do zenice

da bi takoj za tem postala
le še ena senca

med sencami

Strah (ob desetih)

komaj kaj čez polovico
je izpito –
to belikavo dopoldne

za zavesami pogleda
na tankih karnisah obnebja
in za splašenim laježem brezbesedja

tako pritajeno
kot bi skrivaj samo še čakalo

kdaj si ga večer odtisne
globoko v podkožje –
enakomerno izštevajoče

Poletno stišje

širom odprta ovojnica dneva

svet v njej je kakor iz enega diha
na oprsje si hlastno pripenja
skodrane njive ljudi in razlite hiše

samo nekoliko kasneje
pa še težo reke
čez to oskorjeno poletje

neposredno pred poldnevom

kajti le tako se potem veliko laže
pregane v bolj dozorelo –
molčanje

Na pozno jesen

je še širjava
bolj pepelnata

pod tesnim pokrivalom dežja
z vsakim dnem hlastneje zakriva
svoj napol izjedeni obraz

preden se počasi in skoraj tipaje
znova prelije
v spotegnjene obrise

le za dih stran
od nas

Aleš Berger



Soba, domá

Sem v sobi svojega očeta; zdaj jaz živim v njej. Ne samo v njej, sob je v hiši dosti, vsaj pet, ampak zdaj, ko tu sedim, živim prav v njej. Tudi v drugih živim, ampak drugače, in so prazne, kadar me ni tam; kadar me ni tam, nobeden ne živi v njih. Kadar spim, ne živim v tej sobi, kjer zdaj sedim; takrat sem drugje, se pravi, drugače. Tudi v kakšni drugi sobi kdaj sedim, saj jih je v hiši dosti, vsaj pet, ampak drugače, saj sem drugje. Približno pet let živim tu, v povprečju po eno leto v vsaki sobi, če bi bil moj čas enakomerno porazdeljen po njih, kar pa seveda ni. In če bi se zanemarilo čas, ki ga preživim v drugih prostorih, ko živim in sedim tam, česar se seveda ne sme, namreč zanemariti. In če bi se ob tem prezrlo tisti čas, ko se odpravim v druge kraje in živim v drugih sobah, česar se tudi ne sme, namreč prezreti tistega časa, ki ga je kar nekaj in ko tudi spim drugje in drugače. Ampak to je druga zgodba in ne zadeva te sobe, v kateri zdaj sedim in pišem, da v njej živim.

V tej hiši živi, odkar je umrl njen oče, ki je prav tako sam živel tu. Ne ravno v tej sobi, v kateri zdaj ona sedi in piše, da v njej živi, ampak v drugih, saj jih je v hiši precej; v tej sobi je živel samo, kadar je spal ali bolehal. In tudi umrl ni v tej sobi, čeprav je v njej bolehal, in čeprav je spal, ko je umrl, ni umrl v tej sobi. Sicer je živel drugje, največ spodaj v kuhinji, se mi zdi, kjer si je grel jedi v električni pečici, reševal križanke in poslušal radio. In v sobi zraven, kjer je gledal televizijo ali listal po šahovskih problemih iz nekdanjih dni. In kjer je tisti zadnji popoldan tudi umrl, medtem ko je gledal televizijo in malo zaspal in se ni več prebudil. V tej sobi, kjer stoji zdaj njena velika miza, za katero sedi in piše, je imel posteljo in omaro in mize tu ni potreboval, saj ni veliko pisal. Pravzaprav je kar nekaj pisal, ampak drugače; na kuhinjski mizi spodaj si je napisal, kaj mora kupiti v trgovini, ali računat, kako se mu izteka pokojnina. Ali sestavljal, ampak

zadnje čase ne več, kombinacije za loto. V kuhinji je bilo dosti pisál in za njim je ostalo precej listov papirja, praznih in popisanih, tu gor, kjer ona zdaj sedi in piše, pa čisto nič, saj ni bilo ne mize ne pisál. Tudi ona si kaj napiše na kuhinjski mizi, ampak ne dosti, odkar ima večjo in lepšo v sobi, kjer zdaj sedi; le kaj malega si zabeleži na njej, na roko, kakšno opombo ali svarilo, preden se odpravi sem gor, kjer potlej sedi in piše, ali v druge kraje, ali sem gor, ampak takrat v drugo sobo, kjer potlej zaspi.

Kadar spim, spim v sobi, kjer sem spala kot dekle. Iste stene, ista vrata in okno, celó lesteneč, se mi zdi, je prav tak, ampak nič ni enako kot takrat, ko sem spala kot dekle, ne postelja, ne preproga, ne omara, še pogled skozi okno ne, saj se je za oknom dosti spremenilo. Mogoče je kak šum podoben tistemu spred pol stoletja, kakšen tih ropot, ko hiša vzdihne ali se v njej kaj zgane, ampak ne vem: kdo bi pred pol stoletja, če bi bil dekle, poslušal šume in si jih zapomnil! In gotovo jih zdaj, čeprav mi sluh peša, slišim več, in jih ne maram, ker se jih bojim, ne ravno šumov, bolj se bojim neprijetnosti, ki jih naznanjajo, in potem raznih popravil. Tudi mojih lepakov ni več po stenah, kje neki, podob mojih deklinških junakov, in tudi moje mize ne, takratne, velike črne mize od očetovega ata, ki jo je bilo treba, ko smo se preselili sem, pritoroviti skozi okno in sem gledala, ko sem bila dekle, postreščke z njihovimi črnimi kapami in srebrnimi številkami na ščitnikih. Tista miza je končala bog ve kje, pri katerem od sinovih prijateljev, se mi zdi, in vsebina njenih predalov v peči, ali v kanti za smeti, le kak drobec nemara v kleti, v tisti sobi spodaj, in jaz sem končala tu, v tej hiši, kjer sem živela kot dekle, in kadar grem gor spat, ali se gor zbujam, me včasih spreleti občutek, da me je zasukal vibast čas in da bom spet videla skozi okno tisto, česar ni več tam. In tistega seveda ni tam čez, in tudi noter je precej drugače, kot je drugače tam skoz okno, h kateremu se stezata drevesi, ki ju ni bilo, ko sem bila dekle.

Ne vem, ali je kdaj pomislila, da bo spet živela tu. Čeprav ji je oče pri-govarjal, potem ko se je vdrugo poročil in potem še enkrat ovdovel, naj se vendar preseli k njemu, naj pride iz vlažnega dvosobnega, kamor se je nekoč na hitro preselila, v hišo, ki jo je pred leti sam dogradil in kjer je živela kot dekle. Naj pride, še posebej z mano, ki sem medtem odraščal v mrzlotni senci svojega nepoznanega očeta, in bi mi lahko bil on, njen oče, dober ded. Ni šlo, ni mogla, ni hotela, ni nas videla tam notri, treh ro-dov na kupu, pa čeprav je tam sob obilo, kakšnih pet, ni občutila, da bi lah-ko prišla nazaj in spet živela tam, v senci svoje odsotne matere in s sinom brez očeta. Tudi mene je vabil, pozneje, čeprav nisem nikdar odraščal

v hiši, ki jo je bil sam dogradil, in tudi nisem šel; naj grem v nekdanjo dekliško sobo svoje matere živeti, s postaranim dedom, ki ga bo skrbelo, kdaj vnuk študent vstaja ali prihaja domov in s kom? Ni vztrajal, najbrž si tudi on ni čisto predstavljal, kako bi vozila skupaj; kaj bo z njegovim jutranjim vstajanjem in glasnim prhanjem in kočljivo prebavo in sploh. In z mojimi dostikrat ponočnjaškimi prijatelji in občasno veselimi dekleti. Tako da sem se sicer odselil iz tistih mokrastih dveh materinih sob, a ne v njegovo hišo, pač pa nekam v garsonjero, in kmalu s punco, ki je potem hitro nehala biti radoživa. Ampak to je druga zgodba in ne zadeva sobe, v kateri sedi moja mati in piše, da v njej živi in piše.

V sobi tu zraven sem prvokrat spet prespala tisto noč, ko je večer poprej umrl moj oče in je njegov telefon ves dan zvonil v prazno in sem morala odsuniti kletno okno in zlesti noter in sem ga našla spodaj, kjer je bil gledal televizijo, preden je zaspal. Ko bi bil šel zares spat, pod noč in v sobo, kjer zdaj sedim in pišem in je on v njej spal ali bolehal, mi ne bi bilo treba vlamljati v kletno sobo v njegovi hiši, saj bi bil, preden bi šel zares spat, iztaknil ključ iz vhodnih vrat; tako se je navadil, odkar se je postaral in, predvsem, odkar je zares bolehal. Ampak ni vedel, četudi je precej bolehal, da bo zares zaspal, ko pa sploh ni nameraval spati, ampak le malo pogledati sobotna televizijska poročila. In sem tisto jesensko nedeljo popoldne, ko nisem mogla odkleniti vhodnih vrat, močno odrinila okno v kletni sobi in se nekako zrinila noter, z nogami naprej, oziroma navzdol, in s hrptom obrnjena v prostor, otipala polico, na katero sem potem stopila in sem bila skoraj prepričana o tem, kaj me čaka v hiši, saj je telefon ves dan zvonil v prazno, a ne vedela, v kateri sobi in kako. In sploh ne pomislila, niti s kančkom zavesti, da bom po dolgih letih, desetletjih, spet prespala noč v sobi, kjer sem spala kot dekle.

Prav presenetilo me je, priznam, ko se je mati tistega večera odločila, da bo prespala v hiši, kjer je živela kot dekle. Ni bilo pravega razloga: deda je kmalu odpeljal mrliški voz, pospravili smo tisto malega, kar je ostalo za njim v neredu, hči, vnuk in moja bivša žena, ki je prišla pozorno vprašati, ali lahko kaj pomaga; zamislili smo se, vsak po svoje prizadet in zbeغان, nad minljivostjo stvari, in pojokcali smo tudi, nad že hladnim truplom, a mati je ostajala prisebna, zbrana, prav varno bi se lahko odpeljala v tisti svoji dve sobi, ali poklicala taksi, ali pa bi jo zapeljal jaz, ali pa bivša snaha. A kar nekako priganjati naju je začela, ko se je nedelja prevesila v naslednji dan, češ da mora zgoraj še nekaj postoriti, čeprav se ni zgoraj nič tako mudilo in bi vse lahko počakalo še dosti dni. Mogoče je majčkeno

in nezavedno upala, da se bova odpeljala skupaj, moja bivša in jaz, in se bo zdaj, ko se je sklenila ena usoda, neka prejšnja nemara spet začela, zavrtela na novo, ampak to je druga zgodba in ne zadeva sobe, v kateri je moja mati živela kot dekle in kjer je po dolgem času spet prvikrat prespala na dan, ko je v njegovi hiši našla svojega mrtvega očeta.

Če rečem, da mi je bilo v trenutku jasno, se ne bom preveč zmotila. Hladno, ne iz čustvenega stresa in ne iz prenagljene emocionalne odločitve, mi je zarezalo v pamet, da sem zdaj tu doma, znova, po tolikerih letih, in v vseh sobah. Kajti ko sem tu živela kot dekle, nisem bila v vseh sobah, le v svoji, v tisti, kjer zdaj spim, in v kuhinji seveda, v drugih sobah so bili moj oče in potem mačeha in potem spet oče sam. Saj je govoril in me vabil, naj prideva, ko je v drugo ovdovel, z Gorazdom živet k njemu, in sob je bilo res obilo, zadosti za tri, za vse tri rodove, a nisem mogla, nisem znala nazaj v hišo, ki sem jo pred časom precej na hitro zapustila, nisem se hotela kot brodolomna naplavinina s sinkom vrniti v pristan, iz katerega sem pred komaj nekaj leti izplula s polnimi jadrji. Obiskovala pa sem ga, to pa, vsa ta desetletja, in zadnja leta zmeraj pogosteje, čeprav sva imela zadnja leta vse manj tém za pogovor, o vse manj rečeh, o bolehanju predvsem, njegovem, in hodila sva skupaj v trgovino, da sem mu zvozila težke nakupe domov. Pospravljala pa nisem, v nobeni sobi in tudi ne v kuhinji, ni bilo potrebe, vse je počistil sam, ali pa gospa postrežnica, kot je po starem naslavljal Ajšo, ki se je dvakrat na mesec oglasila pri njem. Tudi Gorazd ga je obiskoval, najprej z mano, potem sam in potem s tisto svojo in potlej spet sam; kaj se je on pogovarjal z njim, ne vem, za šah se moj sin ni zanimal in moj oče ne za novodobne iznajdbe. In tudi Gorazd ni pospravljal pri njem (tista njegova pa še manj!), saj je bilo vse čisto in nikjer prahu in tudi dišalo je lepo.

Ko me je kak dan po pogrebu mati prosila, naj ji pomagam pospraviti oziroma izprazniti dedove omare, sem se šele zavedel, da njeno spanje v dekliški sobi prvi večer po očetovi smrti ni bilo niti naključno niti začasno. Da se namerava v njej naseliti in živeti, kadar pač ne bo živela drugje, pri prijatelju v nekem drugem mestu, se mi ni zdelo nenavadno, saj kdo pa ne bi rad zapustil tistih dveh vlažnih sob, če jih drugje čaka nanj več, svetlih in suhih; presenečala pa me je naglica, skorajda ihtavost, s katero se je lotila zadeve. Dvakrat sem peljal poln avto na Karitas in enkrat do zabojnika, pa ni bilo več sledu za dedovo garderobo; vse do zadnjega robca in kravate je šlo iz hiše slab teden za tem, ko je nameraval gledati televizijska poročila in zadnjič zaspal. Pa takrat ne bi rekel, da mater

preganja kakšna jeza na očetovo ostalino in se je želi zato hitro in odločno znebiti, sploh ne, in tudi zdaj, več let za tem, ne pravim tega, saj je ohranila mnoge njegove drobnarije in jih spravila v škatlo, ki jo mogoče kdaj odpre; mislim, da je njena zagnanost izvirala iz potrebe, da postavi stvari na svoje mesto, da torej sprejme dejstvo, da nikoli več ne bo nikomur otrok, in ravna v skladu z njim.

Tudi zdaj je vse snažno, pri meni doma, v vseh sobah, saj ne pomažem dosti in pospravljam za sabo, pa še čistilni servis kdaj pokličem, kot se po novem reče nekdanjim gospodinjskim pomočnicam. In nisem ves čas doma, v tej hiši, saj grem dostikrat v neko drugo mesto, ampak kadar sem doma, imam rada red, v vseh sobah, kjer živim, in sta dve skoraj na las takšni, kot takrat, ko je oče v eni od njih zaspal, in sem drugi preuredila, da v eni, ki je bila nekdam moja dekliška, spim in v drugi, kjer je spal in bolehal moj oče, sedim in pišem, da živim. Gorazd me kdaj obišče, kadar sem doma, v tej hiši, ne prav pogosto in ne pogovarjava se dosti, kakšen časopis prebere, ki ga prinese s sabo, in prijazno vpraša, ali kaj potrebujem, in včasih greva skupaj v trgovino, da nese zavitek mleka, moko in sladkor. Pa sok rdeče pese mi nosi, težke steklenice, da se mi izboljša kri. Bogve, ali kdaj pomisli, da bi se naselil tu, ko bo hiša prazna in bo imel pet sob. Dol v kuhinji sediva, kjer je zadnja leta posedal moj oče, kakšen moj zapisek si ogleda in se posmejí, češ, kaj ustvarjaš, ampak so le opomniki za v trgovino ali za prihodnji dan, kakšen sudoku nemara, sem gor ga ne peljem, tu še ni bil, tu samó jaz sedim in pišem, da živim in da me skoz življenje suka vibast čas.

Obiskujem jo, vse pogosteje, kadar je domá, in zmerom sam, nobene prijateljice ne vzamem s sabo, da ne bi kaj namigoval ali obljubljal, ne materi ne njej, nisem bil ravno stanoviten vsa ta leta. Po navadi jo dobim v kuhinji, počekani papirčki ležijo po mizi, urejeni karseda, in zmeraj večkrat kakšen ne do konca rešen sudoku in kakšen časopis, da ga preberem, in meni sicer ne pomeni dosti ta hiša in sobe in kuhinja v njej, a včasih le pomislim, kaj bo, ko bo hiša prazna, a bo kaj z mano v njej, in predvsem čutim, da je materi najbrž nenavadno, da je pred leti prikolobarila nazaj, potem ko se je tako odločila in v kratkem času vse uredila, prepleskala stanovanje, dala delati omare in si omislila novo napeljavo. Petdeset let je, kar je šla iz te hiše, in deset, kar se je vrnila; kaj je isto in kaj drugače, ali kdaj razmišlja o tem, o prepihu, ki jo je zavrteel skozi življenje? Prepozno, da bi jo spraševal o tem, časa je ostalo le še za praktične stvari, za nakupe v trgovini, za vožnjo na dedov grob, na njeno terapijo, za kidanje snega

in polnitev telefona, tudi o svojem očetu je ne bom spraševal, ki mi ostaja za zmeraj nespoznan, bogve, ali se ga še spominja.

Saj ne, da bi bila kaj dosti bolna, malo slabo kri imam, a mislim, da je prav: zvečer, če se le spomnim, vzamem ključ iz vhodnih vrat. Da ne bi bilo treba Gorazdu ali sosedu ali prijatelju iz drugega mesta vdirati, če se kdaj dolgo ne oglasim. Ali lesti skozi kletno okno, kot sem jaz svoj čas. Če se, na primer, tako zamislim, ko tu sedim, v to, kar pišem, da ne slišim nič okoli sebe, da me ne zdrami niti najmočnejši piš. Če je sploh res, da tu sedim in pišem, da živim.

Sebastijan Pregelj



Kronika pozabljanja

(Odlomek iz romana)

Pred dnevi sem imel osemdeseti rojstni dan.

Osemdeset let je dolga doba, skoraj predolga za enega človeka in predolga za osamljenega človeka. V glavnem vsa ta leta nisem bil sam in v glavnem nisem bil osamljen, saj so me obdajali ljudje, ki sem jih imel rad. Zdaj, ko teh ljudi večinoma ni več, ker so odšli tja, kamor pojdem kmalu tudi sam, me obdajajo predvsem spomini.

Moji spomini so vseh vrst. Skupno jim je, da so z leti začeli spreminjati oblike in barve, kot bi bili steklo, ki se vsake toliko utekočini, preoblikuje, potem pa se talina spet na hitro strdi. Zgodi se, da me kakšen trenutek zapustijo, a se že naslednji vrnejo. Preoblikovani, ampak moji. Vse je igra.

Življenje ni slabo. Prav nasprotno, še nikoli nisem občutil toliko ugodja in izobilja. V varovanem, enosobnem stanovanju, ki je svetlo in prostorno, je razsvetljava ves čas vključena. Svetlobo lahko uravnavam, popolnoma izključiti pa je zaradi varnosti ne morem. V majhnem hladilniku so prigrizki, prilagojeni za starejše, iz pipe teče pitna voda. Radiatorji postanejo topli, ko temperatura v stanovanju pade pod enaindvajset stopinj, hlajenje se vključi, ko temperatura preseže osemindvajset stopinj. Imam tudi telefon in na njem tipko za klic v sili, vendar telefona ne uporabljam. Uporabljam pa televizor in radijski sprejemnik. Stanovanje ima majhen balkon, na katerem je prostora za enega človeka, mogoče dva, če bi se stisnila. Na balkonu čistim čevlje.

Vsak dan ob pol enih mi postrežejo kosilo. Jedilniki so znani en teden vnaprej, a se nobene hrane ne razveselim. V življenju sem se kljub občasnemu pomanjkanju in lakoti vsega prenajedel. Poleg tega ima vsa hrana enak okus, kot bi spodaj v kuhinji uporabljali eno mešanico začimb za vse jedi. Vendar to ne pomeni, da nisem hvaležen. Vedno pojem, kar mi prinesejo. Mogoče ne pojem vsega, jem pa vendarle. Tistim, ki želim, postrežejo kosilo v stanovanju, ostali kosijo v jedilnici. V skupnem

prostoru ne jem rad. Ne maram cmokanja, pokašljevanja in žvenketa pribora. Ne maram vonja hrane, ki se meša z vonji razkuženih in prepranih oblačil, scaline in starih, opešanih teles. Vse to mi vzame še tisto malo apetita, kar ga imam. Zajtrke imamo z izjemo bolnikov v jedilnici. Ne preostane mi drugega, kot da jem skupaj z ostalimi. Večerjam že vrsto let ne. Navadno spijem čaj, včasih kompot. To je vse.

Vsak dan mi čistilka izprazni koš za smeti in pobriše, če je kaj za pobrisati. Dvakrat na teden mi odnesejo umazano perilo ter prinesejo sveže oprano in zlikano. Enkrat na teden mi zamenjajo posteljnino. Vsak prvi torek v mesecu me obišče zdravnica. Po navadi ji rečem, da se počutim dobro in da je vse v redu. Le kadar imam res težave, prosim za pomoč. To pa ni skoraj nikoli, ker raje malo potrpi, za razliko od večine. Ljudje tukaj nenehno javkajo, da jih boli zadnjik in jih ščipa v drobu, da se jim trese glava, da so hitro zadihani in da jim srce ob najmanjšem naporu udarja nenavadno močno, hkrati pa se pojavljata vrtoglavica in občutek, da izgubljajo zavest. Kako pa naj bi se počutili?! Bi se radi počutili kot pri dvajsetih, tridesetih?! Bi se radi počutili kot pri štiridesetih, petdesetih? Samo tečni, razvajeni starci so.

Kljub vztrajnemu zagotavljanju, da sem dobro, mi zdravnica vsakokrat, ko pride, izmeri krvni tlak. Pravi, da nič ne stane. Vsake pol leta imam zdravniški pregled. Vzamejo mi kri in vodo. Zdravniki so z izvidi zadovoljni. Pravijo, da boljše ne bi moglo biti. Ne vem, če je res tako, saj se počutim vedno slabše. Ampak razumem. To je zaradi let.

Blok, v katerem živim, ima dvigalo, ki je široko za dva invalidska vozička in globoko za nosila s podvozjem in spremljevalca. V pritličju je majhna trgovina. Za zgradbo je ograjen park, v katerem so klopi. Pol dneva so na soncu ene in druge v senci, potem se obrne. Blizu klopi so ptičje hišice, v katerih poskakujejo vrabci in sinice, pod njimi se majejo golobi, ki grulijo svoje zadovoljstvo in nezadovoljstvo, kakor kdaj.

Sredi parka je ribnik z zlatimi ribicami in želvami in za njim paviljon. Mogoče je kdaj prej v paviljonu igrala godba na pihala, mogoče so kdaj prej tisti, ki so mogli, vsako soboto ali nedeljo dopoldne plesali, ostali pa so jih gledali. Tega še nisem doživel. In če bi se zgodilo v zadnjih nekaj letih, bi to vedel, ker bi mi povedali tisti, ki so tu dlje kot jaz. Vendar mi o tem nihče ni pravil. Mogoče tudi zato, ker nisem vprašal. Vprašal nisem, ker ni bilo prave priložnosti. Z ljudmi tu se ne družim več, kot je potrebno.

Z ljudmi tukaj se ne družim predvsem zato, ker so njihove zgodbe vse enako dolgočasne in njihov strah pred smrtjo tako velik, da jim preglasi druge misli. Govorijo, kot bi bili kloni enega človeka, ki ima dolgočasno preteklost, ne občuti sedanjosti in se boji prihodnosti, ker ve, da je ni ostalo več dosti. Strah jim hromi pamet, nekaterim celo telesa. Pogovori

so videti kot gledališka predstava, v kateri so igralci tako dobri, da so pozabili, da je predstava. Mislijo, da je res.

O mrtvih govorijo, kot bi bili še vedno živi, kot bi samo odšli in se bodo enkrat pozneje vrnil. Le kam bi lahko odšli? Na morje? V gore? K svojcem, ki jih vsa ta leta niso obiskali, le tu in tam so se jih spomnili s kakšno razglednico z lepimi pozdravi ali rojstnodnevno voščilnico in novoletno čestitko, v trenutku pa, ko so izmučeni starci nehali kontrolirati izločanje in jim je bolečina ukrivila pamet, so se premislili in odločili, da jih vzamejo k sebi? Ne bi rekel. Moji sostanovalci raje verjamejo to, kot da bi si priznali, da se tisti, ki so odšli, ne bodo vrnil, ker se mrtvi ne vračajo. Po drugi strani me zanima, kam bi se sploh lahko vrnil, če bi se to slučajno zgodilo? Njihove postelje so najpozneje v enem tednu zasedene. Njihove omare izpraznijo, razkužijo in kmalu zatem napolnijo s stvarmi, ki jih s seboj prinesejo novi stanovalci. Tu in tam za njimi kaj ostane. Včasih stenska ura, včasih lončnica, ki se je ravno razcvetela in bi jo bilo škoda zavreči, včasih koledar, ki ima še nekaj listov do konca. V glavnem pa za stanovalci, ki odidejo, ne ostane nič. Tako gre pri nas.

Osemdeset let je dolga doba, zato lahko rečem, da življenje še nikoli ni bilo boljše. Preživel sem vojno, v kateri so umrli milijoni. Preživel sem zato, ker sem bil premlad za vojaka in ker nisem iskal zatočišča v hišah, ki so jih zadele bombe. Preživel sem lakoto, v kateri ni rasla niti trava. Ljudje so jeseni najprej pojedli bilke in pozimi še korenine. Ostal sem na drugi strani žičnate ograje. Preživel sem epidemijo v laboratoriju razvite bolezni. Predvsem zato, ker nisem potreboval tuje krvi in nisem sodil v nobeno od rizičnih skupin. Preživel sem potrese in poplave. Takrat sem bil drugje. Preživel sem prometne nesreče, ker se nisem vkrcal na letalo, ki so strmoglavila, na vlake, ki so iztirili, in na ladje, ki so potonile. Preživel sem vse mogoče bolezni, ki so se prenašale z živali na ljudi, in smrtonosne bakterije, s katerimi je bila zastrupljena zelenjava. Imel sem srečo in nisem jedel mesa tistih krav in prašičev in rac in bučk in kumar. Preživel sem teroristične napade. Zgodili so se drugje. In včasih se mi zdi, da sem preživel tudi samega sebe.

Moram biti za to hvaležen? Mnogi stanovalci imajo na stenah in mizah podobice, ikone, razpela, svečnike, sobne oltarje, svete knjige, od katerih se ene bere z leve, druge z desne in tretje navzdol; imajo molilne preproge, obredne posode in kadilo. Večkrat dnevno se zahvaljujejo za vse, kar so imeli, in za vse, kar imajo, zahvaljujejo se za neskončno ljubezen, v isti sapi pa prosijo usmiljenja. Tisti, ki zaupa, ne prosi usmiljenja. Tisti, ki zaupa, ne prosi zase, pač pa za druge, da bi tudi oni zaupali. Tako vsaj mislim.

Včasih se mi zdi, da zaradi svojega početja niso iz dneva v dan boljši ljudje, pač pa slabši. Hudobija ni prišla z leti. Od nekdanj jo nosijo s seboj in se je niso znali ali mogli ali hoteli otresti. Nobena molitev ni pomagala. Mogoče prošnje niso bile dovolj iskrene. Mogoče so mislili, da vse, kar piše v knjigah, ki jih poljubljajo, preden jih odprejo, velja za druge, zanje pa samo vrstice, ki so jim všeč. Mogoče so mislili, da je dovolj govoriti, ne pa tudi narediti, kar je prav. Ne vem. Nočem jih obsojati. Vem pa, da jim je hudobija z leti začela odtekati po jeziku in mezeti izpod nohtov. Ampak z njimi se ne ukvarjam. Pustim jih pri miru in upam, da bodo tudi oni mene.

V kleti zgradbe so tri molilnice. Različni skrbniki duš prihajajo vsak dan. Tolažijo in spodbujajo, mazilijo in spremljajo odhajajoče. Rad bi slišal, kaj prosijo zjutraj in zvečer, ko so sami, in kaj bodo prosili, ko bodo enkrat v naši koži. Ali pa je njihovo zaupanje res tako veliko, da zase ne prosijo zdaj in ne bodo prosili niti takrat? Tega seveda ne bom nikoli izvedel, me pa zanima, tako kot me zanimajo še druge stvari.

Zanima me prihodnost. Rad bi priprl vrata, ki so med zdaj in potem, in poškilil v prihodnost, samo toliko, da bi videl, ali so ljudje v prihodnosti srečnejši od nas. Zanima me, ali otrokom pokošena trava diši enako, kot je nam, ali gledajo mehurčke, ki se delajo na lužah, ko se poleti ulije dež, ali na obrazih čutijo sončne žarke in ujamejo v nosnice prav poseben vonj ožgane kože, ki ga niti ne opazijo, pozneje pa se ga bodo spominjali vse močnejše, tako kot bodo vse močnejše hrepeneli po času, ki je ostal za njimi, čeprav jim ne bo hudega. Zanima me, v kaj bodo zrasli, kaj bodo počeli in kako živeli. Bodo imeli lepše življenje od nas? Bodo znali deliti? Bodo znali dajati? Ne vem. Želim jim pa, da bi bil svet takrat boljši in lepši.

Brez odgovorov sem srečen. Videti je, da gre svet na boljše. Mogoče samo v mojih predstavah in primerjavah. Ampak če bi me kdo vprašal, ali gre svet na boljše, bi mu pritrdil. Ker to verjamem.

Moje oči so videle dovolj groznega, da bi lahko oslepel. Moja ušesa so slišala dovolj strašnega, da bi lahko oglušel. Bilo mi je prizanešeno. Mogoče samo zato, da sem priča. Tega ne vem. Vem pa, da sem začel stvari pozabljati.

Pozabljanja sem se sprva ustrašil. Prodajalki v trgovini sem naročil debel zvezek s trdimi platnicami. Ko sem ga dobil, sem začel zapisovati spomine. Ko sem naslednji dan bral, kar sem napisal, se nisem mogel znebiti občutka, da berem spomine nekoga drugega. Zapisal sem jih še enkrat. In ko sem jih bral tretji dan, se mi niso zdeli nič bolj moji.

Ko je bil nekaj dni pozneje zvezek do polovice popisane in škatlica z bombicami črnila prazna, sem zvezek odnesel v kopalnico, ga odložil v umivalnik in prižgal vžigalico. Preden je zvezek dobro zagorel, se je

sprožil alarm. V sobo je najprej prihitel dežurni varnostnik, ki me je od-vlekel iz kopalnice na hodnik in posedel na klop. S stene je snel gasilni aparat, se vrnil v kopalnico in pogasil ogenj v umivalniku. Medtem je prišla dežurna sestra. Za dežurno sestro so na dvorišče pridrveli gasilci v velikem rdečem tovornjaku z glasno sireno. Preden so možje izključili sireno in dvignili lestev, jim je dežurni varnostnik povedal, da ni nič. Eden od njih se je prepričal na lastne oči, potem so odšli.

Dežurna sestra me je odpeljala v ordinacijo in pregledala. Za njo me je pregledala še zdravnica, ki se je morala vrniti v službo samo zaradi mene. Rekla je, naj v prihodnje takšnih stvari ne počnem več. Ker je nevarno. Zame in za ostale stanovalce doma. Dežurni varnostnik mi je rekel, da smo stari ljudje kot otroci ali pa še slabši. Kje ste sploh dobili vžigalice?!

Od takrat naprej razumem, da so spomini samo igra, večinoma nedolžna.

Vsa okna v mojem življenju so bila obrnjena na vzhod

Moja jutra so zgodnja. Pravijo, da stari ljudje ne potrebujemo dosti spanja. Jaz nisem potreboval dosti spanja niti, ko sem bil mlajši. Dovolj mi je bilo pet ali šest ur. Danes ni nič drugače, le spanec je manj trden. In nikoli se ne zbudim zares spočit. Navadno se zbudim, ko je zunaj še noč, v sobi pa je zaradi luči, ki jih ni mogoče povsem pogasiti, polmrak. Oči se hitro privadijo.

Ko se zbudim, sem takoj buden. Nikoli ne poležavam, nikoli se ne trudim, da bi zaspal nazaj, pač pa takoj vstanem in odidem v kopalnico.

Ogrnjen v kopalni plašč in z nogavicami na nogah se vrnem v sobo in sedem k oknu. Moje okno gleda na vzhod. To je edino, kar sem zahteval ob vselitvi: okno mora gledati na vzhod. Vse drugo je manj pomembno. Osebjem me je skušalo prepričati, da je v vseh stanovanjih enaka oprema in da so zato vsa stanovanja enako dobra. Ne zanima me oprema, sem jim odgovarjal. Zanimajo me okna. Hočem gledati na vzhod. Vsa okna v mojem življenju so bila obrnjena na vzhod.

Večina ljudi ne ve, kakšen je videti svet v trenutku, ko se začne daniti. Od tistih pa, ki to vidijo, ker so takrat budni zaradi službe, bolezni, skrbi ali kar tako, se jih le malo zaveda lepote prvih trenutkov nič kolike ponovitve stvarjenja. Večina je zadovoljna, da je minila še ena noč.

Skozi okna, ki gledajo na vzhod, že vse življenje opazujem rojstvo in prihod. Vsako jutro posebej me opomni, da moram biti srečen in zadovoljen s tem, kar imam. In imam zares veliko. Rodil sem se na boljši strani sveta, na strani, kjer imamo ljudje po lastnem prepričanju lažje in lepše

življenje. Ni treba veliko, da vidim, kako je na slabši strani sveta. Dovolj je, da vključim televizor in radijski aparat, dovolj je, da pogledam naslovnico časopisa. Včasih se sprašujem, ali se ljudje na naši strani tega sploh zavedajo. Bojim se, da ne.

Vsake toliko si resda ogledajo kakšno dobrodelno prireditvev in nakažejo nekaj denarja na račun te ali one dobrodelne organizacije. Vseeno jim je, kaj bodo uslužbenci organizacije s tem denarjem naredili. Govorijo, da na to ni mogoče vplivati in da se zlorabe dogajajo povsod. Nazadnje bo nekaj pomoči le prišlo tja, kamor je namenjena. In to je boljše kot nič.

Mene je sram. Naša pomoč ne prihaja od srca, ampak iz rok, poštropljena je s strupeno slino. Naša pomoč prihaja prepozno in v napačne roke. Bi morali biti ljudje, ki jih kažejo po televiziji, hvaležni za zdravila s pretečenim rokom uporabe in odvečno hrano v obtolčenih pločevinkah? Bi morali biti hvaležni za obleke, ki smo jih zavrgli? Bi morali biti hvaležni za šotore, ki jih taborniki ali vojska zaradi izrabljenosti ne potrebujejo več?

Na boljši strani sveta imamo velike ladje in letala. Vendar letal in ladij ne gradimo, da bi ljudi prepeljali tja, kjer je življenje lažje in boljše. Prav tako nismo pripravljeni deliti znanja, s katerim bi si lahko ustvarili boljši svet. Hočemo, da ostanejo tam, kjer je pomanjkanje, tam, kjer iz peska nič ne zraste, ker je voda presahnila, dežja pa naslednjih sto ali dvesto let ne bo, hočemo, da ostanejo tam, kjer je zemlja zastrupljena nekaj metrov globoko in z neba pada kisel dež, in tam, kjer zaradi smoga noben dan v letu ne vidijo sonca. Hočemo, da potrebujejo našo pomoč. Letala in ladje gradimo, da jim lahko odpeljemo vse, česar ne potrebujemo. In tega je čedalje več. Če bi vse, kar odpeljemo, ostalo tu, bi se zadušili v smeteh. Človek ne more imeti oblečenih pet parov hlač naenkrat, ne more pojesti deset kilogramov makaronov na dan in ne more govoriti po dvajsetih telefonih hkrati. Če na slabši strani sveta za našo pomoč niso hvaležni na pravi način, jim v zabojnike priložimo še nekaj avtomatskih pušk, min, bomb, mačet in gre spet vse od začetka.

Svet je lep samo z ene strani. Samo s te strani so okna, ki gledajo na vzhod, boljša od ostalih oken. Na drugi strani nimajo oken, obrnjenih na vzhod. Na drugi strani sploh nimajo oken.

Na slabši strani sveta si delajo čolne, prekrhke za večmeterske valove, s katerimi skušajo v dolgih, temnih nočeh priti na našo stran. Na čolnih mižijo in ne odpirajo ust, da jih ne bi izdale beločnice in zobje. Čakajo, kaj bo. Dokler jih ne obrne val. Če jih ne obrne val, jih ustavi patroljni čoln, ki jih odvede v pristanišče, kjer jih ogrnejo v odeje, jim razdelijo nekaj hrane in vode, potem jih natovorijo na ladje, ki so dovolj močne za večmeterske valove, in odpeljejo nazaj na njihovo stran sveta.

Na slabši strani sveta si ljudje iz debelih živalskih kož šivajo ogrinjala in se v poletni obutvi ali bosu odpravljajo čez zasnežene prelaze. Hodijo v dolgih kolonah in se ne razbežijo niti, ko nanje streljajo obmejni vojaki. Tisti, ki mu uspe priti čez greben, upa, da ga ne bo ujela patrolja z boljše strani sveta. Kogar ujamejo, mu v zavetišču postrežejo s toplim obrokom, potem ga na tovarnjaku odpeljejo nazaj na slabšo stran sveta. Prav vseeno nam je, kaj bo tam z njim.

Kdor kljub vsemu uspe priti na boljšo stran sveta in ga tudi pozneje ne ujamejo, lahko začne novo življenje. Vendar se v svojem novem življenju ne more sprehajati po širokih ulicah, polnih izložb in plakatov. Njegovo novo življenje je skrivanje. Skrivati se mora, ker ga še vedno lovijo. Lovijo ga tudi, če niso prepričani, da je sploh tu. Za vsak primer. Ker imamo red. V svojem novem življenju ne sme prositi, lahko pa pobira iz smetnjakov. Ne sme delati, lahko pa krade. Ne more živeti v zavetišču, lahko pa v opuščenih zgradbah in na ulicah, ki so stisnjene, smrdljive in v vseh pogledih nevarne. In nikogar – prav zares nikogar ne zanima, kdo je, od kod je prišel, kaj zna in kaj si želi. Vsi se ga bojimo. Vsi se mu izogibamo. Vsi bi najraje videli, da takih ljudi ne bi bilo tu.

Iz previdnosti kupujemo protivlomna vrata, zapahe, pištole in puške. Vse za varnost. Biti moramo pripravljeni. Zato se včasih zgodi, da kakšen deček, ki je našel v očetovi omari puško, med igro ubije prijatelja. Zato se včasih zgodi, da kakšno deklico, ki je preplezala ograjo, raztrgajo psi čuvaji. To se zgodi. To se dogaja. Dogajajo se slabe stvari. Ampak temu se preprosto ni moč izogniti. Časopisi poročajo o takšnih tragedijah na prvi strani, vendar samo dan ali dva, potem se vse skupaj poleže in pozabi. V glavnem to ni naša stvar.

Naša stvar je naša sreča. Naša sreča so okna, ki gledajo na vzhod, čeprav ne gledamo sončnih vzhodov. Naša sreča je imeti.

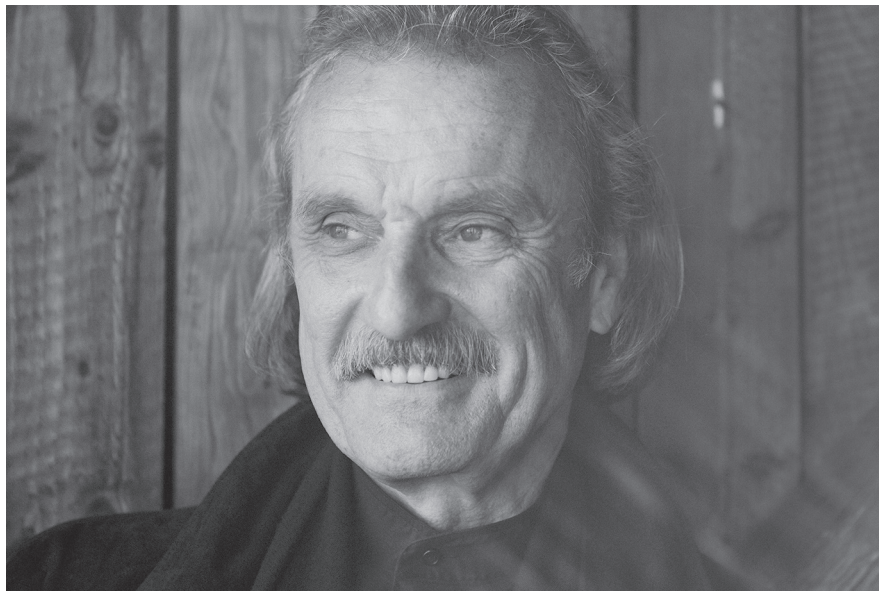
Omare imamo polne oblačil, ki jih ne nosimo, hladilniki so polni hrane, ki je ne pojemo, ampak nedotaknjeno vržemo v smeti, imamo balkone, na katerih ne posedamo, in sosede, s katerimi ne govorimo. V glavah se nam kopičijo načrti, kaj vse bomo počeli, ko bomo imeli več časa, in v predalih turistični vodiči krajev, kamor ne bomo šli niti, če bomo kdaj zares imeli več časa. V glavnem nismo zadovoljni in srečni, čeprav za to ni pravega razloga. V glavnem vedno pričakujemo slabo. Strahovi ležijo pod našimi posteljami, klečijo pod našimi stoli in visijo v omarah med našimi oblačili.

Strahov bi se radi znebili, vendar hočemo prej dobiti zagotovila. Da je naše zdravje dobro, ne verjamemo osebnemu zdravniku, pač pa bi to želeli slišati še od različnih specialistov, ki bi nam na osnovi debelih map izvidov zatrdili, da je vse v redu in da nas nič ne sme skrbeti, ker imamo

pri sedemdesetih, osemdesetih in celo devetdesetih organe zdrave kot novorojeni otroci in telesa, močna kot pri osemnajstih. Da smo srečni, ne verjamemo svojim občutkom, ker nas mogoče varajo, mogoče nas pamet zavaja, ker noče, da bi obupali. Tudi bližnjim ne verjamemo, ker mogoče hlinijo. Če bi lahko izbirali, bi na rami najraje začutili dlan angela varuha, ki bi nam šepnil, da je z nami in da bo vse v redu. Ko bi se to zgodilo, bi začeli iskati drugo mnenje. Začeli bi preverjati, ali je bil res angel varuh in ne preoblečeni zlodej, ali je govoril resnico. In tako naprej in tako naprej.

Moja jutra so zgodnja. Preden se zdani, sedim ob oknu in gledam ven. Čakam trenutek, ko se na vzhodu pojavi prvi sij, ki počasi svetli črno in sivo spremeni v modro.

Ko tako sedim ob oknu in gledam stvarjenje, rojstvo in prihod, za trenutek pozabim, da ima svet boljšo in slabšo stran, za trenutek pozabim, da se delimo na ljudi tu in tam, na obute in bose, na prenažrte in sestradane. Za trenutek mislim, da je povsod tako kot tu. Za trenutek mislim, da prav vsi gledamo skozi okna, kako se prebuja nov dan in da v tem trenutku prav vsi občutimo veselje.



© Magdalena Weyrer

Avstrijski pisatelj, popotnik in subtilni opazovalec sveta **Christoph Ransmayr**, ki je marca praznoval šestdesetletnico, se je po dolgih letih življenja na Irskem in mnogih potovanjih pred nekaj leti vrnil v rodno Avstrijo, na Dunaj, kjer je v mladosti študiral. Od njegovih velikih, svetovno znanih romanov smo v slovenščini v prevodu Štefana Vevarja lahko že nekaj let po izidu prebirali romana *Poslednji svet* (Mladinska knjiga, 1990) in *Leteča gora* (Založba Litera, 2010). Ob avtorjevem obisku Slovenije v okviru Svetovne prestolnice knjige smo v prevodu podpisane dobili tudi njegov prvenec *Grozote teme in ledu* (Študentska založba, 2011). Jeseni leta 2012 je pri S. Fischer Verlag izšla Ransmayrjeva najnovejša knjiga *Atlas eines ängstlichen Mannes* (*Atlas bojazljivega človeka*), ki resnično spominja na atlas – atlas sedemdesetih zgodb, ki se dogajajo na različnih koncih sveta in ki ga lahko odpremo in začnemo brati kjer koli, a se bomo vedno znašli v samem središču sveta. Na koncu vsake zgodbe pripovedovalec zajame zrak, naredi daljši ali krajši premor in tudi naslednjo zgodbo začne s stavkom “Videl sem...”, ki vedno znova uvaja perspektivo človeka, ki se spominja. Pripovedovalec vselej ostane opazovalec in poslušalec ter sprejme *bojazljivost* kot odnos do sveta, kot strategijo preživetja, pravilo igre, pa tudi kot spoštljivost do ljudi, krajev in ritualov.

Christoph Ransmayr v predgovoru k *Atlasu* zapiše, da gre za zgodbe o krajih, kjer je živel, ki jih je prepotoval ali prehodil, ter o ljudeh, ki jih je srečal. Vse z izjemo enega kraja, ki naj, kot pravi, ostane skrivnost in opomin na to, da marsikaj, za kar mislimo, da nam je znano, v resnici poznamo le prek zgodb ...

Christoph Ransmayr

Tri zgodbe iz *Atlasa bojazljivega človeka*

Zračni napad (Bolivija)

Videl sem štiri enomotorna vojaška letala v nizkem preletu lesketajoče se vodne gladine akumulacijskega jezera San Sebastián v bolivijskem visokogorju. Lovska letala so bila očitno usmerjena na bližnje, s kositrom in srebrom bogato rudarsko mesto Potosí na štiri tisoč metrih nadmorske višine. Ko so se lovci nenadoma pojavili nad golo gorsko verigo, se spustili in nato leteli naprej komaj trideset metrov nad gladino jezera, se je hrup motorjev, ki se ga je iz okoliških dolin že dlje časa slišalo kot enkrat tišje, drugič glasnejše bobnenje, ojačal in spremenil v peklensko hrumenje.

Tistega ledeno mrzlega julijskega dopoldneva – ponoči je zapadel sneg, ki je pod živo rdečim, hladnim jutranjim soncem spet izginil – sem z biologom z Bavarskega in njegovo prijateljico, mlado zdravnico iz italijanske Pistoie, hodil po pobočjih nad jezerom, kjer ni bilo ne dreves ne grmičevja. Spoznali smo se v neogrevanem penzionu, ki je v Potosíju nudil sobe z zajtrki in biologu tri mesece služil kot izhodišče za raziskave mahov in lišajev na *Altiplanu*, na goli, od tri do štiri tisoč metrov nadmorske višine ležeči visoki planoti med zahodnimi in vzhodnimi Andi. Tiziana, prijateljica, ga je spremljala le nekaj poletnih tednov, nato se je nameravala vrniti v Milano, kjer je na neki kliniki delala kot anesteziistka.

Med jutranjim pohodom po pobočjih ob bregu jezera San Sebastián smo znova spregovorili o našem odhodu, za katerega je bil že skrajni čas in katerega sta biolog in njegova prijateljica že trikrat preložila. Namenjen sem bil v Peru in Potosí je bil le kraj na poti tja, vendar sem se jima pridružil, saj sta mi ponudila, da se lahko z njunim avtodomom skupaj odpeljemo do jezera Titikaka in naprej do perujske Arequipe.

Ja, ja, seveda, je tudi tistega jutra dejal biolog, seveda, tako hitro, kot bo mogoče, tudi on bi rad čim prej v Peru, jutri, samo še ta ekskurzija na

akumulacijsko jezero San Sebastián. Nenazadnje se menda nihče od nas ne bo nikoli več vrnil v to visokogorje.

V tistih julijskih dneh je García Meza v La Pazu med krvavim uporom, ki so ga podprli najvplivnejši trgovci s kokainom, postal novi diktator Bolivije; in to najokrutnejši dotlej, kot se bo izkazalo v njegovi enoletni vladavini. Vlaki in linijski avtobusi so obstali, kot bi jih ohromil strah, ki je preplaval vso deželjo. Številne ulice so bile neprevozne ali pa so jih zaprla vojaška vozila; telefonska napeljava je obmolknila. V bornih novicah, ki so prišle do Potosíja, so poročali o valu aretacij in številnih mrtvih.

Novega vladarja seveda ni presenečalo, da njegove čete in privrženci v rudarskem mestu, kot je Potosí, niso naleteli na simpatizerje, vsaj množično ne. Formacija lovskih letal nad jezerom je bila morda le svari-lo. Lovci so rohnili tako nizko nad skalnim pobočjem, po katerem smo se sopihajoč v redkem zraku vzpenjali, domala pri ušesih, da sem za zastekljenimi kabinami lahko videl pilote s čeladami. Dve letali sta se usmerili proti nam.

Nenadoma je Tiziana, ki je hodila pred menoj, proti hrumečim letalom iztegnila roko, stisnila pest in lovцем jezno zavpila *No pasarán! No pasarán!* Ne bodo prodrli!

Nihče v pilotski kabini ne bi mogel z ustnic razbrati tega vzklika, te krilatice, ki so jo vzklikali že v strelskih jarkih Verduna in je šele med špansko državljansko vojno postala protestni antifašistični vzklik ter naposled bojni krik latinskoameriške gverile. Ampak pest!, ta dekliška stisnjena pest ženske, nad katero je zdaj polzela senca letalskega krila, te pesti ni bilo moč napak razumeti. Toda prejšnje dni sem Tiziano spoznal kot nadvse previdno – še preveč previdno. Vsak dan je zaužila nešteto tablet vseh velikosti in barv, vitamine, magnezij, preventivo proti višinski bolezni in prebavnim motnjam, ob vsaki priložnosti je opozarjala na nevarnost sadja in nekuhane zelenjave ter filtrirala in razkuževala celo mineralno vodo iz zaprtih steklenic. Zdaj pa je štirim pilotom zažugala s pestjo. *No pasarán!*

Njen prijatelj se je zasmel. In sprva sem se zasmel tudi jaz. V grožnji s pestjo, namenjeni formaciji vojaških letal, je bilo nekaj nenavadno ganljivega, hecnega, pa tudi drznega, kot pri boju z mlino na veter. To, kar je divjalo mimo nas in nad nami, je bilo nedosegljivo kot meteorit. Ampak nato, kot bi Tizianina pest resnično prepodila formacijo, je bobnenje pojenjalo.

Lovci so se dvignili nad jez v daljavi, zaokrožili nad San Sebastiánom in se že bližali Potosíju – ko se je eno letalo nenadoma oddaljilo od formacije, se v ostrem zavojju obrnilo in priletelo nazaj; nazaj na naš breg. Kar

nekaj časa je minilo, preden smo dojeli, da je vrnitev resnično namenjena nam. Zdaj se je letalo s sončne strani spustilo nad nas v nizek prelet. Na pilotski kabini je bilo videti le zaslepljujoč sončni odsev, nobene čelade, nobenega obraza.

Potosí, je rekel lastnik penziona, je izpeljanka iz kečuanske besede, jezika andskih Indijancev: *P'utuqsi*. Pomeni *hrup*.

P'utuqsi: beseda se mi je tistih nekaj sekund vsiljevala kot ime, ki se ga zaman dolgo poskušam spomniti in ki nato pozabljivcu končno in nehote pride na misel – ko je kovinski udarec presekal oglašujoče hrumenje letala in sta se tik ob naši poti kvišku dvignila prah in pesek, peščene orgle, ki so se šele v zraku spet razkadile.

Tiziana je prva dojela, kaj se dogaja: strelja! Strelja na nas, strelja!

Na lepem so moje noge postale tako težke in mehke, kot da ne bi imel kosti. Hotel sem steči, se izogniti izstrelkom, ki so bili hitrejši od zvoka. Toda noge so bile neuporabne. Obstal sem kot vkopan.

Biolog..., njega sem videl bežati. Toda začuda ni tekkel po pobočju navzdol, temveč je v ostrem, mrzlem, redkem zraku hitel po pobočju navzgor! Navzgor!

Le Tiziana se je vrgla na tla in kričala, ulezita se, ulezita, ulezita se!

Leči na tla. Na ta gola, mrzla tla, kjer ni ne drevja ne grmičevja, ničesar, kar bi nudilo kritje. Le šopi posušene trave, ki so segli komaj do gležnjev.

Ulezi se, bedak!

Pozneje, še dneve za tem, že na poti na jezero Titikaka, se bomo prerekali o tem, ali negiben cilj, ne glede na kritje ali ne, leteči, drveči strelec teže zadene kot premikajočega, ali je nekoga, ki leži, celo v puščavi, kjer ni ne drevja ne grmičevja, teže zadeti kot nekoga, ki beži. Ali se niso tudi vojaki metali na tla, medtem ko so nevedni civilisti skušali zbežati?

Toda ne glede na to, kar bi tistega julijskega jutra morali storiti ali česar ne bi smeli – bi bilo zdaj prepozno, veliko prepozno, če nas pilot ne bi bil zgrešil.

Ne med vrnitvijo v Potosí – mesto smo po stranpoteh zapustili še isti dan – ne v naslednjih tednih v Peruju in Kolumbiji se nisem mogel spomniti, kdaj in kako sem se končno odzval na Tizianin ukaz in se ulegel na kljub žgočemu soncu ledena gola tla. Šele to, kar se je zgodilo potem, je bilo nepozabno, čeprav najbrž ni trajalo dlje kot nekaj trenutkov.

Čutil sem hladna tla, mrzlo kamenje na prsih in rohnečo senco letala nad pobočjem, ko sem nenadoma zagledal, kako se iz suhega, za prst visokega šopa trave tik pred mojimi očmi na prostost prebija hrošč. Med ponesrečenim vzletom se je najverjetneje z obema paroma kril zataknil med prečne travne bilke, zdaj pa je končno lahko zaplahotal s krili na

prostost, dvignil je smaragdno zelena krovna krila, da bi s spodnjimi, s črnimi žilicami prepletenimi kožnatimi krili poletel v zrak. Ne oziraje se na to, kar se je godilo v svetu, ki sta ga obvladovala to lovsko letalo in njegova drveča senca in v katerem so titani njemu podobne pomendrali, ne da bi to sploh opazili, je vzletel in v loku odbrenčal mimo mojega ušesa in zdelo se mi je, da kljub hrumenju letala slišim drobno brenčanje njegovih kril. Ležal sem poleg hroščevega zapuščenega skrivališča v travi in nisem si upal trzniti niti z očmi. Ko je nato odletel, odfrčal proti soncu in izginil iz mojega odrevenelega vidnega polja, se mi je posušen snop trave pred menoj nenadoma zazdel pribežališče, odrešilno skrivališče, takšno kot travnate in mahovnate pokrajine iz otroštva, kamor sem postavljaj figurice, in ki so tako postale pragozdovi, v katerih si se lahko skrila in izgubil med preslicami, lapuhom in orjaškimi drevesi regratovih lučk.

Odrešitev je bila prav ta pragozd! Hotel sem pobegniti v njegovo podrast in čutil sem, kako se vračajo življenje, gibljivost nog, moje življenje in utrip srca, ko se je nekaj dotaknilo moje rame, nekaj me je zadelo.

Bila je Tiziana. Velikanka. Stala je nad menoj in iz vrtoglave višine govorila v moj pragozd, v moje kraljestvo hroščev. Lahko vstaneš, je rekla. Odletel je.

Morski pes v puščavi (Jemen)

Videl sem posušeno drevo, oveseno s plahutajočimi cunjami ali zastavicami, ob robu obmorske ceste, ki je med brezsenčnimi puščavskimi predeli in brezsenčno kamnito obalo Rdečega morja peljala do jemenskega pristaniškega mesta Al Hudaydah. Cesto z dolgimi odseki asfalta, nato spet samo makadamsko, se je v zadnjem oknu zbirnega taksija videlo samo kot vzvalovan oblak prahu, v katerem je vse, kar je zdrselo mimo nas, petih potnikov in voznika, ki je bil pred peskom zamotan do nosu, izginilo – nizke sipine, z naplavinami in črepinjami posejani zalivi, trnovi grmi. Nebo je bilo peščene barve, oblaki so bili peščene barve, še Rdeče morje je bilo peščene barve, in tako se je zdelo to drevo sredi puščave, edino daleč naokoli, s plahutajočim, pisanim okrasom kot mejnik bližnjega mesta, obljuba, da se bosta enobarvnost in enoličnost onkraj te markacije končala.

Medtem ko se je drevo, že davno posušena tamariša, v ritmu vožnje presenetljivo povečalo, so mi na misel prišli tibetanski prelazi: tam so frfotali in plapolali podobni znaki, potiskane molilne zastavice v barvah vode,

ognja, neba, zemlje in zraka. Morda so na tej tamariši v vetru plapolale koranske sure ali na zastavice iz blaga načekčane želje, ki so na nekem posvečenem kraju, zapletene v golo vejevje, čakale na to, da se uresničijo.

Voznik, mehanik iz Adena, ki je svojo delavnico po potrebi za dan ali dva zaprl, da bi z zbirnim taksijem nudil donosnejše prevoze na daljše relacije, plapolajočega znaka ni niti pogledal, drevesu se je bližal z nespremenjeno hitrostjo, peljal mimo njega in nadaljeval pot. In šele ko smo se peljali mimo, medtem ko je domnevno mejno drevo tonilo v oblak prahu, sem videl, da so plapolajoče cunje ali molilne zastavice te zagonetne vere v resnici prazne plastične vrečke, vrečke vseh barv, smeti, ki so kot ostanek nakupa v trgovini ali na tržnici v Jemnu pred vsemi mesti, vasmi in oazami poletele v zrak in nato prepuščene vetru lebdele po puščavi ali obali, lesketajoči se od črepinj, do prve ovire, ki se je lahko kitila z njimi – trnovih grmov, drogov, anten. Tako ujete smeti so plapolale, dokler se veter ni obrnil in zastavico za zastavico spet snel ter ponesel naprej, globlje v puščavo ali ven na morje peščene barve.

Morje. Voznik je med potjo ves čas govoril o morju, ki je tistega dopoldneva ležalo pod živim srebrom privida, pripovedoval je o raznolikosti, pisanosti in kraljestvu podvodnega življenja, ki ga je on, čeprav neplavalec, tako rad občudoval s potapljaško masko. Sklonjen čez rob ribiškega čolna je v vodo molel samo glavo in zadržujoč sapo lebdel nad morskim dnom lagun: morda se je Alah prebivalcem puščavskih dežel, ki mejijo na Rdeče morje, za vročino, sušo in nerodovitnost obale hotel oddolžiti z bogastvom rib in vsem pod morsko gladino skritim kraljestvom – s koralami, morskimi vetrnicami, meduzami, lebdečimi, svetlečimi globokomorskimi prebivalci, bitji vseh barv in oblik, ki so se prebivalcem kopnega zdela prav tako fantastična in tuja, kot bi bila z drugega planeta. Da so tudi v Al Hudaydahu najlepši prav morje, pristanišče, ribja tržnica ... Ribja tržnica! Tam je mesto najbolj pravično. Ribji lesket v puščavski deželi!

Predmestja Al Hudaydaha, barake, kočice iz valovite pločevine, delavnice, v katerih so pred varilci plapolali modri plameni, smo že pustili za seboj, v vročini smo lahko že videli migljajočo zeleno barvo zaprašenih palm in visoke grme kata in, kot se bo izkazalo, smo bili od pristanišča in tržnice oddaljeni samo še nekaj sto metrov, ko je prevrnjen transporter našega voznika prisilil, da je ustavil: nebesno moder dostavni trikolesnik se je očitno zaletel v linijski avtobus in z razbitim vetrobranskim steklom, vdrto kabino in čudno ukrivljenim in okrvavljenim kesonom ležal na boku v luži olja. Zaprašen avtobus je imel razbit žaromet in nebesno modro prasko.

Okoli ponesrečenca, ki je najbrž ležal poleg prevrnjenega vozila, se je zgrinjala neprehodna množica ljudi. Med nogami in oblačili do tal, ki so mi zakrivala pogled na to, čemur je bila namenjena vsa ta radovednost ali pripravljenost pomagati, sem videl dva potoka krvi, prvi je poniknil v pesek ob robu ceste, drugi, večji, je po razpokanem asfaltu prilezel do udornine sredi vozišča, se tam ustavil in domala počrnel.

Naš voznik je izstopil, izginil v množici in se hotel preriniti do vira krvi. Ko se je komaj minuto za tem spet prikazal iz gneče, mi je razburjeno pomahal in nakazal svojim potnikom, naj mu sledimo. Moramo videti, kaj se je zgodilo!

Zdelo se mi je, da imam v nosu vonj po krvi, nad potoki krvi so rojile muhe. Tudi drugi potniki se niso zganili. Ampak voznik je samo zaklek in nam vztrajno mahal.

Naposled sem se odpravil do njega, jezen, hotel sem mu povedati, da si ne nameravam ogledovati težko poškodovanih ali mrtvih, in sem že skoraj prišel do njega, ko so se gledalci ali očividci nesreče začeli ozirati za menoj, nekaj se mi jih je celo umaknilo, da bi tujcu omogočili pogled na to, kar je množica še zmeraj zakrivala.

In nato sem končno videl, kaj se je z okrvavljenega kesona trikolesnika skotalilo v pesek – približno štiri metre dolg tigrasti morski pes. Na koži kovinsko sive barve se je zarisoval vzorec, po katerem je dobil ime in je spominjal na progaste sence valov, ki polzijo po peščenem dnu morskih zalivov – kamuflaža, ki pri tigrastih morskih psih, kot bom izvedel na ribji tržnici, s starostjo izgine.

Morski pes je bil del velikega ulova, armade ribiških čolnov, ki je tako kot vsako jutro tudi tisti dan pristala na obalah Al Hudaydaha. Ribe, ki so tam ležale pred nogami kupcev in čakajočih trgovcev, so pogosto še vedno migale s plavutmi in škrkami. Pozneje mi bodo na pokriti tržnici pokazali svilnate, sinje ter beloplavute morske pse in mi sabljaste hrbtne plavuti morskih lisic ponudili kot posebno delikateso.

Ljudje, ki so se ob robu ceste gnetli okoli tigrastega morskega psa, niso bili ne radovedneži ne pomočniki, temveč kupci: nepoškodovani voznik trikolesnega transporterja in njegov pomočnik sta morskega psa na samem kraju nesreče s sekiro in nožem razkosala in prodala tistemu, ki je za kos ponudil največ. Le zakaj bi ležal na vročini v roju muh, dokler ne bo prišlo nadomestno vozilo, če se ga da prodati kar tukaj, na cesti, kot posebno ponudbo, je rekel naš voznik.

Kdor se je odločil za kos krvavega mesa, hrbtne plavuti ali zašiljenega, iz čeljusti izbitega zoba, je svoj nakup prejel v eni tistih plastičnih vrečk,

ki jih je pomočnik v debelem svitku nosil za pasom – pisane, kot las tanke, proti vodi in pesku odporne vrečke, ki jih na koncu njihove poti kot neuničljive zaplate še nekaj časa obletavajo krvi lačne muhe, nato pa jih veter posušene in šelesteče nosi po ulicah, poteh ali prazni pokrajini, dokler se ne najde veja, trnov grm ali neka opora, ki postane mejnik obetajočega se pisanega sveta, ali v puščavi ne zaplapolajo kot molilne zastavice.

Strmoglavljenje iz noči (Indija)

Videl sem na tisoče tlečih lučk na nočnem nebu Džajpurja. Kot bi se prav nad glavnim mestom severnoindijske puščavske države Radžastan kot zaščitna mreža pred zastrašujočimi globinami vesolja, katerih praznine mejijo na večnost, razpenjal še en firmament, kjer so se v temi brez mesečine iskriale, lebdele, poplesovale lučke, se oddaljevale in spet drsele druga proti drugi ter se za nekaj utripov srca združevale v bežna, še nikoli videna ozvezdja. Vsakokrat ko je neka nevidna sila katero od teh številnih lučk bliskovito iztirila iz njene kaotične orbite, da je nato strmoglavila na nočno mesto in med padanjem vzplamtela kot meteor, se je v temi slišalo hihitanje, smeh in krike: zmagoslavne krike.

Tiste jasne, mile januarske noči sem sedel na ravni strehi *guesthouse* v bližini Hawa Mahala, Palače vetrov, letnega dvorca iz časa Radžputov, in predstavi na nebu sledil skupaj s številnim občinstvom, armado prividov, ki je bila zbrana na ravnih strehah mesta in se izgubljala v temi.

Džajpur je tisto noč praznoval vrhunec tridnevnega praznika, Makar Šankranti, začetek novega časa. Kajti te dni, kot so do sekunde natančno izračunali astronomi, je Sončeva orbita dosegla prelomno točko, kjer se preusmeri na sever in spet vstopi v tisto ozvezdje, h kateremu opazovalci neba na zahodu pogledujejo kot h kozorogu, v hinduističnem svetu pa nosi ime mitološkega vodnega bitja: Makara. Na tem hibridnem bitju, ki je na številnih upodobitvah včasih podobno krokodilu, včasih delfinu ali ribi s slonovo glavo ali morskemu konjičku, je prijezdila boginja reke Ganga, ko je svetemu toku Gange ukazala, naj iz sveta bogov priteče v svet ljudi. Ko sonce preide v ozvezdje, poimenovano po Makari, je konec zime, dnevi se začnejo daljšati, polja sladkornega trsa obrodijo sladek pridelek, in ne le Zemlja, tudi nebo je okrašeno s papirjem in svilo.

Kajti v Džajpurju in številnih drugih mestih severne Indije se takrat ob prazniku solsticija v nebo dvigne na sto tisoče, ja, na milijone zmajev

iz papirja in svile, letečih predmetov vseh velikosti, oblik in barv. In ko sonce v teh dneh zaide, da bi se naslednje jutro vrnilo nekaj dihov prej kot prejšnji dan, ljudje na napete vrvice pritrdijo majcene oljenke in na nebo obesijo še en firmament brlečih zvezdic, ki jih je zanetila človeška roka.

Medtem so se tudi tisti, ki so spuščali zmaje, za malenkost približali zvezdam, ko so na strehah mesta s plastičnih ali lesenih vreten odvijali sto in sto metrov dolge vrvice. Nebo, ki je bilo s tal ravnine prerešetano s cestnim in uličnim vrvežem ter razkosano v proge, je bilo le s streh dovolj veliko, dovolj prostrano, da si imel nad njim kot loviščem in igriščem lahko pregled, morda si ga od tam lahko celo obvladoval. Kajti za praznik Makar Šankranti ni bilo dovolj, da se je tvoj zmaj povzpenjal vse više in više, temveč je moral med dviganjem drugim zmajarjem prevzeti najvišje višine ter jih odgnati, če so že zavzeli zenit.

Zato so bile vrvice zmajev polepljene z drobljenim steklom in s kot britev ostrimi črepinjami in tako spremenjene v vrvične žage, ki so lahko prerezale nasprotnikove vrvice in *osvobodile* njegovega zmaja, da je strmoglavil. Umetniški stvori iz svile in papirja, ki so se nato opotekali proti tlu in treščili ob strehe, drevesne krošnje, v iskreče se vozle električne napeljave ali na prašna polja daleč od mesta, se raztrgali in polomili, so predstavljali nebesne naplavine in postali plen otrok in tistih najrevnejših, ki niso imeli denarja niti za te papirnate igrače. Nekateri od zbiralcev naplavin so se, ovešeni s trofejami, med petjem podali na ulice ali pa svoj plen, če je bil še sposoben letenja, s povezanimi ostanki vrvic znova spustili v nebo.

Tudi takšni zmajarji so, mi je povedal lastnik *guesthousa* – pred začetkom državljanske vojne iz Kašmirja pobegli trgovec z volno –, ki so prepričani, da je z vsako pretrgano vrstico, z vsakim osvobojenim zmajem, duši v labirintu inkarnacij prihranjeno eno vnovično rojstvo... Pa vendar je za večino to, kar se v času Makar Šankranti dogaja na nebu, le igra. Če bi zgolj vsak deseti, je rekel trgovec z volno, zgolj vsak deseti od skoraj dvesto petdesetih milijonov prebivalcev severnoindijskih zveznih držav Radžastana, Maharaštre in Gudžarata za praznik Makar Šankranti v nebo spustil samo enega zmaja – a jih zagotovo več –, kakor koli, bi to teoretično pomenilo petindvajset milijonov vnovičnih rojstev manj.

V temi sem komajda razločil, katera od mnogih postav na okoliških strehah le kot gledalec kaže v nočno nebo in katera kot zmajar vleče vrstico ali jo spušča skozi zaščitno rokavico, toda glede na aplavz in veselje je očitno ravnokar zmagal eden od prividov na sosednji strehi, kajti iz daljave se je videlo padajočo svetlobo in nato gorečega zmaja, ki je pristal na terasi, kjer se je sušilo perilo, in tam ugasnil pod teptanjem stopal.

In nenadoma je iz teme strmoglavilo še nekaj in padlo med ljudi, črna, krilata senca, ki je sprva sprožila grozovit krik, kmalu za tem pa smeh olajšanja. V soju žepne svetilke, ki se je prižgala po nekaj sekundah groze, je pred temnim, svetlečim potočkom, ki je bil zagotovo kri, ležal eden tistih letočih psov, podobnih orjaškimi netopirjem, ki jih je podnevi z glavo navzdol in ovitih v črna krila na stotine viselo v krošnjah njihovih spalnih dreves. Ko se je jata v somraku začela zbirati, je domala zatemnila del neba nad ulico pred *guesthousom*.

Razprta krila strmoglavljenega so bila zagotovo širša od enega metra. Panično je frfotal, toda le z eno od velikih netopirskih peruti, druga je bila groteskno zasukana in zatrgana, kosti prav gotovo polomljene. Govorili so, da si leteči psi gasijo žejo z morsko vodo, pa tudi, da se tako kot vampirji prehranjujejo s človeško krvjo. V resnici kljub pasjemu gobcu jedo le sadeže, cvetove in pelod ter ne na zemlji, ne v vodi in ne v zraku ne plenijo nobenih živih bitij. Od plenilskih netopirjev se razlikujejo tudi po tem, da ne morejo oddajati in prejemati ultrazvočnih impulzov. Morda se je strmoglavljeni tudi zaradi te pomanjkljivosti poškodoval na eni – ali celo na več – od v nočno nebo napetih zmajevih vrvic.

V zmešnjavi teh vrvic, oblepljenih s črepinjami, za praznik Makar Šankranti leto za letom z neba niso padali le leteči psi, temveč cele jate ptic, jastrebi, sokoli, kormorani, ibisi, čaplje in flamingi, s teras in ravnih streh pa so padali v globino tudi zmajarji, ki so imeli oči samo za svoje zračne boje, in zgodilo se je tudi, da so trdno napete ostre vrvice prerezale vratno arterijo gledalcu ali zmajarju, ki je strmel v kričeče pisano ali z zvezdami posuto nebo. Enajst mrtvih, je rekel trgovec z volno iz Kašmirja, enajst mrtvih samo v preteklem letu.

Strmoglavljeni leteči pes pa ni, ni smel postati žrtev prav ta, zadnji, dan praznovanja. Pozornost večine gostov na sosednji strehi kakor tudi na strehi *guesthousa* je že spet veljala dogajanju na nebu, ko sem videl deklici, kako previdno pobirata le še mukoma frfotajočo žival, poškodovano krilo sta v soju oljenke previdno razprli in pri tem je bila žival za trenutek videti kot zmaj, ki je pripravljen, da se spet dvigne v nebo.

Deklici sta druga drugi ves čas prepovedovali dotikanje in druga drugo opominjali k še večji in večji previdnosti, zatrgano krilo sta posuli s svetlim praškom, ga spet zvili in položili ob kosmato telo. Nato sta od strahu okamnelo ali resnično pomirjeno, morda celo mrtvo žival do glave ovili v blago, prešito z lesketajočimi nitkami, in jo pestovali kot dojenčka ali punčko. Le pet, šest korakov ga je smela nositi ena, nato je morala negibni sveženj spet predati prijateljici. Medtem ko sta ga po stopničasti lestvi

odnesli v temo ulice, sem si zamišljal, ne: želel sem si, da je strmoglavljeni in sedaj tako ljubeče, ja, spoštljivo varovani v dekliških rokah le zaupljivo zaspal in da tako miren in negiben ni zato, ker se je za zmeraj osvobodil vseh vezi z zemljo.

Prevedla in uvodno opombo napisala Tina Štrancar



Tone Peršak

Kriza duha

Ena ključnih značilnosti širšega kulturnega okolja in celotne evro-ameriške civilizacije naj bi bila odprtost za vsa vprašanja, ki se pojavljajo, ne glede na področja dejavnosti, mišljenja in življenja, ki jih ta zadevajo. Za civilizacijo in družbe, katerih odločilno vodilo naj bi bil razvoj in eno najvišje cenjenih sredstev za doseganje tega nikoli doseženega cilja znanje v navezi z inovativnostjo oziroma ustvarjalnostjo, se to zdi samoumevno. Glavni motiv za pridobivanje in nenehno nadgrajevanje že doseženega znanja je človeku, posamezniku in vrsti v gene vpisana radovednost, želja, da dožene vse skrivnosti vesolja, življenja, prirode in duha, skladna s prepričanjem, ki domnevno še vedno spodbuja to civilizacijo in njene pripadnike, da razvoj pomeni proces bližanja popolnosti in sreči ter dokončnemu uresničenju najbolj človeškega v človeku. Šlo naj bi potemtakem za željo po absolutnem znanju in vedenju, po razkritju vseh skrivnosti, tako tistih o človeškem bitju in najmanjši celici v njem kakor tudi o onih izza meja vesolja, če te meje sploh obstajajo, ali onkraj namišljenega oboda prostora, ki ga je vesolje izpolnilo v milijardah let po velikem puku, tudi po razkritju skrivnosti praznine, v katero se vesolje še ima možnost širiti, če seveda teorija o velikem puku drži.

Vizijo razvoja kot trajnega gibanja proti idealnemu cilju, ki ga nekateri razumejo kot proces, s katerim bo človek dokončno presešel dvojnost materije in ideje ter dosegel enost z absolutnim duhom, drugi kot stopnjo razvoja, ko bo vsakdo imel vse, kar potrebuje, tretji kot popolno oblast človeka nad vsem, kar je moč zajeti s pojmom svet, danes pa to morda kdo razume kot popolno tehnologizacijo sveta, spodbuja sila, ki se napaja iz interakcije znanja in ustvarjalnosti. Srž te vizije je vera, da za človeka ni ovir, ki bi ga lahko ustavile, ne v njem samem ne zunaj njega. Zakaj ne? Ker se zdi oziroma ker nas prepričujejo, da je ravno človeku vrojena želja po znanju ključna lastnost, ki nas razlikuje od živali. Seveda vemo,

da se tudi živali učijo in naučijo določenih spretnosti, na primer uporabe orodij, vendar se tega kljub vsemu ne učijo tako, kot se učimo ljudje, in ne s težnjo, da bi spremenile sebe in svet okrog sebe. Živali znanje uporabljajo kot izkušnjo, da laže pridejo do hrane in da se bolje obvarujejo pred naravnimi sovražniki.

Želja po vedenju in znanju brez meja in po razvoju naj bi gnala človeka, da je v milijonih let (še zlasti, odkar se je pojavil *Homo sapiens*) nenehno raziskoval in iskal odgovore na vse zahtevnejša in včasih tudi boleča vprašanja, se pogosto podal v hudo nevarnost in tvegala, če ne fizičnega obstoja pa vsaj možnost, da se bo ob novih spoznanjih moral odpovedati že doseženemu znanju ali celo prepričanju (veri), zavreči do včeraj veljavne resnice in sprejeti nove, četudi bo s tem moral priznati, da se je dotlej motil. To ni lahko, kajti poleg telesnega udobja in ugodja človek ljubi tudi duhovno udobje, ki se kaže predvsem kot vera, da vemo vse, kar je treba vedeti, da imamo odgovore na vsa pomembnejša vprašanja ali smo vsaj na najboljši poti, da te odgovore odkrijemo, ter da smo kolikor toliko gotovi tudi glede poslednjih resnic o življenju, smrti, ljubezni ter smislu našega bivanja in početja. Prav razvoj in zavezanost slednjemu – oboje si človek, zlasti kot pripadnik evro-ameriške civilizacije, postavlja kot najpomembnejši cilj svojega bivanja – pa postavlja pred nas vedno nove izzive, vprašanja in spoznanja, ki včasih brutalno prekinjajo in preprečijo duhovno udobje ter pri človeku povzročajo nasprotno, nelagodje, celo strah in kdaj pa kdaj obup. Zato se človek in človeška skupnost včasih odpovesta odprtosti ter zavezanosti iskanju resnice in tako rekoč zatisneta oči pred tem, kar se jima razkriva, odvrneta pogled in se ne zmenita za spoznanje, ki se jima ponuja.

A ideal iskateljstva ostaja, ostaja želja, da bi vedeli in znali vedno več. Pri tem ne gre samo za koristnost raziskovalne vneme. Po eni strani raziskovalce žene želja po spoznanju neznanega, politiko, ki skuša to željo izkoristiti, saj je dandanes praviloma zagovornica interesov kapitala in ne ljudstva, pa težnja po gospodarski uspešnosti države. Zato politike skoraj povsod že desetletja in dlje kot svoje vodilo prevzemajo paradigmo razvoja *ad infinitum* in odvrtačajo pogled od posledic. Skladno s tem je postavljanje vedno novih vprašanj in iskanje vedno novih odgovorov na vprašanja, ki se že zdijo razrešena, najbolj cenjena dejavnost, za katero se človek evro-ameriške civilizacije sploh lahko odloči. To tem bolj velja za najtežja vprašanja in preverjanje znanstvenih hipotez, ki jih je najteže potrditi na ravni dokazljivih rezultatov, pridobljenih z eksperimenti. Spomnimo se, koliko sredstev in truda je bilo treba vložiti za kolikor toliko verodostojno potrditev obstoja Higgsovega bozona, čeprav lahko rečemo, da

je dokazljiva koristnost te potrditve na prvi pogled majhna, skoraj nična, je pa to odkritje z vsemi potrebnimi pripravami in vložki vred veličastna manifestacija moči kapitala, ki je omogočil izgradnjo pospeševalnika in zelo drage poskuse. Seveda je bilo vprašanje, ali delec dejansko obstaja, epohalnega pomena za razvoj kozmologije, za verodostojnost in utrditev znanja na področju poznavanja vesolja, ki je pred tem obstajalo samo na ravni teorije, morda za koga celo samo na ravni špekulacije.

Toda, kot rečeno, pogosto naletimo na teme, ki niso zaželene in jim celo inštituti zapirajo vrata, četudi se nam nekatere skorajda vsiljujejo in nas obremenjujejo. Nekaterim temam pozornosti ne želijo posvetiti niti filozofi, čeprav gre za pomembna vprašanja človekovega obstoja, minljivosti, preteklosti posameznika in skupnosti ter prihodnosti, izogibajo se jim znanstveniki ter "resni" publicisti in politiki. Slednji se sistematično izogibajo vsemu, kar bi lahko vznemirilo ljudi in vzbudilo občutek negotovosti v zvezi s prihodnostjo, na primer vprašanjem o prenaseljenosti planeta, grožnji pomanjkanja pitne vode itd. Raje imajo strah, ki ga sami spodbudijo in usmerijo, kajti če vlada vzdušje strahu, politik ljudstvo laže prepriča, da je nujno storiti, kar predlaga, ne glede na to, ali to v resnici zadeva prihodnost ali ne. Tudi slovenska politika rada črno slika stanje družbe in napoveduje gospodarske katastrofe, zlasti če lahko razloge zanje pripiše zgrešenim potezam in odločitvam svojih predhodnikov. Spet drugim temam in vprašanjem se znanstveniki, filozofi, antropologi in različni teoretiki izogibajo zato, ker jih popularizirajo in javnosti "vsiljujejo" na videz strokovno prepričljivi koristolovci, razni "Dänikeni" in podobni "strokovnjaki" s svojimi knjigami, avdio-vizualnimi predstavitvami in predavanji. Pravi strokovnjaki se zato od teh tem odvrtaajo ter jih zavračajo kot resne obravnave nevredne, pri tem pa se neredko zgodi, da se izognejo tudi ključnim vprašanjem in celo skrb vzbujajočim dejstvom, ki ostajajo nepojasnjena in zato burijo domišljijo premalo poučene javnosti. Pogosto so to teme, ki se zdijo ali celo res so trivialne in nepomembne, vendar burijo duhove in na neki način ogrožajo osnove našega vedenja in predstav ter spoznanj o svetu, zgodovini in prihodnosti, naj bo to na nacionalni ali na globalni ravni. In potem se zgodi, da se obravnavi le-teh posvetita (na videz) poljudna znanost in publicistika, ki želi biti poštena do obravnavanega in do bralcev (gledalcev ali poslušalcev), vendar ima premalo strokovne podpore. Še bolj skrb vzbujajoče pa je, da omalovaževanje in zato neustrezna obravnava ali odrivanje doletijo teme, ki sploh niso trivialne in resne obravnave nevredne, ki so jih za takšne samo razglasili. Vse to opažamo na vseh ravneh, od posameznika do

celotne družbe oziroma nacionalne skupnosti in ne nazadnje celo evro-ameriške civilizacije.

Vsi tudi poznamo ljudi, ki sami sebi nočejo priznati razlogov za svoja dejanja, nočejo razmisliti o lastnih odločitvah in vzrokih zanje, o svojih predsodkih, prepričanjih in strahovih. Pogosto gre pri tem za vpliv javnosti in vrednot, ki jih javnosti na različne načine (marketing, reklame, mediji ...) vsiljujejo domnevne elite, ki jim ljudje sledijo in se po njih zgledujejo.

Starost, ki je ni?

Takšna domnevna elita je lahko tudi industrija zabave in hedonizma, podprta z ideologijo potrošništva kot eno ključnih sodobnih stranpoti evro-ameriške civilizacije. Ta elita vsiljuje kult lepote in mladosti ter skladno s tem zavračanje razmisleka o starosti in sprijaznjenosti s staranjem, ki se udejanja zlasti z vsiljevanjem ideala mladostnega videza. Po drugi strani ta elita predstavlja smrt kot neprijetno presenečenje, nesrečo ali celo nezgodo, kot nekaj, kar je treba ukiniti kot temo, kar je treba skriti in prikriti in kar naj se zgodi, če se že mora, zunaj dosega oči javnosti. Kadar pa umre kakšna javna osebnost, mediji, pogosto po volji politike, to prikazujejo kot družabni dogodek, nabit s patosom in demagogijo, češ da duh umrlega ostaja živ in bo vplival in deloval na javnost ne glede na fizično smrt osebnosti (Tito, Mandela, mati Tereza ...), s čimer želijo smrt nevtralizirati in prikriti njeno naravo.

S tega vidika je zgovoren tudi odnos slovenske države (politike) do potreb po negovalnih bolnicah in ne nazadnje do Hospica, ustanove, katere namen je omogočiti ljudem, ki nimajo "sreče", da bi umrli v bolnišnici, še v času nege po posegu ob akutni bolezni ali, iz različnih razlogov in v vse več primerih, ne morejo umreti doma, v krogu domačih, dostojno slovo od življenja ter zlasti to, da ob smrtni uri niso prepuščeni sami sebi oziroma zapuščeni. Ta odnos priča, da ljudje, ki niso več "koristni", države ne zanimajo, ker so samo še "breme", in da samo kot ljudje, ranljiva bitja, ki so v stiski, državi in politiki, ki jo upravlja, niso mar; zanimajo jo samo kot človeški viri. To priča o nespoštovanju ustave, ki vsem ljudem zagotavlja pravico do osebnega dostojanstva; kaj pa bi lahko bilo bolj ponižujoče kot pustiti človeka, ki umira, da je sam, zapuščen in se nima od koga posloviti? Izrivanje smrti iz sfere družbenega in predstavljanje smrti kot nesreče, ki nas neprijetno zadene, sporoča, da je smrt zunaj življenja, da se z njo ni treba ukvarjati in tudi ne z ljudmi, ki jih je doletela smola, da umirajo

ali celo že so umrli. Tako ideologija neomejenega razvoja, potrošništva in večne mladosti obvladuje javnost tudi s prikrievanjem neizogibnosti staranja in smrti, ki da jemlje smisel človekovemu prizadevanju za cilje v prihodnosti, čeprav, kot v *Osnovnih fenomenih človeškega bivanja* meni Eugen Fink, pomemben avtor s področja "filozofske" antropologije, v resnici najbolj spodbuja človekovo ustvarjalnost in tudi težnjo po najvišjih dosežkih. Zato nas razmislek o nezaželenosti mišljenja smrti in zavesti o umrljivosti hočeš nočeš pripelje do vprašanja o družbi in tako je to tudi razmislek o skrajni individuaciji sodobnega človeka ter narcisizmu v povezavi z egoizmom, ki vodijo v razpadanje družbe kot skupnosti, ki vedno bolj postaja samo še javnost. Ko družba, ki temelji tudi na solidarnosti in sočutju, razpade, postane smrt za državo samo stvar statistik, za politiko in kapital pa celo dobrodošel način reševanja javnih finančnih zagat, do katerih prihaja zaradi staranja prebivalstva.

In še smrt

Vprašanje smrti, ki je za človeka kot posameznika in kot družbeno bitje vprašanje vseh vprašanj, se zato kaže kot skrajno travmatično vprašanje, pred katerim si javnost zapira oči. Človek je pred desetletji, ko se je še doživljal kot neločljivi del družbe (družine in tudi širše družbe) tudi smrt laže sprejemal kot nekaj naravnega, kar sledi po tem, ko je daroval svoje delo in svoje zmožnosti za dobrobit družine in širše družbene skupnosti. Tudi v literaturi (npr. v povesti) preteklih časov pogosto najdemo opise, ko ob smrtni postelji matere ali očeta stoji noseča hči, vnukinja ali snaha. Seveda je vprašanje smrti povezano tudi z vprašanjem sekularizacije. V preteklosti je bila družba v veliki meri prežeta z vrednotami religijskega izvora, zato je sekularizacija zelo načela družbo, kajti dokler je v družbi religija imela zelo pomembno vlogo, so prevladovali miselni vzorci, ki jih je ta narekovala. Poleg tega je smrt imela nedvoumno in pomembno vlogo v življenju družbe tudi zato, ker je omogočala nastajanje izročil kot pomembnega vira družbene kohezije. V docela sekularizirani (ateistični) in razpadli družbi, vse bolj samo še javnosti, postane smrt skrajno nesmiselna in vedno bolj nevzdržna kot nekaj, kar v celoti razvrednoti življenje, ker se človek, ki umira sam, četudi v bolnišnici, zave, da je dokončno sam na svetu in ob srečanju s smrtjo ter da je bilo vse, kar je v življenju počel, v veliki meri boj z depresivnim spoznanjem o obsojenosti na smrt ali o izročeni smrti. Zato javnost oziroma centri moči, ki slednjo obvladujejo in oblikujejo mnenja, ki jih javnost sprejema za svoja, smrt

izrinjajo iz zavesti, jo predstavljajo kot človeku neprimerno nesrečo in od znanosti zahtevajo, naj najde način za preprečevanje staranja in smrti. Sodobni človek se ob misli na smrt doživlja kot nekakšnega invalida, nepripravljenega in nesposobnega, ter je prizadet, ker se mu v luči smrti življenje kaže kot brezciljno.

Eden od razlogov za to je razpad družine, ki je hkrati simptom razpada družbe. Še pred tremi, štirimi generacijami je bila prevladujoči tip družine trigeneracijska družinska skupnost. To je omogočalo, da so ljudje v veliki večini umirali v družinskem krogu, tudi v poslednjih trenutkih obdani z vsaj nekaj člani družine. Seveda ni bilo malo družin, v katerih odnosi niso bili harmonični, morda zaradi starih sporov in zamer, toda umirajoči večinoma niso bili sami ali obdani s tujci; v trenutkih slovesa so ob sebi videli svoje otroke in vnuke, ki so zagotavljali nekakšno nadaljevanje njihovega življenja ter zato umirajočemu že s svojo navzočnostjo lajšali slovo od življenja. Smrt je v teh okoliščinah vendarle bilo mogoče razumeti in sprejeti kot del naravnega ciklusa; danes bi jo bilo treba na novo premisliti in osmisliti, kar je najbrž mogoče samo, če osmislimo življenje, ki se v luči brezprizivne smrti kaže skoraj kot napaka in neke vrste incident.

A smrt, kot rečeno, ni zaželeno tema. Zato to temo še vedno prepuščamo religijam in z njimi povezanim krogom. Po drugi strani pa je smrt domena medicine, vendar v okviru znanstvene medicine predvsem z ozkega vidika kot prekinitve biološkega procesa, ker je pač organizem, znotraj katerega se je proces odvijal, odpovedal, se pokvaril ali se preprosto iztrošil in nehal delovati. Drugi se tej temi večinoma izogibajo. Ob tem se velja še enkrat spomniti na Eugena Finka in njegovo razumevanje človeka in njegovih dejavnosti ter motivov za te dejavnosti (igra, umetnost, delo, oblast, ljubezen), ki se jim človek v veliki meri predaja ravno zato, da bi presegel izročeno smrti in se približal bogu (popolnosti).

Tudi razvoj, kot ga pretežno razumemo v času globalizacije in vere v znanost, sam po sebi pomeni enega od načinov iskanja poti do zmage nad smrt(nost)jo in ni naključje, da se kot ena ključnih komponent razvoja in znanosti poudarja daljšanje pričakovane življenjske dobe in preizkušanje preparatov, ki bi lahko preprečevali okvare celic, kar je vzrok staranja in smrti; oboje predstavlja merilo razvitosti držav in humanosti razvoja. Med glavnimi dosežki vedno navajajo dosežke raziskav in tehnologije, ki naj bi omogočili izrazito podaljšanje vsaj relativno udobnega življenja in na koncu koncev celo nesmrtnost. Hkrati pa tak razvoj spremljata tesnoba in strah ob staranju prebivalstva, ki povzroča skokovito rast

stroškov zdravstva in stroškov za delovanje sistemov socialnega varstva ter povečuje nesorazmerje med generacijami. Znotraj neoliberalnega koncepta se politika vztrajno dehumanizira. Slišati je resne razprave, da je zdravljenje starih ljudi predrago ter da je v primerih bolezni ali poškodb, katerih zdravljenje bi bilo zelo drago, treba upoštevati, koliko je pravzaprav (še) vredno človeško življenje (“donosnost posameznika”) ... Vse te teme so prisotne, vendar se jih, razen najbolj brezobzirnih politikov, ki so praviloma tudi najbolj pod vplivom kapitala, vsi izogibamo.

Vprašanje družine

Vprašanje družine je danes spolitizirano in zato nepriljubljeno. Lahko bi rekli, da imamo ljudje kot politična bitja, kot ljudje, ki smo vpeti v določene tradicije, in kot nosilci določenih vedenj družboslovne narave hkrati različna stališča in razumemo različne poglede na družino. Povsem legitimno in demokratično je zahtevati enakopravnost različnih tipov družine, od tradicionalne, vsaj dvogeneracijske (oče, mati in otrok/otroci), do enostarševske (mati/oče in otrok/otroci) in do družin istospolnih partnerjev/partnerk z morda posvojenim/-i otrokom/otroki ali “priženjenim/-i” otrokom/otroki. In ne glede na to, da je prav in nujno, da država in družbena skupnost omogočata nastajanje vseh teh tipov družine kot enakopravnih, hkrati ni mogoče spregledati krize tradicionalnega tipa družine ter s to krizo povezanega razpadanja družbe in vrednostnega sistema. Tega ne omenjamo, ker bi to obžalovali (obžalovati razvoj bi bilo nesmiselno), temveč zato, ker gre za pomembno vprašanje. A tudi to – razpadanje oziroma demontaža družbe (in z njo družine), o kakršni smo govorili vsaj dvesto let – je nezaželena tema, saj ta proces postavlja pod vprašaj veliko ustanov, tradicij in vrednot, na katere v praksi, vsaj na videz, še vedno prisegamo; enako tudi za demokracijo, v kakršni si še vedno prizadevamo živeti, čeprav dejansko ni več zanjo nujnih predpostavk in pogosto ne deluje, ter za ekonomsko demokracijo (model razmerij med delodajalci in delojemalci) itd. To so vprašanja, ki zadevajo sleherni skupnost oziroma družbo in s temi vprašanji se je pač treba spopasti, kajti prav to, da jih ne razčistimo, hromi skupnost, ki je zaradi tega vedno bolj načeta in vse bolj ogrožena. Prav ta načetost je tudi razlog, da nekatere podedovane in načrtno spodbujane “bolezni”, ki razžirajo skupnost (slovensko skupnost na primer t. i. kulturni boj), učinkujejo še pogubneje, kot so učinkovale v času, ko so se pojavile.

Prihodnost?

Ne samo prihodnost te države, nacije, družbe, temveč prihodnost civilizacije ter celo človeštva v celoti je vedno bila ključna tema, a dokler so odgovori prihajali z območja metafizike, je bilo lažje. Eden glavnih razlogov, zakaj je misel o smrti tako zoprna, je prav vprašanje o prihodnosti. Ne vemo, kakšna bo. A za slehernega človeka, ki vsaj kdaj tudi misli, je to prvo vprašanje. Seveda to vprašanje v različnih okoliščinah zadeva različne ravni prihodnosti. Lahko bi celo rekli, da nas preteklost sama po sebi, neupravičeno, sploh ne zanima v tolikšni meri kot prihodnost; jo pa proučujemo zlasti zato, da lahko kolikor toliko verodostojno sklepamo o prihodnosti. Morda to ne velja samo v primeru preteklosti in prihodnosti Slovencev. Mi se prihodnosti bojimo, ker se do neke mere bojimo tudi preteklosti in pogosto govorimo o njej na način mitologije ali celo prostodušno ponarejamo dejstva. To, na srečo, ne velja za večino zgodovinarjev, ki pa nam največkrat brez uspeha skušajo dopovedati, da je bila preteklost v resnici drugačna, kot jo "beremo" in razlagamo drugi, zlasti politika.

Nedolgo tega je bila v obtoku teza o koncu zgodovine, vendar ta teza ni hkrati pomenila teze o koncu razvoja. Nasprotno, teza je na neki način temeljila tudi na oceni, da je razvoj v okviru iste in dokončne paradigme sveta in razvoja – in zato konec zgodovine – zagotovljen *ad infinitum*. Izkazalo se je, da gre za ideološki konstrukt. Hkrati pa se zdi, da je bila ta teza do neke mere izraz strahu pred prihodnostjo, kajti najbrž so tudi najbolj vneti zagovorniki neoliberalnega pogleda na svet vseeno slutili, da meje obstajajo, da so viri omejeni in število potrošnikov prav tako. Za temi mejami je bilo slutiti zdrs v brezno, zdrs v slogu znanega pregovora, da bo tretji svetovni vojni, ki bo vojna tehnologij, in ta že poteka, sledila vojna s kamnitimi sekirami. In kaj bo sledilo neoliberalnemu kapitalizmu, ki je, kot vse kaže, že v zatonu, kar pomeni tudi konec kapitalizma? Kako daleč se še lahko stopnjuje socialno razslojevanje in slabšanje razmer za 95 odstotkov človeštva, ki mu deklaracije o človekovih pravicah še zagotavljajo dostojno življenje, svobodo izražanja in gibanja...

A zdi se, da svet še vedno, kljub krizi ideologije neoliberalizma in njej skladnih pogledov na razvoj, znanost, tehnologije itd., obvladujejo, mu vladajo in določajo tok zlasti dve božanstvi oziroma dva vira energije, moči, smisla in idej: kapital in nove tehnologije s tisočeriimi obrazi. Seveda pri tem ne gre za kapital, kot smo ga razumeli še pred nekaj desetletji, ko smo si pod tem pojmom vedno predstavljali kapitalista, lastnika kapitala, ki je lahko bolj ali manj brez/obziren do svojega okolja. Danes se

srečujemo s pretežno anonimnim kapitalom, ki vlada svetu, in katerega lastništvo je – ne glede na trditve, da svetovni ekonomiji vlada le nekaj bogatih družin oziroma da je ogromna večina kapitala v lasti enega oziroma dveh odstotkov prebivalstva sveta, medtem ko smo vsi ostali prej ko slej obsojeni na revščino ali vsaj bližanje revščini – dokaj razpršeno. A pomembno je, da s tem kapitalom, katerega solastniki smo (v zelo majhnih deležih) skoraj vsi, ne upravljamo lastniki. Z našim kapitalom gospodarijo izjemno dobro plačani menedžerji bank in drugih finančnih institucij, guruji raznih modelov investiranja, ki praviloma vsakih nekaj let povzročijo vsakič hujšo krizo, iz katerih pa kapital vedno znova izide kot še obilnejši in kot še bolj nedotakljiv, medtem ko je na drugi strani revežev, tudi po “zmagi” nad krizo, vedno več, pravic in svobode pa vedno manj. Politika pa služi kapitalu in skrbi za to, da ta nenehno raste, celo v kriznih časih, kajti politika v imenu kapitala in v njegovo korist zahteva vedno nove žrtve, vedno nižji standard pravic, vedno nižji življenjski standard in vedno manj svobode.

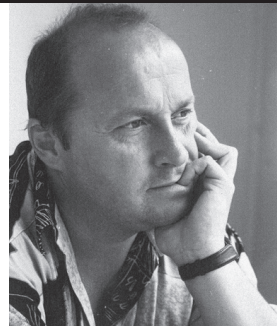
O tem sicer govorimo in pišemo, zlasti publicisti, kdaj pa kdaj v aktivističnem zanosu tudi kak filozof, a politika to vztrajno taji in predstavlja različne strategije reševanja gospodarstva, napisane v interesu kapitala prej v duhu 19. kot 21. stoletja, vse z namenom, da se bistvo zamegli in skrije za leporečjem o novih delovnih mestih, o tako rekoč neizogibni gospodarski rasti vseh držav. A bistva, ki prej ko slej pomeni spoznanje o že zdavnaj zaznanem zlomu modela, v okviru katerega razmišljajo skoraj vse politike na svetu, nekaj preostalih pa tone v zablodah o vračanju v preteklost, in vprašanja, kaj sledi, se le malokdo želi dotakniti in se vprašati, kakšen bo novi družbeno-gospodarski red? Ob tem vprašanju nas obide tesnoba, kajti vedno bolj se zdi, da se vračamo skoraj čisto na začetek, v obdobje suženjstva.

To temo še dodatno otežujejo napovedi razvoja novih tehnologij, na primer novih orožij robotov, ki ne potrebujejo več vojaka, da bi upravljali z njimi, ki avtonomno pobijajo ljudi in uničujejo svoje cilje. Tehnološki razvoj na več področjih ogroža doslej veljavna stališča o človeku, ki so se oblikovala od prvih civilizacij in zlasti od antike in pojava velikih religij knjig (judovstvo, krščanstvo, islam in tudi budizem) prek, vsaj v Evropi in na vseh celinah ter v deželah, kjer je prevladal model evro-ameriške civilizacije, razsvetljenstva (s francosko revolucijo vred) do razmaha znanosti v 19. in 20. stoletju. Kaj se bo zgodilo s paradigmo človeka/človeškosti, vključno s filozofskimi, antropološkimi, sociološkimi in tudi teološkimi stališči o človeku in prihodnosti človeštva, glede na to, da nove tehnologije že spreminjajo tok evolucije, omogočajo manipulacije z genetsko

zasnovo človeškega bitja in z zavestjo, posege v celice ipd. Skoraj bizarno se komu zdi raziskovanje možnosti povezovanja naravne (človeške) in umetne inteligence, vključno z možnostjo vzdrževanja delovanja (“ne-smrtnosti”) možganov in zavesti. Možnost se že kaže kot dejanska, čeprav za zdaj menda še zaostaja organ umetne inteligence in tudi vprašanje zagotavljanja preživetja, obnavljanja ter delovanja možganov, ne glede na stanje ali morebitno smrt, kot prenehanje delovanja ostalih delov organizma, ki mu možgani pripadajo, še ni razrešeno. Vse to je trenutno res še videti kot znanstvena fantastika, vendar te raziskave potekajo in obetajo rezultate. Navsezadnje pa: kdo, razen piscev znanstvene fantastike, si je pred petdesetimi leti predstavljal internet, mobilne pametne telefone in, recimo, možnost, da računalnik upravljamo ne le z drsanjem s prstom po zaslonu, temveč z mislijo, kar je, vsaj po nekaterih poročilih sodeč, samo še vprašanje časa.

O vsem tem se piše in govori, vendar skoraj izključno v strokovnih krogih, ki se ne ubadajo s filozofskimi, psihološkimi ali sociološkimi razsežnostmi teh vprašanj; zanima jih strokovni vidik, hkrati pa že omejnjeni upravljavci in gotovo tudi lastniki kapitala spodbujajo prizadevanja raziskovalcev in inženirjev, ker jim pač gre za potencialne dobičke.

Kaj lahko uresničenje teh možnosti, ki omogočajo tudi veliko učinkovitejši nadzor ljudi, vključno s popolno odpravo možnosti uveljavljanja pravice do zasebnosti – morda te pravice ljudje čez nekaj desetletij sploh ne bodo več zaznavali –, pomeni za človeka in človeštvo kot nova stopnja razvoja, vključno s poseganjem v proces evolucije in tudi v zavest, o tem ne razmišljamo. Obnašamo se tako, kot smo se, večina, še pred dvema, tremi leti, npr. ob vprašanju elektronskih bralnikov, ko smo se prepričevali, da ni možnosti, da bi kdaj izrinili knjigo v klasični obliki. Danes zlasti po letališčih in v podobnih okoliščinah že precej več ljudi uporablja elektronske bralnike. Seveda bi bilo mogoče naštetih še vrsto drugih področij, ki v veliki meri ostajajo onkraj pozornosti intelektualcev vseh vrst, ne nazadnje tudi pisateljev. Razvoj nas prehiteva tudi, ko mu ljudje duha posvečajo pozornost, kot je to že pred mnogimi desetletji ugotavljal Albert Camus: “Medtem ko duh razglablja, zgodovina teče.” (gl. *Proti neredu sveta – Ne žrtve ne rablji*, Mladinska knjiga, 2010, prev. J. Zlobec). Kako šele zaostajamo za razvojem v primerih, ko duh sploh ne razglablja? A prav duh ne bi smel biti tisti, ki skriva glavo v pesku zaradi strahu pred razvojem, prihodnostjo ali preteklostjo.



Milan Vincetič

Blaž Lukan: *Pričakujem pozornost.*
 Ljubljana: LUD Literatura (Zbirka Prišleki), 2014.

Za pesnika in dramaturga Blaža Lukana je tudi v pričujoči, že deveti pesniški zbirki, beseda primarni (ne)ulovljiv in hkrati (ne)močen material poezije, da upesni/ubesedi tisto, "kar se oglašča z neznosnim glasom". Tudi če zbirko le bežno prelistamo, ne moremo mimo pronicljive naracije, s katero se dotika tako medosebnih odnosov, družbene kritike kot tudi povsem intimnih pokrajin ljubezni/erotike (*Sva dva.*), v kateri se "beseda meso" prelevi v "rojstvo iz dotika", torej v "zadnjo besedo", ki je "ni mogoče slikati drugače / kakor s kožo ali spolovilom". Pesnik v štirih ciklih (*Dnevne novice.*, *Deviacije.*, *Sva dva.*, *Nobene matematike.*; zanimivo je, da naslovom zmeraj prida končno ločilo) postavlja ali prestavlja svet na nemirne tirnice, sam pa se postavi v držo "jaza, (ki) zdaj daje te besede v pogled, / zapleta se, kot bi / premaknil kretnico in se za kratek čas iztiril". Kritični toni, obarvani z ekspresivno grotesknostjo, tako ne prizanašajo niti talarjem niti "svinčenim", kaj šele "drhali slepcev" ali lažnim prerokom, ki se "razplojujejo hitreje od deževnikov, / z blagoslovom dušnih vodij s spermo v ustih". Zato pa pošilja v svet "pesem atentat", ki kar kipi od "besne sline" ter kliče po "plesu okoli ognja", da bi dokončno pometla s "pretvarjanjem o gotovem".

A Lukanova pesem se trudi še globlje od sedmih tančic, njen glas, ki je še najbolj podoben pridušenemu krikanju, vibrira z rušilno močjo v "negotovost, ki traja", medtem ko "vesolje nikogar ne zanima". Pogled na svet in naše védenje o njem, kakor razberemo iz prvega cikla, se je torej ukrivil, čeprav so "leče vstavljene pravilno", potreba po transcendenci je izhlapela v pritlehnost, v "statistiko, (ki je) neusmiljena, (kajti) zdaj smo, zdaj nas ni, / a nikdar se ne zgodi, da ne bi bilo nikogar". Krog je več kot sklenjen v brezdušni bestiarij, v katerem "sledí ne delamo samo po tleh, / tudi po zraku, / psi jih zaznavajo in mačke nam prebirajo misli, / dokler jih ne odpihne veter". Problem minevanja tako postaja obrobni "simultani

izbris”, prihodnost pa se zgolj potika v meglicah (ne)zavedanja kot večni imperativ, ki se ne da ujeti, da pa se nad njo nonšalantno zamahniti z roko (*Koliko časa še.*). Zato pa kot usedline ali naplavine ostajajo za nami nervozni “duhovi polisa, (ki) si lastijo duha, / duha po gnitju”, medtem ko se “napadi s strani (vztrajno) vrstijo” skupaj z “menjavami vlade”, z vlaki, z nago žensko v postelji, z “neznanimi sobami, polnimi naših kosti / po tleh in stropu, po stenah (pa) kožni lišaji” ali navsezadnje z “ljubeznijo, (ki) je le način preživetja”. Ki je, kot vse drugo, le rezultanta “slabo prilegajočega se življenja”, ki mu postilja neusmiljena empirija vsakdana, ki je v primarni legi najprej telesna. Tako kot poezija, o kateri pomenljivo zastavi sledečo paradigmo: “Vsaka poezija je navsezadnje telesna, napetost / mišic in sproščanje, in vsaka pesem je nastavljena past” (*Enjambement.*). In nadaljuje z retoričnim vprašanjem: “In kaj ponuja v zameno razen izdiha?”

Ter odgovarja: deviacije. Deviacije kot prekleto gonilo časa, v katerem je edina “direktiva Ugrabi, ubij, uživaj”. Pesnik brez dlake na jeziku, mestoma celo malce nabreklo (“Roke se tresejo od pričakovanja nove / kopulacije s tujo lastnino, s tujo / vagino, brez kondoma, večidel oralno.”) ošvrkne brezosebni kapitalizem (“na pladnju kapital kot glavna jed in poobedek”), hkrati pa z dobršno mero ironije/karikiranosti ne prizanese niti ljubezni/erotiki, ki dandanes vse bolj postaja “variacija potovanja na dno noči, (v kateri si) orgazem kot prstan natakne na levi mezinec”. Današnji somrak vrednot je hkrati tudi somrak bogov ter “deviacija strahu”, s katero skušamo pregnati/premagati negotovost. Prav negotova hoja po tanki brvi vsakdana, konotacije iz zgodovine, obarvane s krvavimi revolucijami, katerih žrtve ali zmagovalci vedno znova zamenjujejo vloge, so “spomini na nemi spanec”, ki se nas pollašča v najbolj čuječi budnosti.

Saj tudi takrat, ko sva dva, kot je naslovljen tretji, najbolj lirični razdelek, pogosto plane “nerazložljiv curek črnine”. Tudi če je rdeča nit pričujočega razdelka ljubezenski odnos, v katerem ni “nič bolj črnega od beline zrkla v svetlobi, / ki pojema”, ne more mimo zunanjih dražljajev (*Rod.*), ki ali zmotijo ali požlahtnijo vabljev “ugriz v jabolko”. Prav pesem, ki nosi naslov zadnjega navedka, je najbolj pristna, dramatiziran odnos med njo in njim pa teče kot “eno življenje, (ki) deliva si ga na pol”. Starozavezna primera z jabolkom – “hkrati zagrizeva vanj in tako za hip obstaneva” – ilustrira klimaks ljubezenske dvojine kot nepojasnljive danosti, v kateri sta oba (ne)zavedna zmagovalca in poraženca na “dveh poteh, ki se nikdar ne križata”. Ljubezen je nenadkriljiva iteracija, cilj zgolj slutljiv, njena podoba, kot je zapisal pesnik, pa ostaja “slika, (ki) se nikdar ne osuši in / skoznjo se pretakajo sokovi / v telo, rojeno iz dotika”.

Dotika, ki riše nikoli razvozlane pismenke vélike besede, s katero je “sedem pečatov odpečatenih, skrinja pa prazna”.

Nihilizem, ki se črta iz zadnjega razdelka, je le pesnikov refleks na ničnost (vse)občih resnic, ki odzvanjajo kot krušeči se relikti znanosti, religije in družbeno-političnih standardov, kajti “táko je lebdenje v niču”. Koordinate latentnosti/otrplosti ograjujejo miljeje vsakdana, pesniku pa ni ponujena niti Ariadnina nit niti Aleksandrov meč, saj vendar “ni poslednje sodbe, ki bi zamah skozi brezvetrje / kaznovala s pogubo, povzdignila v večnost”. Rahli sizifovski trzljaji, da se nekaj vseeno spremeni, so že vnaprej obsojeni na poraz, algoritmi matematike in znanosti pa ostajajo zgolj parametri, ki limitirajo proti težavam, ki niso “v izrekanju, ampak v molčanju”. (Za)molk pesmi torej ne more spodnesti tečajev sveta, kajti tudi “kadar pesem ne govori o ničemer, govori o sebi”, zato je treba, kar zveni kot paradoks, “izgnati pesem iz pesmi, besedo iz besede”. Da se spet znajdeš v praznini, v kateri “toliko vsega še čaka na svoj glas”.

Blaž Lukan se, seveda v vlogi prvoosebnega lirskega subjekta, giblje po vozliščih praznine, ki ga iritira prav s svojo brezličnostjo, zato postaja z vsakim dnem bolj strašljiva. In hkrati tako vabljiva, da (se) tudi “pričakuje pozornost”, ob kateri, “ko se odprejo vrata v svet, izbruhnejo besede”. Blaž Lukan se jim komajda upira, mestoma ga tudi preveč zanese v gosto melišče le-teh, melišče, v katerem so se pritajila “usta v pesmi”, da opozorijo na “brezosebne, pobegle, razlaščene mi”.

Jelka Ciglencečki



Andrej E. Skubic: *Samo pridi domov.*
Ljubljana: Modrijan, 2014.

Zdi se nenavadno, da ni takšnih zgodb v slovenski prozi več, snov kot da se ponuja sama. Tajkunske malverzacije, prekupčevanje z zemljišči, svet, v katerem se moralna drža posameznika dojema kot odlična šala ali znak psihične bolezni. V zadnjih letih je sicer socialno angažirana literatura v ospredju, pišejo se sodobne zgodbe, za močan literarni tok tudi novi socialni realizem ne bi bil pretirana oznaka. Avtorji po navadi na družbo pogledajo iz žabje perspektive izkoriščenega, deprivilegirane sloja, pogosto mladega prekerca (recimo v zadnjem času Robert Simonišek, Tadej Golob, Tomo Podstenšek), glavni junaki so jezni, užaljeni, večinoma nemočni. Skubic pa v romanu *Samo pridi domov* gleda skozi oči junaka, ki je blizu političnih vrhov, in zdi se, da skuša odgovoriti na vprašanje gledalca povprečnega slovenskega televizijskega dnevnika: Kako je to sploh mogoče?

A po teoriji počasnega kuhanja žabe se verjetno marsikateri gledalec niti več ne vpraša. Kot se že dolgo ne sprašuje več glavni junak romana, odvetnik Leon Berden. Že res, da je mladost preživel na pankovski sceni, že res, da je svojega delodajalca Plevška spoštoval zato, ker je branil oporečnike. A ker (zelo uspešno) kariero začne v samostojni Sloveniji, postanejo njegovi glavni klienti nepremičninski baroni ter tajkuni srednjega dometa in uporniški ideali počasi bledijo. Prijatelji odrastejo, poroka z otroško ljubeznijo Agnes in hčerkica Naomi ga preusmerita v načrtovanje karseda razkošnega družinskega gnezdeca, vile z bazenom na dragi lokaciji. Podobno pot hodi žena, energična Agnes, ki se vzpne do službe sekretarke na ministrstvu za okolje. Glavna kapitalistična zapoved, da mora pot voditi zgolj navzgor, uspešno briše moralistične pomisleke uspešnega para. Sledi prelom: Berden razkrinka nečedne posle tajkuna, ki služi z nepremičninskimi mahinacijami. Spodbode ga dejstvo, da bi kot žrtev goljufije padlo 214 stanovalcev, ki bi jih deložirali, na mestu

njihovih bivališč pa sezidali luksuzne poslovne prostore, zato skupaj z zagovornikom stanovalcev Zuljanom skliče novinarsko konferenco. Ker pri tem izda zaupne podatke stranke, mu grozi odvzete odvetniške licence.

Skubic je z Leonom Berdenom v slovensko literaturo, ki pogosteje stavi na majhne, intimne zgodbe, vnesel enega redkih pravih junakov, aktivnega borca z družbo, skoraj samega proti vsem, junaka ljudskih množic. Prek njega posanjari o možnosti, da tudi podalpska mafija dobi svojega žvižgača, in se zamisli, kakšen bi lahko bil njegov psihološki profil. Ker živimo v ciničnih časih, ko je treba besedo "pogum" tudi v literaturi uporabljati zelo previdno, ima junak seveda napako (to ves čas slutimo in o tem nenehno ugibamo). V ospredje romana ni postavljeno samo dejanje, odločitev za znamenito novinarsko konferenco, temveč tedni, ki ji sledijo; plačilo, ki pride v obliki skrhanih odnosov z družino, v osamljenosti, ki mu tako zamaje samozavest, da začne resno izgubljati stik z realnostjo. Roman z rezi prizorov, zamiki zgodbe in z zavajanjem s podvojenimi imeni junakinj poskrbi, da ves čas tuhtamo in sestavljamo možne scenarije kot pri branju detektivke. A še bolj kot za detektivko gre za triler: napeto zgodbo, pri kateri trepetamo za glavnega junaka in ugibamo, ali bo odnesel celo kožo (le začetek, ko so zgodbene niti še nepovezane, je predolg in morda prepočasen). Po zakonih žanra bi moral premagati *bad guye* in (sicer zdelan) preživeti. Morda je konec romana *Samo pridi domov* točno to – le da se izkaže dokaj pogosta resnica: tudi junakom ljudskih množic na eni rami sedi angel in na drugi hudič. In lik angela se v romanu tudi dejansko redno pojavlja kot Leonov sogovornik v depresivnih nočnih urah. Na tem mestu se spomnimo še drugih Skubičevih junakov, ki prav tako hodijo po robu psihičnega zdravja, neredko pa pošteno prekoračijo meje razumskega ravnanja (recimo dezorientirani lastnik slabo definirane parcele v romanu *Koliko si moja* in v kočevskih gozdovih izgubljeni birokrat v romanu *Lahko*). Če smo na začetku namignili, da bi lahko avtorjev opus dali v škatlico z ohlapnim naslovom socialni realizem, se torej "realizem" pogosto znajde pod vprašajem.

Zanimiva je avtorjeva (verjetno ironična) samoopredelitev v intervjujih, da piše v žanru socialnega nadrealizma. O povezavi s francoskimi surrealisti bi težko govorili, verjetno izjava meri na resničnost, ki je bolj neverjetna od fikcije, a jo vseeno skuša stlačiti v svoje romane. Namigne pa tudi na Skubičevo ljubezen do absurda in smeha. Ta izvira prav iz te t. i. "nadrealne" plati njegove proze – včasih je dovolj vzeti nekaj zgodb iz realnosti, morda za kanček pretiravati in že se znajdemo v popolnem absurdu, ki sproži odrešujoč smeh (čeprav ni neposredne povezave, se morda spomnimo na skupino, ki se je prav tako označila za nadrealno:

sarajevske nadrealiste ali New Primitivs). Verjetno si je prav s specifičnim humorjem Skubic pridobil naklonjenost publike ob prvencu, romanu *Grenki med*, ki je sešit iz nepozabnih urbanih legend, ta linija pa se je, vse tanjša, vlekla skozi njegove romane vse do danes. Spomnimo se samo fužinskih nepremičninskih agentov, pa zgodbic ljubljanskih turističnih vodičev v romanu *Popkorn*. Roman *Lahko* je bil že napisan v skoraj povsem temnih barvah, smeha je malo tudi v predzadnjem, s Prešernovo nagrado in kresnikom okronanem romanu *Koliko si moja?* Zato pa se zdi, da je Skubic v *Samo pridi domov* spet odkril radost zbiranja vsakdanjih, verjetno resničnih, a skoraj neverjetnih neumnosti. Neprecenljive so zbirke zgodb o obiskovalcih odvetniške pisarne, ki tožijo svoje sosede. Ker se odnosi zastrupljajo počasi, a z lucifersko zanesljivostjo; od tega, da sosed nag zaplava v bazenu, pride do tega, da ogorčenemu družinskemu očetu na bližnje drevo škodoželjno lepi erotične plakate, in takrat lahko pomaga samo še odvetnik. Svojim klientom, ki jim zavlada pravičniški, a slep bes, postane podoben tudi na prvi pogled brezhibni, izobraženi, pokončni odvetnik Leon Berden, ki se spremeni v trmoglavega otroka: nič ga ne zaustavi pri rušenju njegovega lastnega življenja. Svoji družbeni uporniški drži doda še razmerje z ljubico, uspe se skregati z edinim prijateljem iz otroštva; ko mu stoji ob strani samo še Zuljan, tega tako zasovraži, da ga nokavtura v uličnem pretepu. Ko pride situacija do roba, postane smešna, ne da bi zato izgubila kaj tragičnosti. Običajnejši izhod v samopomilovanje je v Skubičevi prozi zaprt.

Zanimivo je izbran naslov, ki implicira, da se je treba vrniti domov, pobegniti od norosti v intimo; fraza, ki jo Leon nenehno ponavlja ambiciozni ženi. Vračanje k pristnim odnosom, pomen družine, ljubezni in topline sta bila že v središču romana *Koliko si moja?* in zdi se, da je to tudi tokrat eno močnejših sporočil dela. A tokrat bo bralec težko verjel, da se lahko junakom, ki so v rušenju odnosov zabredli tako daleč, kaj takega še posreči. Razpad je dosledno prikazan ne le na politični sceni, temveč tudi na medčloveški.

In še zanimivost: zapis na platnici zagotavlja, da ne gre za roman na ključ. A nekateri akterji, ki se pojavljajo pod neznanimi imeni, so dokaj lahko prepoznavni, avtor prav hoče, da jih najdemo: tak je recimo Ivan Štih, premier, karizmatičen, po televiziji po navadi zoprno ciničen, Leon se ga spomni še iz časov, ko je bil mlad pesnik in urednik pri neki reviji ... Dogajanje v romanu je bolj jasno, če Štiha povežemo z današnjim zapornikom številka ena. A tovrstni namigi bodo verjetno z leti vse manj aktualni, roman pa bo to izgubo zlahka preživel.



Ana Schnabl

Miha Pintarič: *Na poti v črno luknjo*.

Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013 (Zbirka Kultura sožitja).

Kolumna je izbrani žanr časa. Ker je vsakomur dovoljeno imeti mnenje ali stališče – bolj ekskluzivno, kot se zdi, bolj premišljeno učinkuje – in je vsakomur dovoljeno javno legitimirati svoj okus, se je kolumnistika nevarno razpasla. Avtorji niso pozorni na to, kako zapisano argumentirajo, saj se lahko zlahka skrijejo za takšen ali drugačen subjektiven smoter, poleg tega pa k svojemu pisanju, ravno zato, ker izraža *samo* mnenje, niso odgovorno zavezani (tisti *samo* je srž problema). Kolumno lahko napiše vsak in prav tako jo lahko vsak, ki jo prebere, enako hitro pozabi. Bralcem, ki stremijo k intelektualnemu naporu, kolumnistika le redko zadosti, od *stolpca* navsezadnje ne moremo pričakovati več kot nekaj zabavnejših paberkov in še kak sklep.

Nekoliko drugače je z esejem, tem razmišljenim vrtinčenjem *par excellence*, ki ga je na našo srečo utemeljil velikodušni Michel de Montaigne. Esej od pisca zahteva več pisateljske treznosti in volje do občega referenciranja, več ljubezni in sposobnosti za argumentacijo, več pozornosti, namenjene protislovjem (kar pa ne pomeni nujno, da si pisec vsako protislovje želi razrešiti) in tudi imaginativne moči. Esej je manj dostopen zlasti zato, ker zahteva delo, ker se mora pisec bolj poglobiti v sam predmet, ne pa toliko sam vase.

Takšen je zapovedani antagonizem obeh besedilnih zvrsti. Obstajajo pa avtorji, ki si to razmerje upajo preseči, ga spremeniti ali celo zavreči – ne nujno njim samim v prid. Za takšnega nesporno velja Miha Pintarič, profesor starejše francoske književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani. V zbirki že objavljenih (zlasti v slovenskih časnikih in literarnih revijah) in še nikoli objavljenih kolumn in esejev *Na poti v črno luknjo* razgibava svojo sposobnost za kolumnistični *punch-line* in jo cepi v eseju ter v kolumno, ta marsikdaj žalostni in mimobežni žanr, uvaža velike teme, ki jih razdre v razmeroma kratkem času (v kratkem zapisu, seveda).

Pintaričeva besedila so posebne rože. Zanje je značilno, da bralca v razmislek o veliki splošnočloveški težavi zapeljejo na ljubezniv način, ne da bi se zataknili v raznih oblikah diskriminatornega obsojanja, iskanja krivca ali v neprizadeti družbeni analizi. Pintarič je opazujoči ocenjevalec, hkrati pa sodelujoči grešnik, zato je njegov diskurz potopljen v pomirjujoči "mi", ki mu nikakor ne gre očitati množinskega zakrinkavanja ali sprenevedanja (nase navzeti slabosti večine, da bi ohranil simpatije večine). To je v povodnji sramotilnega in kritičnega pisanja izjemno dobrodošlo, celo osvežujoče. Za Pintaričevo pisavo stoji galantna ideologija – ali ideologija galantnosti – "smeha in solz" (brez sperme, saj sicer ne bi bil galanten), v katero se steka zlasti pripoznavanje lepše rezine humanosti, naše sposobnosti za ljubezen in prijateljstvo, naše kapacitete za dostojanstvo in našega gnanja za svobodo. Tako se mu v eseju *Usmiljenje* zapiše: "Tudi pri prvih negotovih korakih v novem-starem svetu nas bo moral nekdo držati za roko, ne da bi nas vodil, le da bi nam bil v oporo. Kdo? Morda angel. Morda. Morda pa samo usmiljena duša, ki je bila pred nami rešena navideznosti ali se ni nikoli skrivala za njo. Takšna, ki ne razume logike zmagovalcev, ampak le logiko ljubezni in usmiljenja. Takšna, ki ve, da pomeni razmišljanje, kako je resnična zmaga samo v tem, da premagaš še zmago samo oziroma njen pojem, morda le ujetost v lastno zanko in ne preseganja starih kategorij. Kajti usmiljenje je brezpogojno, je misterij, pred katerim ljudje najpogosteje ostanemo brez besed."

Če bi bila tovrstna velikodušnost vsa vsebina in ves naboj Pintaričevih besedil, slednja ne bi sodila v nikogaršnji čas, še najmanj v našega, ki ne sme biti viharniško brezumen, saj bi ga zgodovina zgazila do nerazpoznavnosti; k sreči pisatelj ve, da do izrazitve ali uresničenja "občečloveškega potenciala" venomer pride prek številnih zdrsov, neuspehov, krutosti in nečimrnosti. Ker je s temi temami nehvaležno rokovati resnobno, saj lahko hitro zapadejo v moraliziranje ali lepodušniško izključevanje, jih Pintarič v svojih esejih obravnava s humorjem in ironijo, s priznanjem, nikoli pa zlohотно ali z naveličanim cinizmom. Kadar se Pintaričeva misel spotakne ob kaj neprijetnega, se bo bralec spotaknil ob duhovito domisljico, skozi katero navadno izstopita razorožujoča nekonsistenca in paradoksalnost našega življenja in hotenja. Skozi humor izstopa človekova shizma: najprej se bomo nasmehnili ali krohotali, se v krohotu nežno ovedeli, naposled pa, kot bi dejal Henri Bergson, dosegli določeno stopnjo ravnodušnosti do problema. Pintarič se smeji z nami, ne nam, kar na samosvoj način pojasni tudi v eseju *Ironija ali svoboda med breznom in nihalom*: "Bog je torej agnostik (namreč v Rimu in še kje na zahodu, ne pa v Zagorsku oziroma Sergijevem Posadu ali še celo kje drugje), in

to v pristnem pomenu besede, ne v prikrojenem, v katerem ta izraz v nam bližjih kulturnih okoljih uporablja človeški rod. Kajti ironija je biblična in precejena skozi razsvetljensko cedilo. Bog jo je ustvaril na račun človeka, ta pa jo je z lučjo razuma doumel in uporabil. Kakor vedno se je pozabil zahvaliti, pa bi se moral, saj mu je ironija prilepila obliž na marsikatero grenko izkušnjo. Kdor ne verjame, naj pogleda čez plot.”

V svojem “intelektualnem nomadstvu”, za katerega je literatura idealen teritorij tveganja, se Pintarič obregne ob najrazličnejše teme, nekaj jih pretendira po zgodovinskosti, na primer revolucija (*Kdo bo ukradel naslednjo revolucijo?*), svoboda (*Na koncu je vse prisposodba. Esej o otroštvu*), literatura in jezik (*O interaktivni poeziji in Štirje esejčki*). Kakor se za esejistiko spodobi, si Pintarič za demonstracijo teme izbere majhen, marginalen problem ali fenomen (viteške podveze ali prebivalce ljubljanskega Barja, recimo), s katerim nas vpelje v razmišljujoče razreševanje. Enako očarljiv je njegov eruditski slog, besedila so izjemno informativna (težko najdemo človeka, ki bi vedel več o srednjeveški francoski književnosti in bi jo naredil privlačno tudi sodobnemu nepotrpežljivemu bralcu), referencialno bogata in razgledana. Da sem zgoraj uporabila glagol 'obregniti', pa seveda ni naključje: prav tu se zarisuje osrednja pomanjkljivost Pintaričeve pisave, ki mestoma spodmakne njeno velikopoteznost. Gre za vprašanje izčrpanja tematike in argumentacijske gradacije. Ker je večina esejev krajšega diha, se njihov razmislek zatika v elipsah (argument razpade ali pa v celoti izpade) in v že prej omenjenem kolumnističnem menjenju. Z občasnimi izleti v izgotovljenosti subjektivnih stališč ni narobe nič, tudi to je domovinski postopek esejistike, vendar problem nastane tedaj, ko se masa ne dovolj razvitih subjektivnih stališč avtorja zaplete v kolizijo s subjektivnimi stališči bralca. Težko pričakujemo, da bo takšen trk povrgel kaj več od konflikta menjenj, zato je od avtorja eseja pričakovati, da bo izbrano problemsko poglavje razprl dovolj natančno, navsezadnje je ubožno prepričevati prepričane. Ker se večina Pintaričevih esejev skozi temo sprehodi mimogrede in ker jih je – pa naj se sliši še tako banalno – veliko, so bistveno šibkejši in bolj nezavezujoči, kot bi lahko bili, ter se nevarno približujejo utrinku kolumnistike. Njihov argumentacijski domet je lahko odrezav in hermetičen; ker veljajo za eseje, bi od besedil pričakovali karseda tekoče napredovanje, četudi vitičasto in takšno, ki ne bi porodilo rezultata. Avtorjevo nagnjenje poantirati (njegove poante so, kot omenjeno, humanistične) je potemtakem močnejše od zmožnosti potapljanja v predmet.

Če se vrnem tja, kjer sem začela, namreč pri razmerju med kolumno in esejem, lahko sklenem, da so Pintaričeva besedila iz zbirke *Na poti*

v črno luknjo prejkone kolumne; izvzemam besedila *Kdo bo ukradel naslednjo revolucijo*, *Ironija ali svoboda med breznom in nihalom*, *Kaj ima "I feel Slovenia" skupnega s hlačno podvezo?* ter *Esej o otroštvu*, ki se objektu razprave predajajo scela. Njihov položaj v kontekstu knjižne izdaje je zato, milo rečeno, čuden. S Heglovimi besedami: niso ne krop ne voda. Ne pustijo okusa in se ne zarijejo v spomin, čeprav bi se vsaj z izbiro diskusijske lege morali. Njihov spekulativni potencial je velik, vendar ga neučakanost vseskozi pobija. Spekulacija se želi avtorizirati tako, da postane trditev, še preden si je za to zagotovila zadostno ozadje. Morda se zdi ozadje zadostno avtorju, ne pa tudi bralcu. In ta razkorak mora dober esej, če noče biti zgolj kolumna, vselej upoštevati. Esej je samemu sebi podoben, kadar izzove konflikt mišljenja, ne zgolj odpor nekega posebnega mnenja. Esej vabi k repliki, kolumna pa slej ko prej zaide iz polja razprave.

Rok Smrdelj



Gorazd Kocijančič: *Primož Trubar zapušča Ljubljano*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina), 2012.

Gorazd Kocijančič se v svoji četrti pesniški zbirki, za katero je prejel nagrado Prešernovega sklada, naseli v Trubarjev mentalni horizont. Avtor prve slovenske knjige je lirski subjekt v Kocijančičevih kontemplativnih pesmih, ki so dogajalno postavljene v avgust 1565, natančneje v noč, jutro in poldan tistega poletnega dne, ko mora začetnik slovenske književnosti že drugič zapustiti domovino. A pesmi so interpretativno in sporočilno tako široke, da med branjem pozabimo, da jih “govori” Trubar, zato predse priključimo avtorja zbirke, ki ga v trenutku pozabe doživljamo kot dejanski lirski subjekt, kajti enak pesniški glas nam je že znan iz njegovih predhodnih zbirk. To je glas, ki se pogovarja z Bogom, hkrati pa presega robove teocentrizma. Glas, ki tokrat presega ustaljene predstave o Primožu Trubarju.

Če bi si zastavili vprašanje o njegovem miselnem svetu in značaju, si ga gotovo ne bi predstavljali kot nekoga, ki je “nesimpatičen cinik in cagavec, včasih sovražnik lastnega naroda in jezika, vedno pa obupan introvertiranec in mistično zasanjan blodnjavec.” Najbrž bi si ustvarili nekoliko manj zagrenjeno mnenje, ki ne odstopa od podobe, ki jo zarisuje slovenski kolektivni spomin – verjetno bi si ga omislili kot “kleno, zdravo in odločno” osebo. Naj razkrijem, da sta vrstici v navedku prepisani iz ironične avtokritike, ki, odtisnjena v Trubarjevo silhueto, kiti zadnjo platnico zbirke. Kot opozorilo, da je recepcija literature nemalokrat odvisna od konteksta in prevladujoče družbene klime, ki lahko popači ustrezno razumevanje nekega literarnega dela, še posebej če gre za “konfesionalno” liriko. Avtorjev dodatek kritike lastnega dela je koristen, saj zmanjšuje možnost, da bi knjigo prehitro ocenili. Avtor nas tako opozori, da se zaveda nevarnosti biti danes v Sloveniji “najvplivnejši slovenski konfesionalni pesnik”, kot zapiše urednik na zavihku knjige. Zaveda se, da je poezija doksologije obložena s prenekaterimi stereotipi in da se v

paradigmi sekularizma težko znajde. Čudno se počuti v duhovnem polju, ki je že zdavnaj razglasilo, da je Bog mrtev. Kocijančičev namen je torej kritiko ali bralcu podržati zrcalo, v katerem bi se ogledal, preden se začne družiti z njegovo poezijo.

In ko smo nekaj časa v Trubarjevi družbi, ugotovimo, da se tudi on ne počuti dobro. Pred odhodom v izgnanstvo se znajde na točki preloma, v kateri zgosti razmislek o smislu svojega verskega in literarnega delovanja, razmislek, ki spotoma posrka vprašanja o literaturi, jeziku, narodu in času ter ustvari širok miselni lok, ki na začetku zbirke niha med malodušjem in gnevom, dvomom in obupom, postopoma pa se umirja in na koncu doseže spravo s svetom in samim seboj. Vprašanja o smislu nas najbolj tolčejo tedaj, ko se zdi, da smisla ni, ko vse kaže na to, da je bilo naše prizadevanje zaman. Neuspeh je še posebej absurden, če gre za širjenje Božje besede, za širjenje idej o uvedbi obveznega šolstva, o potrebi po opismenjevanju prebivalstva in o vsesplošni kultiviranosti neke jezikovne skupnosti. A razočarani Trubar ne ve, da bo njegov neuspeh pozneje postal uspeh. Ne zaveda se, da odhaja zaradi idej, zaradi katerih se mu danes globoko priklanjamo. V pesmi *Oporoka* pravi: "Ne vem, kaj bi rad zapustil. [...] Zlom misli? Kup knjig, / ki jih nihče ne bere? / Kaj bo čez tisoč let ostalo / od vseh teh prizadevanj? / Entuziazem, naše zidanje kultur?" Na tem mestu bi ga bralec najraje ustavil in mu umirjeno pojasnil, da so posledice njegovih prizadevanj rezultirale v nastanku slovenskega knjižnega jezika in da so nekateri izvodi njegovih knjig preživeli celo pol tisočletja; res pa je, da mu hkrati ne bi mogel prikriti nekaterih še vedno aktualnih problemov, ki jih omenja.

A pojdemo od začetka. Najprej ga srečamo ponoči, v stanju nespečnosti, ko v ciklusu *Insomnia* razmišlja o svoji literarni zapuščini. "Ko na postelji se zvijam, / prazne so vse besede, / ki jih znam / & sem jih učil. / Svete črke, ki sem / prvi jih natisnil." Vsebina prvih slovenskih besed ponikne v trenutku, ko Trubar spozna, da ne bo dosegel namena, zaradi katerega je bila vsebina ustvarjena. Ostanejo zgolj prazni označevalci brez označencev, gole črke brez semantične razsežnosti. Samorelativizacija misli in zamisli se stopnjuje ter doseže vrh, ko jo Trubar posploši na vse nas. "Vse človekove zamisli / so prazne & minljive. / Rad bi bil brez te nesnage. / Čisto brez duha. / Samó telo." V grobih eksistencialnih pogojih mu ne preostane drugega, kot da se zateče k Bogu in molitvi, s katero se zaključi cikel. "Molil bom / & ne bom zaspal. / Molil bom v polsnu / & ne bo mi odpuščeno."

V epilogu svojega bivanja na domači zemlji se dotakne tudi razmisleka o domovini. Pri predstavnikih slovenske besede, ki so iz mnogih razlogov

zapuščali domovino, smo običajno vajeni domoljubnih tonov, takšnih, kot jih denimo srečamo v Župančičevi pesmi *Z vlakom*, v katerih se ljubezen do domovine stopnjuje z njeno oddaljenostjo. Pri Trubarju pa ni tako. Ko odhaja, ni prav nič domovinski in domoljuben. Nekje v ciklusu *Insomnia* "deželo rojstev" označi kot "kužno" in "prazno". Še bolj nas preseneti v pesmi z zavajajočim naslovom *Domoljubna*, v kateri zaman pričakujemo patriotizem. Kajti: "Domovina je prikazen, / čeprav se zdi izvor. / Strdek lahke ženske je." Njen zaključek je popolno nasprotje naslovu, je domovinski nihilizem, ki ga Trubarju ne bi zlahka pripisali. "V meni tujec, / brez jezika, // brez krvi."

Prav nič ironičen in zavajajoč pa ni naslov ciklusa *Invektive*, ki nas pripravi na dobršen odmerek rezkih stališč, ki jih Trubar kategorično pripisuje značaju slovenskega naroda. *Invektivo I* začne z retoričnim vprašanjem: "Kaj sem imel od vsega / pisanja zanje? Le tisto prej. // (= Trenutek & pozornost. =)". A prava ostrina pride šele v naslednji, najdaljši *Invektivi*. "Verjel sem vanje. V njihov jezik. / V moč besede. Naivnež. / To je primitiven narod. [...] Želeli bodo zemeljsko kraljestvo. / In Tvoja kaznen bo pravična, o Gospod." V drugi *Invektivi* preberemo nemalo v oči bijočih napak, ki dajejo zaradi uporabe prihodnjika vizionarski učinek. Iz Trubarjeve perspektive se bodo šele zgodile, a iz naše so se že in so še vedno aktualne. Na primer: "Sebi bodo prikrojili vse resnice." Ali pa tale, skrb vzbujajoča za ljubitelje literature: "Ob gnitju svojega jezika / se bodo veselili." Bo narod zaradi gnitja jezika izumrl? Ne. "A izginili ne bodo. Vsaj ne kmalu. / Ohranjal jih bo strah / & pozaba & hinavščina." Na nekaterih mestih se celo zdi, da Trubar tipa po polpretekli slovenski zgodovini. "Snovali bodo prevrate / & prevrate prevratov." In še: "Morili bodo / & ne bodo se kesali." Aluzija na državljansko vojno in poveljne poboje? Mogoče. Morda pa tudi ne, kajti *Invektive* so napisane tako spretno, da ne moremo z gotovostjo trditi, komu so namenjene. Glede na kontekst je še najverjetneje, da ima Trubar v mislih svoj narod, a smiselno bi bilo tudi, da jih izreka kolegom katolikom, ki so pregnali protestante in ohranili dominacijo. Morda pa je Trubar le znotrajpesemski subjekt, prek katerega se Kocijančič skašlja o slovenski mentaliteti. Skratka, odprtost ciklusa zapira možnost dokončnega odgovora.

Jasne alternative bogatemu vozlišču problemov pa ne ponuja niti Trubarjeva kritika. Zdi se, da se rešitev ne trudi iskati, kajti "taki bodo vekomaj ostali". Trubarjevo zadoščenje ne izvira od zunaj, iz morebitnih sprememb obstoječih razmer, ampak se pojavi v njem samem *Na poti*, ko spozna, da "se bolečina spleta / z nizkostjo. / Nič več invektiv. / Nikoli. / Postal sem tih." Njegovo miselno težišče zapusti polje kritike

in se prestavi na območje literature, na črke, kot metonimično imenuje literaturo, in jim posveti ciklus *Apologija abecednika*. V njem spoznamo mirnega Trubarja, takšnega, ki najde harmonijo in duševni spokoj in ki razmišlja o literaturi podobno kot o Bogu. "Vse, kar čutiš, / je črka. / Telo ti tvorijo pismenke." Tudi tokrat se zazre v našo sedanost: "Nekoč jih bo preveč. [...] (= Sparile bodo se s števili / & postale vsakdanji kruh. / Otroci se jih bodo naveličali / & pljuvali nanje. =)."

Kocijančičev Trubar je aktualen tudi tedaj, ko se ne zazira v prihodnost. Ko govori o svojem času, namreč hkrati govori o našem. Govori o napakah slovenske družbe in ji namiguje, da je rešitev neločljivo povezana z Bogom. Njegov odhod je postal stalnica slovenske zgodovine. Postal je rdeča luč, ki zasveti, ko nekaj ni v redu. Ko preveč mladih odhaja v tujino. Auguste Rodin bi kratkoma pripomnil: "Treba je delati, samo delati. In treba je imeti potrpljenje." Recimo, da je treba vztrajati. Z Bogom ali brez njega.

Ana Geršak



Gabriela Babnik: *Nočne pokrajine*.

Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga), 2014.

Nočne pokrajine, prva kratkoprozna zbirka Gabriele Babnik, se začnejo s citatom Borgesa: “V nasprotju z nesmrtnimi živalmi je človek subjekt, ne samo umrljiv in enkraten, temveč tudi zaznamovan z generacijami lačnih prednikov, ki so na njegovo lice odtisnile sled neizbrisljive preteklosti.” Na poti skozi sedem nočnih pokrajin sem se večkrat vprašala, kdo so “lačni predniki” teh zgodb, ki se tako neopazno prelivajo druga v drugo? Preveč detajlov se ponavlja, da bi lahko šlo za naključje, preveč se jih vzajemno nanaša drug na drugega, med sabo komunicirajo in se dopolnjujejo. Včasih so to imena in Tone iz prve zgodbe bi prav lahko bil Ivanin dedek iz zadnje, tako kot bi lahko bila hčerka prvoosebne pripovedovalke iz *Ljubice* ista Rosana, ki jo pozneje srečamo v *Laseh*, daleč najboljši zgodbi v zbirki. Homogenost pokrajin poleg tega dodatno utrjuje gotovo nenamerni lapsus iz *Las*, kjer se protagonistka Rosana za trenutek preimenuje v Saro, junakinjo naslovne zgodbe *Nočne pokrajine*. Nekaj likov dela za bombažno podjetje ali ga vsaj omeni. V vsaj dveh zgodbah nekdo pomisli na sneg. Tudi barve se ponavljajo; včasih diskretno sooblikujejo smer branja: neznana ženska iz *Ljubice* ima “svetlo lila dlesni”, v *Laseh* pa beremo, da ima “dobra, sladka ženska vijoličaste dlesni”. Poleg vseprisotne vijoličaste ali lila, ki se pojavi v vsaki zgodbi, so tu še različni odtenki rumene, kot zadnji ostanek svetlobe in barvni kontrast vijoličastim odtenkom večerne zarje. A razen v omenjenih zgodbah pisana korespondenca nima večje teže: njena vloga je predvsem povezovalna – podčrta bližino zgodb, tako kot imena in aluzije na sorodstvene vezi (“lačni predniki”) med posameznimi liki. Že omenjeni Tone iz zgodbe *Toro, najzvestejši pes* preživi vojno in taborišče, da na koncu umre; v zadnji zgodbi se Ivana odpravlja na pogreb dedka Toneta, ki je preživel vojno in taborišče.

Krog je sklenjen, dramaturgija *Nočnih pokrajin* pa natančno preiščena, celo do te mere, da bi zbirko lahko brali tudi kot fragmentarni roman.

“Lačni predniki” se konec koncev ne nanašajo le na konkretne odnose med liki, so tudi intertekstualna prvina, dialog z do sedaj izdanimi romani Gabriele Babnik. Takole po bralskem spominu bi rekla, da *Toro, najzvestejši pes* in *Ljubica* obnavljata atmosfero *V visoki travi*, starka kraljevskega porekla iz *Las* pa spominja na Sito iz prvenca *Koža iz bombaža*. Nekaj vznemirljivega je v iskanju skritih povezav in razbiranju namigov, toda za to je treba avtoričino delo poznati vnaprej. *Nočne pokrajine* bi se gotovo brale drugače, če bi šlo za prvenec. To ne pomeni, da bi bila zbirka boljša ali slabša – bi pa brez vpetosti v širši kontekst delovala bolj hermetično. In kakor romani ima tudi zbirka svoj metafizijski moment, ki je tu prestavljen v zadnjo zgodbo *Med njegovimi stegni*, kjer v dialog vstopi pisateljica Gabriela in prelet – pisateljica in protagonistka sedita v letalu – skozi pokrajino (in *Pokrajine*) zaokroži z mislijo, da “ženske v romanih zmeraj strmijo skozi okno in tuhtajo, kako bi se osvobodile”, kar je tudi lep povzetek zbirke.

Tudi ženske *Nočnih pokrajin* gledajo, morda ne skozi okno, toda zazrte so nekam v daljavo, in tuhtajo. Zdi se, da se želijo predvsem osvoboditi sebe, realni ali namišljeni, hoteni ali nezaželeni ljubezenski trikotniki jih utrujajo, tako kot jih utrujajo konflikti s partnerjem, ki se v novem svetu samozavestnih žensk pogosto ne znajde najbolje in se nanj odzove zdaj z begom zdaj z grobstvijo in gluhostjo. Na neki način gre za klasičen tematski repertoar, kot smo ga vajeni iz dosedanjih del Gabriele Babnik, le da so tu zaradi zgoščenosti forme posamezne teme bolj poudarjene, a do neke mere tudi popreproščene. Razlika med mestnim in ruralnim okoljem je okrnjena na binom vaški fant-mestno dekle ali obratno. Podobno je z izobrazbo; visoka izobrazba je izenačena s čustveno zavrtoštvijo, tako pri moških kot pri ženskih likih, le da je pri ženskih enačaj prignan do skrajnosti, na primer v *Med njegovimi stegni*, kjer izkušena ženska mladi doktorandki naravnost pove, da v njej “obstaja hladen prostor”. Nasproti izobrazbi je tu prvinskost, predanost življenju, tudi podjetnost, ki jo morda najbolje poseablja lik matere iz *Ljubice*. Nasploh so matere in starke *Nočnih pokrajin* podjetne, stvarne in trd(n)e ženske, ki podpirajo vse štiri vogale hiše, zdi pa se, da so bile zaradi tega primorane žrtvovati svoja čustva. Hčere so podobne materam bolj, kot so si pripravljene priznati, in iz tega izvira večina konfliktov. Nasprotno so očetje “prisotno odsotni” ali “odsotno prisotni”, kar je tudi ponavljajoča se sintagma zbirke. To, da so skoraj vsi ljubimci v zbirki črnci, pa je bolj kot ne eksotičen pripis: pri Gabrieli Babnik je barva kože predvsem ornamentalna, tako kot barva obleke ali avtomobila. Ljudje so pač vedno zgolj in samo ljudje.

Na homogenost zbirke in preišljeno dramaturgijo napeljuje tudi spretno vključevanje naslovov zgodb, ki v večini primerov nudijo ključ do neodgovorjenega vprašanja v besedilu. V zgodbi *Ljubica* z nazivom ni mišljena le prvoosebna pripovedovalka, temveč tudi odgovor na vprašanje, kdo je mamin “novi ljubimec”; prav tako je ime za psa, “edino, česar sem se v tistem hipu zares domislila”, kot reče pripovedovalka, skrito v naslovu *Toro, najboljši pes*. A to sta le dva očitna primera. Pripovedi so podane v intimni prvi ali vsevedni tretji osebi, toda med pripovedovalkami in občasnimi zunanji popisovalci čustev in dogodkov ni posebne razlike. Tudi zato bi se *Nočne pokrajine* lahko brale kot roman: vse zgodbe pripoveduje isti glas, ki zgolj občasno menja lego. Gladko prehajanje se spotakne le ob *Pripoved trinajstletnika ali preišljevanja o beli vrani*, ki naj bi jo – spet po naslovu sodeč – pripovedoval trinajstletni deček in ki predstavlja edini primer, kjer postane nespremenjeni register moteč. Seveda gre za literarni trik, a določene pasaže (“v takšnih trenutkih bi jo najraje poslal v kurac”) dajo slutiti, da je bil namen ubesediti govor trinajstletnika vsaj v določeni meri čisto resno mišljen. Tako kot tokratno vpeljevanje citatov in parafraziranje. V avtoričinih romanih so bile navezave vedno vraščene v zgodbo brez dodatnih označb, kot ne(do)ločljivi deli pripovedi. Na koncu zgodbe *Med njegovimi stegni* so viri skrbno navedeni: “V besedilu so med drugim v kurzivi dobesedni ali spremenjeni citati naslednjih avtorjev: Curzio Malaparte, A. S. Byatt, Umberto Eco, Marie Luise Kaschnitz, Chimamanda Ngozi Adichie, Julian Barnes, Audre Lorde, Michel Houellebecq”, *Prvi spomin* pa je izrecno zapisan kot “variacija na zgodbo *Pred mrakom* Marie Luise Kaschnitz (iz zbirke *Tamburin, konj*)”. Očitno napeljevanje na pravir za zgodbo nima resnih posledic – citati so tam zaradi citatov, zgodba pa s tem nič ne izgubi, a tudi nič ne pridobi.

Zagotovo obstaja kup osebnih razlogov, zakaj je Gabriela Babnik začela z romanom in ne z zbirko kratkih zgodb. Če se je to sprva zdelo nenavadno – glede na tisto nešteto krat kršeno, nenapisano pravilo, po katerem naj bi avtorji v svet književnosti vstopili s krajšimi (beri: “lažjimi”) žanri –, se zdaj, po štirih knjigah, zdi skoraj nujnost. Gabriela Babnik se najbolje počuti v dolgih, prostranih prostorih, kjer zgodbe lahko mirno mesi, gnete, razteguje in vzhaja, preden jih zaokroži v konec. Kratka proza že po definiciji pomeni krčenje in stiskanje in nekaterim zgodbam prostora res dobesedno zmanjka, da obvisijo v zraku. Toda *Ljubica* in *Lasje* ujmeta dobro ravnotežje med opisanim in zamolčanim, med oprijemljivim in nedorečenim. Slogovno, tematsko in nasploh vsebinsko prelivanje med zgodbami se v tej zbirki izkaže za dvorezen meč. Po načinu, kako se počasi in lagodno spajajo v celoto, reflektirajo bistvo nočnih

pokrajini: zabrisanost, nedefiniranost, tudi kontrast med osvetljenimi in zatemnjenimi deli, ki jih je zaradi umanjkanja glavnega vira svetlobe nujno več. Po drugi strani pa ravno medsebojna spojenost in prepojenost zgodbe tako poveže, da jih je med sabo nemogoče razlikovati. Nobena pretirano ne izstopa; ne puščajo globljih občutkov, temveč bežen vtis. Kakor prijeten sprehod skozi katero koli nočno pokrajino, ki je ponoči, tako kot vse mačke, temna. *Nočne pokrajine* so zato lahko vznemirljivo dopolnilo dosedanjim delom Gabriele Babnik. Osvetlujejo zabrisane kotičke in razkrivajo njihovo notranjo prepletenost. Same zase pa se hitro razblinijo v noč.



Gaja Kos

Dušan Čater: *Ribamož*.

Ilustriral Aleš Pogorevčnik. Maribor: Litera, 2013.

Dušan Čater je iz otroške in odrasle književnosti v mladinsko zakorakal z romanom *Pojdi z mano*, sprva nekoliko problemsko naravnanim besedilom, ki se prevesi v posrečeno "gozdno" grozljivko. Šli smo z njim in ni nam bilo žal. Po dobrem mladinskem romanesknem prvencu smo z veseljem pričakovali nadaljevanje avtorjevega mladinskega opusa in ga v preteklem letu tudi dočakali, in sicer v obliki krajšega (ilustriranega) romana *Ribamož*.

Tokrat nas Čater namesto v gozd pelje na morje, v izmišljeno deželo Luskanijo, ki jo morje obdaja s treh strani. Kot lahko razberemo, je umeščena nekam v trope, saj "trpi" za deževno dobo in je porasla s tropskim gozdom. Na začetku knjige bralca pričaka uvod oziroma prolog, ki ga seznanja z luskansko zgodovino, omenja pirate (mimogrede, med pirati in gusarji – besedi sta v romanu izenačeni kot sopomenki – obstaja vsebinska razlika) in seveda, kot se za prolog, ki želi namamiti bralce, spodobi, ne pozabi namigniti, da v glavnem luskanskem mestu Mendusi tudi dandanes ni varno, ponoči še posebej ne. Zakaj je pod to besedilo v oklepaju podpisan/-a Loli oziroma kaj natančno je funkcija tega oklepaja, do konca ostane nejasno. Prav tako ni jasno, zakaj je knjiga o trinajstletniku, ki je verjetno vsaj okvirno namenjena tej starostni skupini bralcev, sploh ilustrirana – to vprašanje se zastavlja predvsem zato, ker so ilustracije precej neambiciozne in za povrhu nekajkrat tudi v neskladju z besedilom: v poglavjih *Pride deževna doba* in *Algin reši iz morja nekaj ljudi* sta omenjena "dva stara ribiča" (kar za razvoj dogodkov ni povsem nepomembno), na risbi pa vidimo ribiča srednjih let, drugi je videti kot mlajši fant; v poglavju *Na pogrebu* je Algin, ki kot trinajstletnik velja za izjemno visokoraslega, upodobljen približno enako visok kot njegova vrstnica Serena, s čimer se izgubi ena njegovih glavnih karakteristik. Ampak ilustracije so vendarle dovolj skopo odmerjene, zato bodi dovolj

o njih. Bolj zanimivo je vprašanje, kdo sploh je in kakšen je Algin, protagonist Čaterjevega novega romana.

Je fant, ki živi s Teto – gospo, ki ga je kot dojenčka našla na obali, edinega, ki je preživel brodolom turistične ladje, na kateri je bil s starši in drugimi izletniki. O njegovem “izvoru” torej ni veliko znanega, ve pa se, da je Algin prijazen in delaven, zaradi dolgih, ne najboljše koordiniranih okončin nekoliko zasmehovan med vrstniki, znan pa je po tem, da se boji vode. Toda, glej, glej, ko ga na robu klifa oplazi avto in pristane v morju, odkrije, da ima nadnaravne sposobnosti in da vodo v resnici ljubi. Kakšno nasprotje! Najprej samega sebe reši pred morskim psom, nato iz reke reši utapljajočega se pijanega voznika poltovornjaka. “Nenadoma je dobil občutek, da je to naloga zanj. Ni vedel, od kod mu ta misel, ampak tako je čutil.” A to je šele začetek. Kmalu sledijo različne akcije, ki obsegajo reševanje ljudi iz viharnega morja, lov na kriminalce v hitrem čolnu, preprečitev ekološke katastrofe itd. Teta ga (seveda?) spregleda in mu položi na srce: “Dar, ki ti je dan, moraš obdržati zase, ga skromno čuvati in nesebično razdajati, ko bodo ljudje potrebovali tvojo pomoč.” Prava mala šola etike. Ostali z navdušenjem in radovednostjo govorijo o neznanem bitju, delfinu, pošasti, morski deklici, Supermenu itd., na sledi temu nadnaravnemu pojavu oziroma bitju je tudi policija. In nekateri niso daleč od resnice, kajti res je “rojen” superjunak, imenovan Ribamož. Kot superjunakom pritiče, tudi Ribamož dobi svojo uniformo, modro-rumen elastičen triko, “nogavice s podaljškom, da so bile videti kot plavuti” (takšen efekt doseči z mokrim trikojem samo po sebi zahteva nadnaravne sposobnosti), “na rokave pa rokavice s plavalno kožico med prsti”. Na prsi pa – lahko ugibate – RM. Naj se ve. Čater tudi v tokratni roman vtakne problemsko temo – prepire in ločitev Sereninih staršev – in pa ljubezensko – ravno, ko si Algin prizna, da je zaljubljen v Sereno, bo ona z mamo zapustila otok. Ampak še prej pridejo v igro gusarji iz prologa, na katere smo že skoraj pozabili – oziroma njihovi potomci, natančneje Planktonius XVII. –, in ugrabijo Sereno. In to ravno takrat, ko so med Alginom in njegovo simpatijo neporavnani računi, saj ga dekle posredno krivi za smrt svojega dedka (spet mimogrede – naslova poglavij *Algin je neodločen* in *Serenin dedek umre* razkrijeta kar preveč, zadnji tudi povzroči, da je opis dedove borbe z morjem bolj samemu sebi v namen, saj bralec ne more več zares trepetati za njegovo življenje). V tem delu postane roman ne samo akcijski, ampak tudi kriminalen, izid pa je kajpada znan, čeravno ne moremo spregledati, da v velikem finalu tudi Serena pokaže malce nadnaravnih sposobnosti, saj je med reševalno akcijo sposobna zadrževati

sapo tako dolgo kot Algin, pardon, Ribamož, s tem, da je na isti poti v obratni smeri že *njemu* skoraj zmanjka ...

Roman *Ribamož* torej izumi novega superjunaka in je pestra mešanica pustolovskega, kriminalnega, problemskega in ljubezenskega; s premisleki o posameznikovem poslanstvu in z Alginovimi dilemami, ali naj se razkrije kot Ribamož ali ne, ter s posvečanjem njegovim čustvom in občutkom hoče biti nekaj več kot zgolj niz akcij, a pri tem vendarle ni najbolj ambiciozen, ne po slogovni plati, ne po doseganju kakšne posebne globine. Čater je torej precej boljši na kopnem kot v vodi. Ob tem pa se zastavlja še eno vprašanje: Kaj je pravzaprav tisto, kar je *Ribamoža* iz morskih globin dvignilo med deseterico kandidatov za letošnjo desetnico?



Maša Oliver

Cvetka Bevc: *Čivknjeno od začetka do konca.* Ljubljana: Sodobnost International, 2013.

Dela Cvetke Bevc zadnja leta redno polnijo knjižne police: bralec jih bo našel med prvimi bralnimi podvigi, med deli za mlade samostojne bralce, med najstniškimi romani, kratko prozo in romani za odrasle, avtoričino ime pa ne bo umanjalo tudi na polici s poezijo. Med njene najodmevnejše stvaritve zagotovo sodita roman *Potovci*, ki je bil leta 2012 nominiran za kresnika, ter mladinski roman *Desetka*, ki si je leta 2011 prislužil nominacijo za desetnico. Za omenjeno nagrado je bilo nominirano tudi njeno lani izdano delo *Čivknjeno od začetka do konca*.

Kot namiguje že naslov (in naslovnica), pripoved sledi dogajanju per-nate družbe v Siničjem dolu. Osrednja lika sta odraščajoča sinička Rozi in njen prijatelj, vrabec Cafko. Rozina želja, da bi postala ptica pevka, se poleg tematike iskrenega prijateljstva kot rdeča nit vije skozi štirinajst epizodnih zgodb, ki jih bolj kot zabrisana dogajalna linija povezujejo naslovi, ki poosebljajo dogajanje (*Začne se na začetku, Nadaljuje se na praznik, Stopiclja po ovinkih...*).

Personifikacija oziroma poosebitev je ena najizvirnejših karakteristik dela. Izmed dokaj standardnega nabora likov gozdnih zgodb (glavna in odgovorna si(t)nica Ta glavna, modri čuk, vaška lepotica lastovica, uglajeni vran, sosedov maček, siničje mame, tatki in tete...) izstopajo poosebljena razpoloženja, občutki in dejanja, ki preganjajo sinice v Dolu, predvsem Rozi in Cafka. To so Kihec, ki pokvari ptičji praznik, Pomežik, ki ga Ta glavna pošlje Rozi, Panika, ki z mavrično bandero na glavi zakuha zmedo med siničjo selitvijo, in Želja, ki jo Rozi potegne z lune. Tem se ob različnih siničjih prigrudah pridružijo še hudogledi, ki jih strelja Ta glavna, in mine, ki jih meče v šoli, težave, ki jih ljudje odlagajo na klop na zelenici, užaljenost, ki jo Cafko nese v nahrbtniku na konec sveta, tekmovanje v počenosti ob polnolunjenju itd.

Poosebljeni pa so tudi prostori s posebno vrednostjo ali pomembnostjo – takšno je na primer Prepovedano – sosedova zelenica, ki se je sinice

praviloma na daleč izogibajo, saj na njej kraljuje maček Jusuf. Materializirajo se celo abstrakcije: misli in ideje se spremenijo v ladjice, ki jih po luži "spuščata" Rozi in Cafko.

Takšno posebljanje abstrakcij/notranjih stanj je sicer duhovito in z njimi pripoved vsekakor deluje bolj privlačno in zabavno za odrasle bralce, personifikacije kompleksnejših pojavov pa lahko mestoma zameglijo razumevanje besedila pri najmlajših bralcih. Kljub temu da zgodbo Siničjega dola vodi jasna motivacija glavnih likov in da je dogajanje v Dolu pod nadzorom Ta glavne, pa se zdi, da je siničji svet mestoma zapisan logiki *nonsensa*. Ta je najbolj izrazita v poglavju o tekmovanju v počenosti ob polnolunjenju, razbiramo pa jih lahko tudi v logiki siničjega sveta in nekaterih besednih igrah. Prismuknjenosti siničjega početja odgovarja tudi besedni slog. Besedilo preplavljajo duhovite tvorjenke (grozibilno, hudogledi, žnodra, saprabolt, polnolunjenje) in pogovorni žargon (utrgan, bedno, mega, superca...). Jedrnatost in dialoška naravnost posameznih epizod ter njihova tematska samostojnost omogočata branje po poglavjih.

Delo odpira številne teme, ki se večinoma dotikajo medsebojnih odnosov in bodo še posebej blizu mlajšim. Dinamiko med pernatimi prebivalci Siničjega dola, še posebej med Rozi in Cafkom, krojijo občutki zaljubljenosti, hrepenenja, užaljenosti, ljubosumja, drugačnosti, tujosti, želje po priljubljenosti in pripadnosti. V ospredje potegavščin stopa njuno brezpogojno prijateljstvo, zmožnost sprejemanja, razumevanja in sočutja. Ptičja prijatelja sta na meji mladostnega uporništva in otroške igrivosti: resnost njunih "mini" uporniških bitk pogosto zasenči iskreno veselje do igre: jadranje na jesenskih listih pozno v noč, eksperimentalno drsanje, spuščanje ladjic in ogledovanje zvezd s prijatelji...

Kljub temu da je sodobni resnični svet v pripovedi nakazan le v redkih podrobnostih (npr. z omembo čolnarja Pepeta, ki obrezuje drevje), pa se težave iz človeškega sveta odslikavajo tudi v svetu ptic. Boj za "nepremičnine", sosedske razprtije, plačilna (ne)sorazmerja in plačilna nedisciplina so motivi, ki razdirajo tudi siničjo skupnost.

Črno-bele ilustracije Nine Mrdenović odlično ujamejo duha nagajivosti siničjega sveta. Še več: zdi se, da prav črno-bela tehnika lahko ponotranji vse možne odtenke prismuknjenosti, ki veje iz besedila. Ilustracije so humorne in sodobne, stilsko bodo bralce zagotovo prepričale, saj je ilustratorica like iz zgodb močno približala estetiki sodobnih mladostnikov. To je najbolj razvidno iz siničje "mode", pa tudi iz karakterizacije posameznih likov. S tem je sinice v njihovih podobah močno personalizirala in antropomorfizirala. Personifikacije duševnih stanj in abstrakcij so za

ilustratorja lahko trd oreh. Tokrat je ilustratorki uspelo prikupno izrisati kar nekaj nematerialnih pojavov, tako da si bralci lahko med branjem поблиže ogledajo, kakšni so videti Pomežik, Kihec, Panika in Želja!

Čivknjeno od začetka do konca vabi k prijetnemu večernemu branju z otroki, saj so poglavja odlično odmerjena in obenem dovolj razburljiva, da obdržijo pozornost in zanimanje bralca.

Nika Leskovšek



Dramski svet Evalda Flisarja

*“Giraffe Killed After Hitting Head On Bridge
It Was Being Driven Under”*

Huffington Post UK, 1. 8. 2014.

“Cesta je bila prazna, sijalo je sonce, žirafa je uživala v vožnji in nenadnem obilju hrane. [...] Ni se mogla znebiti občutka, da življenje še nikoli ni bilo tako radodarno. Od sreče je dvignila glavo in iztegnila vrat. Potem pa je šofer zapeljal v predor.”

Nora Nora, str. 640.

Zgornji naslov o nesrečnem pripetljaju je bil objavljen v britanskem Huffington Postu, obsežnejši, literarno sočnejši zapis s občutkom za detajle in razpoloženske nianse pa je citat iz gledališke igre Evalda Flisarja *Nora Nora*. A če je prvi citat del popisa resničnega dogodka, ki se je letos avgusta pripetil v Južnoafriški republiki, se je drugi, fiktivni zapis, ki kaže humanizirano in doživeto podobo žirafinega poslednjega popotovanja, avtorju porodil vsaj deset let prej.

Naključno zaporedje nas je pripeljalo do vtisa, da fikcija z nesrečno žirafo vred prehiteva realnost samo. Peljimo to iluzijo z *Noro Nora* še nekoliko dlje. Podvojitvev *Nore* se v Flisarjevi *Nori Nori* ne konča le pri naslovu, ki nosi, kakopak, povsem eksplicitno referenco na *Noro* Henrika Ibsena, le da je Flisar v igro vpletel kar dva para – *Noro 1* in *Helmerja 1* ter *Noro 2* in *Helmerja 2* –, oba prav s “(t)istim” imenom. Flisar je povsem brez slepomišenja glede njene (ibsenovske) proveniencie “simptom moderne drame” še potenciral, in to z liki, ki s polno zavestjo (od)igrajo svoje vloge; z imenom, ki se je prijelo v gledališču; po ogledu taiste drame, “v upanju, da umetnost ne posnema življenja” (*Nora Nora*, str. 633).

Ob tem citatu se kotički ustnic kar sami razlezejo v ciničen nasmeh, ki se še zlasti sladko smehlja, ko ve, da je Ibsen ideje za svojo gledališko umetnost pogosto iskal prav v časopisih, celo v črni kroniki.

A naj bo žirafa resnična ali izmišljena (in naj bo Nora v resnici Nora ali pa naj se tako le imenuje) – resničnost in fikcija se ponavljata in v življenjskih ciklih prehitevata druga drugo –, prav ona je tista, ki slej ko prej “nasrka”. Žirafa je predvsem simptom, pa tudi eksempl, kako gosto tkan in čez koliko nivojev resničnosti je plasiran besedni metafizijski Flisarjev svet.

Če skušamo na Flisarjevem dramskem svetu izpeljati podoben “eksperiment”, kot smo ga pri Dušanu Jovanoviću – pregledati celoten dramski opus avtorja, ki trenutno šteje nič manj kot 16 del (radijske igre niti niso vključene), ter še številne interpretacije ter analize –, se znajdemo pred podobno zagato. Med splošnostjo in konkretnostjo, znanim in tipanjem v neznanu, prostorsko in/ali časovno omejenostjo, deli, ki še vedno nastajajo, ter poskusom njihovega zajetja. Skratka, v tem primeru seštevek v rezultatu nikoli ne more biti povsem enak seštevanim delom. Za nameček se Flisarjeva dela prevajajo v vsaj 32 jezikov in igrajo v nepreglednem številu gledališč v tujini (pri nas zlasti v Slovenskem komornem gledališču, Mestnem gledališču ljubljanskem in Prešernovem gledališču Kranj). Rezultat, ki izhaja iz tega trenutka, tako ne more, spet, biti nič drugačen: gre za pogled, ki je seveda vedno subjektiven, čeprav počiva tudi na objektivno (znanstveno) preverljivih dejstvih. In esejističen pristop navsezadnje morda situaciji še najbolj ustreza.

Splošni pregled opusa

Pri Flisarju gre za dramatiko sveta, ki je tik prek katastrofo, oziroma točneje, Flisar ubeseduje postapokaliptični svet z retrospektivnim pogledom na katastrofo, tako rekoč v obratu nazaj, s pogledom mrtvo hladne distance, ko je že vse končano, in zato s privilegijem obešenjaškega humorja. Žanrsko gre večinoma za (samo)opredeljene tragikomedije; te s priročnimi sredstvi humorne do cinično ironične distance zrejo na povsem tragične vsakdanjosti, ki doletijo generičnega človeka. Kratek trenutek svobode s širokim razgledom in z vonjem po spremembi se med potjo od ene kletke do druge, iz enega življenjskega vrtička v drugega, kletka pa vendarle ostaja kletka, konča usodno.

Ne zaman se večina Flisarjevih del dogaja v interjerjih. Interierji so postali vstopno mesto v notranje sobane *inter-* in *intra*človeških odnosov

ter mesto njihove psihološke razstave. V splošnem pa se tako Flisarjeva dramatika ukvarja večidel z iluzijo navideznih mej, ki si jih v glavi ali v osebni strukturi postavlja človek in se nato vanje rad zaletava. Presplošno? Zakopljimo konkretneje v materijo.

Žirafa in njena žrtev podobno kot vse stvari v flisarjevskem eksaktnem, celo literarno diagnostičnem kozmosu, ki si prizadevata z besedami in zgodbami zasledovati to bolešno stanje sveta, mu priti čim bolj do dna, zavzemata najprej in predvsem metaforo. Za tiste, ki čutijo potrebo po eksaktnem, to eden od Helmerjev pojasni takole: “Ta žirafa smo mi. Dobro situirani pari, kot bi nam rekli sociologi. Sploh ne vemo, da nas peljejo iz enega živalskega vrta v drugega. Dokler imamo dovolj za jesti in piti, dovolj za položnice in zabavo, smo slepi za vse, kar hiti mimo nas.” (*Nora Nora*, str. 640.) Gre za eno tistih metafor, ki sta jim v gostem znakovnem sistemu drame natančno odmerjena mesto in vloga ter imajo skorajda simbolne razsežnosti. Čeprav to res ni blagozvočna ibsenovska “divja račka” ali čehovovska “utva”, ki, denimo, tematizira umetnost samo, ampak, zgovorno, s trpkim humorjem prizemljena – žirafa. Ta z glavo sicer sega v višave neba, a nerodno ostaja na tleh kot nekakšna (meta) fizika brez kril, ki jo omejuje predvsem njeno končno telo.

Zanka, v katero se ujame žirafa – dokler še potuje med kletkami in preden ostane brez glave – je naslednja: ob neskončnih možnostih, ki se odpirajo svobodi človeške izbire z vstopom v novo razmerje, se zgodi, da liki pravzaprav sprejmejo vlogo svojih bivših partnerjev, novemu partnerju pa namenijo svojo staro. (Ali je pravzaprav pomembno, da je Helmer 1 v “novi” zvezi, če v njej igra vlogo svoje bivše žene; njegovo poprejšnjo prijaznjenost z razvojem oziroma razkrojem pa zamenja iskanje nespremenljivosti? In nič drugače ni s preostalimi liki.) Razmerje tako ohranja staro podobo, le spola (in osebi) se zamenjata. V sodobni *Nori*, narobe kot pri Ibsenovi, čigar *Nora* je prva moderna drama z emancipatoričnim ženskim potencialom, postaja spol na videz irelevantna kategorija znotraj razporejanja razmerja.

Na hitro skicirajmo približno vsebinsko podobo *Nore Nore* kar s Flisarjevim citatom: “Če si predstavljamo, da so po nekem čudežu izginile vse stene v vseh blokih v vseh mestih, dobimo približek situacije, ki jo *Nora Nora* prikazuje na odru; prepletenost vzporednih življenj pa je hkrati priložnost za preizkušanje gledališkega prostora in njegovih potencialov” (Flisar 2004/2005: nepag.). Življenje dveh parov je tako prikazano v hkratnosti prostora in časa, kolikor je to mogoče, pravzaprav prikazuje bolj njuno sinhronicitetno koordinacijo, v kateri en par načelno (so)obstaja kot alternativa drugemu (v neskončni množici svetov); za nameček se pari med seboj še

zamenjajo, a srečne, idealne rešitve pravzaprav ni. Za pomislek pa ženski v tem moškem svetu ob koncu skleneta nekakšen kompromisni pakt, ob katerem se oba moška zazdita nekakšni izigrani stranki.

Sicer je indicev o takšnih in podobnih zamenjavah vlog, ki niso samo spolne, v prehajanjih od enega partnerja k drugemu, ki črpajo iz istega repertoarja in brez pretiranih inovacij, še več, vse pa rezultira v sklepnem retoričnem vprašanju Helmerja 1: "Se je sploh kaj zgodilo? Smo se kam premaknili?" To potovanje na mestu, vrtenje okrog lastne osi se slikovito dopolni s prisposodbo prav tiste žirafe ... (Poklonimo ji minuto tišine.)

Trupla, takšna in drugačna, se v Flisarjevih besedilih kopičijo (statistika bi razkrila v povprečju enega na vsako igro, pa tudi druge, ki povprečje znatno dvigajo). To lahko razumemo v naslednjem kontekstu: nasilje v zvezi je toliko večje, prosto po Žižku, kolikor večji je razkorak med človekovimi idealiziranimi predstavami (o nekom) in realno podobo tega/dejanskim stanjem. To velja konkretno tudi za razmerje človeka do sveta, ki je v tem primeru pojmovano kot absurdno in v svoji neznosnosti prignano že do nejevere, ki podvomi o resničnosti. Takšno je po svojem eksistencialnem ustroju in je posledica sorodnosti z metafizičnim nihilizmom. Po drugi strani na splošno demoralizirano stanje vplivajo "banalije" iz logistike vsakdana, ki jih Flisar v hudomušno fantastičen ton zavije v "ekološki farsi" *Alica v nori deželi*, Poteruniji imenovani. Tu se Alica s profesorjem znajde tik pred sesutjem civilizacije, ki jo Poterunci skušajo ohraniti s podzemnimi podpornimi stebri oziroma spomeniki kar največjim ljudem, tudi manjši na koncu zadoščajo, da bi lahko še naprej izkopavali "poti", edinstveno in univerzalno osnovno snov, ki je temelj za izdelavo vsega (pri tem je vsaka podobnost dvomilijonskega poterunskega naroda, Ministrstva za proizvodnjo črepinj in komiteja za izmišljanje neumnih pravil z realnostjo zgolj naključna): "Bodimo odkriti. Poterunci nimajo, kakor bi temu rekli, življenja, ki bi ga bilo vredno živeti. Zjutraj v poterunarno, ob tekoči trak, s katerega prihajajo poti izdelki, potem v trgovine, da nakupijo poti izdelke, potem v razbijalnico, kjer razbijajo poti izdelke, potem pred televizor, da poslušajo poročila o tem, kako je premalo črepinj za podporne stebre, poročilom pa vedno sledi nagovor senilnega Poterspota, ki jih prepričuje, da je vse v najlepšem redu. In vsak dan enako! Pogrešajo nekaj lepega. Sanje. Svežino. Pesmi." (Flisar: *Alica v nori deželi*, str. 38.)

Streznitveni moment, ki ga ima Flisar sicer vedno pripravljenega, je klofuta in slednje v svojih igrah servira kot po tekočem traku in plasira skoraj v slogu *slapsticka* (zlasti kadar se igrajo smrtno resno, z mehaničnim smejalnim odmevom in karseda hitrim tempom): "Klofute so opomin, da

življenje ni praznik, ampak delovni dan,” pravi citat iz igre z ironičnim naslovom *Jutri bo lepše* (prav tam, str. 127). V premislek pa navrže še eno, ne tako lahko preboleno misel: “Miškin: 'Edino, česar se bojim...’ Nižinski: 'Poslušam.’ Miškin: 'Da bom nekega dne sprevidel, da to niso sanje, ampak resnica.’” (Flisar: *Jutri bo lepše*, str. 177.)

Na začetku je bila beseda

Branje Flisarjevih dramskih del je kot branje naravnost iz “velike knjige življenja”, kjer ni prav jasno, ali gre za *Veliko knjigo simptomov* oziroma *Zdravilno moč bolezni* (Drame, str. 547), ali torej ponuja recepture za vse življenjske situacije ali pa je dnevnik tega, kar se je že zgodilo (*Enajsti planet*). Lahko je to tudi slovar novih besed, ki se skozi igro razmerij sprevrže v slovar klišejev (*Nora Nora*), morda klasični romantični film (*Akvarij*), celo časopis, v katerem beremo *resnične* družinske zgodbe, ki si jih z občutkom za realno *izmišljuje* Božiček (*Sončne pege*). Literarni postopki, ki se jim pozna prozna bližina in avtorjeva pisateljska kilometrina, se akumulirajo v književnem labirintu, ki ga najčisteje predstavljajo antikvariat s spotakljivim imenom (in na stopnicah pri vhodu res drsi) *Vzemi me v roke*; s knjigarnarjem v antikvariatu in njegovo pomočnico, tako rekoč vajenka v modrosti knjig, se sprehajamo med naslovi in vijugamo po njihovi vsebini.

In to pred deli, kjer dobi “beseda založnika” ironičen podpomen, kot npr. v *Collected Plays (I in II)*, kjer beremo: “Te dramske igre so fikcija,” seveda, in naprej: “Imena, liki, kraji in dogodki so bodisi plod avtorjeve domišljije ali se uporabljajo izmišljeno. Vsaka podobnost z resničnimi osebami, živimi ali mrtvimi, dogodki ali prizorišči je zgolj naključna.” Flisarjeva dela so namreč kot escherjevska roka, ki riše samo sebe, z “mizenabimskim” (*mise en abyme*) strukturnim učinkom neskončnega zrcaljenja, kjer se znajdejo zrcaljenja (subjektivnih) svetov (*Nora Nora*), ki jim ni mogoče priti do dna (brezdanjost *mise en abymu* pritiče že v etimologiji), se kot bumerang (ali odmev) vrača zlasti v obliki igre v igri, medigre, (re)kontekstualizacije novih in novih citatov, ki pa jih je, spet, mogoče brati povsem izven konteksta: “Se ti ne zdi vulgarno obešati rogove med umetnost” (*Stric iz Amerike*, str. 471).

Za Flisarjeve igre bi lahko dejali, da za bralca pričakujejo “človeka, za katerega, rečeno s psihoanalitičnim besednjakom, 'se predpostavlja, da ve', ali še drugače, tovrstna, postmodernistična besedila so [z]ahtevala [...] literarno izobraženega bralca, ki zna in hoče razvozlavati literarne vzporednice

in uganke, vpletene v besedila” (Blatnik 1994: 30). Blatnik to sicer izjavi za poseben tip postmodernistične pisave; uporabo nekaterih njenih postopkov je namreč pri Flisarju zaznati – ne da bi se s to “tradicijo” pretirano obremenjeval –, nikakor pa ga ne moremo enoznačno strpati v to kategorijo. Avtor vendarle “vztraja pri znotrajbesedilnosti svojega sporočila”, tako zbiranje knjižnih modrosti pri *Vzemi me v roke* poteka skozi razvijanje odnosa med likoma in posredno skozi boj za obstanek knjige v sodobnem času, ki poteka oziroma se izteka – kar izvemo šele pozneje – vzporedno s poslednjimi dnevi knjigarjarja. Ostane dediščina, ki jo prenese naprej: knjiga.

Obstaja pa bistvena razlika. Če se je med drugim postmodernistična fikcija ukvarjala zlasti sama s sabo, s svojim statusom fikcije in tematiziranjem le-tega (ali z Blatnikovimi besedami: večinoma raziskuje teorijo fikcije v praksi pisanja fikcije), Flisarjeva dramatika ni avtoreferencialna oziroma samozadostna v tem smislu, da bi se, kot denimo pri katerem od sodobnih dramatikov, kar sama predstavila bralcu: “Sem drama tegaintega avtorja oz. teinte avtorice.” Problematično pri Flisarju ni, kot pri postmodernizmu, dejstvo, da se je ponekod celo popolnoma nehal ukvarjati z življenjem in njegovo imitacijo (*mimesisom*) ter tako izključil postopke prepoznavanja in identifikacije. Tukaj metafikijskost in medbesedilnost ne zadoščata, obrat pa je naslednji. Blatnik v nadaljevanju pogojno pristane, da je ameriška metafikcija izhajala 'iz življenja', vendar dopolni, “le da je bila metafora za njeno življenje knjižnica” (Blatnik: 29).

Pri Flisarjevem metagledališčanju najprej, torej prvič, ni v ospredju ukvarjanje s samim medijem, čeprav zna biti ta dvojni okvir v uprizoritvi na odru v popestritev, ampak gre za poudarjanje osnovne teatralne dimenzije, za dramatisirano povečevanje gledališkega potenciala, ki je inherenten človeku, razpetemu med iluzijami, ki jih (nezavedno) ustvarja v projekciji na veliko platno sveta, in praznino le-tega. Velike predstave in blagodejni učinki iluzije, s katerimi se človek poigrava in bojuje obenem, predstavljajo njegovo inherentno človeško, celo preživetveno nujno razpetost med resnico in lažjo. A ker smo pri Flisarju v šali znotraj šale, gledališču, ki kaže gledališče vsakdanjosti, tu epistemološki problem postane ontološki na naslednji način: Kaj mi bo resnica, če nisem resničen? (In če smo zgolj liki v gledališču.) In, kako naj to “dejstvo” preverim, če so naboji slepi, puška pa gledališka? In drugič, literatura je, kot rečeno, sicer že samozadostna, pravzaprav avtoreferencialna, samonanašalna, a tukaj ne gre za problematiziranje tega, ali literatura neživljenjsko posnema življenje (če sploh); narobe, saj je tukaj življenje tisto, ki samo na neki način postane umetnost, neke vrste permanentni umetniški akt, (samo) kreacija, samoizumljanje sebe v relaciji do drugih.

Padec iz “raja”

Da Susan Smith Nash v uvodu k *Collected Plays II* svojo sistematično in pregledno, po točkah razdeljeno analitično utemeljitev Flisarjeve uporabe slogovnih postopkov začenja prav z besedo “*intertextuality*”, torej intertekstualnost, celo medbesedilnost Julije Kristeve, nikakor ni naključje. “Beseda ali podoba je simbolna takrat, ko vsebuje nekaj več od očitnega in neposrednega pomena. Ima namreč neki širši 'nezaveden' vidik, ki ga ni mogoče natančno določiti ali v celoti razložiti. Prav tako se ne moremo nadejati, da ga bomo kdaj opredelili ali dokončno pojasnili” (Jung 2002: 22).

Že samo glavni liki iz Flisarjevega repertoarja sestavljajo pisano družino z vseh vetrov: Božiček, Jožef, Marija, Magdalena, Rembrandt, Jesenin, Nižinski, Joe Orton, Alica, Elvira, Miškin, Nora, Helmer, Tristan, Izolda, Peter in Pavel. Skratka, glavni nosilci simbolnih form, predstavniki človekove kulturne dejavnosti in družbeno konstitutivne aktivnosti (umetnost – literatura, gledališče, slikarstvo, ples –, vera in pop kultura), pri čemer se v sodobnih mitoloških krajinah imena realnih ustvarjalcev križajo s produkti.

V besedilih so nenehno prisotni opomini, da je dogajanje in razpredanje likov v Flisarjevih dramah prepredeno s citati; številne se pravzaprav s citatom tudi končajo (recimo *Kaj pa Leonardo* s Shakespearom, *Tristan in Izolda* seveda s citatom iz *Tristana in Izolde*, *Akvarij* s *Casablanca* in *Vzemi me v roke* z Borgesom). Zna se v mitološki zanki cikličnega časa celo vračati na točko, kjer se je drama začela (na primer *Jutri bo lepše* in *Tristan in Izolda*, kjer premikanje oriše krog oziroma bolje rečeno: potuje na mestu). Največji učinek ponavljanja doživi tam, kjer realnost kopira umetnost, v totalnosti prekrivanja. *Akvarij* doživi celo poskus sinhronizacije filmske umetnosti z banalno vsakdanjostjo: “To bi lahko bil (*prebere z ekrana*) 'začetek čudovitega prijateljstva'.”

Bralec takoj prepozna enega najbolj znanih stavkov v zgodovini filma, ki nakazuje ujetost v repetitivno strukturo, v katero se je navsezadnje ujela tudi replika iz istega filma: “*Play it (again), Sam,*” ki nakazuje neskončno verižno reakcijo (z napakami vred), ko se obenem nadaljuje kot naslov nekega drugega filma (Woodyja Allena). “To je sicer parafraza,” komentira dramski lik, Konrad, uporabljeni postopek kar sam (!): “Ampak, ali ni zanimivo, kako se vse zgodbe spletajo v eno samo in kako primerni za naju so dialogi v filmu, ki so ga posneli, ko sva komaj shodila? Ste ga tudi vi videli tolikokrat, da znate besede na pamet?” (*Akvarij*, str. 56.) Kljub temu da plava v krogu v svojem akvariju, skozi katerega prosojne stene Case-blance lahko vidi, se je Konrad vanj prostovoljno zaprl sam, z enim

samim na videz jasnim in enoznačnim ciljem: da bi lahko v miru vsaj še *enkrat* do konca pogledal *Casablanca*.

Flisarjevi junaki že dolgo živijo daleč od nedolžnosti izvornega raja, vanje se je neizbrisno in nepovratno naselila zavest. “[Č]e naj bo človek človek, če naj ima zavest, je glede na osla ali rakovico bolna žival. Zavest je bolezen.” (Unamuno 1983: 51.) Tudi kadar nosijo svetopisemska imena, kot na primer Peter, Pavel in Magdalena iz *Enajstega planeta* ali Mary in John oziroma Jožef iz *Poslednje nedolžnosti*, je to le še izrabljena oziroma izpraznjena (komercialna) reprodukcija sakralnega (ali presežne podobe umetnosti), ki se je tudi in predvsem liki sami povsem zavedajo; podobica ali kičast spominek, “eden od tisočih, ki so jih prodajali na obcestnih stojnicah” (*Poslednja nedolžnost*, str. 22).

To ni nobeno znamenje vere v usodo, spomni John Mary, noben znak delovanja višje sile, ampak kliše: “Stvari se dogajajo bolj ali manj na slepo in gredo vsaka svojo pot, levo, desno, postrani. Zaman si domišljamo, da nas je usoda izbrala kot tarčo.” (*Poslednja nedolžnost*, str. 23.) Niti konstrukcija resničnosti ne izostane. Ali pač? Četudi se igra konča bolj ali manj *srečno*, kolikor se v vojnih okoliščinah pač lahko (s snidenjem izgubljene hčere oziroma izgubljenega očeta), je vprašanje v dramski tematiki razpeto čez boleče tkivo. Z naključji in religioznimi, odrešeniškimi indici (nekaj mora biti žrtvovano, da lahko nekaj drugega preživi), ki presegajo končnost človeškega razuma, pa še bolj intenzivno vztraja. Vprašanje je, kaj pravzaprav hočemo (bralci ali liki) verjeti.

Tristan in Izolda se igrata Tristana in Izoldo

Šele zdaj smo komaj prav načeli konture Flisarjevega sveta, in še to v skrajno skrčeni in posplošeni obliki, ter se lahko počasi začnemo razgledovati po konkretni, otipljivi dramski materiji. Sam avtor z naslednjimi besedami začne svoj (avto)refleksivni zapis o *Nori Nori*: “Živimo v časih, ko je literarna zgodovina del naše vsakdanjosti: junaki mitov, romanov, dram so vraščeni v našo zavest in sooblikujejo naše korake, odzive, medsebojne odnose” (Flisar 2004/2005: nepag.).

O tem je pisal tudi John Barth: “Nasproti si postavljena ogledala, ki se pojavljajo v njegovih zgodbah, so dvojni *regressus*. Dvojniki, s katerimi njegove osebe, kot pri Nabokovu, prihajajo v konflikt, kažejo na vrtoglave množitve in spominjajo na Brownovo pripombo, da 'noben človek ni on sam ... ljudje spet živijo prejšnje ljudi.'” (Virk 1994: 39.)

Gre za situacijo, ki jo je načela ena zgodnejših Flisarjevih dram, *Tristan in Izolda* (*Igra o ljubezni in smrti*); *Noro Noro* lahko razumemo tudi kot njeno nadaljevanje. Pod naslovom srednjeveškega viteškega romana se skriva ena najbolj znanih romantičnih zgodb, pravzaprav prototip ljubezenske zgodbe. V idealno parno konstelacijo se sicer vmeša še tretji člen, Mark oziroma Trubadur, ki je prej kot neposrečen poskus ljubezenskega trikotnika vmesnik, ki naj vnese dramatičnost, če ne konflikt, predvsem pa predstavlja nekakšno občo metaforo za literaturo. Vmesno polje umetnosti, na katerem zganja ljubezenska zgodba svoje igre, med razmerje ljubezni in umetnosti vstavi nekakšen enačaj; v sam proces (umetniške) kreacije od začetne vnete fascinacije nad zaljubljenostjo do (samo)izumljanja posameznika v novi konstelaciji dvojice, torej v novo stabilno identitetno jedro ljubezni, ki enega v njegovi končnosti navadno presega.

“Po prvi zaljubljenosti moramo vsako ljubezen na novo izumiti, kar sčasoma postane naporno in za marsikoga prenaporno. Se pač ne zavedamo, da je treba biti tudi v ljubezni umetnik. Prehitro pozabimo (če se sploh zavedamo), da se z vsakim odnosom spuščamo v resno nevarnost za duševno zdravje in trdnost samopodobe.” (Flisar 2004/2005: nepag.)

Igra *Tristan in Izolda* je v variaciji poznana tudi pod naslovom *Nimfa umre*. Pri tem nimfa postane zgovorna metafora, vemo pa, da je ena najbolj znanih nimf brez prestanka čebljajoča Echo, ki jo je Zevs nastavil prvi dami Olimpa, Heri, kot govorni paravan za svoje prevare. Prevarana žena seveda lepega dne razkrije spletko; in kazen: Echo je odvzet dar govora. Odtlej lahko le ponavlja besede drugih (eho, ho, ho, ho, o, o, o). Tukaj pa smo že bliže situaciji, v kateri se znajdejo flisarjevski liki, ki na neki način odmevajo, bolje rečeno reflektirajo izseke iz svetovne literature, a se skušajo temu dolgočasnemu ponavljanju obenem izogniti (“Kaj pa če Desdemona zadavi Othella?”).

Ko *Tristan in Izolda* iz Flisarjeve igre igrata igre iz svetovne književnosti – pri čemer sta lahko Tristan in Izolda le, ko Tristan ni Tristan ali pa Izolda ni Izolda –, odigravata vloge in tako ponavljata *predpisani* tekst, se skušata predvsem izogniti grožnji nedeljskega mrtvila, počitka od silne ljubezni, ki presega končnost dveh navadnih smrtnikov. Tako preigravanje celotnega razpoložljivega ljubezenskega repertoarja, ki ga imajo v knjižnicah na voljo, pa problematizira predvsem odnos med ideal(izira)no (romantično) ljubeznijo, ki ima svoje korenine v trubadurskem pojmovanju nedotakljive izvoljene dame, v nasprotju z njeno fizično utelesitvijo, realizacijo v vsakdanjem banalnem (trikotniku lahko prek oglišča petrarkističnega pojmovanja idealizirane ljubezni in oglišča fizične ljubezni priključimo še tretji element: božansko pesniško muzo oziroma nestanovitnega, kdaj

tudi molčečega in indiferentnega Boga, kakor je nastavljeno v *Iztrohnjenem srcu*).

Originalna zgodba oziroma mit o nimfi, ki umre (in vemo, da so starogrške tragedije nastajale kot različice obrazcev iz mita), ima nadaljevanje. Nimfa se tako nema, brez moči govora, zaljubi v Narcisa, a (iz) povedati mu tega ne more. Narcis ni dovolj odziven za drugega/drugo oziroma za svet zunaj sebe, da bi kar koli opazil. Kot vemo, se pozneje ujame v usodo (samo)zrcaljenja, po kateri se imenuje simptom novodobnega človeka – narcizem. Ta pa v svoji patološki obliki definira krivdno situacijo za marsikatero sodobno nepriliko, tudi na večji, občečloveški ravni. Konkretno v našem primeru *nimfa umre* – rodi pa se naslov igre. In tudi Tristan in Izolda kot nekakšna večno vstajajoča mrtveca (na začetku igre ju, mrliča, obudi v življenje s svojo pripovedjo – in hkrati s tem tudi pripoved samo – prav Trubadur). Lika nato repetitivno, skoraj mehanično kot lutki vedno znova vstajata v sedanost, v mrtvaški ples ljubezni – ne pozabimo, da se igra začne na mrtvaškem odru – ter iz človekove kulturne preteklosti in dediščine obudita in oživljata vse mogoče ljubezenske obrazce, ki jih predpisuje literatura (od *Ane Karenine*, *Mačke na vroči pločevinasti strehi* in *Madame Bovary* do *Ljubimca lady Chatterley* – torej, same presrečne ljubezenske zgodbe, kjer nekdo ali nekaj vmes umre). “Nora 1: Misliš, da bi lahko, če bi spremenila imeni, začela znova? Helmer 1: Ime se prilepi, vzorec se zagriže v tkivo. Nora 1: To je vaša diagnoza, gospod doktor?” (*Nora Nora*, str. 623.)

Na začetku je bila beseda

A tudi situacija ni povsem nedolžne vrste. “[B]ranje knjig je nevarno [...]. Ker nam odvrne pozornost od resničnega sveta. Omogoči nam, da doživljamo svet in naravo le skozi besede. In potem življenje samo postane beseda. In ostane beseda.” (*Collected Plays II/Take Me In Your Hands*, str. 333.)

Ob tako rekoč ionescovski posebni zbirateljski žilici za trupla je takoj nujen pridelek: v Flisarjevih delih se ubija predvsem z besedo in strelja z gledališko pištolo, torej s slepimi naboji. Flisar se pač zaveda, da uporaba nasilja v modernem gledališču preprosto pade, in to na (proti)argumentu (ne)verjetnosti, ki so mu jo speljale druge oblike, množičn(ejš)ih medijev, zaradi česar modernemu gledališču pritičejo bolj in bolj prefinjene oblike, recimo psihološko nasilje. “[O]bstaja pa ekvivalenca med rabo jezika in dominacijo, ki je ena izmed oblik, v kateri se pojavlja nasilje v sodobnem gledališču” (Esslin 1970: 201). Psihološki ali lingvistični umor torej, ki ga pogosto zagrešijo v Flisarjevih tekstih, pa ni le poudarjeno gledališki.

“Izbrušena salonska konverzacija” se po navadi sliši v zvezi s Flisarjevimi dramami, ki večinoma gradijo na gostih, verbalno bogatih replikah z anekdotičnimi zasuki. In res. Ljudje v zgodovini človeškega občevanja si še nikoli niso bili tako daleč narazen (četudi stojijo drug ob drugem), besede pa še nikoli tako pretanjeno izbrušeno orožje za prodiranje skozi nanose iluzije kot tudi gradniki vmesnih svetov. Pri tem avtor za učinkovitost in ponazoritev ideje ne pomišlja uporabljati sodobnih tehnoloških sredstev za hitrejšo (in lažjo) komunikacijo, telefonov, mobitelov, interneta. In načeloma velja, da hitrejši kot so, očitnejša je razdalja, ohlapnejša je pravzaprav komunikacijska vez in večja je medosebna odtujenost: nekakšna epopeja o sodobni nezmožnosti komunikacije (obviselosti med diplomacijo in vojno), pri čemer spretno uporabi voljno živost gledališkega medija in bližino igralskih teles za vizualno plastično realizacijo, ki jo predvideva besedilo.

Digresija za demonstracijo: najčistejši primerek, kjer se ta ideja materializira tudi na vizualni ravni, je prav *Nora Nora*, v njej pa Nora 1 in Helmar 2 (tako je, pari se vmes zamenjajo) med telefonskim pogovorom iz enega sveta v drugega: “(Stojita drug ob drugem, Helmer 2 na levi, Nora 1 na desni. Helmer 2 iztegne levo roko, Nora 1 iztegne desno roko.) Helmer 2: In zdaj? Nora 1: Kaj čutite? Helmer 2 (*potipa z roko*): Praznino. Nora 1 (*potipa z roko*): Tudi jaz. Kljub temu se mi zdi, da sva si blizu. Zelo zelo blizu.” (*Nora Nora*, str. 633.) Odrsko in medčloveško bližino vlog pravzaprav ločujejo celi svetovi; kjer s(m)o vsi, dejansko vsak v svojem svetu (ni pa izključena svetovna spletna povezava).

A obstaja “rešitev” besednih pregrad, ki jo Flisar problematizira v *Nori Nori* tudi v prehodu od slovarja novih besed do slovarja klišejev, ki paradoksnost vodi v babilonsko situacijo; prek Artauda jo predlaga Esslin: “Predstavljamo si lahko čisto krutost, brez fizičnih motenj,” citira Esslin iz Artaudovega gledališča krutosti: “Izraz krutost moramo razumeti v najbolj divjem smislu možno, in ne v materialnem ali plenilskem smislu, ki se mu ga po navadi pripisuje. S tem si pripisujem pravico, da kršim vsakdanji pomen jezika ..., da se končno vrnem k etimološkemu izvoru jezika, ki skozi abstraktne pojme nazadnje vedno izzove konkretne stvari.” (Artaud, cit. po Esslin 209.)

O krutosti in nasilju (ali *Jutri bo lepše*)

Kako se to zgodi? Načnimo igro, ki princip krutosti ponuja v precep z drugega vidika in svoj utopični, ali raje distopični (politični, verski in

umetniški) projekt ponuja že v naslovu: *Jutri bo lepše* ali po angleško, preprosto in udarno: *Tomorrow*.

Gre za igro, v kateri se polje umetniškega in političnega, soočena v kritični perspektivi, tesno prepletata (medtem ko car Nikolaj vse dogajanje indiferentno spremlja s portreta visoko pod stropom in tako spominja na ekspertizo omniprezentnega pogleda iz nekega drugega diskurza in nekega drugega Nikolaja, Kuzanskega namreč). *Jutri bo lepše* se dogaja v od boga pozabljeni koči, pravzaprav v koči, ki stoji tako zamedena sredi pozabe, da je tudi sama pozabila na boga. V vakuumski izolaciji družbe samih umetniških znancev (Nižinski, Jesenin, Rembrandt) sredi sibirske pustinje nekdo potrka na vrata ...

Izčiščena metafora do skrajnosti zreduciranega človekovega bistva v tako ogoleli in opustošeni pokrajini (z nedokončanim drevesom na sliki!), da ni moč zanikati klavrne pojave njegove razkritosti. Mehanizirani gibi, mehaničen smeh, izpraznjene vljudnostne geste in bodrilne fraze, pa ukinjanja eshatološkega (religioznega) zahodnjaškega projekta, ki današnjo moralno mizerijo rešuje s prazno obljubo boljšega jutri, kakor tudi problematiziranja projekta moderne in njene (post)razsvetljenske vere v napredek. "Slepa vera v prihodnost vodi k brezplodnim žrtvam" (*Jutri bo lepše*, str. 165).

Igra se začne magrittovsko (čeprav je monokromatsko in vsebinsko ustrenejša referenca gotovo Malevič), s sliko v sliki: "*Soba na podeželskem sodišču znotraj polarnega kroga v Sibiriji na začetku stoletja [...] Slikarsko stojalo. Na njem akvarelna slika sodniške zgradbe.*" (*Jutri bo lepše*, str. 107.) Zapuščina prostora, sicer definirane kot sodišče, je bolj ali manj (prazna) forma, gola reprezentacija.

Skoraj nadrealistična zgodba in v teh je praviloma največ (politične) resnice, ki izrablja medij umetniškega. Revolucija pa trka na vrata. Revolt je miselni/paradigmatski, en red skuša spodbiti drugega oziroma se med anarhijo in strogo hierarhijo en politični kaos zoperstavlja drugemu, ki je tudi povsem konkreten: igra se dogaja v začetku (prejšnjega) stoletja in po zgodovinski kontinuiteti vladavini carja Nikolaja sledi oktobrska revolucija. A umetnosti v njej bi prav lahko naredili naziv "celostna umetnina Stalin", prav tako kot kakšno drugo konkretno ime. Časovno-prostorske koordinate so sicer nezavezujoče ohlapne, a zgovorne, skorajda univerzalne.

Konkurenčni stranki oziroma nasprotna pola (znotraj polarnega kroga) pravzaprav taktizirata, se merita, skušata izpodriniti drug drugega, vsakdo čaka na potezo drugega ... Medtem je preprosto fascinantno spremljati dvoboj, kakor ga plete avtor, pričakanje naslednje poteze, ki se razvija

kot fantastična zgodba, v kateri prišlek in "staroselci" drug drugega držijo v šahu, z nasprotnim pojmovanjem časovnosti (kdo se bo uklonil, če je čas kriv?).

Besedilo načenja majavo mejo med enim sistemom in drugim, mejo prehoda, ujetost med (samo)discipliniranjem in popolno svobodo človeka. Pri čemer je paradigmatična v modernosti prav odsotnost vrhovne avtoritete (t. i. vrhovnega sodnika), potencialno zajeta v misteriozni prezenci služabnika Nikite (to ni izključeno niti potrjeno), ki pravzaprav nikoli ne nastopi, ne odgovarja na moledovanja po vrhovnem smislu – avtor se ga ne usmili z nobeno repliko; v *dramatis personae* ga sploh ni navedenega. (Vemo pa, o kom se nenehno govori v enem najbolj znanih modernih dramskih besedil, čeprav nikoli ne nastopi – mogoče jutri?) Za nameček se nato nesrečnega "vrhovnega služabnika" v finalnem grenko-ironičnem razpletu povsem pomotoma še ubije.

A Flisar še celo na tako skrajnem robu pušča dovolj prostora za korak nazaj, za distancirani (po)smeh in ironijo, četudi se ta kdaj zmore izpeljati samo še z mehanizirano vajo v slogu. Nauk igre bi lahko interpretirali, z vso pripadajočo svobodo, ki jo besedilo dopušča, kot ultimativno slavljenje "centra za ha ha ha" in "centra za domišljijo", kot nepogrešljivo, celo nujno preživetveno sposobnost, brez katere je umetnost žrtvovana na oltarju politike in zapadlosti suženjski morali vsakodnevnega preživetja – če temu dodamo še eksistencialno dimenzijo.

In kakšne so pravzaprav posledice, če se ubije – služabnika, katerega edini namen je priložnostna zloraba za strežbo človeškim muham? Kakšne so konsekvence uboja boga v sodobni družbi?

Beckettovske do kufkavske reference ne izostanejo. Celotna drama je vendarle nekakšen proces s finalnim samokaznovanjem sredi te sibirskje ječe, medtem ko je prišlek nanjo/na to stanje vendarle nekako obsojen. In ta prišlek je Miškin. Ki ima – gotovo je vsaka podobnost le naključna – prav takšno ime kot junak iz *Idiota* Dostojevskega in prav gotovo – prav tako – nima nič skupnega z obsodbo Dostojevskega (obsodil ga je – posredno – Nikolaj I.) na delovno taborišče v Sibiriji; kaj šele z lažnim, uprizorjenim strelskim vodom, ki je Dostojevskega doletelo (ontološke ravni zgolj intencionalne literature in eksistencialne človeške se menda ne prekrivajo). Gotovo je povsem naključno tudi dejstvo, da Miškin isti akt (lažni strelski vod) uprizori na Nižinskem, da ima Jesenin, še eden izmed likov, povsem isto ime kot pesnik, ki je bil morebitna žrtev stalinističnih čistk, kaj šele realnost njegove žrtve sredi gledališča. Ali res? (Morda se igra celo dogaja na ne-indikatornem območju Švice). Ob tem podvajanju okvirov faksije in fikcije nezapadanje turobnosti seveda

razkriva Flisarjevski (zdrav) odnos do politične realnosti, ki ne more biti nič drugačen kot distancirani dobrodušni humor – sicer smo ob pamet.

Simptomatično pri vsem skupaj je, da najbolj nastrada (Rembrandtova) genialna umetnost, ki je žrtvovana/sežgana (žgalna daritev bogovom) nemi, gluhi in slepi situaciji. V oklepaju naj ob tem dodamo, da po eni strani ne preseneča, da je v besedilu monotonemu stanju zoperstavljen umetnost in slavljenje sedanjika. Najprej, ker je drama/gledališče umetnost absolutnega sedanjika, in drugič, ker, kot vemo s Freudom, je umetnost sublimacija, torej družbeno/moralno sprejemljiva in konstruktivna oblika gona, nikakor ne prelaganje ugodja na jutri, s čimer se konvencionalna morala in red po vsej verjetnosti ne bi strinjala.

Je pri tem naivno misliti, da gre v interpretativno tako široko odprtem besedilu, kjer se interpretacije križajo kot sledi v snegu, obenem tudi za odnos umetnosti do kritike (razsodne moči), torej do velike knjige estetike? Kaj šele do tega, kar je Kant v prvi *Kritiki* razsul z razumom in nato v drugi sestavil nazaj s srcem? (Zvezdne neba nad mano in moralnega zakona v meni?)

Še nekaj dejstev: resnica med umetnostjo in znanostjo

Razmerje *faction* : *fiction*, torej med dejstvi in fikcijo, gravitira v jedru skorajda vsake Flisarjeve drame, ko skuša v njih dognati, kaj stvari pravzaprav še drži skupaj, da se ne razletijo. Vrta se okrog oprimka neke bolj ali manj otipljive znanstvene, če ne znanstvenofantastične razlage sveta, pospremljene s slikovito metaforično podobo (npr. teorijo enajstega planeta in človekove dobrote iz *Enajstega planeta*, kozmičnih žarkov iz *Leonarda*, nenavadnega magnetizma božične noči v *Sončnih pegah* ali razlage smrti ribic v *Akvariju*). (Medklic: analogno znanosti bi lahko vključili tudi eksegezo Svetega sveta.) Čeravno te napovedi in razlage k samemu razumevanju ali izboljšanju stanja, kaj šele lajšanju simptomov ne prispevajo dosti; njihova pragmatična vrednost je tako rekoč nična, bolj visijo v zraku kot priročen izgovor, laže sprejemljiva razlaga sveta, znosnejša zgodba od tiste, ki jo za neobčutljivimi besedami znanstvenih definicij v senčnih plateh človeške duše razkriva Flisar. Še zlasti če gre za najgloblje in neizgovorljive družinske skrivnosti, ki obenem predstavljajo barvno obarvane travme na okopih nove države kot v *Sončnih pegah*: “Kurva solнца prisili človeka na zemlji, da postane kurba in dvigne sekiro nad brata, sina, očeta. Mi smo pa ves čas dolžili drug drugega! Naivneži! Krivda je zgoraj, tam, od koder prihaja svetloba?” Ironičen, celo več kot ironičen ton avtorja?

Ni dvoma. A v končni fazi naj bo bralec ta, ki se v razprti interpretativnosti odloči – tako kot lik (!) –, kaj hoče verjeti. *Sončne pege* naj bi bile tako po poročanju časopisov krive za vse medčloveške tragedije, njihov pravi vzrok: “Tako piše. Malo prej sem bral. (*Izbrska časopis iz kupa ob naslanjaču. Ga odpre.*) Evo. 'Za vojne so krive sončne pege.' To je ugotovil francoski astronom Moreaux. [...] Tukaj piše: (*bere*) 'Kurva solnca bo leta 1935 zopet naraščala in bo leta 1938 dosegla svoj višek.' (*Zapre časopis in ga položi nazaj na kup.*)” (*Sončne pege*, str. 62.)

Pri Flisarju imamo pogosto opravka s skupnostjo, ki je od zunanosti izolirana (tudi v smislu tega razmerja med zunaj in znotraj je Flisar nekoliko ibsenovski) in se zapira sama vase (nekateri začasno ne morejo ven zaradi nadnaravnih ali naravnih sil ali neprilik, drugi se celo prostovoljno zapirajo). Izhodiščni impulzi so različni; katalizator je navadno prišlek od “zunaj” (Miškin, Božiček, Konradovi obiski, lahko tudi kak povratnik ali izgubljeni/-a sin/hči), vendar prisilijo protagoniste v obračun in razčiščevanje medosebnih vezi, čemur sledi vnetljiva reakcija. Besedila so (tudi) v tem smislu pogosto analitična, v vsakem koraku naprej se vleče sled preteklosti. Situacija spomni celo na Buñuelovega *Angela uničenja* (metaforično gledano), kjer gostje preprosto ne morejo zapustiti hiše, dokler ne začnejo padati takšne ali drugačne žrtve. Ko to končno lahko storijo, pa so hrepenenjska podlaga in alternative na neki način izgubili smisel (*Nora Nora*, Miškin). “Škoda je le, da človek pri mojih letih več ne more na pot. In lahko le sedi in razmišlja, zakaj ni tega storil takrat, ko je bilo to še mogoče. (*Zavesa.*)” (*Sončne pege*, str. 93.)

Pojmovanje sveta in zlasti njegove resnice – na katerega cika Flisar pri interni obračunavi svoji likov, a ga obenem skriva za gostim besednim paravanom – je tako rekoč “ničejansko”. Takšno pa je v smislu Nietzschejeve estetike, *Rojstva tragedije iz duha glasbe*, kjer posameznikova razlaga sveta (njegova subjektivna resnica tako rekoč), ki je predvsem estetski akt, ustreza intenzivnosti njegove volje do moči. Ni nepomembno, da gre v nadaljevanju tudi za etični akt: od tod dve pojmovanji (čredna, suženjska – verska, zelo posplošeno rečeno, in morala gospodarjev).

Besede, pravzaprav zgodbe v smislu znanstvene in (ne)etične razlage sveta se lahko izkažejo tudi kot sredstvo izmikanja “resnični” travmi, kot priročen izgovor. Ta neskončna logika priročnega izgovora se lahko po zgornji “faktografski” znanstveni, emocionalno nevpleteni, objektivni logiki vije še dolgo. In to po principu: prav tako kot k splošnemu človeškemu razumevanju sveta sončne pege niti bistveno ne prispevajo niti mu ne škodijo, prav toliko uporaben je za razumevanje samih *Sončnih peg* podatek, da je sončne pege odkril Galileo Galilei, ki je tudi izumitelj

(nizozemskega) daljnogleda, in da niti sončne pege niti daljnogled niso bili krivi za grožnje inkvizitorjev Galileju s sežigom na grmadi. In v tej smeri lahko z linijo faktografije nadaljujemo še dolgo. Najprej so Flisarjeve igre kot take kot pogled na človeško intimo skozi leče Galilejevega daljnogleda (mikroskopske detajle medčloveške bližine se v teh tragi-komedijah meri z monokularji za preučevanje oddaljenih predmetov). Potem pa, če z Galilejelem nadaljujemo, je bil krivec za njegovo ovadbo inkviziciji kopernikanski obrat k drugim svetovom, zaradi česar so nekaj let prej sežgali Galilejevega somišljenika in sodobnika Giordana Bruna, ki si je iskro zanetil s heretično tezo o obstoju paralelnih in neskončnih svetov (kjer človek ni več središče sveta) ...

Kaj potemtakem poreči na *Noro Noro*, kjer Flisar v isti odrski prostor naseli dva para, ki kot alternativna, čeprav notranja možnost, soobstajata drug zraven drugega v istem času: “[M]ogoče to ni edini svet, v katerem živiva. Mogoče obstaja več svetov in sva v enem od njih drugačna. V tem sva srečna, morda sva v drugem nesrečna. Če to še zmeraj velja, lahko rečeva, zdaj, ko sva nesrečna, da sva mogoče srečna v enem od drugih svetov.” (Za paralelo s paralelnimi svetovi pri Flisarju glej vsaj Vili Rav-njak: *Drame*.)

Kaj pa Leonardo?

O znanosti oziroma dejstvih je mogoče razpravljati tudi pri *Leonardu*, le da so na mesto sončnih peg stopili kozmični žarki. Pravzaprav je znanost osrednja tematika, drama pa se dogaja na nevrološkem inštitutu, pravzaprav v njegovi dnevni sobi. Flisar je prevzel motivno osnovo – in nekatere like – Oliverja Sacksa, natančneje iz njegove uspešnice *Mož, ki je ženo zamenjal za klobuk*, kjer dobesedno, obsežno in v podrobnosti s pripadajočim terminološkim aparatom navaja simptomatiko nekaterih nevroloških bolezni. Pripovedništvo/zgodbe pacientov se prekrivajo s tematiko znanstvenega diskurza, v igri pa se merijo predvsem monopoli in razmerja moči. Ali je danes mogoča *re-re-naissance* in *uomo universale*, ki bi lahko storil vse, kar nekdo hoče?

Ne gre samo za normalizacijski proces, vprašanje nasilnega prestrukturiranja/programiranja posameznikove osebnosti v imenu znanosti, nadaljne izrabe izsledkov znanosti (in kolateralnih človeških usod) v politične namene (od atomske bombe do električnega stola). Temeljno vprašanje normalizacije si doktor Hoffman zastavlja takole: “Kako je mogoče, da so moji bolniki relativno zadovoljni, medtem ko jaz, ki sem, ali naj bi

bil, normalen – pač zato, ker ne zdravijo oni mene, ampak jaz njih – ne najdem niti trenutka miru, ki ga ne bi takoj skazil dvom o pravilnosti in poštenosti odločitev, ki jih sprejemam pri svojih naporih, da bi iz teh ljudi spet naredil nekaj podobnega tistemu, kar sem sam?” Torej “kreacija po moji podobi” oziroma: “Če sta cena normalnosti bolečina in dvom, kaj je tisto bistvo normalnosti, zaradi katere je to ceno vredno plačati?” (*Leonardo*, str. 235).

Na igro bi, seveda, prav lahko aplicirali Lyotardovo *Postmoderno stanje* in njegovo osrednje vprašanje legitimiranja znanosti. Če smo jezikovne igre, katerih pravila navadno odrejajo delovanje znotraj diskurzov, v kontekstu Flisarjevega dramskega jezika na neki način že razdelali, bi nas zanimala legitimacija, ki se dogaja na nivoju narativnosti. Meta-narativna legitimacija znanosti ali zgodovina kot pripovedna konstrukcija. Flisar sam izjavi: “Že pred časom sem začel svet doživljati kot spletišče raznorodnih 'zgodb', ki se potegujejo za primat druga na račun druge (velike zgodbe jedo majhne)” (*Flisar Drame*, str. 197). Pred tem dva tipa zgodb opredeli takole: “'dominantne zgodbe' (ideologije), ki se jim morajo podrežati množice,” in “'resnične zgodbe' (znanstvene dogme), spričo katerih so vse zgodbe drugačnega porekla že po definiciji 'samo zgodbe' ali 'nič več kot zgodbe’”.

Razkroj zgodb pa se seveda cepi ne samo na kolektivno, zgodovinsko, ampak tudi na osebno, individualno; gre za vprašanje kontinuitete jaza, (razpada) njegovih spominov (in posledično tudi njegovega sveta) na nepovezane drobce (nekaj podobnega je prek novoveške filozofije eksplicitno vpeljal v svojo dramatiko Beckett; glej *Krappov trak*, še zlasti pa *Ne jaz*, *Igra* in druga pozna dela). Eksperiment, ki ga na nevrološkem inštitutu izvajajo na gospodu Martinu – tistem “možu, ki je svojo ženo zamenjal za klobuk”, brez (smiselno povezanih) spominov in torej brez osebnosti (brez obraza) –, ni zgolj psihološki eksperiment, ampak manipulacijska skušnjava, mamljiva za recept vzgoje pokornega državljana ali državnega orožja številka ena. In seveda se zastavlja vprašanje, kje se bo manipulacija ustavila, do kam bo segla. Vprašanje znanstvenega diskurza se mora nekako legitimirati, to pa še vedno počne prek (starih) oblik narativnosti, četudi zgodovine (zmagovalcev). (Brez trupel tudi tukaj ne gre.)

Po drugi strani avtor sam v zvezi s sporočilom igre pripomni nekaj, kar daje misliti, da mora bralec/gledalec zagrabit nasprotno optiko od tiste, ki se na videz ponuja; morda je tisto, kar se zdi normalno noro in noro normalno, resnica pa je vsemu navkljub za vse ista: “Sporočilo je, da smo vsi gospod Martin. Vsak od nas. Tudi vsak od nas je repozitorij vseh mogočih naukov, informacij, naučenih spretnosti in modrosti, ki niso

naravno naše, ampak jih je svet strpal v naše prazne možgane, da bi bili 'popolni', se pravi uporabni za preživetje sistema. Še nikoli v zgodovini nismo bili izpostavljeni tako obsežnemu, raznovrstnemu, tako neizprosno in zvitemu pranju možganov." (Flisar, *To nisem jaz.*)

Po drugi strani je Martinova zgodba vendarle razvojna, preide več faz, od katatonične do za kratek hip celo povsem prisebne in odzivne – in to v nasprotju z njegovimi "sostanovalci" na inštitutu, ki so zaciklani v obsesivno ponavljanje vzorcev brez izhoda. Ujetost v mehanizme in ustvarjanje reda se tukaj kaže drugače kot v *Jutri bo lepše*. (Mislim si, da zna biti dogajanje na odru ob ubrani erupciji vseh pacientov oziroma vseh njihovih simptomov naenkrat več kot učinkovito. Dejansko najedanje in cefranje živcev, ki ga povzroči, občutijo tudi gledalci, kar jim omogoči, da preverijo svoj odnos oziroma tolerantnost do normalizacijskih korektivov v praksi, s tem pa lastno podzavestno ponotranjenost sistema.)

Posebej je treba opozoriti, da tudi znotraj mehanskega/sistemskega reda *Leonarda*, tako kot v *Jutri bo lepše*, funkcijo etike sočutja prevzame umetnost, natančneje metoda psihodrame in dramske terapije. Vendar se tako kot znanstveni asistentki tudi umetniškemu terapevtu (ki je eden od pacientov) pripeti isto. Njegovo prišepetavanje in kreiranje osebnosti Martinu se mu na smrt maščuje. To je sicer nekakšna provizorična potešitev pravičniškega čuta gledalcev, kot kazen likom za naslajanje nad nemočnim objektom manipulacije, Martinom. Umetniška terapija pa je vendarle tista, ki se izkaže za uspešno pri (re)konstrukciji Martinove izgubljene osebnosti. Obenem pa, malo za šalo, malo zares: "Pozor!" Napačen odmerek Shakespeara je lahko tudi usoden.

Komedija o koncu sveta

Komedija o koncu sveta je farsa, obenem pa nekakšna uspela kompilacija obeh nazadnje analiziranih besedil iz leta 1992 (leta 2013 je prejela Grumovo nagrado) in seveda njuna nadgradnja. Kaj to pomeni? In kakšno bi lahko bilo sporočilo igre, v kateri se obiskovalec, gost naseli v odmaknjeno hišo na samem, k dvema stanodajalcema, užitkarjema, eni bivši "lahkoživki" in drugemu, preprodajalcu marihuane, ki je za povrh vsega še umetnik/dramatik, vsa ta dejstva pa zaobide z namenom, da bi gojil svoj vrt. Vemo, da je Voltaire v svojem *Kandidu* predlagal, naj vsak obdeluje svoj vrt, ampak v skrajno ironičnem tonu, še zlasti pa je z delom kot celoto postavil v oklepaje paradoksa Leibnizevo idejo o najboljšem vseh svetov.

Znova vidimo, da gre za svet v malem, kamor so se stanovalci zaprli (torej razmerje med zunaj in znotraj). Pribežališče, kamor se je Majerhold,

ki sicer ni vizionarski oziroma revolucionarni režiser (po katerem najbrž nosi ime), ampak (le) vizionar, znanstvenik in (samo)odrešenik, postane poslednje zatočišče, kamor se je zatekel in si s pomočjo permanentno (samo)ohranjajočega se vrta zagotovil živež do konca življenja in se zagradil pred propadajočim svetom, ki trka na vrata.

Vnovič se nam zastavlja, kot pri *Leonardu*, vprašanje namembnosti znanosti. Egoističnim samopreživetvenim potrebam Mejerholda ali zaslužkarskim potrebam obeh staroselcev in še enega prišleka, ki se izdaja za državnega funkcionarja, skupaj pa nameravajo obogateteti in si polepšati zadnje dni življenja. Zlorabe, manipulacije, izigravanja, pri čemer ima v igri zmuzljivih identitet tudi oblast svojega predstavnika pod krinko, ki pa ne vzpostavlja pravnega reda. Vsak predvsem terja svoj košček v tej zadnji tekmi, ki jo je "treba igrati hitro in smrtno resno".

Na zadevo lahko gledamo seveda tudi s povsem druge strani; na primer če nadaljujemo z dvojnimi okviri in tematizacijo umetnosti skozi Flisarjev opus. Morda gre za igro, ki jo po vsej verjetnosti vodi Joe Orton, dramatik in režiser (čeprav ni izključeno, da je ne vodi kdo drug, ki se v igri še ni razkril). Spet naletimo na podvojen okvir: ne samo da Orton piše besedilo, v katerem nastopi tudi sam, ampak se bralci/gledalci nekje sredi igre zavemo, da morda že ves čas z njim sedimo v "shrambi", da te sploh nikoli nismo zapustili ter zgolj skozi njegovo (mentalno) predstavo doživljamo dogajanje, ki ga projicira tja ven – sicer ne v širni svet, ki mu v kratkem grozi katastrofičen propad, temveč v hišo, kjer se je dogajanje sprožilo v trenutku, ko je vanj vstopil novi sostanovalec. Morda je ta vtis res zgolj dokaz izjemne kvalitete in trajnosti halucinogenega učinka konoplje, ki jo Joe Orton goji. Najsi bo tako ali ne, rezultat je naslednji: vse interpretativne metode, ki jih sicer uporabljamo pri obravnavi dramskih besedil za razrešitev njihove idejne uganke, lahko odslej mirno apliciramo na svet kot tak. Konkretnije, literarno teorijo ali metodo uporabimo kar za razlago sveta: "Gospod Ebenšpanger. Umreti za načela, ki niso več kot trenutni domisleki, je v teh časih anahronizem. Apeliram na vas, da ne podležete otročji želji po heroizmu." Vrednostni sistem, ki ga uporablja t. i. klasična dramatika, je namreč propadel. Njegova pripetost na horizont smisla je padla v vodo. Ortonova igra v nastajanju ima vsekakor pomenljiv naslov: *Zakaj so propadle vse kurčeve vrednote?*

A problem se skriva drugje: dejanski Joe Orton, tisti uspešni dramatik, ki mu je avtor *Komedijo* tudi posvetil, je že kar precej dolgo pod rušo in nepreklicno mrtev. In takšen je tudi vsesplošno apokaliptični, kljub vsemu mrtvo hladen in nič patetičen ton te skoraj retrospektivne ekološke farse. Sočutje, pomisleke, zadržke ter druge neumnosti prepušča pod žensko okrilje, ki celostno gledano ne igra na niti najmanj zavidljivem položaju.

Kaj pravzaprav gledamo? Komedijsko "povabilo na obisk" k Elviri lahko izziva tudi kot vprašanje o vlogi umetnosti v času, ko je svet v poslednjih izdihljajih: tolažilno krepčilo za lajšanje poslednjih dni? Možnost za zabavo na obronkih človeškosti? Prodajanje uslug za elito oziroma za redke privilegirane preživele?

No, Flisarjevo besedilo nikakor ni moralni korektiv, ampak eleganten zaključek uvodoma nakazanih topik: demonstracija dejstvenega stanja sveta skozi fikcijo z občutkom za (komedično) distanco in tudi grenak prikaz finalne omahnitve človeka v globine pri poskusu pobega na ograji, ki si jo je postavil sam. Odrešitelja sveta, ki niti sebe ni bil sposoben odrešiti.

Vmes je v igri mimogrede plasiranih precej izjav, ki so za njen razvoj na videz postranskega pomena: "Mesto nima časa, da bi ljudi obveščalo o tem, kaj od njih zahteva; Policija je vsega sposobna. [...] Ves čas sem vedel, da nam bo skušal naprtiti truplo; Levitev kriminalca v policista je včasih presenetljivo kratka". Toda te izjave razkrivajo bistvo narave konkretne in banalne lokalne resničnosti, v kateri živimo (stanovalci jo lahko sicer izklopijo s pritiskom na gumb radia, a nato grozi, da bo vdrla v prostor kar v živo, v podobi Konjeviča – če je to njegovo pravo ime), lahko pa tudi bolj zaostreno univerzalne, kot je npr. "ekološka paranoja" (niti asociacije na *Alico v nori deželi* niso odveč). Resničnost ima prav s svojim absurdnim, redundantnim, samo sebi namenjenim, zamudnim, potratnim, iritirajočim tekom v prazno nedvomno dovolj moči, da navdihne celotno dogajanje: "Vse, kar se dogaja tukaj, si zapisujem. Ker to je največja farsa od vseh".

Konec

"Rembrandt: Občutek imam, da stojimo na pragu katastrofe.
Jesenin: Taki občutki so priznan privilegij umetniške domišljije."
Jutri bo lepše, str. 144.

Čeprav se zdi *Komedija o koncu sveta* (2012) pripoved o ultimativnem (samo)uničenju človeštva, je Flisar, vsem, ki so preživeli konec sveta, že leta 1992, torej dvajset let prej (ob *Leonardu*), napisal posvetilo, ki ga lahko v istem zamahu beremo tudi ob *Komediji*: "Želel sem napisati dramo, ki bi bila nevsiljiva metafora za vzpon in padec Človeka z veliko začetnico; za trenutek, v katerem nam postaja jasno, da (naj se mi oprostijo pesimizem) ne teče več 'dvanajsta ura', ampak je že odbila." (Flisar: *Drame*, 198.)

Z letnico 2012 se kitijo kar tri Flisarjeve drame: *Šakuntala 2012* nosi letnico že v naslovu in je tega leta doživela prapremiero, *Antigona zdaj*, ki je leta 2012 izšla v knjižni obliki, in *Komedija o koncu sveta* (oddana za natečaj za Grumovo nagrado novembra 2012, nagrado prejela 2013). Vse tri izstopajo iz prevladujoče Flisarjeve žanrske razvrstitve v “žanr” tragikomedije. Medtem ko je prva podnaslovljena “moderna pravljica” in druga “tragedija”, je tretja že v naslovu komedija.

Problem, s katerim se bralci pri poskusih interpretacije Flisarjeve dramatike nenehno soočamo, je prav problem optike tragikomedij. Tragičnost usode, torej, ki je z distance lahko precej komična, od znotraj ni videti takšna. Dodatna težava so različne perspektive likov, ki jih drama združuje kot polje različnih interesnih sfer, a ni tako lahko enoznačno določiti, kdo je glavna oseba oziroma nosilec avtorjeve ideje. Problem je laže razberljiv pri *Antigoni*, ki se deklarira kot nemešani žanr tragedije. Strnimo torej za konec vse pri *Antigoni*.

Tudi pri Flisarjevi *Antigoni* je glede na Sofoklesov izvirnik optika povsem obrnjena: antični mit je lociran v sodobnost, v merjenje povsem konkretnih lokalnih interesov: ali naj se postavi temeljni kamen za gradnjo novega hotela (in ustvaritev novih delovnih mest), in to na mesto pokopališča in nagrobnih kamnov. Ne gre torej za pravico do pokopa, ampak za preprečitev izkopa. Kreon, ki je v tej sodobni tragediji župan mesta (in tudi tukaj Antigonin stric – sorodstveni odnosi ostajajo isti), na videz zastopa interese živih, Antigona (Klara) pa ne samo interese mrtvih, saj gre za vprašanje temeljnega kamna človeštva. Prizorišče je pokopališče. In obrnjena optika je tukaj naslednja (spomnimo se miselnega obrata pri *Leonardu*); namesto da bi prepričevali Kreona o zmotnosti njegove obsodbe, prav tam, na njegovem dvoru (kot v Sofoklesovem originalu), tokrat obiskujejo Klaro (z županom vred) in jo skušajo zlepa ali zgrda prepričati, vsekakor pa na zakonit način. Glasnik slednjega v sporu legalnega in legitimnega vendarle ostaja župan (razlika je seveda ta, da vmesni člen, birokratska papirologija v demokraciji, vnaša v dogajanje moment časa in zamika, torej trajanje v tragedijo).

Gre torej za temeljni razdor med ideali (Antigono) in realnostjo (Kreon) vodenja države – posredi so seveda kapitalski interesi: zdi se, da je edino, v čemer se obe stranki strinjata, naslednje: “Morda nismo na svetu zato, da bi razumeli. Morda smo tukaj, da bi odigrali svoje vloge tako, da vložimo vanje vse, kar je v nas najboljšega, in se potem poslovili.” To bi lahko razglasili kar za temeljno spoznanje, temeljno resnico, v kateri odseva celota Flisarjevega mnogoplastnega dramskega kozmosa v zelo različnih odtentkih.

A vendar. Antigono, čeprav je umeščena v banalni sodobni svet (za preobrazbe mita v sodobni slovenski dramatiki glej spremno besedo Iva Svetine k Flisarjevi *Antigoni*), je predvsem moč jemati brez (komičnega) pridržka zares. In kaj je zanjo značilno? Antigona predvsem dvomi. In to ni dvom sodobnega racionalističnega človeka, ampak etični dvom, ki jo šele legitimira v njenem početju. (Tudi ostale Flisarjeve osebe vsaj na neki točki podvomijo o svojem početju: dvomi dr. Hoffman v *Leonardu*, dvomi Miškin, dvomi navsezadnje tudi Konrad v *Akvariju*, vsi na neki točki podvomijo.) V tem njenem dvomu, ki je eksistencialen in etičen, jo z banalnimi malverzacijami utrjuje (oziroma skuša) njen stric s pomočjo odvetniških manevrov: nepojasnjene okoliščine smrti obeh bratov – enojajčnih dvojčkov; kateri brat dejansko leži v grobu: levi ali desni?

Ampak Antigonin projekt je obenem etični projekt, na katerem stoji in pade celo človeštvo. V splošnem velja, da je človek edina žival, ki svoje mrtve pokopava. To je njegova *diferentia specifica*. *Antigona* je na neki način navsezadnje igra o smrti (uradna interpretacija se glasi o “svetosti življenja” in se, kot vemo, nanaša na filozofijo povsem konkretnega slovenskega filozofa, ki se s tem nanaša na povsem konkretnega nemškega filozofa). Antigona dar svojega življenja žrtvuje smrti, svoje življenje tvega – in ga naposled tudi izgubi – za mrtve in nekega konkretnega mrliča.

Uporabimo še zadnjič miselni obrat in sprevrnjeno optiko, drug pogled na situacijo. Že res, da Antigona predstavlja heroino, ampak Antigona je v vsakem od nas. Njen (in naš) konstituens pa je v banalnosti sodobnega sveta, za čisti konec, tale, ki ga v svoji etiki povzame Alain Badiou: “Križa zvestobe [procesu resnice] je zmeraj nekaj, kar dá na preizkušnjo – zaradi odsotnosti podobe – eno samo maksimo konsistentnosti in s tem tudi etike: 'Trebja je nadaljevati!' Nadaljevati celo takrat, ko si izgubil vsako sled, ko ne slutiš več, da te 'preči' proces, ko se je sam dogodek zameglil, ko je njegovo ime izgubljeno, ali pa, ko se sprašuješ, ali nisi poimenoval napake.” (Badiou 1996: 60.) In v tej etični zavezi je zadaj za vsem smehom v čistini resnice šele zdaj moč prepoznati tudi temeljni kamen Flisarjeve dramatike.

Za pomoč pri zbiranju obsežnega gradiva se zahvaljujem avtorju.

Viri:

- Flisar, Evald (1995). *Iztrohnjeno srce: drama o gosjem peresu*. Ljubljana: J. Pergar.
- Flisar, Evald (2006). *Drame (Kostanjeva krona, Jutri bo lepše, Kaj pa Leonardo?, Nimfa umre, Stric iz Amerike, Enajsti planet, Nora Nora)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2010). *Sončne pege (tragikomedija)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2010). *Poslednja nedolžnost (drama)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2010). *Akvarij (tragikomedija)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2010). *Alica v nori deželi (ekološka farsa)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2011). *To nisem jaz: legoroman*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): KUD Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2012). *Antigona zdaj (tragedija)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2006). *Collected Plays, Volume 1 (The Chestnut Crown, Tomorrow, What about Leonardo?, The Nymph Dies, Uncle From America, The Eleventh Planet, Nora Nora)*. New York: Texture Press.
- Flisar, Evald (2013). *Collected Plays, Volume 2 (Antigone Now, Sunspots, Final Innocence, Aquarium, Take Me in Your Hands, Shakuntala)*. New York: Texture Press.
- Flisar, Evald (2012). *Komedija o koncu sveta*. Tipkopis.

Literatura:

- Blatnik, Andrej (1994). *Labirinti iz papirja (Štoparski vodnik po ameriški metafikciji in njeni okolici)*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Blažič, Milena (2010). "Evald Flisar: Alica v nori deželi (roman in drama)", v: *Sodobnost, letn. 74, št. 3*.
- Esslin, Martin (1970): *Brief Chronicles. Essays on modern theatre*. London: Temple Smith.
- Flisar, Evald (2004/2005). "Nora Nora (nekaj avtorjevih misli)", v: *Gledališki list Nora Nora (PG Kranj)*.
- Liotard, Jean-Francois (2002). *Postmoderno stanje*. Ljubljana: Analecta.

- Podbevšek, Katarina (2004/2005). "Ali je Nora Nora?", v: Gledališki list *Nora Nora* (PG Kranj).
- Poštrak, Marinka (2004/2005). "Kdo se boji Nore Nore?", v: Gledališki list *Nora Nora* (PG Kranj).
- Unamuno de, Miguel (1983). *Tragično občutje življenja*. Ljubljana: SM.
- Uršič, Marko (2002). *Štirje časi: filozofski pogovori in samogovori. Pomlad: prvi čas*. Ljubljana: CZ.
- Virk, Tomo (1994). *Bela dama v labirintu (Idejni svet J. L. Borgesa)*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Virk, Tomo (2010): "Postmodernizem? Prej bi rekli, da korak naprej ...", v: *Sodobnost, letn. 74, št. 3*.

V rubriki **Sodobni slovenski dramatiki** želimo prikazati poglede mlajše generacije kritikov in teoretikov na dramske svetove devetih uveljavljenih sodobnih slovenskih dramatikov, od najstarejšega do najmlajše: Dušanu Jovanoviću in Evaldu Flisarju bodo sledili Drago Jančar, Ivo Svetina, Vinko Möderndorfer, Dragica Potočnjak, Matjaž Zupančič, Rok Vilčnik in Simona Semenič. Vsi so prejeli najmanj eno, večina pa več Grumovih nagrad za najboljši dramski tekst.

NAGRADA SLOVENSКИH DNEVOV KNJIGE za najboljšo kratko zgodbo 2015

Društvo slovenskih pisateljev in revija Sodobnost razpisujeta natečaj za nagrado Slovenskih dnevov knjige za najboljšo kratko zgodbo. Nagrada znaša 1000 evrov in bo podeljena ob izjemni pozornosti medijev v navzočnosti uglednih gostov na slovesnem odprtju 20. Slovenskih dnevov knjige v Ljubljani. Nagrajeno zgodbo in šest nominiranih besedil bo objavila revija Sodobnost. Poslana besedila bo ocenjevala tričlanska žirija. Avtorji, ki želijo sodelovati, naj pošljejo **s šifro opremljena besedila v treh izvodih najpozneje do 10. marca 2015** na naslov: **Društvo slovenskih pisateljev (za nagrado SDK), Tomšičeva 12, 1000 Ljubljana**. Besedilu naj v posebni zaprti ovojnici (označeni z isto šifro) priložijo svoje podatke: ime in priimek, naslov, telefonsko številko, lahko tudi elektronski naslov. Zgodba ne sme biti daljša od ene avtorske pole (30.000 znakov s presledki). Vsak avtor sme sodelovati samo z enim besedilom.

Nagrada za najboljši slovenski esej 2015

Revija Sodobnost razpisuje natečaj za najboljši slovenski esej leta 2015. Zmagovalec bo prejel nagrado v znesku **1000 evrov**; podeljena bo v navzočnosti najvišjih predstavnikov slovenske kulture in države na slavnostnem odprtju 20. Slovenskih dnevov knjige v Ljubljani. Do šest najboljših esejev (vključno z nagrajenim) bo objavljenih v reviji Sodobnost. Besedila, ki jih bo ocenjevala tričlanska žirija, je treba poslati v treh izvodih do **10. marca 2014** na naslov: **Sodobnost, Suhadolčanova 64, 1000 Ljubljana**. Besedila avtorjev, ki ne bodo upoštevali vseh pogojev, bodo izločena. Pogoji so: a) besedila je treba opremiti s šifro, b) v posebni ovojnici, označeni z isto šifro, je treba priložiti ime, priimek, naslov, telefonsko številko in morebiten elektronski naslov, c) esej naj bo splošne oz. literarne narave; strokovnih esejev z opombami žirija ne bo upoštevala, č) avtorji smejo sodelovati z največ tremi prispevki, ki morajo biti poslani ločeno, d) avtorji ne smejo biti člani uredniškega odbora Sodobnosti, e) eseji ne smejo biti krajši od 20.000 in ne daljši od 40.000 znakov s presledki. Nagrada vsebuje tudi honorar za objavo eseja. Za objavo predlagani eseji bodo honorirani.