

Sodobnost

12

Letnik 78
december 2014

Uvodnik

Igor Grdina: Odpor do zgodovine..... 1603

Mnenja, izkušnje, vizije

Aleš Berger: Janko Moder, prevajalska pošast 1614

Pogovori s sodobniki

Simona Kopinšek s Petrom Škerlom 1619

Sodobna slovenska poezija

Barbara Pogačnik: Ribje ogledalo 1630

Iztok Osojnik: Ali vam še niso povedali, da je neoliberalizem
mrtev 1639

Sodobna slovenska proza

Miha Mazzini: Stala je tam, v svoji najboljši, rdeči obleki..... 1647

Tamara Matevc: Petek trinajstega 1653

Tuja obzorja

Pierre Soletti: Zadnja postaja za planetom Jupitrom 1663

Sodobni slovenski esej

Sanja Gregorčič: Novelizacija, kameleon literature in filma
v kontekstu nove medijske umetnosti 1670

Razmišljanja o(b) knjigah

dr. Marko Pavliha: Latinščina oživljena..... 1684

Sprehodi po knjižnem trgu

Petra Kolmančič: P(l)ast za p(l)astjo (Milan Vincetič)	1694
Boštjan Narat: Partija (Lucija Stepančič)	1697
Matjaž Ambrož: Gobelini: poskus tkanja onkraj Norme (Alenka Urh)	1700

Mlada Sodobnost

Breda Smolnikar: Pripovedka o Maci (Milena Mileva Blažič, Tatjana Pregl Kobe).....	1704
David Bedrač: So že smehci k vam prispeli? (Gaja Kos)	1709

Gledališki dnevnik

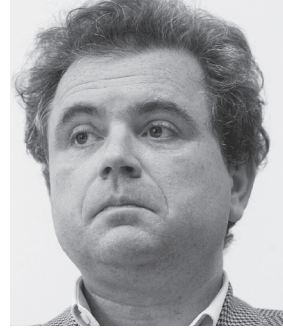
Matej Bogataj: Zlo od znotraj	1712
-------------------------------------	------

Sodobni slovenski dramatiki

Nika Leskovšek: Dramski svet Draga Jančarja.....	1720
--	------

Letno kazalo	1739
---------------------------	------

Igor Grdina



Odpor do zgodovine

V 19. stoletju zgodovina ni bila samo vednost o tem, kaj se je dogodilo ljudem v preteklosti, temveč tudi osrednji filozofski problem – prav takšen, kot je postal jezik v 20. Njena humanistična naravnost, tj. mišljenje unikatnosti človeka v razdaljah in situacijah, ki jih zaobsega pojem čas, jo je potiskala v središče zanimanja. Naraščajoča organizacijska in tehnološka zmogljivost sveta – najprej Zahodne in dela Srednje Evrope, potem pa tudi Severne Amerike in Japonske – je opozarjala, da se bliža konec neke epohe. Humaniteta je prehajala do meja sveta, v katerem je sama narekovala tempo in smer premikov ter jim gospodarila. Organizacija in tehnologija sta se začeli kot postavki v spreminjanju vsega osamosvajati in nista bili več le instrumenta, s katerima je upravljala človeška misel o dobrem, prav(ičn)em, učinkovitem ipd. Premik je bil vsaj tako radikalen kot tisti v jeseni srednjega veka, ko se je svet začel preobražati v to, kar obdaja človeka, živečega v razsežnostih in dogajanjih, ki jih “pokriva” oznaka čas.

Ni naključje, da se je prav v 19. stoletju razumevanje zgodovine, ki je v epohi, zaznamovani z razsvetljskim racionalizmom, veljala za filozofijo s primeri, poprej – od časov Leonarda Brunija, Flavia Bionda, Bartolomea Platine in Pietra Bemba dalje – pa je bila nespregljiv element kompleksa z imenom *studia humanitatis*, močno razširilo. Po eni strani je k temu sililo obče zanimanje zanjo, katerega izraz je bil prodor njene problematike v območja filozofskega načina mišljenja, po drugi pa je v tej tendenci svoje odtise bržčas puščalo občutenje, da se sredi zagledanosti v novo, ki sta ga utelešali zlasti brez predaha sledeči si prva in druga industrijska revolucija, vse spreminja in da je zato treba ohraniti vednost o tem, kako je nekoč dejansko bilo. Ob razvojnem gledanju, ki je bilo tedaj običajno – za standardno interpretacijo je veljala misel, da forme in izrazi sedanjosti rasejo iz preteklih oblik in artikulacij stvarnosti –, je bil

pomen zgodovine razumljiv brez nadaljnjih utemeljitev. Da jo je Jacob Burckhardt opredelil kot kulturno vseobsežnost brez (lastne) vednostne metodologije, prav tako ne more presenečati.

Zato pa se je s tem v dobi, ki je pulzirala v znamenjih znanosti in njenih paradigmatik, izgubljalo razumevanje zgodovine kot posebnega načina vednosti. Njena načelna edinstvenost oziroma razlikovalnost se je omejevala na tematsko vseobsežnost. Le manj nadarjeni poznavalci, ki pa so bili v večini, saj povprečnost vedno kolikostno prevladuje nad talentom, so jo dejansko opredeljevali s področjem, tj. sprva s (preteklo) politiko, nato pa še z gospodarstvom in umetniško dejavnostjo. Na tak način so jo spreminjali v samopostrežno restavratorstvo svetov, kjer si vsakdo lahko odreže svoj kos preteklosti. Ko je v razsvetljenem stoletju prevladala bohotno razcvetena teorija družbe – Paul Veyne njeno zamisel značilno imenuje “sistem Rousseau”, čeprav je za njo mnogo razsežnejši in globlji miselni micelij –, ki je vse življenje razlagala v neizogibni interakciji, so se je oprijeli mnogi zgodovinarji, saj so menili, da jim daje primeren razlagalni okvir za vse. Toda poznejše porajanje historiografskih motrenj s poudarjeno delnega oziroma posebnega zornega kota – npr. mentalitetnega, feminističnega, ekološkičnega ipd. –, ki je odkrivalo še nevidene krajine preteklosti, je razdrlo utvaro o doseženem celovitem pogledu v socialnem vizirju. Rečeno s paradoksom: vseobsežnost nekdanjosti je (bila) v kakršnem koli opazovanju zaznavna le parcialno. Zgodovine zato ni bilo mogoče opisati v celoti.

Znanost je kajpak zadevala ob isti problem. A pri njej je bilo to razumljivo samo po sebi, saj se je razcepila na posamezna področja, celoto, o kateri so verniki na evropskem Zahodu govorili skozi *Biblijo*, pa je poskušala oblikovati na enciklopedičen način, tj. s sestavljanjem dokončnih (delnih) vednosti z različnih področij. Zgodovina, ki je že od nekdaj “zavzemala” vse pramene “bitja in žitja”, je bila v nasprotju z njo obsojena na tematizacijsko preliminarost: zadnje besede niti o (svojevoljno) jasno zamejenih problemih ni mogla izreči, saj se nikjer ni zares sklepala. Znanost se je zavedala, da lahko o tem ali onem vprašanju, ki je natančno opredeljeno, pove tudi kaj, česar ni mogoče preseči. (Kljub temu pa se ni bati, da je končna, ker jo bistveno potrebuje tehnologija, za katero se od začetka industrijske revolucije dalje ve ali vsaj slutiti, da ne more imeti meje.) Zgodovina je zaradi svoje drugačnosti – preliminarističnosti – zanjo lahko postala tudi samo okrasek oziroma zanimivost. Iztek neke dobe, ki je postal očiten v 19. stoletju, je načine vednosti začel radikalno ločevati. Na primeru vse očitnejših razlik med znanostjo in zgodovino je bilo to nemara še najočitnejše.

Ko je razvojni pogled na forme in izraze s strukturalizmom v 20. stoletju postal ne samo nesamoumeven, temveč tudi kar naravnost problematičen, je zgodovina, ki se nikakor ni mogla vključiti v znanost tako harmonično, kot se je nekoč vpela v okvir z imenom *studia humanitatis*, doživela dodaten šok. Naglo se je preobražala v edino vednost oziroma njen način, za katero/katerega imajo spremembe v razdaljah in situacijah, ki jih označuje pojem čas, bistven pomen. Čisto gotovo ni bila kar avtomatsko obsojena na eksotizem, saj se je lahko novi dobi paradigmatško prilagodila z raziskovanjem zaporedja posameznih sinhronih stanj. Tako so Jürgen Kuczynski, David Pietrusza in Bill Bryson prispevali vznemirljive študije o posameznih letih ali celo še krajših obdobjih v cesarski Nemčiji oziroma v Združenih državah Amerike (1903, 1920, poletje 1927, 1948, 1960). Toda zastavlja se vprašanje, kaj je takšno bližanje zgodovine intelektualni običajnosti 20. stoletja pomenilo zanjo kot za poseben način vednosti. Zaobrnjenje perspektive je prispevalo nekaj novih zornih kotov in poudarkov, vendar mišljenja o tem, kaj se je dogajalo človeku in ljudem, ni "prevajalo" v nepreliminaristično vedenje. Zgodovina ni postala popolna znanost. Prav tako se ni drugače intelektualno standardizirala oziroma sistematizirala. Kljub temu pa je strukturalna ukinitve človeka nanjo vplivala negativno: v zveze med pojavi se je vnašal mehanicizem, to pa je pomenilo zožitev možnosti razumevanja tistih individuumov, ki se niso vdali logiki stroja in so še naprej ravnali kot bitja. Zgodovina, žal, ni samo ugotavljala uveljavljanja takšne interpretativne strategije, temveč se ji je začela prilagajati tudi sama. S tem je izgubljala neodvisnost. Prav tako je posredno slabila zavest o potrebnosti lastne samostojnosti ter posledično celo obstoja.

Za spremembe v dojemanju *historie* v tistem delu 20. stoletja, ki mu je najmočnejši pečat vtisnil strukturalizem, je značilno pojavljanje želje po zgodovini brez ljudi. Poskus zlitja z duhom epohe, ki odpravlja človeka, je v tej zamisli Emmanuela Le Roya Ladurieja popoln. Medtem ko je bila od poznosrednjeveškega humanizma dalje zgodovina v bistvenem smislu navezana le na ljudi ter na njihova dejanja in stvaritve, tj. civilizacijo in kulturo, je v obdobju avantgardističnega modernizma prišlo do popolnega preobrata (ki pa se je napovedoval že od srede 19. stoletja).

Zunanjemu opazovalcu se je seveda lahko zdelo, da je spreminjanje v razumevanju in raziskovanju preteklosti le iskanje novih perspektiv in poudarkov oziroma navdihovanje historiografije zdaj pri eni, zdaj pri drugi veji znanosti/veščini (klimatologiji, urbanizmu, gradbeništvu itd.). Od znotraj pa je bila stvar bistveno drugačna. Na mesto kavzalnosti v tematizaciji pojavov, ki je že ob zamiranju klasičnih srednjeveških analog

v zgodovinopisju povsem premagala koncepcijo registracije in zgolj ohranjanja podatkov, je začel stopati determinizem. Da se je to dogajalo na ozadju prodora ideologij, ki so zagovarjale razumevanje popotovanja človeka skozi epohe kot sledenja nekakšnemu libretu – če si na tem mestu smemo sposoditi formulacijo Aleksandra Ivanoviča Herzna –, zaradi česar so se premene v življenjih ljudi konceptualizirale kot odrazi razvijajoče se stvarnosti, ni presenetljivo. Ta mehanizacijski oziroma instrumentalizacijski proces se je začel razglašati za poznanstvenjevanje razumevanja in interpretiranja zgodovine, kar je dejansko pomenilo izbrisovanje slednje kot posebnega načina vednosti. V svojem jedru je izražal veliko – v najglobljem pomenu besede: fenomenologistično – redukcijo tematizacije preteklosti in posledično tudi razumevanja človeka. Opis nekdanje dejanskosti se je v tem okviru skušal oblikovati po povsem drugačni logiki kot vsakdanje življenje. A odkritje njegove zgodovine, do katerega je prišlo na večer 20. stoletja, je marsikaj spremenilo. Pravzaprav je šlo za najostrejši, pa tudi za najbolj značilen “odporniški” odgovor na ukinjanje kompleksnih mentalnih in stvarno nedeterminističnih interaktivnih povezav med ljudmi. Dejansko je bil to nepreslišljiv apel na slehernikovo izkušnjo v običajnih oziroma normalnih okoljih, ki so od kraja do kraja lahko zelo različna in medsebojno nerazvrstljiva po neekstremnosti in neabsurdnosti. Razumel ga je lahko vsakdo. Sčasoma se je izkazal za najučinkovitejšo obrambo razumevanja celovite preteklosti pred zoževalnimi koncepti dojemanja in tematiziranja *historie*. Če bi zgodovina, ki je pri kritiki virov povsem znanstvena, tudi pri njihovi izpovednosti in pri predstavitvi raziskovalnih rezultatov v svojem okviru morala postati metodološko uniform(ira)na, bi izgubila svojo unikatnost, tj. položaj posebnega načina razumevanja sveta. Delovala bi na enak način kot vede, ki razdalj in situacij, zaobseženih v pojmu čas, ne doumevajo kot bistvenih, tj. neponovljivost ustvarjajočih razsežnosti življenja. (Takšno je praviloma tudi človeško doživljanje v srcu vsakdanjosti.) Po drugi strani bi jo lahko radikalna fenomenologistična redukcija zlila tudi s filozofijo (a to pot povsem brez primerov, torej korenito drugače kot v 18. stoletju).

Razlike med zgodovino in ostalimi vedami pa ni mogoče najti samo v doumevanju pomena distanc. Ne gre pozabljati, da predstavitev rezultatov zgodovinarskega raziskovanja ni povsem primerljiva s prezentacijami rezultatov na drugih področjih. Historiografija ni le dopolnjevanje tistega, kar je že znano, temveč je predvsem nenehno prizadevanje po uzrtju in tematizaciji celote. V dimenzijah in situacijah, ki jih zaobsega oznaka čas, pojavom ni mogoče postavljati nespornih meja. Mišljenja kavzalnosti se v smeri nekdanjosti dejansko nikjer ne dá zaustaviti. Prav to pa

zgodovino, kot smo že nakazali, zmerom navezuje na logiko vsakdanjega življenja, v katerem je prav tako očitno, da vzrokom – pogosto pa tudi ne posledicam – ni moč določiti konca (celo smrt ni zaključek historične biografije, saj pomen dejanj tega ali onega posameznika, ki postane vreden knjige, slej ko prej ustvarja živo dediščino). Tudi definitivnega ter za vse in vsakogar obveznega nabora bodisi prvih bodisi drugih pri katerem koli dogodkovnem vozlu ni. So le osebni ali kolektivni izbori vzrokov in posledic, ki jih je mogoče doje(ma)ti kot bistvene. Dá se jih – enkrat bolj, drugič manj na široko sprejemljivo – opredeliti in adekvatno pojasniti, ne pa tudi oktroirati od sedaj na vekomaj. Definitivne zgodovine so domena knjigotrških reklam oziroma platnic (ali ovitkov). Za njimi pa je vedno samo preliminarističen tekst.

Potemtakem je globoko logično opozorilo Marca Blocha, da dejansko obstaja samo obča zgodovina, tj. takšna, ki se nikjer ne konča. Kakršne koli omejitve v njej so stvar tistega, ki razumeva in tematizira dogajanje, ne pa slednjega samega. Najbolj plastično je to demonstriral sam Bloch, ki je s študijo o čudnem porazu Francije v uvodni fazi druge svetovne vojne prešel celo onstran črte, pri kateri naj bi se po splošnem – deklarativno tudi njegovem – prepričanju začenjala zgodovina, tj. okoli osemdeset let pred trenutkom, ko je mogoče pisati o njej na eminentno historiografski način. Njegova knjiga o vojni je pokazala, da ta meja dejansko ne velja. Preučevanje posledic dogajanja, ki naj bi v neeksperimentalni in z unikatnostjo vsega ukvarjajoči se vedi z imenom zgodovina povsem adekvatno nadomeščala poskuse v okviru znanstvenih disciplin – tako da bi njeni rezultati bili enako obče verodostojni kot njihovi –, dejansko ni vezano na distanco. *Historia*, ki jo je eden njenih največjih sodobnih premišljevalcev John Lukacs definiral kot zapomnjeno preteklost, premore vso za svojo tematizacijo potrebno dejanskost že takoj, ko se dogodi. Res pa je, da razdalje očitneje zarišejo pomen stvarnosti. Dandanes je, denimo, vsakomur jasno, da med trajnejše posledice prve svetovne vojne ne sodi oblikovanje dveh politično-ideoloških kolosov v Evropi, kakor se je precej na široko mislilo še pred štiridesetimi leti – toda že tedaj so posamezniki vedeli, da na marksističnih osnovah ni mogoče ustvariti več generacij stabilnega reda. Drži samo to, da je brez distance teže vedeti, ali je analiza dogajanja ustrezajoča stvarnosti, nikakor pa ni res, da je ni mogoče izvesti.

Kakor je historičnemu mišljenju prekoračljiva omenjena meja osemdeset let, mu tudi črta med zgodovino in prazgodovino, ki je bila potegnjena na podlagi prisotnosti pisanih virov, ne more veljati za Kitajski zid. Preteklost pač ni pomnjena samo v zapisih. Prav tako ne zgolj v jeziku (čeprav je samo v njem razberljiva). Zgodovinopisje ni večšina

prepisovanja oziroma citiranja, marveč dojemanja. Zato je ni v arhivih – tam je samo gradivo za njeno mišljenje –, temveč je le v človeških glavah. Prostor zanjo je isti, kakor tisti, ki ga poseljujejo spomini in izkušnje. Zato je na poseben način povezana – in za določena področja tudi prepletena – z njimi. Zgodovina brez spominov in izkušenj preprosto ne more biti celovita. Potemtakem je v svoji neomejenosti oziroma svetovnosti tudi osebna. Sega naravnost do historiografa. Prek vsebin, ki nam jih sporočijo zaupanja vredni ljudje, zlasti neposredni predniki, pa tudi spomini in izkušnje prenehavajo biti omejeni na samo enega človeka. Dejansko segajo še v prostore razumevanja in obravnav prejšnjih generacij (običajno dveh). Tu se ne samo stikajo z zgodovino, ampak so z njo povsem zrasli. Pri tem gre za mnogo več kot golo vzporednost. Historiografski način tematizacije, ki zmerom teži k temu, da je sinonim za vpogled v neomejenost tako v smislu tematike kakor razumevanja – prav neizključevanje je temeljna vsebina občosti zgodovine –, potemtakem nikakor ne izključuje ne spominov ne individualnih izkušenj. Dojemanja so raznolika – kakršne so tudi oblike človeškega življenja. Pri tem so predstave o normalnosti in običajnosti bolj izrazi navajenosti kakor antropologije.

Srž Blochove ugotovitve o obstajanju zgolj obče zgodovine, ki je že pred svojo artikulacijo zaznamovala najprodnnejše tokove mišljenja dogode-nega, ni v nekakšnem aseptičnem sklepu oziroma temelju, marveč v težnji po približanju historiografske perspektive neskončnemu obsegu tistega, kar ji je treba videti in tematizirati. Pri tem pa se takoj zastavi vprašanje, ali je kaj takega sploh mogoče docela uresničiti. Zdi se, da je Bloch vsaj za svojo sodobnost dvomil o tem, saj je velik poudarek namenjal zamisli komparativne zgodovine. Primerjanje različnih prostorov in dob je vsekakor precejšen praktičen približek na poti k občosti. Definiranje razmerij med posameznimi diferencami na sinhroni in diahroni osi opozarja na odprtost mišljenja zgodovine. Šele primerjanje posameznih pojavov, se pravi razširjanje prostora posameznosti proti občosti ali vsaj nesamotnosti, lahko razjasni njihovo veljavo oziroma pomen. Pa seveda tudi vplivnost. Pogosto omenjana nepremerljivost posameznih pojavov je pretežno le oksimoron, ki naznanja njihovo radikalno različnost – a ta je ugotovljiva zgolj po primerjanju. Še pomembnejše pa je, da pri takšnih komparacijah nikoli ni mogoče odkriti identičnosti. Zgodovina živi le v unikatnosti. Celo serijski industrijski izdelki v njej nimajo enake usode, saj jih ločijo razdalje – tako v prostoru (kulture, civilizacije; njihova središča oziroma obrobja) kakor v dimenzijah in situacijah, ki nosijo oznako čas.

Pri raziskovanju in razumevanju dejanskosti v zgodovini, vredni svojega imena, ni nevarnosti abstrahiranja razlik in težnje k ustvarjanju modelov,

ki je tako značilna za znanost. Unikatnost slehernega dogajanja, ki je izražena skozi njegovo neponovljivost, dela vse obrazce nepotrebne. Izdelovati shemo za zgolj en izvornik, ki je predmet mišljenja zgodovine, je onstran meje smiselnega početja – vsaj kadar se ukvarjamo s spoznavanjem dejanskosti. Če gre za njeno predrugačevanje, pa to ne zadeva več *historie* kot vede, temveč je le še gradivo za premisleke v njej. Samo hudomušna krilatice govori o tem, da zmore zgodovinar celo tisto, kar ni dano niti Vsemogočnemu – spreminjati stvari in ljudi za nazaj. Vsakršno tiščanje v modele pa je v historični perspektivi natančno to. Vsaj v obliki prilagajanja. Za takšno pri- in prekrojitev ni potrebno (spo)znanje, temveč le eliminacionistična volja, ki zanemarja eno edinstvenost za drugo. V 20. stoletju, ko je na agendo sveta prišlo strukturalno odpravljjanje človeka, je postala takšna smer mišljenja že tako običajna in uspešna v razširjanju, da je mogel Wendell Berry opozoriti, kako med ljudmi kmalu ne bo več bistvena razlika med desnico in levico, temveč med tistimi, ki bodo ravnali kot bitja, in onimi, ki bodo delovali kot stroji. Prav tu pa se pokaže, da se je v dobi, ki jo je zaznamovala modernizacija, vprašanje človeškosti v mnogočem povsem zliilo s problemi, ki že od nekdanj zaposlujejo zgodovino in njeno mišljenje. Unikatnost, ki jo poseljuje, in temeljna neustreznost njenega dojetanja v okviru modelov oziroma obrazcev dandanes zadevata vsakogar. Dejansko gre za problem redukcionalizma in instrumentalizacije.

Vprašanje o tlačenju življenja v obrazce ni novo. Močno je zaposlovalo že tisti del 19. stoletja, ki je tipičnost dojemal kot posebej pomembno ali celo merodajno kategorijo – tako v industrijski produkciji (uveljavitev visokoserijskega izdelovanja stvari in odiranje vsega ostalega v kategorijo butičnosti) kot v različnih vedah in v umetnosti. Še globlji pečat je vtisnilo poznejši dobi, zaznamovani z razhajanjem med modeli in človeško stvarnostjo, ki ni bilo več identično s tradicionalnim humanističnim kontrastom teorija – praksa in zato tudi ne rešljivo v okviru predstave, da gre v njegovem okviru za odnos med predvidevanjem in dejanskostjo – na čemer je bila utemeljena klasična modrost *sapiens, qui prospicit*, pa tudi leibnizovska maksima *theoria cum praxi*. Seveda ni umanjala zavest o novi situaciji. Max Born jo je v konstelaciji silnic, ki so v dobi po drugi svetovni vojni generirale instrumentalizacijske obrazce v interpretaciji dejanskosti, leta 1957 tematiziral z naslednjimi besedami:

Marksizem uči, da je komunistična ekonomija nujnost, in izpeljuje svoj fanatizem iz tega prepričanja. Ta ideja izvira iz fizikalnega determinizma, ki sam rase iz Newtonove nebesne mehanike. A dejansko je fizika pred

približno tridesetimi leti opustila to teorijo [...], v luči česar se komunistično prepričanje, da se bodo marksistične napovedi nujno uresničile, kaže kot groteskno. Ameriška misel po drugi strani živi od milosti površnega pragmatizma, ki meša resnico in sredstvo. Ne morem se ji zapisati. [...] Evropa ni navezana ne na eno ne na drugo od teh skrajnih in absurdnih doktrin.

Born je zavračanje obrazcev obligatnega programskega ("marksizem") oziroma reklamersko priporočenega prevodnega ("ameriška misel") razmerja med dejanskostjo in modelom le-te, ki sta se v njegovem času vsiljevala za edini planetarni alternativni, utemeljil na evropski tradiciji. Slednjo je mogoče označiti za zgodovino z izkušnjo in spominom. Gre za brezbrežni prostor, ki ne pozna radikalnih ločevalnih črt med različnimi vednostmi – čeprav pa njihovih argumentacij med seboj ne meša. Bornovo stališče je v utemeljevanju navezano tako na koncepcijo indeterminizma, do katere se je malo pred letom 1930 prebila fizika oziroma naravoslovje, kot na konservativno, tj. ohranjajoče stališče, katerega prostor pokriva oznaka Evropa. To pa je cona, ki jo je skozi razdalje in situacije, znane pod imenom čas, nosila humanistična misel. Njena zgodovina je dejansko zgodovina vsega, kar vsebuje pojem Evropa, za katerega sta bistvena – kakor je *per negationem* leta 1957 dovolj jasno nakazal Born – neskrainost in neabsurdnost. Na prvi pogled je nekaj podobnega tedaj mislil tudi Martin Heidegger, ki ga je skrbela mehanicističnost tehnologije, vendar pa je bil s svojo pripadnostjo nacionalsocialistični organizaciji (ne samo gibanju!), katere himna je izražala hkratno revolucionarno zoperstavljanje "Rdeči fronti" in "reakciji", bistveno drugačen: računanje s kakim morebitnim vseodrešujočim – nemara kar novim – bogom, je usmerjeno k zamišljanju zarij, ki jih še ni bilo. Nikakor si ni prizadeval biti samo "pastir" tega, kar je. Njegovo oko ni iskalo samo dejanskega, marveč tudi voditeljstvo v pohodu k novemu. Značilno je o distopični vrednosti in veljavi slednjega, ko se je vojaško zlomilo pod pritiskom moči Združenih narodov, intelektualno pa tudi pod težo lastnih zločinov, molčal. Naravnost ubijajoče molčal – s čimer se je najbolj tragično soočil Paul Celan.

Pomenljivo je, da je humanizem že v svojem epohalnem izhodišču navezan na zgodovinskost in konservativističnost oziroma ohranjevalnost. Poznosrednjeveška Italija, kjer se je pojavil, je hotela obnoviti človeškost, ki je bila potopljena pod vidne plasti antiki sledeče epohe. Slednja seveda ni bila povsem nasprotna civilizaciji staroveškega Sredozemlja, ki se je pokristjanila, je pa s svojo barbarsko zaznamovanostjo pomenila bistveno zožitev glede na poprejšnost. Ob tem moramo biti pozorni zlasti na naslednje: prizadevanja za obnovo nečesa, kar je že bilo, v zgodovini, kjer

se vse lahko dogodi samo enkrat oziroma unikatno, ne pomeni ponovitve. Tako tudi poznosrednjeveški humanizem ni vodil k vnovični vzpostavitvi antike, marveč k bohotni civilizaciji renesanse. Reformacija kot njen del kljub prizadevanjem za obnovo prvotnega krščanstva ni bila vrnitev k njemu, marveč je sooblikovala novi svet. Njene radikalno konservativistične težnje za civilizacijo renesanse niso bile ponovitev pokristjanjenja, ki bi bilo vzporedno dogajanju v pozni antiki, ampak dejansko formuliranje nove situacije. In s poznejšimi sklicevanji na humanizem ni bilo nič drugače. Ohranjanje v njegovem okviru nikoli ne pomeni togosti ali zacementiranja. Prav nasprotno: humanizem je v dobah, ki so poudarjale politično, intelektualno, produkcijsko ipd. statičnost, deloval izrazito dinamično. Ne zato, ker bi bil neopredeljiv, nejasen, dvo- ali troumen oziroma protejski, marveč zato, ker v svoji živosti ni imel oziroma nima meja. Njegovo ohranjevalno oziroma konservativistično počelo in izročilo nista konservirala. To ne samo da ni bil njegov cilj, marveč tudi nikoli ni bil rezultat delovanja sil, ki jih je sproščal. Brezskrbnost in negibnost nista humanistični zamisli. Nespremenljivost zaradi svoje nečloveškosti tudi ne.

Zgodovina je kot veda in način mišljenja ne glede na vse poskuse njene/njegove sistemizacije v okviru modelnega dojetanja sveta, ki kljub velikopoteznim ambicijam nikoli ni uspelo povsem triumfirati, navezana na brezmejno dejanskost humanitete. Če bi razsežnosti in situacije, ki jih označuje pojem čas, lahko vodile k ponovitvam, bi se nemara zmogla uvrstiti med eksperimentalne discipline. V kolikor in kadar pa je zvesta sebi, je to onstran praga mogočega. Volja, ki jo tlači v takšne ali drugačne obrazce, jo predeluje v ideologijo (enkrat bolj sociološke, drugič spet eminentneje politične sorte). Slednja se lahko pohvali s transparentno, naravnost verižno kavzalno logiko in more pojasniti vse – vendar nič drugega. Zgodovina, ki je prostor humanizma, pa premore drugačne, mnogo kompleksnejše vzročno-posledične zveze. Historiografija, ki v tem ni vsaj od daleč podobna tistemu, kar tematizira, ne zasluži svojega imena – ker ni več izraz posebnega pogleda na in v svet. Je vdaja logiki obrazca in posledično tudi stesnitev pameti. Neupoštevanje unikatnosti zgodovine je znamenje nehumanizma. Pa naj tak instrumentalizacijski postopek sam sebi pravi modernizem – katerega epoha tudi ni (bila) vsa zavzeta za odpravo človeka (kar dokazujeta vsaj del ekspresionizma in nova stvarnost, čeprav so determinizirajoči obrazci skozi Schönbergove in neoklasicistične zamisli trkali tudi na njuna vrata) – ali kako drugače.

Tlačenje v modele onemogoča tako humanizem kot zgodovino (poznosrednjeveška uvrstitev slednje v okvir *studia humanitatis* je, kakor so

pokazala poznejša iskanja *historie*, res bila enostranska, vendar vseeno globoko logična). Tendence, ki obema nasprotujejo in ju usodno prizadevajo, so enake: gre za reducirano ali zožujočo misel o povezanosti pojavov, ki razumevanje spreminja v izpolnjevanje obrazcev, v katerih so vse rubrike že definirane. Primerjanje v tem primeru nujno vodi v primerljivost. Tudi če te praktično ni, se o njej lahko piše. Agresivno nadomeščanje zgodovine s sistemi, ki se je uveljavilo celo v vedah o umetnosti, še zlasti o literaturi, posebej plastično opozarja na to. Čeprav je že Voltaire opozarjal, da se sleherni dogodek lahko dojema kot posledica, ne pa nujno tudi vzrok – kot je vsakdo nekomu sin ali hči, pri čemer pa njegovo očetovstvo ali materinstvo ni enako obvezno –, se zdi dandanes ta preprosta k nedeterminizmu vodeča modrost spregledana. Posledica je stesnitev oziroma somrak pameti. To ni pojav, ki bi bil kakor koli omejen, ker se dogaja humaniteti. Allan Bloom ga je opazil med prvimi in ga temeljito analiziral na primeru akademske Amerike, drugi mu bolj ali manj prodorno sledijo. Somrak pameti nima povsod enakih vzrokov, temveč le identične uničujoče posledice.

Bornova kritika “marksizma” in “ameriške misli”, ki je glede prvega gotovo povsem utemeljena, medtem ko stvari glede druge zaradi njene širine niso tako jasne, dejansko govori, če dobro premislimo, prav o tem. Nujnost in sredstvenost determinirata – vsaka na svoj način – prihodnost. Ta bi potem postala povsem drugačna, kot je bila v zgodovini in kot jo dojema historiografija, ki razume “svojo stvar”: vprašanja, ki bi si jih zastavljala, bi lahko zadevala zgolj delovanje, ne pa celotnega življenja. Pri tem bi bila usodno prizadeta tudi glasba, ki je že dolgo in v precej različnih okoljih dojemana kot nemara najstarejša in najgloblja značilnost človeškosti. Njena v živi izvedbi neugonobljiva *theoria cum praxi* ni predvidljiva; partitura ni načrt ali obrazec, temveč predloga – celo kadar izvajalci težijo h kar najbolj avtentični poustvaritvi. Tudi tod, tako kot ob vsakem valu humanizma, ne pride do ponovitve. Obrazci oziroma sistemi pa so naravnani prav k temu: na enakem mestu oziroma v enaki situaciji, ki jih zaradi redukcij v razumevanju dejanskosti kar mrgoli, naj se vselej pojavi le eno, ne samo predvidljivo, temveč tudi popolnoma določljivo. S stališča zgodovinske in humanistične izkušnje je to skrajnost in absurdnost, z gledišča *historie* pa njen epohalni konec. Dogodki bi se poslej samo perpetuirali in kombinirali, kar bi pomenilo začetek njihovega izstopanja iz unikatnosti ter večno vračanje istega.

Odpor do zgodovine, na katerega je v naših dneh mogoče naleteti na vsakem koraku – *historia* menda obremenjuje eksistiranje s kupom nepotrebnosti in podedovanih problemov –, je dejansko odpor do nereducirajoče

človeškosti, kakršna se vedno znova poraja z vselej indeterminističnim humanizmom. Prav slednji je pravo ime bremena vednosti o preteklosti v dobi, ki hoče biti gotova glede svoje prihodnosti. Korenine te tendence so slej ko prej v strahu, ki je nekaj drugega kot eminentno človeška skrb (kakor jo je še pred Heideggerjem razumel Franz Rosenzweig). Bojazen pri ljudeh, ki so se zapisali sistemskosti v dimenzijah z imenom čas, ni toliko povezana z njihovim umanjkanjem v najširšem okviru, kolikor z zamenljivostjo. To je neozdravljiva bolezen gotovosti. Tiste gotovosti, ki zaradi svoje absolutne sistemske instrumentaliziranosti tudi ne more seči v nobeno panhrono večnostno dimenzijo – niti v najbolj dvomečo.

Ob jasnem iztekanju moderne dobe, ki je s samouničevalnostjo tega, kar načrtuje za prihodnost in čemur pravi razvoj – napredek z zastrupljanjem prastarih elementov (zemlje, vode, zraka) marsikje ni privedel le do onemogočanja življenja, temveč je z dnevnega reda snel tudi že samo možnosti zanj –, ter s procesi birokratizacije, katerih jedro je logičen nasledek potrebe po upravljanju z vedno kompleksnejšimi sistemi (ti sami pač ne morejo delovati), se je tega dobro zavedati. Seveda v okviru humanistične misli in občutenja, ki nista nič novega, vendar prav s tem tudi nič, kar bi kakor koli vodilo v drdranje obrazcev. Slednje je slej ko prej tromba, ki naznanja nenujne gotovosti propada, nečloveškosti in eliminacionizma. Skrajnost in absurdnost nista zgolj podatka iz zgodovine na brezsravnosti utemeljenega 20. stoletja; dejansko sta zaostrena sklepa vsakršne koncepcije gotovosti oziroma iztek sleherne deterministične poti. Humanistična ponudba – vedno je bila samo to: nikoli ni mogla postati edina možnost – s svojo nereduciranostjo v človeškosti ni ne lahka in ne zanesljiva rešitev, je pa zaenkrat edina, ki vzbuja upanje. Če smo natančni: mnoga upanja. Tu seveda ni nikakršne gotovosti, ki je s stališča humanitete zmerom nekaj ekstremnega, mnogokdaj pa tudi absurdnega, temveč le možnost, v kateri ni nujnosti neizogibnosti, se pravi skrajnosti in nesmiselnosti.

Aleš Berger



Janko Moder, prevajalska pošast

Da, monstrum, nekaj, kar nam s svojo neobičajnostjo, neprilичenostjo vzame sapo, nas vrže iz sveta privajenih razmerij v kozmos drugačnih zakonitosti, v vzporedno resničnost, za kakršno smo mislili, da obstaja le v znanstveni fantastiki najbolj domišljjskih piscev. Ko zapišem “pošast,” besede ne uporabljam v vrednostnem pomenu (ali je dobro ali slabo, če je kdo pošast) niti z estetskim predznakom (ali je pošast lepa ali grda), ampak jo je treba vzeti kot zasilni, a ta hip najboljši izraz, ki mi prihaja na pamet, ko poskušam opredeliti fenomen Janka Modra.

Natisnjena (s Cobissa) osebna bibliografija Janka Modra med letoma 1942 in 2006 obsega 63 strani, pa še v njej niso zabeleženi več kot številni uprizorjeni prevodi dramskih del oziroma izvedbe prevedenih radijskih iger. Kot seveda tudi ne vse obsežno Modrovo organizacijsko, animacijsko in drugo delo, povezano s položajem in funkcijo prevajalstva, za katerega vnovično uveljavitev in ustrežnejšo opaznost je bil v času po drugi svetovni vojni zelo zaslužen.

Za analizo, kaj šele vrednotenje Modrovega prevajalskega korpusa bi bila potrebna skupina raziskovalcev z različnih področij. Ti raziskovalci bi morali, v seštevku, obvladati vseh 26 ali koliko jezikov, iz katerih je oziroma naj bi prevajal Moder, da bi lahko preverili ustreznost posameznega prevoda in hkrati nekatere prevode iz manjših, zlasti skandinavskih, jezikov primerjali tudi s tedaj dosegljivimi prevodi v večje jezike, najbrž zlasti v nemščino. Tu bi bila v neprecenljivo pomoč knjižnica Janka Modra, za katero ne vem, ali je že pregledana oziroma katalogizirana. Nadalje bi bilo dragoceno, če bi ti raziskovalci izmerili, kolikor se pač da natančno, bioritem Modrovega prevajanja, kronološki (koliko njegovih prevodov je izšlo v posameznem letu ali daljšem času,) in, če bi se izkazalo za možno, tudi vsebinsko (ali v določenem obdobju prevladujejo posamezni žanri, slogi, kakšno je razmerje med tradicionalno in moderno

književnostjo in podobno). Nikakor ne bi bilo odveč pregledati tudi številnih ponatisov nekaterih pomembnih Modrovih prevodov in ugotoviti, ali jih je v poznejših obdobjih kaj spreminjal, popravil, izbruševal. Malone detektivsko opravilo bi bilo izslediti njegove prevajalske psevdonime, a o tem nekaj malega pozneje. Zanimive bi bile tudi njegove kritike prevodov (ob izdaji Garcíe Lorce, ob Župančičevem *Tartuffu*), kakršne je pisal zlasti v prvem desetletju po drugi svetovni vojni; redkejšje so kritike njegovih, med katerimi sem eno, precej ostro (ob njegovem prevodu Beckettovega *Godota*, natisnjenege v zbirki Nobelovci), prispeval sam. Gotovo bi, kjer obstaja več prevodov istega dela in je eden Modrov, slednjega veljalo primerjati z drugimi; takšnih literarnih del ne bi bilo malo. Najbrž bi bilo vredno prebrati tudi njegove spremne besede k lastnim prevodom in preveriti, koliko se je zares posvetil posameznemu avtorju in v kolikšni meri je le nanizal znana, čeprav takrat teže dosegljiva dejstva. Vse to bi bilo za raziskovalce, traduktologe, filologe itn., ogromna, a po mojem izvedljiva naloga; dobili bi pomembne statistične pa tudi vsebinske izsledke. Težje, če ne kar nemogoče, pa bi bilo, tudi če bi se skupini pridružil kak dušeslovec, pogledati za tovrstne podatke oziroma vrednotenja in poskušati dognati vzroke, povode, motive Modrovega monstroznega početja.

Kdo, ki se je kdaj zamislil nad orjaškim prevodnim opusom Janka Modra, se namreč ni vprašal, od kod volja, moč, vztrajnost, intelektualna gibkost, neizčrpna energija, ki so ga priganjale, da je, opremljen z neizmernim znanjem in iztanjšanim občutkom za jezik, ki ga je le rekdokdaj izdal, kot kakšna godzila trebil debela po pragozdovih izvirovnikov in jih z neverjetno hitrostjo presnavljal v domačo govorico. Sam sem se nekajkrat, povsem retorično, saj niti v sanjah ne bi pomislil, da lahko najdem ustrezen odgovor, če tak, v racionalnih okvirih, sploh obstaja. Bogve, ali je Moder kdaj intimno razmišljal o tej svoji nenavadni gnanosti; da bi kaj pričevanjskega napisal o tem, mi ni znano, da bi se kdaj osebneje pogovarjal s katerim od kolegov ali prijateljev, se morda spominjajo udeleženi. Sam se z njim tako rekoč nisem družil, tako da so bili najini kontakti, kolikor jih je ob redkih srečanjih bilo, z njegove strani vljudno prijazni, z moje pa zadržano korektni, po pravici rečeno tudi rahlo nezaupljivi ...

Ta nezaupljivost je tedaj – recimo od sredine sedemdesetih let naprej – koreninila ravno v tej Modrovi nezastavljivi prevajalski produkciji, o kateri se danes sprašujem, v tej njegovi lákomnosti po tujih besedah in stavkih. Namreč – in nisem bil edini svoje generacije, ki sem tako razmišljal –, koliko je imela pri Modrovem gigantskem početju literatura še opraviti oziroma ali ni kdaj pa kdaj potegnila kratke? Precejšnja

raznorodnost, ki jo izpričuje seznam njegovih prevodov, daje misliti, da ga pri odločanju zanje niso vodili estetski razlogi in da torej ni imela glavne besede aristokracija duhá in besede, kakršno lahko zaznavamo pri nekaterih njegovih generacijskih kolegih. Za Modra se nam je zdelo, da mu je čisto vseeno, kaj prevede, samó da je tega kar največ, da je čim bolj naglo in da mu kdaj odlično uspe, obenem pa ga včasih kar precej polomi. Sam, ki sem prevajalsko bolj počasne sorte, pa sem se že takrat spraševal o Modrovem “notranjem času”, o obdobju, ko se prevajalec s svojim avtorjem spoznava, se mu privaja, ga nekako nosi s seboj, da skupaj dozorevata; še danes se mi zdi, da si ga Moder ni mogel kaj dosti utrgati, a da ga hkrati – zaradi posebnega odnosa do specifike literarnega dela – niti ni potreboval.

V času, v katerega se zdaj vračam in ki se steza do današnjih dni, sem bil do Janka Modra nezaupljiv še iz dveh konkretnih razlogov. Prvi je bil njegovo docela nedoumljivo, prav absurdno sodelovanje z zagrebško založbo Naša djeca, za katero je prevedel ali priredil več kot sto pravljic, ki so potem izhajale v knjižicah z nadvse cenjenimi ilustracijami in se ponujale v knjigarnah ali časopisnih kioskih. Knjižnice jih menda niso pretirano kupovale ali pa so jih pozneje izločale zaradi nizke estetske ravni ilustracij, sam pa se spominjam, da se je besedna zveza “v verzih povedal”, s katero se je rad v tovrstnih slikanicah podpisoval Moder, med prijatelji izrekla, kadar je kdo stresel res precejšnjo neumnost. – Kaj je Modra vodilo, da je kar dolga leta sodeloval pri tako pritlehnem podjetju in s tem zapravljal svoj prevajalski ugled, mi je popolnoma nejasno.

Drugo je bilo njegovo urejanje zbirke Nobelovci, ki je bilo tolikanj monarhično, da je postajalo že anekdota, z grenkim priokusom, seveda. – Pri pregledu te zbirke, katere pobudnik in urednik je bil Janko Moder, se opiram na bibliografijo Cankarjeve založbe, iz katere povzemam: med letoma 1973 in 1993 so v zbirki izšli 103 avtorji, Janko Moder jih je prevedel 50, prav vsem je pripisal spremno besedo; obseg njegovih prevodov v zbirki se bliža 28.000 knjižnim stranem. Mnogi manj znani avtorji, predvsem iz manjših književnosti, bi brez Modrovega prevajalskega in uredniškega dela nikoli ne ugledali izdaje na Slovenskem, drugi, bolj poznani, bi morda zaživel v prevajalski delavnici kakega njegovega kolega. Kot urednik pa je bil Moder izrazito zadržan; od mlajših kolegov je k sodelovanju povabil, če sem prav videl, le Franca Burgarja pri danskem avtorju in Štefana Vevarja, ki se v pogovoru v eni zadnjih Sodobnosti njunega skupnega dela z naklonjenostjo spominja, četudi je, če se ne motim, prevedel le polovico knjige. Kako raztolmačiti to zadržanost, je spet vprašanje, ki težko pledira na dokončni odgovor:

je šlo za nezaupanje do mlajših kolegov, za željo po ažurnosti in promptnosti, ki ju lahko zagotovi le on sam, pa tudi za prevajalsko sebičnost in sámozagledanost? – V vsakem primeru je Janko Moder kot urednik Nobelovcev zamudil priložnost, da bi pritegnil, po potrebi vzgojil in s tem afirmiral kolege iz mlajših generacij. (Ob tem si ne morem kaj, da se ne bi spomnil na drugo zbirko Cankarjeve založbe in drugega urednika: v mislih imam seveda 100 romanov – v kateri ima Janko Moder objavljenih pet prevodov – in doktorja Antona Ocvirka, ki je – najbrž v sodelovanju s Tonetom Pavčkom – ob čvrstem jedru srednje generacije (Rapa Šuklje, Majda Stanovnik, Jože Udovič itn.) angažiral kar nekaj takrat mladih imen, Darka Dolinarja, Draga Bajta, Zojo Skušek, Branka Madžareviča, tudi mene in še koga, ter s tem izpričal naklonjenost mladi prevajalski generaciji kljub morebitnemu tveganju, ki ga je s tem prevzel.)

Janez Dolenc, Pavle Jarc, Mirko Zupan, Jan Sever, Tone Knez, Rajko Domen, Anita Špalover, Anton Mejač – to so (bogve, ali vsi) prevajalski psevdonimi Janka Modra. Kot Janez Dolenc je podpisal prevod *Tihega Dona*, ki je izšel leta 1946, kot Pavle Jarc (duhovit anagram za prevajalca!) pa prevode Denisa Diderota pet let pozneje. Pri teh je mogoče domnevati, da je to storil, glede na bridke izkušnje takoj po drugi svetovni vojni, iz varnostnih razlogov, čeprav je težko verjeti, da bi tedanja oblast, če bi hotela, teh psevdonimov ne razkrinkala. Za Antona Mejača se je pri prevodu *Ljubimca lady Chatterley* leta 1962 najbržda odločil iz spodobnostnih razlogov (in psevdonim ohranil za naslednje štiri izdaje, tudi še v zbirki 100 romanov) in svoj prevajalski delež uradno priznal šele leta 1981, ko je tudi spremenil slovenski naslov dela. A kaj reči za druge psevdonime, ki jih je uporabljal poredkoma, tudi le enkrat? So bili drobna šaljivost, prispevek k mistifikaciji svoje osebnosti in dela, navržena uganika prihodnjim rodovom – če bo koga še zanimalo vse to. Ob psevdonimih še drobna anekdota: leta 2005 sem ponatisnil Modrov prevod Diderotovega *Fatalista Jacquesa*; Katarina Marinčič mi je zagotovila, da je 60 let star prevod docela sprejemljiv, kar sem z veseljem vzel na znanje. Na tiskovni predstavitvi prevajalec ni bil navzoč, pač pa je neki razgledani novinar vprašal, zakaj sem dal roman na novo prevesti Janku Modru; ali tisti Pavla Jarca ni bil več dober ... Prevajalska pošast je na paradoksalen način zagrizla v svoj rep.

Če sem omenjal nezaupanje do prevajalskega dela Janka Modra, ki da me je navdajalo pred četrto stoletja, moram pristaviti, da me ni popolnoma minilo. A pridružilo se mu je čudenje, preprosto in iskreno čudenje nad človekom, ki se je scela in brez zavor predal prevajalski strasti, gnanosti,

obsedenosti ... Da je na koncu mogoče reči, s kančkom aforistične pikrosti, da je več prevedel, kot prebral.

Ko sem premišljal, koga od pišočih Modrovih sodobnikov bi lahko primerjal z njim, sem se domislil Tarasa Kermaunerja, podobne zverine popisanih listov oziroma polnega ekrana, podobnega garača nespečnih noči. A med njima je bistvena razlika: Tarasove knjige danes vzame v roke malokdo, nekateri, kar mnogi, Modrovi prevodi pa nas bodo, če nam je prav ali ne, spremljali še kar nekaj časa. Kot priče in pomniki včasih paradoksalnega, a v vseh pogledih izjemnega in bogato izpolnjenega življenja.

*Prispevek s simpozija Društva slovenskih književnih prevajalcev,
oktober 2014.*



Simona Kopinšek s Petrom Škerlom

Kopinšek: Peter Škerl, kdaj ste začeli skoraj obsedeno čečkati po šolskih zvezkih in pri katerih predmetih največ oziroma največkrat? So vas učitelji zaradi tega ščipali?

Škerl: Pri urah matematike (*smeh*). Kakšne stvari so bile malce dolgočasne in smo risali. Pri urah zgodovine je bilo super, prisotni so bili motivi. Pri urah slovenščine je bilo zanimivo. Sploh, kadar smo obravnavali romane oziroma književna dela. Pri prejšnjem šolskem sistemu pa me je motilo, da so se učitelji na tovrstno ustvarjanje odzivali: "A nimaš drugega dela, kot čečkati po zvezku?!" Namesto, da bi razumeli to početje kot del estetike. V tem pogledu ne morem govoriti o kakršnih koli usmeritvah, podpora učiteljev.

Kopinšek: Strip je ta, ki vas je najprej nagovoril in ostaja, kajne, vaš likovni "prasvet" ...

Škerl: Po duši sem stripar, ja. Tako lahko oblikujem celotno zgodbo, strip mi omogoča redosled. Ilustracija me je v delo potegnila nehote. V navezavi s stripom moram povedati, da obožujem teater. Rad imam gledališče, film in vse je posledično del mojega ustvarjanja. Vsi dobri filmi so se najprej kot "story borderji" razvijali iz stripov.

Kopinšek: Od stripovskih likov je bil zmagovalec Alan Ford?

Škerl: Alan Ford in mnogi drugi. Tudi vpliv risanih filmov Walta Disneyja me je v osemdesetih letih dosegel. Ta magija animacije, ko lik v množici drugih oživi, me je vselej prevzemala.



Peter Škerl

Kopinšek: Kako pa gledate, na primer, risani film? Ga gledate le kot gledalec? Ali tudi z očmi kreatorja, ki bi to in tisto linijo drugače izpeljal, figuro očedil vsaj malo po svoje? Vam je na tej stopnji že vse del procesa? Tudi nenehno opazovanje?

Škerl: Danes gledam Disneyjeve filme z razdaljo. V preteklih letih so se zelo oddaljili od prvotne, prej omenjene ideje razvijanja animacije. Disneyjeva ekipa se je zelo usmerjala in navdihovala pri flamski slikarski tradiciji. Disneyjeva zgodba o uspehu ima ozadje in logiko. In če tukaj naredim prerez, pogledam na svoje delo in na prehojeno pot, lahko povem, da sem v ilustraciji že dvajset let. Leta 1994 je izšla moja prva slikanica, *Sveto pismo v barvah*.

Kopinšek: Umetnika naj bi bolj zanimalo od institucionalnih okvirov odmaknjeno delovanje ali opazovanje. Predvidevam, da vas vznemirjata ne le metafora in simbolika, ampak tudi manipulacija, ki se pojavlja ob tem?

Škerl: Saj me zanima. Tukaj je prisotna odgovornost. Menim, da je ravno podoba tista, ki te lahko usmeri v podrobnejše, pozornejše branje besedila. Na eni od najznamenitejših Caravaggievih slik Jezus učencema lomi kruh. In Caravaggio ta sveti trenutek z detajli naredi tako naravnega in realnega. Ob tem se sprašujem, kako bi danes reagirali na prihod nekoga, ki se razglasha za Mesijo? Jezus je danes pop figura in sporočila njegovega srca ne opazimo v okolici.

Kopinšek: Je odločitev za vpis na takratno akademijo za likovno umetnost bila vseskozi prisotna? Ste razmišljali o drugem poklicu? Glede na to, da živite od ilustriranja, si dovolim predvidevanje, da vas je primarna družina podpirala. Ali so tudi starši menili, da po zvezkih samo čečkate in nič več? In v kolikšni meri je bila njihova skrb glede preživetja od umetniškega poklica vam v breme oziroma spodbuda za zdrav razmislek?

Škerl: Njuno skrb sem razumel. Oba prihajata iz delavskih družin in to pomeni drugačen pogled na umetnost, a bilo je daleč od nepodpore, daleč od tega. Ampak: ali se bo dalo od tega živeti in preživeti, to pa je bilo večno vprašanje. To je večno vprašanje. A meni se to sploh ni zdelo pomembno, pomembno je bilo izpolniti željo, ki je rasla v meni, in delati, kar znam. Tako kot akademija, razmišljanje o vpisu je raslo v meni. Po srednji oblikovni šoli sem se odločil za majhen odmik od risanja in sem nekaj časa deloval na televiziji, kjer sem med drugim sodeloval pri pripravi animacij,

oblikoval sem grafične špice, tudi za vremensko napoved – takrat smo delali vse “peš”, brez posnetkov. Ko pa mi je bila ponujena priložnost za ilustriranje slikanice – *Sveto pismo s pojočim svinčnikom* – za neko francosko založbo, je postalo zanimivo. Spomnim se, da takrat Jelka Reichman zaradi drugih obveznosti ni mogla ilustrirati in so pomislili, da bi jaz lahko. *Sveto pismo* dobro poznam, že takrat sem ga, prihajam namreč, lahko rečem, iz ne docela tradicionalne krščanske družine, ampak iz krščanske družine v pozitivnem pomenu, to je del duhovne družinske dediščine. *Sveto pismo* sem veliko bral, ga študiral, razmišljal o vsebini, še posebej *Nove zaveze*. To mi je zelo pomagalo, ko sem ilustriral Orwellovo *Živalsko farmo*. V povezavi s tem me je in me *Nova zaveza* zanima kot del izvirnega, začetnega krščanstva. In še vedno so tu vprašanja o družbi, odnos do sočloveka, umikanje materialnega sveta. To je smer krščanstva, ki me zanima in ki so jo zavrgli, postavili na stranski tir. Že iz izkušnje s cerkvenimi prostori me od nekdaj zanima ta zelo prisotna simbolika v upodobitvah. Na akademiji je umetnostna zgodovina temeljila na teh podobah in teh simbolov in te simbolike je dovolj, povsod je prisotna, tudi v drugih religijah; to me zanima. Prebral sem tudi *Koran*, v srbohrvaščini. Ob dojetanju, ko razumeš globino simbolne govornice, te stvari ne plašijo več toliko in tako, kot so. Ksenofobija je tukaj zelo prisoten strah. Če poznaš, te ni več strah. Manj te je strah. Obstaja pa večja možnost zlorabe teh simbolov. Med raziskovanjem za ilustriranje *Živalske farme* sem bil presenečen nad raznolikostjo citiranja Orwella. Eni tako, drugi drugače. Se pravi, da je napisal res dobro zgodbo.

Kopinšek: Kako pa so vaši bližnji odkrivali vaš talent? Kako ste ga razkrivali?

Škerl: Odkrivali so ga postopoma. Govorilo se je o tem, prehajalo je torej od ust do ust. Ni pa bilo moje zanimanje za risanje poudarjeno. Likovna govorica je bila tudi družbeno takrat v ozadju. Že v šolskem sistemu je likovna govorica postavljena ob rob, šele potem se ti lahko odprejo možnosti; ob vstopu na likovno akademijo ali oblikovno šolo. Ko si enkrat tam, veš, da se začneš z “likovnim igrat”. Spomnim se profesorja Tomaža Kržišnika, profesorja likovnih komunikacij na ALUO. Vedel je za moje znanje in mi je rekel: “Peter, zdaj se pa igray! Sprosti se. Ne bodi otročji, delaj.” To ni ravno običajno, da ti nekdo iz šolskega sistema reče, da se igray, potem ko ti od prvega razreda naprej igračo trgajo iz naročja.

Kopinšek: Zadrega je bila precejšnja?

Škerl: Res je bila. Zdaj imam otroke. To igranje zdaj laže dojemam, se že znam igrati.

Kopinšek: Menim, da je čas za vprašanje oziroma podrobnejši odgovor o likovnem izhodišču za *Živalsko farmo*, ki je bila, glede na to, da se vam kar naprej plazi v odgovarjanje, po *Močvirnikih* znova poseben izziv. Se motim?

Škerl: Že ob razmišljanju, ali naj se *Živalska farma* ilustrira ali ne, smo v obzir vzeli izhodišče likovnega urednika pri Mladinski knjigi, Pavla Učakarja. Rekel je, da bo šele z likovno upodobitvijo ta knjiga dobila novo težo. Če pogledamo izvornik besedila, vidimo, da ni bilo odvečnih, nepotrebnih razlag. Tudi Orwell sam je napisal, da če bo delo potrebovalo razlago, smo zgodbo zgubili. To je prvo. Drugo: priznam, da sem le bežno pregledal ilustracije drugih avtorjev, toliko, da sem si ustvaril neko predstavo. Naše izhodišče, prav zaradi primarnosti, pa je bila črno-bela ilustracija z dodatkom rdeče, ki hkrati povzroča napetost in opozarja na malenkosti, ki se lahko prelevijo v sprevrženost njihovega sistema in podobnosti vidim tudi v sodobni družbi. Malenkosti, ki so se leta in leta valile, so danes velik kamen in ga bo v resnici zelo težko ustaviti. Smo pa zanj odgovorni vsi, saj smo marsikaj sprejemali s preveliko mero tolerance. Že če pogledamo vsakdanje zgodbe, na primer, če kdo dela na črno, je s tem njegovo delo razvrednoteno, češ, kaj pa je to, nič, a na ta način se podredimo korupciji, podredimo se mišljenju navidezno velikih. *Živalska farma* pa je bila, saj veste, že v zelo slabem stanju. Jones je bil, ko je šlo že vse navzdol, tudi sam v zelo kritičnem stanju, precej zapit. In gotovo bi se farma sesula. Ampak prej bi farma propadla, če bi ostalo vse na Jonesovih zapitih ramenih, kot pa tako, da so živali prevzele oblast. Vseeno sta bila prevzem farme in sprememba sistema boljša odločitev, malo dlje so obstali. Tukaj se seveda odpira vprašanje o prevzetnosti, vzvišenosti, kar se pogosto in rado zgodi ob prevzemu oblasti, ko začne tisti s prej kratenimi pravicami kršiti ista pravila. To me zelo zanima.

Kopinšek: Predlagam odmik od *Živalske farme* k *Močvirnikom*, knjigi, ki jo je napisala Barbara Simoniti. Likovna podoba knjige je izjemna, zanj ste bili nagrajeni, ob tem izrekam tako poklon kot čestitke. Vem, da ima nastanek te knjige močno ozadje. Z Barbaro sta se veliko družila, raziskovala, odpeljala vas je celo v kraj, ki ji je bil v navdih pri pisanju te knjige, v kraj, kjer je odraščala. Povejte več o tem.

Škerl: Saj sploh ne vem, kje začeti. Moram reči, da se je Mladinska knjiga zelo dolgo pripravljala na to obsežno ilustrirano knjigo. Ko sem besedilo dobil v roke, sem si rekel: "To je pa barok." Škoda se mi je zdelo knjigo opremiti le z nekaj vinjetami. Razmišljal sem in izrekel idejo, da bi naredil enostranske, dvostranske, vinjetne ilustracije. Zgledoval sem se po klasičnih angleških ilustriranih knjigah, ki jih je v njihovi zakladnici precej, omenim naj le *Veter v vrbju* pisatelja Kennetha Grahama. Angleži imajo do tega res drugačen odnos kot mi. Ampak ... ta tip pisanja je res nenavaden za slovenski prostor. Barbara Simoniti je anglistka, naredila je veliko analiz literarnih besedil, *Butalcev*, *Alice v čudežni deželi* ...

Kopinšek: Tudi prevajalka je ...

Škerl: Tako, prevajalka je, in to zelo dobra, angleško literarno klasiko tudi zato zelo dobro pozna. Spomnim se, da mi je Učakar rekel, da ima knjigo, v kateri se vseskozi nekaj dogaja, a se nikoli nič zares ne zgodi. Pa sem si mislil, le kaj bi to bilo? Sicer sem daleč od tega, da bi iskal velike zgodbe.

Kopinšek: Družbeni sistem Močvirnikov je zelo idealiziran. Daleč od sveta, ki ga poznamo kot družba.

Škerl: Idealiziran, takšna knjiga naj bo v navdih.

Kopinšek: Sta se z Barbaro pred *Močvirniki* poznala?

Škerl: Ne, ko sem videl na listu zapisano telefonsko številko, sem predvideval, da je njena, in sem poklical, da se predstavim. Povedal sem ji, da so mi ponudili ilustriranje njene knjige in bi se rad srečal z njo. Da se malce pogovoriva.

Kopinšek: Pa to ni v navadi. Da se avtor in ilustrator pomenkujeta ... Je prej izjema kot pravilo.

Škerl: Ne, ni običajno. Ampak pri tej knjigi se mi je zdelo pomembno. In v trenutku, ko sem vstopil v njen dom, mi je bilo jasno. Povsod detajli ... Barbara mi je povedala, da bi me rada peljala v ta svoj svet v Slovenj Gradec in sem šel.

Kopinšek: Kako ste ob prebiranju besedila gradili zunanjo podobo značajev teh prisrčnih, miroljubnih žab in pupkov?

Škerl: Pupkom, žabam in močeradam določati značaj le z detajli, je premalo. Dodati sem jim moral logiko. Vam povem primer z odgovorom na vprašanje, kakršno je, zakaj so oblečeni. Zato, da zadržujejo vlago svojih teles.

Kopinšek: Ko že omenjate oblačila ... stilistiko je navdihnil arabski svet?

Škerl: Arabski svet, sploh pri ornamentih. In pri oblačilih, še posebej pri ženskih likih.

Kopinšek: Plastenje s čopičem je tukaj res izjemno.

Škerl: Za močeradnice so se mi zdele turške hlače zelo primerne. Moram priznati, da sva se z Barbaro ob tem zelo zabavala.

Kopinšek: Se vam zdi, da je slovenski prostor opazil knjigo? Dovolj opazil in se nanjo odzval? Slovenska sekcija Mednarodne zveze za mladinsko književnost IBBY vas je nominirala in danes je knjiga uvrščena na častno listo zveze IBBY.

Škerl: Mislim, da slovenski prostor na *Močvirnike* ni bil povsem pripravljen in je "gledal" s čudenjem. Čeprav moram hkrati povedati, da so bila prisotna velika odobravanja, tudi s Smrekarjevo nagrado se je to potrdilo. Tudi ko je bila knjiga v tujini, na sejmu v Bologni, izbrana in uvrščena v prestižni katalog, je to odobravanje doma odmevalo. Zanj je bilo predlaganih tristo petindevetdeset avtorjev, izbranih nas je bilo petinsedemdeset. Sem tretji Slovenec, ki je razstavljal na sejmu v Bologni. Knjiga stoji, je konvertibilna, ima to težo v besedilu in ilustraciji.

Kopinšek: Povejte mi kaj o pravicah in statusu ilustratorjev v Sloveniji. Ko in če sploh se v javnih občilih piše, govori o otroški in mladinski literaturi, se omenja bolj ali manj besedilo ter ime njegovega avtorja oziroma avtorice. Ilustratorjevo ime je zgolj omenjeno ali dopisano. Res je, da ilustracijo navdihne besedilo, res pa je tudi, da knjigo vzamemo v roke najprej zaradi podobe. Na pravice ilustratorjev in pomen ilustracije že leta opozarja Alenka Sottler.

Škerl: Ilustracija je z nagradami, sploh s Prešernovimi, dobila pomen. Prej je to bila, se mi zdi, bolj obstranska veja ustvarjanja. Če ti ni šlo dobro v slikarstvu, si se preusmeril v ilustriranje. Torej se je spremenil že odnos

do ilustracije. Tudi na akademiji je ilustracija postala samostojna smer, kjer vsako leto diplomira nekaj študentov. In je njen pomen tudi to nekako opravičilo. Če je bila to prej bolj ženska veja slikarstva, danes ne moremo govoriti o tem kar tako. Le pogledjte, kaj so razvile, kako so prehitale po levem pasu. Čeprav se mi zdi, da v slikarstvu ta preboj žensk še manjka, se je z razvojem ilustracije to vstopanje zmeščalo. Alenka Sottler je res začela govoriti o tem, zastavila je zelo resna vprašanja, ko se je vse začelo šele premikati. Njena pobuda, okoli katere smo se ilustratorji začeli zbirati, ima odmevnost, začelo se je pisati, govoriti, odzivati na to. Hkrati pa ne želimo izločati, kogar koli, ampak opozoriti, da dobra ilustracija zahteva dobro pripravljenost, znanje, tako kot slikarstvo, če ne še boljše, da ni vse, kar je ilustrirano, dobro, kakovostno. Z nastankom majhnih založb se je kvaliteta ilustracije zelo porazgubila.

Kopinšek: Tukaj ne moreva zamolčati ekonomske usmeritve časa, v katerem vsi poskušamo preživeti. Dobiček je postal cilj, izhodišče je s tem predstavljeno v prid hitrega nastanka, seveda tudi v umetnosti in založništvu. In s tem nepremišljene izbire. Posledice pa čutimo prav vsi. Morda ustvarjalci še bolj. In ta trend je izključujoč. Sledi se všečnosti.

Škerl: Sedaj v založništvu vladajo drugi principi, zelo dobro tržno usmerjeni, premalo energije pa se usmerja tja, kjer je najbolj potrebna.

Kopinšek: Ste morali postati neizprosni, kadar gre za denar?

Škerl: Kadar gre za moje delo, sem, moral sem postati neizprosen. Nisem klovn, ne zabavam tako. Četudi nastopam kjer koli, se moram na to uro pripraviti in organizatorji to pogosto pričakujejo brez plačila. V ilustraciji pa sem že dovolj dolgo, da se znam pogajati. O zneskih in o iskrenosti v prostoru pa vam ne bom govoril.

Kopinšek: Intervju pleteva v središču Ljubljane, sliši se hrupna pesem življenja. Kakšne zvočne, notranje in zunanje pogoje potrebujete za ustvarjanje? Ko skicirate rišete, barvate, slikate... Neznosen mir?

Škerl: Popolnega miru ne. Fascinira me glasba, verjetno prav zato ves čas poslušam program ARS.

Kopinšek: Kako izbirate tehniko? Iz izkušenj, pogovorov z ustvarjalci, ustvarjalkami vem, da gre za obred.

Škerl: Vsekakor je prvi obred, da po končanem delu počistim mizo (*smeh*). Takrat je treba pospraviti, vreči vse stvari proč. To je eden teh obredov in začeti je treba na začetku. Najtežji je zame bel papir. Zato me belina včasih nehote moti. Kjer koli že je. Če ima vsaj odtенок sive ali rumene, je že drugače. Najtežji del procesa je skica. S skico nekako že formiraš celotno podobo ... Tako kot je Jelka Reichman nekoč omenila; potem je le še obrtniško delo, barvanje. Preden začnem delati skico, pa v glavi, v sebi že nosim podobo, tehniko, način pristopa k delu. Tako je bilo pri ilustriranju Orwellove *Živalske farme*, pa pri *Močvirnikih* Barbare Simoniti, tudi prej. V bistvu se poskušam odmakniti, saj vem, imam svoj stil, prepoznaven, a poskušam se od njega distancirati z izborom tehnike, tako mi je delo zanimivo. Akvarel me zanima, ker je izmuzljiv. Akril je zelo hitra tehnika, zelo hitro se suši. Hkrati pa ima svoje zakonitosti. Če tehnike ne uporabljaš pravilno, postane zelo zamolkla, zaprta, nemehka. Z določenim načinom tehnike spoznavaš tudi čisto te razumljive posege v sam stil interpretacije in podobno.

Kopinšek: Tvegam nerodnost, če vas vprašam po najljubši barvi?

Škerl: Je nimam, sploh ne. No, saj sem že rekel. Edina barva, ki je, je bela. Ni črne od črne in bele od bele. Pri ilustriranju je fascinantno, ko v zamolkle barve spustim svetlo in zažari. Kako pomembna je temina za žarenje. Kako je pomembna luč v stanovanju. Barva zaživi, ko je čiste malo in umazane več.

Kopinšek: Ilustrirate več del hkrati ali vselej le eno?

Škerl: Odvisno, kaj. Delo za revije mi skače med projekte in delam.

Kopinšek: Med drugim rišete za Cicido, Ciciban, Mavrico, Ognjišče ...

Škerl: Tako, revijalno delo je, lahko povem, mesečno preživetje. To je ena stran mojega dela. Druga stran je delo za slikanico, kar pa je zame priprava na razstavo. To je le cikel. Opus, ki ga gradiš, preizkušaš, kar si kje po malem delal za Ciciban, in začneš razvijati neko tehniko. Je pa slikanica zame vse bolj težaško delo. Potrebna je globoka koncentracija, da obdržiš raven.

Kopinšek: Delo za katoliške medije vam je ljubo ...

Škerl: Me kar moti, da zadnje čase malo delam zanje. Ne dobivam več toliko naročil.

Kopinšek: Zakaj ne?

Škerl: Stvari so različno razložljive, tudi interpretirane so lahko tako.

Kopinšek: Božič bo. Vaše upodobitve, povezane s tem časom, so zelo skromne. Skromne navidezno, navzven, v smislu notranjega žarenja.

Škerl: Poglejte ... vse, kar imamo, je ta trenutek tukaj in zdaj, pa tega ne opazimo. Ukvarjamo se s predstavo o nekem idealnem božiču, s predstavo o primerno razkošni osvetlitvi, darilih ... Spomnim se ilustriranja prvega božiča ... Urednica me je spraševala: "Ja, Peter, kje pa je tud luč?" In sem ji odgovoril: "Luč? Kje je? Pri nas? Na cesti v Ljubljani?" Ja, v redu. Božič kot ga poznamo, je bil najbolj hladen za vso družino. To je bila beda od bede. Moški pomaga ženi ob rojstvu v hlevu. Ko sem razmišljal o tem motivu, prestavljenem v današnjost, sem videl neosvetljen hlev, no, nekakšno barako, podrtijo pač ... in vanj postavil trenutek, edini trenutek, ko si sam s svojo družino. To je skrivnost intimnega trenutka.

Kopinšek: O kakšnih delovnih razlikah govorimo, kadar imate za sogovornika pri ilustriranju danega besedila likovnega urednika in kadar ne? Je razlika?

Škerl: Začel sem z delom za založbo, ki ni imela likovnega urednika. Na akademiji tudi ni bilo odprte fronte za razvijanje ilustracije. Šele ko sem prišel na Državno založbo Slovenije, sem začel sodelovati z urednico z občutkom za knjižno ilustracijo. Ves čas sem čakal na priložnost, zavedal sem se, da pride. S Smrekarjevo nagrado pa je do mene prišlo sporočilo o zanimanju Pavla Učakarja, likovnega urednika pri Mladinski knjigi, zame. Bil sem zadnji letnik akademije, ko me je povabil na sestanek. Takrat sva brskala po najini mapi in me je napolnil do Cicibana, kjer sem svoje delo pilil, pilil, pilil in šele potem sem prišel do ilustriranja slikanice.

Kopinšek: Zavrnete ilustriranje knjige? Če da, zakaj?

Škerl: Najprej sem se naučil reči: Ne. Ko znaš to, s tem osvobodiš samega sebe. Počasi spoznavš, da se je treba v nekem trenutku ustaviti. Serij se izogibam, serijskih slikanic. V preteklosti sem to enkrat naredil in mislim,

da ni bilo napačno. S tem sem namreč rasel. Serija sedmih te ujame. To je lev, ki te ujame za rep.

Kopinšek: Ilustrator v svojih delih pušča precejšno sled svojega značaja. Pri podrobnejših vpogledih v ilustratorski opus posameznih avtorjev se omenjeno zelo lepo kaže. Vi ste bolj optimistične narave, kajne? Z vse bolj prisotno kritično noto.

Škerl: S kritično noto, da. Nisem idealist v pomenu optimizma. Verjamem pa v moč zdravega optimizma in v to, da je mogoče postoriti marsikaj. Tudi človeštvo je preživelo zaradi optimizma.

Barbara Pogačnik



Ribje ogledalo

Slika

Vozili smo se z avtobusom, kot da bomo nekam prišli. Prišli! Če samo pomislim, kaj to pomeni. Zakaj je žur propadel, me sprašuje sestra.

Pravi, da komaj čaka, da bo lahko pobrisala madež na steni, kjer je visela slika, ki je zdaj ni več tam, steno pa prekriva pajčevinast prah. Dva člana benda se zvedavo približujeta. Kot nekakšna taborniška odprava. *Le kaj še bo!* vzklikne babica. Natančno je čutiti tisti predel, kjer vzklikne. Sapa je vzeta, ne ve se, za koliko časa.

Uhani

Hiša naj bi stala nekje med ruševinami, samo
še mesto je treba najti. Ali je ob vodi
sploh smiselno postaviti kakšno zgradbo?
Prečkam razdrto cesto, semaforja
ni mogoče jemati
resno in avtobus me
skoraj oplazi. V kotu ulice prodajajo antikvitete.
Ko vstopim, med železnimi stojali z nakitom
zaslišim mamin glas, obdan z glasovi prijateljic.
Nekdo je umrl, oblike pa še trajajo.
Razlika med ulico, polno razmetanega betona,
in originalno izrisanimi uhani, ki so vase vsrkali različno
svetlobo in so zdaj v grozdih razobešeni na spiralasto uvite
vejice stoja, je frapantna.

Babar

Slon, s temno sivo kožo, mišičastim rilcem in očali na nosu, s tankimi rdečimi okvirji, sedi na zadnji plati in deli nasvete o tem, kako se nosi hrano v usta – a tega sam skoraj nikoli ne počne.

Marilyn Monroe bi ga pobožala.

Z zavitim rilcem lahko otroka prestavi kamor koli se mu zazdi. Samo še hlače na naramnice mu manjkajo, z rdečimi gumbi. Zdaj motri samega sebe, kajti kdo bi si mislil, da se bodo na njegovi obleki pojavili ravno *rdeči* gumbi: ko pa je bilo toliko brzic na odru!

Prišlek

V mesto je prišel z mačjim jezikom
in tako zelo smo poslušali, da je nastal
ribnik – modra kaplja na zeleno sivem
mestnem oceanu.

V prišlekovi kuhinji je ostal zataknjen
slovar, kot otok – peščena kaplja
na morskem ozadju.

Jezik so snedle mačke,
kljunač je napoten po ribo v morje zraka.

Sredi mesta

Jezik je za ovinkom.
Čez kolebnico skačem na "zdaj" in
vedno se vrne.
Nastavlja drobne, komaj opazne prehode.
Ježi se sršijo po nočnih travnikih sredi mesta.
Zapisane vejice pod stopali.
V kletki sta ti in jaz. Jaz te plašim.
Vse do zdaj si kričal.
Moje perje je vzbuhalo.
A sem se vedno vrnila,
kot udari vrv jezika.

Ribje ogledalo

Tu je grlica sredi velike vode.
Gledava se z grli. Grlica odpira kljun
in zoba rdeče, rdeče jagode. Mehko perje
zajema in puhti.

Tako sva v notranjosti grla:
zdaj že natančno vidim,
da danes nisva uspela kupiti zares
originalne ribe, ki bi naju
odsevala v svojem ogledalu.
Dobil si kožo, ki izdaja
pretekli gnus nad kožo, a
kljub temu dobro veš, da je vonj
borovih gozdov edini
resnično dvignjen vrat.

Igle in jajce

Jajčasta luna se je kot maček
vzpela nad Pariz in mu okopala nebo.
Tlakovci, pregreti od turistov, so si
za hip oddahnili. Kopam
se v mačji kadi s soncem.

Brezžično vrv vlečeva –

način, na kakršnega je bojevnik
preboden s puščicami –
način, na kakršnega držiš otroka
v rokah: ista nujnost:
ista nesprejeta usodnost.

Predvojna slika

Sedim v zračni kleti na edinem
stolu iz starega lesa in se gugam na njem.
Zrak je golobji.
Zunaj so tlakovane ulice polne vode. V njih
se z zaobljenimi kraki zrcalijo rdeče modri oblaki.
Celoten smisel je v zamišljenosti nad tem,
ali je bila storjena napaka.

Bela srajca

Velika luna, sploščena v krožnik,
se vali po hribu.

V stanovanju sedim z majhno belo mucko,
zatem vstanem.

Lebdeča in vsrkavajoča luna
se je nad nama ustavila, se obrnila

in začela deževati navzdol.

Kaplje so bile sladke in nevarne,
polne odseva.



*Iztok Osojnik*¹

Ali vam še niso povedali, da je neoliberalizem mrtev

1

knjige, napadajo me z vseh strani
 kot ptiči od Hitchcocka se podirajo name odpirajo velike ploščate
 potiskane gobce in hočejo, da jih berem, da se poglobim vanje
 da jim iztrgam živa čreva in si jih ovijem okoli vratu
 da se potem obesim nanje in bo literatura in literarna srenja
 in ves ta vozec civilizacije zadrnjen na sedem kvadratnih kilometrov
 dokončal svoje uničenje mene, živega človeka, nekoga, ki diha in ima
 na splošno zaradi sveta, tega čemur rečemo svet
 malo prostora zadihan je ali kakšno drugo osvobojeno počutje, ki bi se
 dalo pomeriti z nekakšnim postopanje po ulici na poti v mesto
 s kovčkom na kolesih vred, da se bo končno še to počistilo. Ker vse
 je bilo treba ponoviti, čeprav gre bolj za vraže kakor pa za kakšno
 čiščenje. Ampak jest sem odrasel človek, sicer zamujam kakšno
 desetletje ali dve za koledarsko starostjo
 ampak še vedno sem dovolj brazgotinast, da štekam te stvari in se ne
 zaganjam preveč, prej v nekakšnem prehodnem obdobju kakor po
 klancu navzdol
 nekaj glasov se šibko prepira v meni, da naj storim to ali ono,
 ampak mislim, da nič od tega ne bom storil. Kljub določeni manjši
 pohabljenosti jo maham takole povsem miren po zapuščenih
 tramvajskih šinah, spominjajoč se tu pa tam tramvaja, ki me je odložil
 na postaji zanosa in žalosti v navedenem vrstnem redu. Ne razumem teh

¹ VSE TAKE IN DRUGAČNE NAPAKE, NEPRAVILNOSTI IN PODOBNO V TEKSTU SO POETIČNI SIMPTOM IN SE JIH KOT TAKE V NOBENEM PRIMERU NE SME LEKTORIRATI ALI KAKO DRUGAČE CENZURIRATI V NEKAJ, ČEMUR SE V DOLOČENIH KROGIH REČE SLOVENŠČINA

mehanizmov, priznam, nekaj se mi cvre okoli kakor da gre za orbite lun okoli jupitra, nekakšne zoprne žuželke
ki me poskušajo počiti, da bi se ona rumenkasta usedlina zbudila in bi postal litografska plošča, čez katero bomo povaljali kakšen plašč za avanturiste, jesenska popoldanska svetloba in tole provociranje, da se mi malce majejo kolena, medtem ko mi rit leze navzdol po zicu, ki sem ga namenoma nagnil naprej, ker je previsok za normalno ustavljanje pred semaforji, ne vem, vsega je preveč, našrl sem se teh knjig in spisov, ki jih pričakuje svet od mene
in vseh modrih spoznanj, ki naj jih izbruha moja kognitivna friteza. Končno so me prehiteli, zmanjkalo mi je sape, da bi jih vse prebral in implementiral v mozaik pomembnih intelektualnih stvaritev. Preberem še kakšno razpravo o neokonfucianizmu
in notranji logiki kitajskega državnega neoliberalizma (nikakor ne gre za oksimoron), da se bom lahko aktivno udeležil onega simpozija v zagrebu v začetku decembra, čeprav mi ni povsem jasno, zakaj naj bi se, saj ne potrebujem več znanstvenih referenc ali točk, nisem del univerzitetnega kurikulumuma ali rešetke akademskih privilegijev, knjige in članki se bodo brali, ker sem jih jaz napisal, ne pa zato, ker jih je recenziral kakšen akreditiran brezimnež, ki bo v spominu ljudi ostal samo zato, ker je nanj padla moja senca.

7

Sicer nisem imel namena pesnikovati
ampak dan je siv, zebe me v gole noge – vem, lahko bi obul nogavice – pa se zgodi v duhu klica,
ki ga ni bilo in ga nihče ne more slišati
koherenca, kaj ti je to. Trdim, da je koherentno v osnovi razdrobljeno, zmetano skupaj, jutranji mrak, ko se delavci jugoplastike v splitu z avtobusi dovažajo pred fabriško dvorišče, akvadukt za preskrbo vode za palačo ob morju, bežna refleksija včerajšnjega pogovora v uredništvu eminentne literarne revije
ki se izogiba političnim temam, kakor pravijo, pri tem pa jih ne moti, da so dodobra subvencionirani od države, kar je par excellence politično dejstvo, prav tako kot njihovo gledanje vstran,
in iskreno pretvarjanje, da ne vidijo tega, kar vidijo. Saj so

subvencionirani prav zaradi tega, da gledajo, pa ne vidijo, če pa že vidijo, da gledajo stran. Na srečo je tu poezija, v zlate oblačke zavito poslušanje starih vinilk in glasbeno recikliranje brez globlje refleksije. Biti bedak v službi sistema je bilo donosno v vseh časih, zakaj bi bilo danes kaj drugače. Pustimo resne teme in se raje posvetimo osupljivemu porazu nemščije, svetovnih prvakov v nogometu z 2:0 proti poljski enajsterici (večina njenih igralcev tako ali tako igra v bundesligi). Srknimo malce čaja, ker pitje čaja definira ljubljansko pesniško šolo - včasih so se imenovali trnovski pesniki, ampak naziv so opustili, ker sem jaz edini pesnik iz trnovega (za razliko od njih), mene pa nočejo, kar jim štejem v dobro - sliši pa se tako literarno zgodovinsko, kar človeku, ki poezijo razume kot družbeni status, poživi krvni obtok. Sicer pa smo vsi krvavi pod kožo, le da nas vznemirjajo različne zadeve v različnih časih, a kaj je to proti šestim sekundam v primerjavi z globokim časom zemlje in razvoja človeške vrste. Budizem, kaj za vraga zdaj tu počne budizem, saj budizem sploh ne obstaja. Družbeno sodelovanje zahteva ustvarjalnega izločenca, nekdo mora skrbeti za priliv sveže krvi, žuborenje poživlja (to bo treba naknadno še spiliti), otroci prelistavajo knjige z zobmi, kako ustrojiti sužnju ali bodočemu računalniškemu serviserju kožo, s testi seveda. Srknem še požirek, mahnem tovariša po rami in greva v noč, krumhilda in jaz po škotskem višavju, po katerem se vozi ona matrica ženskega vimena, oni monstrem s tujega planeta, nataknen na trnek mesno predelovalne industrije človeških klobas iz pijanih seksualno nepotešenih moških nekaj behaviorističnega, a ne gre za eksperiment, ampak za implementacijo eksperimentalnih dognanj pridelovanje hrane za najelitnejše stranke na park ave 740 v ny

algoritem

za alenko in dejana v kavarni hermelin desert v brnu

nisem božji človek, fanta
ne vznikam iz globin večnosti,
ki ima menda barvo save pod mostom
v radovljici (beethovnov kvartet op. 133). Moja

zgodovina eksistira zgolj teh 120 lwet,
kokr je danes zjutraj dolg moj korak na trgu v brnu,
ko pogledam – to me zapeče sem noter –
ostarelo premraženo brezdomko

po dolgi neprespani noči na polici pod izložbo,
si z majhnim ogledalcem v roki na obraz nanaša ličilo.
POTEPuh je nekdo – prepisujem – ki se potika
okoli, blodi od kraja do kraja, od mesta do mesta,

(ostrava svilnov - přerov) pri čemer noben kraj
ni njegov lasten, tako da stalno niha med radikalno
deteritorializiranostjo in
Sšpodletelim poskusom reteritorializacije (s. hajdini)

Take reči torej begajo misli,
Medtem ko se oči pasejo po bežeči pokrajini, skozi katero
Vlak, na katerem štiham ta lepi simbolni vrt
Že tretjič vozi z nezmanjšano hitrostjo neke stvari,

Ki se premika, a se ne iztrga iz začaranega relacije.
Alenkina sosedja
Rešuje križanko, posvečeno, ominozno,
murphyjevim zakonom,

Kar za trenutek v vijugah spomina
obudi drobec pogleda na velišastno zgradbo oracle
v san franciscu. Verjetno marsikaj
Obžalujem, le da tega ne vem, pri nekaterih zadevah,

o katerih pa vem,
Pa ne vem, kaj bi bilo boljše - pr tem zanemarjam
željo - človek
Stgopa mimo češnje ali češnjevega vrta

In nenadoma se zdi konec sveta. Še
o tem nekaj besed, potem pa k zajtrku
vinilnih zavitkov na mizi v nekem
hotelu v brnu, leta 2014, proti koncu leta.

Neoliberalizem je mrtev,
trenutno živi dalje po svoji smrti,
Utopično pomeni *futur anterieur*,
kakor lepo zapiše

Človek z dobrim znanjem francoščine,
s čimer bi ne mogli označiti mene.
Zakašljam,
Pred mano se napenja vrečka s sliko maslene
stručke na nabrekli površini,

Velik napis na rdečem polju pravi *7 days*,
spodaj pa se kot črta pod podpisom
razteza čez slika žitnega klasa,
če uporabim izraz svetega avguština.

Živimo torej v času smrti neoliberalizma,
v njegovi senci ki bo životarila dalje
Kakor prikazen mrtvega boga,
o kateri je govoril modri mag z demavenda

In mislim, da od tam beseda tudi izvira,
samo da jo danes uporabljamo
Za iznakažene mojstre minornih čudežev, ki jih
njuejdž javnost časti, mrkogledajoči kleriki pa

preganjajo kot rivale in instant polento.
Neupravičeno upravičeno, bi-rekel.inŽtudi sem.
Jaz pa, ta zlata mala besedica, ki se pase okoli
po mojem telesu kot muha ali zolj,

Ne da bi sedla nanj ali izvirala iz njega, iz njegovih
Krvavih križark potemkin
Med vsemi temi šumi, poki, ropotom in nekakšnim
komaj slišnim cviljenjem,

Ta neomajna, trdna samozavest,
Vreme, pravim, ni ravno sončno, pihaj,
po zraku poplesujeta vlaga in vonj šlezijjskega
premoga,

Razumljivo, oblekel sem svežo srajco,
drugo od dveh, kakor pravi dejan,
Prav takolastnik dveh srečnih brazilskih srajc
(in marshal ojačevalnika za rokavico piskov),

Velik potrošnik uslug elektronske pošte,
On, ki trezno sanja z odprtimi očmi.
Maškarada se začenja,
Karneval vsakdanjega raztezanja časa

pod pokrovko smrti neoliberalizma, tega t
rdoživega mrtveca,
ki bo grenil
Stoletje postajajočih

eksistenc V živi sapi
one utopije,
ki se uresničuje od včeraj
od 22:30hrs dalje (jesenski čas)

2

Vidim zdaj to razliko. Vi hopčete zgodbo,
naracijo, jaz pa sem vedno hotel, da me vodita
Nezavedno in označevalec, tudi takrat, ko sem se približal

Nekakšni "zgodbi" ali naraciji, me ni potešila ali kamorkoli
Pristno pripeljaj, to pa, ki me je pripeljalo nekam,
Pa je sicer skrajno neberljivo in nelagodno,
v človeku ne vzbuja vere, da naj bi to bila

Dobra literatura, a me je vsaj pripeljalo do neke
produkcije, ki zdaj nadvse tuje leži Pred mano
kot spaček, ki sem ga ustvaril in je nedvomno moj,

Vprašanje pa je, ali je tudi od sveta,
ali je nekakšna najbolj življensjka potencia,
Ali je ono dno, kjer treščta drug v drugega buda

In radikalni "hedonist", užitkar, oni drugi opankar, ali je tu nepobitna Platforma, plato svobodnega erosa, ki si ne meče sence ozirov pod polena

Ampak je navkljub hrupu sveta zadovoljen z ustvarjalnim biti. Jasno je seveda, da to ni nobeno vprašanje, ampak način označevalca,

Gotovost brez pasje ovratnice, da človek molči, ni treba nobenega Molka in samo moj spanec, ki se krade kot ona senca, ko zaide luna,

Mi prepričuje, da bi streljal še večje kozle, Dokler ne bi bili tako veliki Kot moj suknjič, v katerega sem se vseknil

Pred enim angleškim parlamentarcem V katerega sem se v naslednjme hipu frontalno in nepričakovano zeletel, Da je nekaj reklo: mater ti ...

Bolje je biti simulakrum pošasti kot pošast, iz tega se človek nauči, Kaj je imaginarna resnica sveta, a tudi v tej točki je treba

Izumljati, zato pa je vedno primerna tradicija, za lase privlečena, ampak Dokler je legitimna, je lahko tudi tvoja, ti čudna

ženska v čipkastih spodnjicah do kolen, Ki tukaj opravljaš sodniško funkcijo, mislim, tako se te da najbolj prikazati,

Ženska z imenom hegel, čeprav se je nekaj premaknilo, na policah Angleških knjigarn so se pojavile tri knjige marxovega kapitala, če rečem,

trije Cegli, tako da sem nedvomno budistični marxist, ker se nič ne izmikam svoji praktični naravnosti od tukaj gledam tja, vedno nekaj narejenega, materialen in socialen obrat,

V obeh pomenih besede, kot obrat družbene prehrane
in obrniti se okoli V obeh pomenih:
kot gumijasta rokavica in kakor delavka,

ki že danes pleše revolucionarni balet.
To ni priročnik za akcijo,
to je akcija za priročnike,

spremenjenost družbenega stanja,
Pa čeprav se bo vse izjalovilo v trenutku,
ko se ne bo več obračalo rokavic

in rokavov na delovnih mestih
In v socialnih razredih, slojih, plemenih, grupacijah brez
grupacijalnosti, Pravičnost zahteva previdnost

Miha Mazzini



Stala je tam, v svoji najboljši, rdeči obleki

Mama je oblekla svojo najboljšo obleko, medtem ko je soseda priganjala moža, naj vžge avto, deček pa je stiskal kolena in tulil od groze, ne da bi odmaknil pogled od krvi, ki je polnila straniščno školjko.

Ko so ga v bolnici zbadli z injekcijo, mu zmerili temperaturo, pritiskali s stetoskopom po prsni in hrbtu, se je z desnico venomer oklepal materinih prstov. "Bodi pogumen, saj si že velik!" mu je občasno zašepetala. "Pet let si že star!" Stiskal je veke, da bi zaprl pot solzam, pa so uhajale skozi nosnice in se zgostile v kepo, ki je ni mogel pogoltniti.

Oblekli so ga v črtasto pižamo, ki so ji morali naviti hlačnice v obroč, s katerim je vlekel po tleh. Mama in zdravnik sta se umaknila v sosednjo sobo, poskušal je razločiti njuno šepetanje, potem pa se je zavedel mešanice maminega in svojega potu na dlani, ki se je začel ohlajati in mu je pognal mraz po koži, da se je stresel in ni mogel več zadrževati solz.

Mama je rekla, da bo prišla, ko bodo obiski, naj bo priden, naj se ne boji, v bolnici vse pozdravijo, in mu pomahala skozi okno na vratih, ko jih je zaprla za sabo.

Vbadli so mu iglo pod levi pregib komolca in jo prilepili, namestili infuzijo in starejša sestra s štirioglatim telesom in izbočeno zadnjico, ki jo je nosila za seboj kot prilepljeno sedalo fotelja, ga je strogo pogledala in mu rekla, da ga bodo privezali ob posteljo, če se bo premikal ali celo poskušal potegniti iglo iz žile. Z obema rokama je prijela kovinsko ograjo in jo sunkovito potegnila kvišku, da je glasno skočila v ležišče.

Dečku se je zaustavil dih. Kepa v grlu se je razlila tudi v sapnik. Šele ko je sestra odšla, se je s tihim, cvilečim zvokom prikopal do vdiha.

Pogledal je proti oknu in skozi porozne zavese bolj slutil kot videl gozd na pobočju in košček neba.

Mama!

Ni se upal zares premakniti. Zvil je vrat in hlipal v desno rame.

Za večerjo mu je škatlasta sestra prinesla banano in presladek čaj. "Jej!" je sunila z brado, kot bi ga hotela z dotikom pognati v gibanje.

Novi ukaz je nasprotoval prejšnjemu o nepremičnosti, zato si jo je upal le gledati z velikimi očmi.

"Nisi lačen? Prav. V Afriki pa so."

Deček je panično poskušal uganiti, kaj mu hoče povedati – Afrika, banana, mar nekomu odžira hrano?, ko je sestra že molila predenj nekakšno plastično steklenico in ukazala:

"Polulaj se!"

Tanke ustnice so se ji nagrbančile, ker se ni takoj odzval. Glasno in počasi je spustila zrak iz pljuč.

"Drži to s tisto roko, ja, v kateri je infuzija, pa primi lulčka z desno in polulaj se notri."

Njegovo oklevanje si je razlagala kot sramežljivost.

"Poba, to je moja služba. Misliš, da si kaj posebnega? Tisoče jih je že šlo skozi to bolnico. No, bo kaj?!"

Občutljiva koža, topla in vlažna na rahlo hrapavi plastiki. Dolgo naprežanje, preden je krvavi seč začel polniti posodo.

"Ti je nerodno, a?" je rekla sestra, "saj si bolj rdeč v obraz kot v lulanje."

Deček je pričakoval, da si bo moral iti umiti roke, kot je mama vedno zahtevala. A sestra mu je zmerila še temperaturo, nekaj napisala na bolniški list in odšla. Strmel je v razprte prste dlani in spoznanje je pričelo vzhajati v njem: ni umivanja, ker ni pravil, saj ni mame. Znašel se je v neznanem svetu.

Soba se je počasi temnila in krošnje na oni strani okna so se stopile v eno. Na hodniku je gorela luč in videl je sestro večkrat iti mimo. Nikoli se ni ozrla vanj.

Ograja postelje ga je obdajala kot rešetke. Prijel je kovino in jo stisnil z vso močjo. Dolgo je gledal steklenko nad njim in ji po cevki sledil vase. Varoval je negotovo zatišje, zaradi katerega je dihal počasi in previdno. Ni hotel zdramiti gmote, ki mu je tičala v trebuhu in mu pred očmi vstala kot podoba medveda v votlini iz neke slikanice.

Vedno je vedel, da izven garsonjere, v kateri so živeli, obstaja svet brez mame in stare mame, svet, v katerem mora biti tudi njegov oče, ki ga ni nikoli videl, pokrajine in sobe, povsem drugačne od vsega, kar je poznal. "A kamor greš, Bog je povsod," je rekla stara mama in deček se je prvič zavedel, da v tem prostoru ni ne križa in ne Jezusa s krvavečim srcem. 'V bolnici vse pozdravijo, zato takih slik ne pustijo na zidu?' je pomislil in se oddahnil, ker je sam našel odgovor na vsaj eno vprašanje.

Potipal je hladno rjuho, nato odejo in škrice flanelaste pižame. Vse tuje. Zazdelo se mu je mehko, neoprijemljivo. Pritisnil je dlan ob telo in se ustrašil, da se tudi on raztaplja v temo, da izginja in bo izpuhtel. Zjutraj bodo našli le iglo s kapljico krvi na koncu. Predstavljal si je svoj pogreb, bela krsta in majhen šopek, ker so revni, a veliko duhovnikov in ministrantov, saj je stara mama vedno rada dajala Božjim namestnikom na zemlji, kot jih je imenovala. 'Kdo bo prišel? Kdo me ima rad?' se je spraševal in zadremal.

Sunkovito je odprl oči in vedel, da ni doma. Droben košček lune se je zataknil v zgornjem desnem kotu okna in svetil nanj. Spomnil se je zgodbo o volkodlakih in nesrečnikih, ki jih je mesečina vzela s seboj, da so hodili po strehi in omahnili z nje, čreva so se jim razsula po tlakovcih. Zaradi tega je stara mama vsak večer zagrnila debele zavese in ga blagoslovila, če ne bi pomagale.

“Mama?” je zašepetal.

S hodnika je še vedno prihajala svetloba, a žarnica je morala goreti nekje daleč.

“Mama!” je ponovil, kljub občutku popolne nesmiselnosti. Takoj se je zavedel, da je storil napako. Beseda je v njem zbudila gmoto, ki se je začela cediti skozenj. Občutek praznine in prepada se je začel odpirati, samosti drobnega, izgubljenega koščka, ki ga nosi tok in ga izvzrže za kratek, lažen trenutek na površje, preden ga spet pogoltne v temino. Leve roke ni upal premakniti, z desno pa je divje tolkel po sebi in iskal oporo. Nekaj trdega. Gumb. Zgrabil ga je in se ga oprijel z vso močjo. Jokal je brez solza, se tresel od groze in obupa, nenadoma je roka mahala po zraku, zagrizel je v členke prstov, nekaj ga je žulilo v dlani, gumb, vtaknil ga je v usta in grizel in žvečil, okušal trdoto, dokler ga ni med hlipanjem pogoltnil, preplašeno obstal, preden je hitro otipal drugega.

“Kaj pa je to?” je rekla sestra, “kakšno pižamo pa so ti dali? Niti enega gumba nima. Kako, da nisem včeraj opazila? Bom šla po novo, daj, lulaj!”

Tokrat je šlo laže, zdaj je že znal, četudi je še vedno pogrešal umivanje. Držal je plastično steklenico in gledal, kako jo je do polovice pordečil. Sestra se je vrnila z novim oblačilom, banana in kovinsko skodelico s čajem.

Ko jo je zagledal prihajati, so ga zalile solze.

“Jočeš, ne jočeš, vse mine,” je rekla.

Gledal je v okno in si pripovedoval pravljice. Pogosto je le s kotičkom hitro trznil proti vratom, mogoče mama že prihaja po hodniku v svojem rdečem kostimu, ki ga je hranila za posebne priložnosti. Nazadnje je res

zagledal obraz, a tuj, hkrati krmežljiv in zabuhel. Čistilka v modri halji je odprla vrata kar s cunjo, ki jo je na držalu porivala pred seboj, in pometala po tleh. Pogledala ga je, a se ji ni zdelo vredno pozdraviti. Deček je zavohal njen znoj, ostanek prejšnjih dni, potem pa vonj, ob katerem je široko razprl oči in ga vlekel vase, dokler pljuča niso mogla nikamor več in so ga bolela že do vratu. Lizol; čistilo, ki pobije vse, kot je rekla mama, tudi nesrečne ženske. Po njem je dišala, ko se je vrnila iz službe in ni ga maral, premočno mu je rezal nosnice, a v tem trenutku in prostoru je pomenil stik z domačim svetom.

Snažilka je odšla, deček je spet jokal, le da tokrat ni upal več jesti gumbov.

Prišli so zdravniki, sneli kovinsko ploščico s postelje, brali list na njej in odkimavali. Niso ga opazili.

Za kosilo so mu prinesli banano in presladek čaj.

Mame ni bilo. Gledal je v strop in pustil solzam izvirati in teči po licih, da je kmalu s temenom ležal na mokrem.

Zaslišal je mamin glas, zašepetala mu je: "Pridem, ko bodo obiski!" Zdrnil se je iz dremeža in zbegano gledal okoli sebe. Mogoče je ne pustijo do njega? Stoji na hodniku in joče? Od bolečine se je prepognil na bok, tako se mu je zasmilila. Uboga mama, sama tam zunaj!

Previdno se je dvignil na kolena. Vrtelo se mu je. Z desnico je pokril iglo v roki, da se ne bi premaknila in počasi vstal. Če je šel čisto do vogala postelje, je lahko skozi okno videl tudi del križišča in drugo stran ceste. Avtomobili, občasno avtobus.

Stopil je na prste. Mar nekaj vidi?

Poskočil je.

Mama!

Stala je tam, v svoji rdeči obleki in gledala vanj.

Spet je skočil, postelja je zaškripala, koleščki so zdrsnili, začel je izgubljeni ravnotežje, nekako se je usmeril in padel na ležišče. Igla se je premaknila in stisnil je zobe, da ni zavpil.

A vse je bilo v redu.

Mama je z njim.

"Privezati te bomo morali, če se ponovi!" je rekla kockasta sestra, ko je gledala teman madež, ki je zrasel okoli vboda.

Deček se ji je plaho nasmehnil.

“Si se navadil?” je rekla, “Vsi se, prej ali slej. Mama ima službo, bo prišla v nedeljo, ko so tudi obiski.”

“Vzela je dopust.”

“Kako pa to veš?” je namrščila obrvi.

“Ker je tukaj.”

“Kje?” se je sestra ozrla po sobi.

“Na drugi strani ceste.”

Sestra je odšla do okna in se zrinila za zaveso.

“Kje?”

“Pri semaforju stoji, v rdeči obleki.”

Sestrini gibi, ki so bili vrženi iz dnevnih opravkov in zato neučakani, so se ustavili. Še dih jih za nekaj sekund ni več zmotil, dokler se ni nadaljeval v tihem: “A! Vidim!”

“Ji grem lahko pomahat?” je vprašal deček.

“Ne. Bolan si, moraš ležati. Ne vstajaj več.” Spustila je zavese pasti in se počasi obrnila, izogibala se je njegovemu pogledu.

“A ji lahko vi pomahate?”

Ustavila se je in še vedno strmela v tla.

“Prosim, prosim,” je dečkov glas dobil jokav pridih.

Sestra je dvignila glavo in dolgo strmela vanj. Počasi je pokimala, šla k oknu in pomahala nad seboj, kot bi ga pomivala.

“Hvala!” je rekel deček skozi nasmeh, “a je mahala nazaj?”

Sestra ni odgovorila, dokler ni že držala kljuke v roki. Obrnila se je čez ramo in pokimala:

“Je. Pomahala ti je. Zdaj pa se ne premikaj več.”

Vse je šlo z lahkoto in gladko: od neprestanih banan in čaja prek bolnišničnih ritualov jemanja krvi, menjavanja infuzij in merjenja temperature do lulanja v steklenico in kakanja v nočno posodo, kjer je še nekaj dni moral s papirjem prekrivati gumbe, ki so kukali iz blata. Deček je vedel, da je mami huje, stati mora sama na soncu in kadar se je razgrmela pomladna nevihta, jo je tiho rotil, naj se umakne, saj ji ni treba trpeti zanj, naj gre na suho.

Vsak dan je vsaj enkrat, še raje dvakrat, po navadi zvečer, ko je sonce izgubljalo moč in rdelo in ga je napadel strah pred nočjo, vstal, stopil na prste ter jo zagledal. Za kratek trenutek, skozi mrežasto zaveso, a zadovoljstvo je, da se prepad groze in obupa v njem ni več zaprl, marveč je ostajal tur, ki vre in klokota, vendar ne more predreti štita, ki ga je naredila mamina prisotnost. Čutil je, da ni sam in ukročeni dnevi so se spremenili v monotono drsenje.

“Jutri grem na morje,” je rekla sestra, “Nadomeščala me bo neka vajenka.” Stala je pred vrati in med iskanjem besed ji je desnica mečkala kljuko kot pozabljen robček. “Mogoče ne bi bilo dobro, če ji poveš za mamo. Nekatere sestre ne bi imele razumevanja, še policijo bi poklicale. Raje ne, no,” je na hitro zaključila in šla.

Deček je pričakoval pravega zmaja in zato bolj slabo spal. Vstopilo pa je dekle s širokim nasmehom in sijočimi očmi.

“O, ubogi otrok!” je rekla in že je dvignila ograjo, prisedla in ga pobožala. “O!” je vzklikala, ko je opravljala svoje dolžnosti. Pred kosilom je celo prišla in mu prebrala pravljico. Stiskala ga je tako močno, da je ostal brez sape in ga je zbolelo v kosteh. Požiral jo je z očmi in vdihoval njen vonj, parfum in mehčalec, ki je vel iz njene uniforme.

Pripovedovala mu je o tem, kako bo šla v petek zvečer plesat in kako se fantje tepejo zanjo. Deček se je lahko le široko smehljal in se počutil odraslega, ko ga je spraševala za nasvet, s katerim od oboževalcev naj gre na večerjo.

Tretji dan je rekla:

“Tebe pa še nisem videla jokati. Vsi ostali so kdaj žalostni, ti pa ne. Mar ne pogrešaš mamice?”

“Saj je tam zunaj.”

“Kje?”

Povedal ji je vse, opozorilo stare, grobe sestre ga je le rahlo in mimogrede zbodlo.

Vajenka je že stala pri oknu in se dvigovala na prste, zavesa se ji je drgnila po hrbtu.

“Kje? Kje je?”

“Na drugi strani ceste, pri semaforju, v rdeči obleki.”

Ustavila se je in nato glasno vzkliknila: “O!”

Obrnila se je in hotela ploskniti, a so se ji roke zapletle v zaveso.

“O!” se je smejala, da so se izdihi kotrljali kot frnikole, “ubožček, kaj si si pa ti mislil! To ni mama, to je tisto, kar rabijo gasilci, kako se že reče, hidrant!”

Tamara Matevc



Petek trinajstega

Na tisti petek trinajstega, ki je bil dolg kot ponedeljek, več kot en teden pravzaprav, je dan potekal po tirnicah, iz katerih sem si tako zelo, a očitno še ne dovolj, želela iztiriti že vsaj triintrideset let.

Nihče me v življenju nikoli ni tako ljubil, da bi mi zmozel v pravem trenutku naviti ušesa in tvegati, da ga ne bom več marala, jaz pa sem bila prelena, da bi se dovolj ljubila sama. Ker ko si enkrat star štirideset let, preprosto ne moreš več kriviti staršev, moža ali krivičnega sveta na splošno.

Praznujem trinajstega avgusta in tistega dne, ko je moje življenje z najboljšimi željami pihalo svečke na torti minulih let, sem se odpeljala na deželo k teti Nežki. Na našem družinskem stenskem koledarju je namreč pisalo, da V. F. – to sem jaz – pelje teto Nežko k zobnemu kirurgu. Bili smo sredi vročinskega vala, ko se čudni normalneži radi pridušajo, da nimajo nobenega apetita in da jim sploh ni do hrane.

Vzela sem svoj najljubši kemik, *jebemumater, zakaj ne piše?!* Vzela sem svoj drugi najljubši kemik, *jebemumater, tudi ta ne piše!* Vzela sem navaden svinčnik in dopisala: “In ostane en teden pri njej!”

Itak. En otrok je bil na taborjenju s skavti, drug otrok je bil v hribih s planinci, mož je bil v službi vse dni in je ostal v službi tudi, ko se je vrnil domov, jaz, umetnica, pa sem sama, s praznimi embalažami sladkorja, pšenične moke, rastlinskih maščob, mlečnih maščob, kakavovega masla in kakava v prahu, sladke sirotke, pšeničnega škroba, glukoznega sirupa, amonijevega hidrogenkarbonata, natrijevega hidrogenkarbonata, sončničnega lecitina, jedilne soli, naribanih arom, s sledovi jajc, soje, lešnikov, arašidov in drugih oreškov, E 322 in E 500(ii) in E 526 in bakrovih kompleksov klorofilinov, beta karotenov, titanovih dioksidov, riboflavinov, železovih oksidov, hidroksidov in anticijaninov na facebook zidove svojih facebook frendov pisala svoje od žalosti načrte facebook haikuje ...

V avto sem znosila samo tisto, kar pač mora vzeti na pot sodobna, fleksibilna ženska, freelancerka, junakinja našega časa, ki ji predstavitev pisarne nekaj sto kilometrov severneje, južneje, vzhodneje ali zahodneje od centralne točke njenega gnezda, kadar koli je to potrebno, iz kakršnih koli razlogov, prav gotovo ne predstavlja nobenega večjega problema, ker si tega, da bi s tem imela problem, preprosto ne more privoščiti. – Vržeš pač v prtljažnik svoj komp, nekaj knjig in strokovnih revij, za obleči itak nimaš ničesar, ker ti je vse premajhno, novih oblek si že dolgo ne kupuješ več, ker si jih boš potem, ko boš končno vitka, in tako tudi nimaš težav z mejkapom, ker se pač ne mejkapiraš, saj ob tvojih totalno overdoze oblinah to ne bi imelo nobenega smisla, predvsem pa ne učinka. Zajahaš svojo hondo, pritisneš na gas, predstavljaš si, da imaš odprto streho, uja-meš veter v lase, in – že te ni ...

Odločitev, da kar za teden dni odidem na deželo k teti Nežki, je gotovo botrovalo tudi dejstvo, da sem bila spet na lovu za svežo strategijo, s katero bi se lahko spopadla s svojo zvesto spremljevalko iz otroških let, s prisilo, ki me je vsak dan znova pehala v prenegodanje. Nekontrirano prenažiranje in basanje s hrano je porajalo gnus nad seboj in svojo šibko voljo, zaničevanje lastnega značaja, da o telesu niti ne govorim, in neutolažljivo žalost, ki sem jo znova in znova utapljala ne v kupici vina, pač pa v škatlah piškotov in podobnih prigrizkov. Moja zlobna osebna tehtnica, ki je vsak dan kazala vsaj deset dekagramov več, je nemo rjovela, da je nekaj treba ukreniti.

In ko sem torej tisto jutro na družinskem stenskem koledarju prebrala, da moram čez teden dni peljati teto Nežko k zobnemu kirurgu, sem v nosnicah začutila vonj po njeni zelenjavni mineštri. Dovolj okusni, sem pragmatično pomislila, in, po preklasti postavi tete Nežke sodeč, tudi zelo nekalorični, prav nič redilni in naravnost shujševalni. – Bingo!

Shujšati sem si zelo želela. Ne samo zato, ker sem bila prepričana, da je debelost razlog vseh problemov, ki so me pestili, tudi tega, da gledališča ne naročajo mojih besedil za svoje odre – prav gotovo samo zato, ker sem bolj debela kot Vinko Möderndorfer ali Matjaž Zupančič –, pač pa tudi zaradi občutka odgovornosti do svoje družine. Debelost je izvajanje samomora v prvi prestavi: čisto počasi, a zagotovo. Samomor, v najnižji ali pa v najvišji prestavi, je dejanje, ki preprosto ni pošteno do tvojih najbližjih. Ni pošteno, da si dopuščaš tak življenjski slog, ki vodi v infarkt in druge bolezni, povezane s prekomerno težo, ko imaš še šoloobvezne otroke, za katere si se odločil poskrbeti in jih spraviti do kruha. – Porka flika, če mi že zase ni mar, bi morala misliti vsaj na družino!

In pravzaprav ja! – Ob tistih redkih priložnostih, ko smo obiskovali teto Nežko, sem dobila vtis, da razen te mlačne zelenjavne vode ne uživa ničesar drugega! Če bi jo dosledno posnemala, če bi preživela z njo teden dni in jedla samo tisto, kar je ona, bi moralo delovati! In če bi temu dodala še jutranji vzpon na hrib za hišo, bi moral biti učinek še večji.

* * *

Čas je s teto Nežko mineval skoraj hitreje, kot mu je bilo mogoče slediti. Vsak dan sem z začudenjem opazila, da teti Nežki manjka to ali ono, in se z zelo dobrim občutkom o sebi in seveda brez velikega pompa, spraševanja in pojasnjevanja (naj levica ne ve, kaj dela desnica, ali kako že gre tisti napotek iz *Svetega pisma*) odpeljala v pet kilometrov oddaljeno najbližjo trgovino v sosednjem kraju, kjer sem nakupila številne koristne drobnarije, brez katerih je teti Nežka do zdaj sicer čisto dobro shajala, ampak meni se je pač zdelo, da bi lahko z njimi shajala še bolje: električno omelo za prah, ročni sesalec, krtačko za kote in stiskalo za peške. Ko sem v majhni trgovinici z ozkimi prehodi med posameznimi policami iskala potrebščine, s katerimi si sodobna ženska skuša napolniti svoje vrtoglave notranje praznine, se mi je v košarico mimogrede priplazila še kaka Milka ali tisti vintage piškoti Domačica. Najprej sem jih hotela vrniti na polico, potem pa sem s silno empatijo, ki jo zmoremo samo debeluhi, pomislila, kako bi se jih teti Nežka, vsa prosojna in drobna, znala razveseliti ... Gotovo tudi njej kdaj zadiši kaj sladkega, ampak si ni vajena kupovati priboljškov, ker se ji zdi, da če ni nujno, pač ni treba. To ima še iz partizanov in tega še danes ne more pozabiti – mogoče pozabi samo, ko gleda Tednik, ker takrat misli na revne otroke, tiste doma in tiste po svetu. – Res ni bilo mišljeno zame, nikakor ne, jaz sem bila tako ali tako že ves čas na njenem dušenem radiču in – TA RA RA RA – DOSEŽEK, DOSEŽEK!!! – tudi v resnici nisem ves teden poskusila niti enega samega koščka kruha, vsaj belega ne.

Kako da priboljški, ki sem jih kupovala za teto Nežko, nikoli niso našli poti na njene poličke, je težko pojasniti, in pojasnila nekako tudi nisem iskala. Prav tako nisem hotela razmišljati, od kod neki prihaja to lačno zevanje iz omare tete Nežke, ki je bila ob mojem prihodu bogato založena s piškoti, napolitankami in čokolado. Sem pa ob večerih pekla pecivo: prvi dan makovo, drugi dan lešnikovo, tretji dan orehovo, četrti dan mandljevo, peti dan kokosovo in potem spet od začetka. Intelektualka sem, umetnica pravzaprav, freelancerka, in peka ni moje področje, kljub temu pa znam speči nekaj variacij na temo biskvita s prelivom Dr. Oetkerja, in to svojo spretnost sem hotela demonstrirati teti Nežki in ji tako dati še razlog, ali

pa vsaj en razlog, da bi me pohvalila in s svojo pohvalo odobrila moje bedno bivanje na tem svetu.

V petek trinajstega, ki je trajal že sedmi dan, sem se lotila generalnega čiščenja Nežkine hiške. Saj ne, da bi teta imela umazano, ampak tam okoli starega hladilnika pa mi je vseeno bilo malček sumljivo. Na vrt tako ni bilo za hoditi, v bistvu je bilo tudi za v hrib za hišo prevroče, zrak se ni prav shladil niti ponoči. Moji načrti glede jutranjega grizenja v breg so se stopili že prvi dan, ampak to me ni posebej skrbelo, to bom pač nadoknadila ob kaki drugi priliki, mogoče po tem, ko se vpišem na tečaj k Dariu Corteseju, kar je bil eden mojih srednjeročnih planov. Saj veste, na kako delavnico hortopermanentne kulture (ali kar pač že ima). Imela sem namen, da bi po tem, ko bi stvar že obvladala, zdravilna zelišča nabirala kar skozi okno, saj sem nekje prebrala, da če je človek sam s seboj v miru in ravnovesju, se vse, kar potrebuje, slej ko prej znajde v njegovi bližini. Se pravi, da mi bodo praproti kar same skakale v lonec in se rezale v solato. Ni vrag, da me slej ko prej najde tudi tisti čudežni storž, ki lahko za vse večne čase ubije ta prekleti apetit!

Odprla sem tetin zamrzovalnik in ugotovila, da moram nujno malo prezračiti tam shranjena živila. Poiskala sem velik pekač, zložila najprej vse ven, potem pa stvar za stvarjo nazaj noter, lepo pregledno in urejeno. Razen ene zadeve, ob kateri so moje brbončice zaepilepsirale. Neka reč, ki sem jo s svojimi nevidnimi, od dolgoletne prakse do skrajnosti izostrenimi antenami zaslutila prvi trenutek, ko sem stopila v hišo. Kot star vampir mlado kri. In res je bil tam, princesolin, spodaj plast zdrobljenih in z maslom zmešanih piškotov, na vrhu pa čokoladna krema. Povsem užitno tudi zamrznjeno, saj mora človek, ki je na dieti, paziti, da se s preveč guštnimi grizljaji ne sproži v kako novo prenažiralsko epizodo. Bog ve, koliko časa je že v zamrzovalniku, starejšim ljudem teče čas čisto drugače, sem pomislila. Popolnoma neodgovorno bi bilo dopustiti tveganje, da se teta Nežka, ko si bo zaželela kaj sladkega, zastrupi s to smrtnega greha vredno poslastico ...

“Glej, da ne boš lačna,” je skrbelo teto Nežko zame, ko sem zavzeto in glasno stopala po hodniku, ropotala z metlo in smetišnico in čakala, da teta po skromnem kosilu končno zadrema. Ampak ne, seveda ne, ves čas je mogla vstajati in šepetati svoji stari psički Boni na uho nežne besede.

Tako nežne, da bi moje debele ušesne mečice umrle zanje, izdajale zanje, ubijale zanje, ampak še vedno ne bi pomagalo, ker pač niso bile namenjene mojemu, pač pa staremu pasjemu srčku.

Teta Nežka pa na kavč in s kavča, pa na kavč in s kavča, pa na kavč, in s kavča ... in potem končno do mene, ki sem z metlo in smetišnico

postopala okoli hladilnika in čakala, da stara končno, končno, *mater, a že bo?!?*, zaspí. – “A si kaj lačna? Glej, da ne boš lačna... Si boš sama kriva, če boš lačna.”

V bistvu še danes ne vem, ali se je delala norca iz mene ali je bila resno zaskrbljena, da nisem jaz, dvakrat težja in širša od nje, mogoče res – lačna.

No, pa saj sem bila. Zelo, neznansko in nepotešljivo. Marsičesa.

Potem je bilo, kar je pač bilo! Teta Nežka je končno trdno zadremala in jaz sem brez vsakega izdajalskega šelestenja pospravila, kar sem pač pospravila, in zdaj je, kar je, in gremo dalje, spet od začetka, ker človek ne sme nad seboj nikoli obupati in vreči puške v koruzo, kar je bilo, je bilo, že ni moglo biti drugače, in slaba vest prav nič ne pomaga!

Z glasno prizadevnostjo sem se zapodila v stranišče med umivalnik, školjko in ploščice, zatem še v kopalnico med umivalnik, kad in ploščice, in čistila in loščila in drgnila, z varekino in kisom in kisom in varekino, in vzdihovala in kašljala, da je teklo od mene, dokler me ni prišla teta Nežka vsa krmežljava vprašat, če ne bi raje nehala, preden se kaj polomi, naj si že malo oddahnem, spočijem, kaj pojem, kaj popijem, da ne pridem preč od dela...

Ja, nič, starim ljudem se ne spodobi oporekati, ker nimajo več dosti pred sabo. Sem pač nehala, si malo oddahnila, se usedla, si odpočila, popila kozarec vode in pojedla majhno skledico rukole. Med žvečenjem teh bilk za zajčice sem v mislih ocenila svoje delo in zadovoljno zaključila, da je, kar se mene tiče, odpustek kupljen. Eno od pomembnih pravil terapije *Sam svoj terapevt* je tudi to, da mora biti človek do sebe blag in nikakor ne prestrog. – Sicer pa teta Nežka najbrž sploh natančno ne ve, kaj vse je imela v zamrzovalniku. Ima le svoja leta in tudi vso pravico, da kdaj kaj izgubi, zameša ali založi. Ali sama pojé, potem pa pozabi, da je tisto že zdavnaj pojedla. Hvala bogu, če si kdaj kaj privoščí. V življenju si je treba kdaj kaj privoščiti. Vsaj na petek trinajstega. In ves tisti teden, mesec za mesecem, svečko za svečko, ko traja in traja in kar ne zna miniti.

* * *

Alora. Čas je bil, da greva k zobarju. Kdo je odgovoren za to, da staro gospo naročijo ob treh popoldne sredi največje vročine, tega pač res ne vem. Najbrž kaka vitka in pametna zobna asistentka.

Naložim teto Nežko in njeno milo staro psičko Boni v avto in odidemo na izlet. V mestu parkiram na urejenem, ob pol treh popoldne res peklen-sko vročem parkirišču, sredi katerega žejno venijo vrtnice. Pomagam teti Nežki iz avta in se nič ne pritožujem, tudi nad vročino, ki jo očitno

teže prenašam kot drobna teta Nežka, ne, saj sem odločena, da po tistem pustošenju Nežkinega hladilnika opravi dvojno dozo pokore.

Teta Nežka stopi iz avta, se skloni k Boni in jo ljubkuje s tako iskreno nežnostjo, da me ob njej oblivata črna žalost in rumena zavist ... Je kdaj mene kdo pogladil tako? Vsaj kot to staro čemerno psico? Ne spomnim se, v resnici ne. V mislih kujem peklenski načrt: dobila bom raka in potem vam bo vsem, ki me niste dovolj ljubili in gladili, žal, prekleto žal! Tako vam bo žal, da se boste od same žalosti še sami zredili! – Ampak saj nekako razumem, debeluhi pač ne kličemo po gladenju in tudi jaz nisem v svojem srcu nikoli zasledila kake pretirane in neustavljive želje po božanju drugega debeluha. Čeprav – jaz sem drugačna. Nisem takšna kot drugi debeluhi. Jaz sem bolj gladljiva, božljiva in poželjiva. Kako, hudiča, tega ne spredite?!

Mater, ja. In najhujše je, da ko postaviš na tehtnico neutušljivo lakoto po maslenih princesolinah, oblitih s čokoladno kremo, in na drugo stran neutušljivo lakoto po nežnem gladenju, kaj pretehta ...? Mislite ali veste? Klic ali polovička? – Princesolini, kaj pa. In vsak up na nežnosti skopni kot sneg spomladi ...

* * *

Hodiva skozi park, mimo otroškega igrišča, čez kolesarsko stezo, po pločniku, na prehodu za pešce prečkava cesto in dava dober zgled vsem otrokom tega sveta, ob trgovini s pasjo hrano nadaljujeva v ritmu drobnih korakov tete Nežke ... Teta Nežka zaskrbljeno žežnja, kako naj se čim prej vrnem k Boni in jo odpeljem v park, v senco ... Naj ne pozabim na svežo vodo, kak briketek, pa ne več kot tri, da se slučajno ne zredi. Pa naj pazim, da se ne zaplete s kako drugo Boni v preveč strasten klepet. In da bo šla ona naprej že sama, saj pozna pot ...

V oči mi plane bleščeč napis "Pekarna" in nosnice mi utripnejo kot sestradanemu divjemu psu, ki zavoha svoj plen ...

"Ne, ne," pohlevno odgovorim, "pospremim vas, danes sem jaz odgovorna za vas in ..."

"Saj sva že tu, grem naprej sama ..." vztraja teta Nežka, jaz pa jo trdo stiskam za komolec in je ne spustim.

"Teta Nežka, vas je strah, boste rogljiček?"

Seveda ga ne bo, saj ne more k zobozdravniku z drobtinami med zobmi ... Ne veseli se posega, to je jasno. Vendar jo bolj kot zase skrbi za Boni, ki v razgretem avtu čaka name ...

Zobna asistentka je mlada in prijazna. In kot sem predvidevala, seveda vitka in neumna. Pove mi, da bo trajalo kako uro, naj pridem nazaj okoli

štirih, prej nima smisla. Teta Nežka mi še zadnjič zabiča, naj grem takoj k Boni, in pohlevno sledi vitki zobni asistentki v ordinacijo.

Uboga Boni, pomislim in zdirjam po stopnicah navzdol. Kadar se le da, grem raje peš kot z dvigalom, še posebej navzdol. Z dvignjeno glavo stopam proti pekarni in ponosna sem sama nase, ker imam danes, no, vsaj popoldne, moč premagati skušnjava. Človek ima štirideseti rojstni dan samo enkrat v življenju in prav je, da takrat naredi kaj, zaradi česar bo ponosen nase vsaj do svojega enainštiridesetega rojstnega dne.

Poznam zelo veliko trikov, kako premagati skušnjava in ne podleči demonu, ki te vabi: "Pridi, pridi, saj en rogljiček pa res ni nič, pa še tvoj rojstni dan je, nekaj si človek menda lahko privoščiti, sicer pa že zvečer lahko spet začneš zares..." Recimo trik, ki skoraj vedno deluje, je, da si rečeš: Zdržati moram samo dvajset sekund, v dvajsetih sekundah bo ta pekarna za mano in skušnjave ne bo več.

Stisnem zobe in si šepetam: "Samo še dvajset sekund, devetnajst, osemnajst, sedemnajst..."

"Dober dan," rečem, ko vstopim. Obnašam se, kot da imam štirideset kilogramov manj, in samozavestno vržem lase nazaj. "En rogljiček, prosim."

Mlad postaven fant z velikimi, vlažno rjavimi, skoraj pasjimi očmi in z dolgimi, gostimi, vranje črnimi lasmi, spetimi v čop, mi pobliska s svojim brezhibnim nasmehom: "Marmeladnega, čokoladnega, vaniljevega ali praznega? "Premeri me z nesramno seksi pogledom in nedolžno doda: "Ali morda vse štiri?"

Odločim se, da je bil njegov pogled samo seksi, ne pa tudi nesramen. Začutim ga – celega, kolikor ga je. V trenutku s svojimi nezmotljivimi senzorji zaznam njegovo težko življenjsko zgodbo: fant je plačan od prometa, to je njegov prvi delovni teden in prav danes bo šefica odločila o njegovi usodi: mu podaljšati še za mesec dni ali mu ne podaljšati. To je zdaj vprašanje! Je presegel pričakovano normo? Ali pač ne? To je zdaj vprašanje! – Doma ima lačnega otroka in njegova vitka ljuba z brezhibno postavo, ki bo ostala takšna pozno v stara leta in morda še po smrti, je v drugo noseča.

"No, pa štiri. Enega marmeladnega, enega čokoladnega, enega vaniljevega in enega praznega."

"Vsakega po enega?" se mu smeji in srečna sem. Skrbim za staro teto in lepega, moje empatije lačnega mladeniča. Svet me potrebuje.

"Gospa, kaj pa če bi vsakega po dva?" mi pomežikne mladi postavni fant z velikimi, vlažno rjavimi, skoraj pasjimi očmi in z dolgimi, gostimi, vranje črnimi lasmi, spetimi v čop, ter z brezhibnim nasmehom.

Res je plačan od prometa, vedela sem.

“Dajte mi vsakega po tri,” rečem odločno, saj delam na sebi in se zavedam, da o svojem življenju odločam sama, pa tudi ne bi rada, da bi si mislil, da sem na kaki dieti ali da se ne morem sprejeti takšne, kakršna sem.

“Gospa, edino pravično bo, da vzamete vsakega po štiri,” se reži in si oblizne svoje višnjeve ustnice.

Ste opazili, kako ga vikam? Mlade ljudi vedno vikam. Če jih ne bomo spoštovali mi, ki smo v srednjih letih in smo tega spoštovanja dolžni po časovnem traku naprej in nazaj, kako naj se spoštujejo sami? In človek, ki se ne spoštuje, ne more temu svetu dati nič dobrega.

In ta fant me bere kot odrpato knjigo. Jasno mu je, kako tripam na pravičnost in take reči. Pogledam ga globoko v njegove velike, mokro rjave, skoraj pasje oči in nekje spodaj začutim: čutiva se, čutiva se kot dve osamljeni človeški bitji v najbolj pristnem pomenu te besede ...

Za hip me sicer preblisne, da me mogoče malo zafrkava. Ampak vem, da je to stvar perspektive. Nesamozavestni ljudje imajo hitro občutek, da jih nekdo kar nekaj zafrkava, najpogosteje kar življenje na splošno. Jaz ne želim biti ena izmed njih. Jaz nisem ena izmed njih. Jaz se sprejemam takšno, kakršna sem, in sem samozavestna in ne reagiram na take otročje provokacije.

“Ja, daj mi štiri.”

Število štiri se mi je že od nekdaj zdelo zelo pravljico, pravljice pa imam res rada. Poleg tega sem rasla v štiričlanski družini, zdaj imam sama štiričlansko družino, danes sem stara štirideset let, dobre stvari so vedno štiri in ... v četrtič gre vedno rado.

“Dober tek,” mi zaželi mladi postavni fant z velikimi, vlažno rjavimi, skoraj pasjimi očmi in z dolgimi, gostimi, vranje črnimi lasmi, spetimi v čop, ter z brezhibnim nasmehom. Že dolgo nisem s kom občutila tako intenzivne bližine. On gotovo ve celo to, da rada tečem. Ko tečem, se soočam z različnimi conami udobja, iz katerih se želim premakniti, ker delam na sebi. Z veliko papirnato vrečko v rokah, v kateri so štiri krat štirje rogljički, počasi in resno tečem proti parkirišču in name tišči najmanj štirideset stopinj Celzija in veselim se, kako si bova z Boni čez nekaj minut v parku razdelili en rogljiček. Treba je imeti mero, to velja za obe, tako za psico kot zame. – Ko pritečem do avta, jih je v vrečki samo še dvanajst, kot kaže, sem tri izgubila po poti, najbrž takrat, ko sem se za hip ali dva ustavila, da ulovim sapo, ki je bila hitrejša od mene in mi je zbežala, še preden sem se dobro pognala v dir. Dvanajst je zame od nekdaj nesrečno število, zato en rogljiček pojem.

Enajst, Boni skoči iz avta, stečeva v park. Tako rada se gibam, in to kljub moji kilaži. Mnogi me zaradi tega zelo občudujejo.

Čez nekaj minut se utrudim. V nahrbtniku poiščem vodo zase in vodo za Boni. Tako kot Boni tudi jaz pijem samo vodo. Voda je zdrava. Zdi se popolnoma nesmiselno piti kar koli drugega kot vodo in vnašati v telo skrite kalorije brez vsakega razloga in namena. Razgledana ženska sem in vem, da je kalorij vsepovsod preveč, še zrak jih je poln in vame vstopajo skozi povrhnjico kože, saj v resnici sploh ne jem veliko. Kak rogljiček tu in tam, predvsem pa pijem veliko – vode.

Rogljíčkov je le še osem. Razmišljam, če bi osmega dala Boni, ampak nisem prepričana, da Boni sme rogljíčke. Psi so dandanes, v dobi briketov, alergični na marsikaj. Marmelada je za psa gotovo presladka. Nutela – to je sama sintetika, tega res ne moreš dajati psu, te še kdo prijavi društvu za mučenje živali. Vanilja – da niti ne govorimo. Sicer pa niti prazen rogljíček – o madona, samo še štirje prazni so mi ostali – po moje ne bo zanj, ker bog ve, če nima celiakije.

En rogljíček pustim za teto Nežko. Boni zaklenem v avto in se odvehem nazaj proti čakalnici. Skozi park, mimo otroškega igrišča, čez kolesarsko stezo, po pločniku, na prehodu za pešce prečkam cesto in dam dober zgled vsem otrokom tega sveta, s svojimi slonjimi stopali skušam posnemati ritem drobnih korakov tete Nežke, grem mimo trgovine s pasjo hrano in razmišljam, da je Boni zdaj spet sama ... V oči mi plane bleščeč napis “Pekarna”, in ko mi nosnice utripnejo ob vonju sveže pečenih rogljíčkov, mi postane slabo, sesedem se v senco na betonsko stopnico in obliva me mrzel smrtni pot. Pomislim, da sem mogoče tik pred infarktom in da bom verjetno, preden umrem, še bruhala.

Mladi postavni fant z velikimi, vlažno rjavimi, skoraj pasjimi očmi in z dolgimi, gostimi, vranje črnimi lasmi, spetimi v čop, ter z brezhibnim nasmehom se naslanja na odprta vrata pekarnice in molči. Čakam, da me bo vprašal, ali bom še en rogljíček, toda molči. Morda je današnje normo že dosegel. Doseči ni dovolj, mora jo preseči, upam, da to ve. – Moji možgani, stisnjeni med marmelado, nutelo, vaniljo, maslo, moko, jajce in sladkor mukoma iztisnejo misel, zakaj neki se trudi tu, namesto da bi snemal reklamo za zdrave lase, zdrave zobe, rjave oči, zdrav duh v zdravem telesu ali pač nekaj na neko zdravo vižo ...

Prinese mi kozarec vode in vzamem ga brez besed. Mine nekaj minut, sedim na betonski stopnički pod pekarno, mladi postavni fant z velikimi, vlažno rjavimi, skoraj pasjimi očmi in z dolgimi, gostimi, vranje črnimi lasmi, spetimi v čop, se brez nasmeha naslanja na odprta vrata, oba molčiva in veva, klinc, vsak ima svoje probleme, vsak ima svoj križ in jebo in morda tudi priložnost ...

Začutim, da mi je malo odleglo. Nisem umrla, še bruhala ne. Če bi hotela, bi zdaj lahko spravila vase naslednji rogljič. Ampak se premagam, v tem nenehnem premagovanju sem res dobra, ni kaj. Pogledam mladega postavnega fanta z velikimi, vlažno rjavimi, skoraj pasjimi očmi in z dolgimi gostimi, vranje črnimi lasmi, spetimi v čop, ki me gleda brez nasmeha, in njegov pogled mi pravzaprav ne sporoča ničesar. Prav tako nem je tudi moj pogled. Odidem in nikoli več se ne vidiva, pa tudi spomniva se ne drug na drugega nikoli več.

Ko stopim v stavbo, si že kar iz navade spet naložim pokoro: šla bom peš v peto nadstropje. Teta Nežka, drobna in zvita v dve gubi, me že čaka. Čez usta ima šal, boli jo. Vprašam, ali jo boli. Odkima. Očitno je, da ne more govoriti. Primem jo pod roko in počasi odhajava.

“Teta Nežka, kupila sem vam rogljiček.” Potiskam ji v naročje veliko papirnato vrečo, v kateri se skriva en majhen rogljiček... Teta Nežka pokaže, naj si rogljiček privoščim kar sama, ona po tem bolečem posegu v ustih ne more... Nekaj momlja in jaz, profesionalka v razbiranju medčrkovnih, medbesednih, medodstavčnih, medodnosnih in vseh drugih medpomenov, brez težav razberem, kaj hoče reči: naj si privoščim. Odločim se, da ima prav. Konec koncev je petek trinajstega, moj štirideseti rojstni dan, in zaradi enega rogljička me najbrž res ne bo konec.

In vem, tudi zame bo enkrat napočil nov dan, petek štirinajstega ali pa sobota trinajstega, enkrat bo jutri nov dan, to vem zagotovo, in če bom še živa, bo takrat vse drugače.



Pierre Soletti je rojen leta 1971 v osrčju južne Francije. Izdal je več kot dvajset knjig za odrasle in mladino. Sodeluje na številnih javnih branjih in festivalih, kjer publiko vsakič znova navdušuje s svojim animiranim nastopom. Njegova dela so botrovala ustvarjanju mnogih multimedijskih predstav. Na glasbenem področju redno ustvarja s svojim bratom Patriceem Solettijem in v duetu Facteur zèbre. Je urednik pesniške zbirke sodobne poezije za mladino *Petit VA!* Snuje napise na zidovih muzejev in drugih krajih, ki so bolj ali manj posvečeni umetnosti. Njegov način pisanja je na videz naiven, saj se izraža s preprostimi besedami, a presunljivo prodoren. V svojih tekstih večkrat namenoma maltretira jezik in tako prek podobe pesnika "poète agité", kot ga pogosto označujejo, v resnici ustvarja jezikovna presenečenja ter grafične in leksikalne jukstapozicije, ki dopuščajo, da se na lahkoten način dotika tudi najbolj eksistencialnih vprašanj.

Pierre Soletti

Zadnja postaja za planetom Jupitrom

1.

prav, lahko rečeva, da se greva lovit, prav?
rečeva, da si ti volk in jaz kožokrilec, prav?
kožokrilec je beseda, ki je prej nisem poznal
beseda

jaz sem kožokrilec

lahko se delam, da sem kožokrilec, ki vztrajno navija mehanizme vseh
vetrov
ki pred menoj nimajo nobenih skrivnosti, prav?

navijal bi mehanizme

prodril bi vse do strojev
in ustvarjal veter

ali kar koli drugega, kar počnemo
ko prodremo v stroj

delal bi veter
ustvarjal rafale vetra brez konca in kraja

lahko rečeva

15.

prav
in bi bil jaz tisti
ki je zapravil
vse svoje življenje
prav?
ne bi bil jaz
ampak volk
prav?
volk naj bi bil ta, ki je zapravil vse življenje
in ne jaz, ki s svojimi kratkimi nogami
ne bi nikoli uspel ujeti življenja
lahko rečeva, da to ne bi bil jaz
lahko rečeva, da ni moja krivda
življenje
lahko rečeva, da to ni odvisno od mene
ampak da sva ga zapakirala v kovček
prezgodaj
in da zdaj ne vem, kam sva ga založila
prav?
ves ta nered naj ne bi bil najina krivda
lahko rečeva
da to nisva midva
da sva le del pokrajine, prav?
lahko bi tekala po žarnicah
o katerih ne bi nič vedela o svetlobi
tekala bi po svetlobnih kolobarjih kjer ne bi bilo nikogar
zakopala bi se globoko v sipine plaž
ki jih je nekdo pozabil v žepu
tekala bi po žepu
brskala po njegovem dnu
bumbumala ob stene sveta
lahko rečeva, da je tako, prav?
lahko rečeva, da je vrtoglavo živeti pokonci

37.

prav, lahko rečeva, da sem svoje noge dal v očetove noge, prav?
lahko rečeva, da so njegovi čevlji moji, prav?
in njegov glas, lahko rečeva, da mi ga je posodil, prav?
jebela cesta! oče sem
v trenutku začutim bumtreskanje v trebuhu
se je tudi moj oče počutil tako?

100.

...
čakal te bom
na zadnji postaji
na levo
takoј za planetom
Jupitrom

Ker se začnja

koliko besed potrebujeva
da bi se lahko razumela?

ali da bi nama postalo jasno?

koliko?

povej, koliko besed
koliko gibov
povej

koliko lestev potrebujeva
da bi se lahko povzdignila v višave?

kolikokrat besedo za besedo
se je treba povzpeti po naših otroštvih
da bi se lahko srečala?

kako dolgo je treba plezati
kot divja trava
do kod?

koliko besed potrebujeva
da bi nehala čofotati
po lužah surove žalosti?

koliko zvezd morava videti
pasti v najin krožnik
da bi nehala utapljati samotnost
v paketih po dvanajst?

pišem
ker so
na konicah prstov
črke

& včasih razmišljam:

koliko besed,
povej, koliko besed
da se boriva
da se premagava
ali da se zdrobiva

koliko besed potrebujeva
da bi se razumela
da bi nama postalo jasno
da bi se enako stopila ob vsaki besedi

koliko?

*“Dlje od samega sebe sem nekega dne
abrakadabrično odpotoval,
že dolgo se nisem več srečal;
zdaj sem tu v sebi, kot človek v svoji hiši,
ki se je zgradila, medtem ko ga ni bilo.*

*Pozdravljena bodi tišina.
Nisem se vrnil, da bi se vrnil;
prišel sem, ker se začinja.”*

Gaston Miron

Prevedla in spremni zapis napisala Mateja Bizjak Petit



Sanja Gregorčič

Novelizacija, kameleon literature in filma v kontekstu nove medijske umetnosti

Definicija pojma

Novelizacija je derivativni roman, ki adaptira zgodbo nekega drugega dela, prvotno namenjenega medijem, kot so film, televizija, strip ali video igra. Filmsko/vizualno prehaja v literarno/verbalno in ob tem ustvarja mentalne podobe iz enega in drugega umetniškega sistema (Bluestone, 2003). S fenomenološkega gledišča gre za transformacijo scenarija v binarni žanr, ki se verbalno integrira v novo semiotično sfero vizualnega in verbalnega (Baetens, 2005).

Stalne spremljevalke novelizacije so podlaga oziroma vir, namen, oblika in vizualnost (Baetens in Lits, 2004), glede na omenjene lastnosti pa se v širšem pomenu delijo na literarne in komercialne. Literarne zajemajo novelizacije z umetniško vrednostjo, katerih namen je predstaviti avtorjev pogled na določen film oziroma drugo delo omenjenih medijev. Komercialne so pogosto označene kot nizka popularna literatura, katere glavni namen je v največjem možnem obsegu prodati vir, tj. hollywoodski film v najbolj klasičnem pomenu besede (Van Parys, 2009). Slednje izidejo v času filma kot del širše strategije prodaje znamke filmske uspešnice, so torej časovno omejene in služijo kot reklama za film.

Zgodovina

Pojavi se v dvajsetih letih z nemimi filmi, kot sta *London After Midnight* (1927, rež. T. Browning) in izjemno uspešen *King Kong* (1933), uveljavi pa se sredi šestdesetih in sedemdesetih let zaradi takratne velike priljubljenosti lahko berljevih romanov in velikih filmskih uspešnic, kot so *Žrelo*

(1975, rež. S. Spielberg), *Vojna zvezd* (1977, rež. G. Lucas) in *Osmi potnik* (1979, rež. R. Scott). V svoji raznolikosti oblik in kompleksni interakciji s filmom je novelizacija danes izjemno vitalen del literature – prvo mesto najbolj prodajanih knjig *The New York Timesa* 2014 zaseda prav novelizacija filma *Godzila* (2014, rež. G. Edwards).

Nastanek novelizacij je pogojen z vzponom filmske industrije v Ameriki (Hollywood) in Evropi (Francija, Anglija) ter že takoj ob nastanku pridobi sloves nizke literature, namenjene množični kulturi in ljubiteljem popularnih filmov. Nekakšna protonovelizacija se pojavi v obliki sinopsisov, pregledov in kataloških opisov zgodb prvih filmov (Van Prys, 2009). Novelizacija je po lastnostih transmedijske adaptacije potomka dramske novelizacije. Dramatika je za zgodnji film pomemben vir, številni filmski ustvarjalci so namreč snov za filmske adaptacije črpali iz dramskih del, priljubljenih v začetku 20. stoletja. *Peg Woffington* (1853) Charlesa Reada je tak primer novelizacije dramskega dela, ki pozneje, med letoma 1900 in 1915, kot ena od variacij žanra med bralci doseže izjemno priljubljenost. Gre za enega prvih pojavov transmedijskih adaptacij. Tovrstne novelizacije dramskih del sovpadajo s prvimi prehodi filmskega v literaturo, in sicer s primeri že omenjenih protonovelizacij (Baetens in Lits, 2004). Te se pojavijo v priljubljenih filmskih katalogih *The Motion Picture Story Magazine* (prvič izdana leta 1911), *Photoplay* (1911) in *Moving Pictures Stories* (1913). Pozneje, v zlatih letih Hollywooda, od leta 1930 do petdesetih let 20. stoletja, izhaja vse več revij in časopisov, ki so namenjene ljubiteljem filmov. Izjemno priljubljenost in uspeh med bralci/gledalci je doživela revija *Movies Illustrated* (1960). Filmska zgodba je v publikaciji prikazana kot niz filmskih slik (*movie stills*), ki med seboj prepletajo vizualne (slika) in tekstualne elemente (opisi, dialogi) (Shail, 2008).

Naslednja pomembna ločnica kot povezava med filmom in popularno literaturo nastane leta 1914 z zavezništvom Charlesa Pathéja in časopisnega tajkuna Randolpha Hearsta, ki začneta izdajati serijske publikacije opisov zgodb v dnevnikih izdajah na podlagi prve filmske serije v ZDA z naslovom *What happened to Marry?* (1912, rež. C. Brabin). Novelizacije v tem času so zaobjele filme v literarni obliki, dostopni široki množici bralcev, kar je filmu kot mladi ter še ne povsem uveljavljeni umetnosti prineslo nekakšno legitimacijo in ga s tem približalo statusu visoke literature (Van Parys, 2009). Podobno kot v ZDA se v Franciji lahko berljivi roman uveljavlja tudi zaradi vse večje težnje po konkurenčnosti filma v razmerju z literaturo. Drugi taki primeri opisov filmskih zgodb v časopisih ali revijah so: *The Iron Claw* (1916), *The Radio King* (1922) v *The Radio News*,

serijske novelizacije *The Perils of Pauline* (1915) Charlesa Goddarda in *The Black Box* (1915) E. Phillipsa Oppenheimerja. Omenjene publikacije so bile občasno zbrane in objavljene v obliki knjige, da bi lahko gledalci nemoteno sledili filmski zgodbi, neodvisno od predvajanja v kinu oziroma izida v časopisu (Van Parys, 2009). Nastanejo obsežne novelizacije priljubljenih romanov Arthurja B. Reeva *The Exploits of Elaine* (1916) in *The Romance of Elaine* (1916) na podlagi filmskih serij *The New Exploits of Elaine* (1915), *The Romance of Elaine* (1915) in *The Triumph of Elaine* (1916).

V dvajsetih letih se s pojavom surrealističnega gibanja in avantgarde razvijejo nove oblike pisanja scenarijev kot avtonomne literature in variacija novelizacije v poetični obliki (Tiessen, 1980). Surrealistične oblike pisanja in snemanja filmov kmalu zamrejo na račun nekonkurenčnih zasebnih sredstev, iz katerih se ti umetniki financirajo, še večji razlog najverjetneje tiči v vse večji priljubljenosti in konkurenčnosti zvočnega filma dvajsetih let.

Sledijo tri desetletja rednih izdaj novelizacij, ki spremljajo film v literarni obliki, t. i. *cinéromani* oz. filmske knjige (*film books*). Skoraj ni odprtja filma, ki ga v takšni ali drugačni obliki ne bi spremljala novelizacija. Na francoskih tleh prav tako kot v Ameriki nastajajo zbirke novelizacij (*Cinéma-Bibliothèque*). Omenjeni izrazi za filmske romane so v tem času precej posplošeni, laični in poljudno-publicistični. Pojem *cinéroman* se torej različno uporablja, največkrat pa pomeni zgodnjo obliko novelizacije, knjigo v obliki brošure, ki meša tekstualne in slikovne elemente v dvajsetih in tridesetih letih nemega in črno-belega filma. Kmalu se pojem razširi na vse oblike novelizacij, vendar se pozneje začne uporabljati razlikovalno od pojma industrijskih novelizacij, ker so želeli *cinéromanu* pripisati večji prestiž in vrednost. Tretjič se pojem uporablja tudi za scenarije – romane, ki jih predela in objavi avter filma, torej v povezavi s konceptom *auterja* (Blatt, 2005).

Uveljavitev novelizacije je pogojena z vrsto umetniških pojavov v šestdesetih letih. Naratologija kot veda, ki sistematično preučuje pripoved in se navdihuje pri strukturalistični lingvistiki, je dala svoj pečat piscem novelizacij, še posebej že omenjenim *auterjem* (Murray, 2008). Pod vplivom naratologije postanejo novelizacije nekaterih avtorjev povsem neodvisne od tržnih strategij filmske industrije in s tem od komercialnosti. V ospredje stopi stališče, da je novelizacija zgolj odraz medumetniškega prepletanja literature in filma. Tem ciljem sledijo tudi poznejši avtorji, kot

so Manuel Puig (*Poljub ženske pajka*, 1979), Robert Coover (*A Night at the Movies*, 1987) in Tanguy Viel (*Cinema*, 1999) (Blatt, 2005). Namen romana ni prodati film, temveč izvirno in ustvarjalno predstaviti avtorjev pogled na gibljive slike.

Francoski režiser Alain Resnais posname film *Lani v Marienbadu* (1961) skupaj s pisateljem in režiserjem Alainom Robbe-Grilletom, ki sodeluje pri pisanju scenarija. Ta je prepleten s temami (čas in spomin) in narativnimi tehnikami francoskega novega vala, Robbe-Grillet pa je eden njegovih glavnih predstavnikov (Jambrek, 2006). Posebno razvidna je povezava filma z njegovim romanom *Žaluzija* (1957). Naratološki koncepti se kažejo tako v počasnem podajanju zgodbe, uporabi pripovednega glasu, *flashbackih* in *flashforwardih*, kot tudi v počasnem premikanju kadrov kamere. *Lani v Marienbadu* je postavil temelje modernističnega filma, kar je po svoje zanimiv paradoks, saj je ravno modernizem gojil zahtevo po čistih medijih, razmejevanju na izključno vizualno oziroma besedno umetnost (Tiessen, 1980); hkrati pa je modernizem spregledal globlje povezave med literaturo in filmom, ki pozneje privedejo do ugotovitev literarnih zgodovinarjev, da je prav film znatno vplival na nastanek literarnega modernizma.

Pisatelj, režiser, scenarist in utemeljitelj literarne smeri novega romana Robbe-Grillet se je v zbirki teoretskih esejev *Za novi roman* (1963) o viziji novega romana skliceval na filmsko sliko in oko kamere, ki naj bi stvarjem vračala njihovo realiteto oziroma jih osvobajala ideoloških konstruktov, prisotnih v jeziku (Zorman, 2009). Kriza romana v šestdesetih letih, ki je zahtevala upor zoper tradicionalne oblike romanopisja, je avtorje instinktivno peljala od romana k filmu in posledično k novelizaciji. *Cinéroman*, francoski novi val, naratologija in *autersko* gibanje so utrdili predvsem literarno obliko novelizacije. Ustvarjanje filmov, lastno pisanje scenarijev, preoblikovanje teh v romane postanejo pomemben literarni koncept ne samo pri Robbe-Grilletu, temveč tudi pri Ingmarju Bergmanu in njegovi novelizaciji *Persone* (1966, rež. I. Bergman), pri Marguerite Duras s scenarijem za film *Hirošima, ljubezen moja* (1959, rež. A. Resnais), Pieru Paolu Pasoliniju, ki je napisal scenarij za film *Izrek* (1968) in pozneje objavil istoimenski roman, ter pri Brunu Dumontu z *Jesusovim življenjem* (1997) (Baetens, 2004).

Omenjeni avtorji so si s celostnimi ustvarjalnimi literarno-filmskimi opusi in prelomnimi deli pridobili svetovni ugled in se uvrstili med literarne in filmske klasike. Njihova dela in ideje so pomembno vplivali na filmarje novega Hollywooda oziroma ameriškega novega vala. Tu so navdih črpali Robert Altman, Francis Ford Coppola, Brian De Palma,

Martin Scorsese in številni drugi. Danes lahko stilistične in narativne tehnike francoskega novega vala zasledimo pri Quentinu Tarantinu in Michaelu Gondryju (Bordwell in Thompson, 2009).

Postnovelizacija¹ po letu 1975 postane regulirana in organizirana po zaslugi številnih dejavnikov, ki v ospredje postavijo drugo varianto, in sicer klasično hollywoodsko novelizacijo. Pojav globalnega trga, fenomen *paperbackov* v šestdesetih letih, končno pridobljeni prestiž filma, politika konglomeratov v novem Hollywoodu, množični proizvodi, *blockbusterji* in televizijske igre privedejo do novega sistema novelizacij, ki se pišejo pod rigidno zaščito avtorskih pravic in drugih institucionalnih omejitev (Falgoust, 2012). V akademskih in umetniških krogih nima nobene vrednosti več, zanjo tudi ni zanimanja. Največji filmski studii razvijejo prodajne strategije in oglaševanje, ki pod znamko filma združijo vrsto izpeljanih proizvodov, časovno vezanih na prvo predvajanje filma. Uveljavi se praksa komercializiranih novelizacij, ki na eni strani služijo povečevanju dobička filma, na drugi pa knjigi prinašajo uspeh.

Institucionalne omejitve pisanja novelizacij

Poleg zgodovinskega pristopa se je novelizaciji treba prav zaradi njene specifičnosti posvetiti predvsem z institucionalnim pristopom. Današnja oblika novelizacije je skoraj povsem institucionalizirana, saj je zaradi avtorskih pravic in delovanja velikih filmskih uspešnic na svetovnem trgu iz leta 1975 postala edini legalen način adaptiranja filma v literaturo prav komercialna novelizacija. Pravni sistemi, ki globalno in striktno regulirajo novelizacije, pa niso edina omejitev pri njihovem nastajanju. Novelizacija je primer omejene literature (*constrained²*). Chris Andrews omenja radikalno razdelitev na področju pravil omejenega pisanja, in sicer na omejitve (*constraints*) in konvencije (*convetions*). Omejitve so individualne, piščeve, prostovoljne in vnaprej formulirane tako, da znotraj njih nastaja literatura. Konvencije so zunanje, kolektivne, stvar kritikov in značilnosti besedila.

Omejitve v širšem smislu, ki nastajajo in pogojujejo novelizacijo, je poglobljeno obdelal R. A. Peterson v članku *Five Constraints of The*

¹Tudi izraz za sodobno oziroma klasično novelizacijo, katere glavna značilnost je komercialnost.

²Omejena literatura oziroma *constrained writing* je kakršna koli oblika pisanja, ki se že predhodno ravna po neki zakonitosti oziroma pravilu, najbolj tipična je poezija, najbolj znana pa t. i. francoska skupina OuLiPo, ki je pri ustvarjanju literaturo povezovala z matematiko in razvila prav poseben sistem omejenega pisanja, ki naj bi spodbujal kreativnost znotraj forme in ne obratno. Glavni predstavniki so George Perec, Italo Calvino in pesnik Oscar Pastior.

Production of Culture: Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers (1982). Omejitve, ki jih obravnava Peterson, pravo, tehnologija, trg, organizacijske strukture in poklicne kariere (*occupational careers*), so zunanje omejitve, ki so pri novelizaciji še posebej v ospredju. Formula, po kateri je knjiga predstavljena kot roman iz filma, ima jasen cilj – podpreti prodajo in uspeh filma. Novelizacija je najprej časovno omejena in praviloma izide v času predvajanja filma, hkrati s številnimi drugimi spremljevalnimi predmeti, kot so posterji, igrače, video igrice, DVD-ji, *soundtracki* in ostali potrošniški proizvodi, ki nosijo znamko filma in produkcije. Takšna praksa se v Hollywoodu in drugje po svetu razvije z velikimi filmskimi uspešnicami po letu 1975, hkrati pa se temeljito zaščiti s pravnimi omejitvami znamke, avtorskimi pravicami, reguliranjem trga in lastništvom intelektualne lastnine, ki se ravno zaradi velikih dobičkov, ki jih prinašajo hollywoodski filmi, najbolj razvijejo v Združenih državah Amerike.

Notranje omejitve novelizacije, ki izhajajo iz zunanjih, so predvsem celovitost filma, ki ji novelizacija zaradi pravnih pravic, vezanih na film, zvesto sledi, in sicer ne samo v smislu zgodbe, temveč tudi stila, načina pripovedi in žanra, saj je avtor filma/scenarija tisti, ki ima zadnjo besedo pri presojanju ustreznosti pred izdajo novelizacije. Gre torej za koncept zveste adaptacije. Novelizacija je na institucionalni ravni omejena tudi s strani naročnika. Pisec novelizacije ima navadno zelo kratek čas za adaptacijo, držati se mora navodil naročnika in duha filma oziroma scenarija, ki mu služi kot podlaga za pisanje, ter zanj prejel plačilo. Novelizatorji so med kritiki in akademiki na slabem glasu, ne zaradi slabega pisanja, temveč zato, kar novelizacija v svojem bistvu danes predstavlja (Mahlknecht, 2012), to je komercialno, nizko literaturo, ki ni izvirna in nima umetniške vrednosti. Med novelizatorji je pogosta uporaba psevdonimov, saj s tem pisci svoje izvirne romane ločijo od naročenih novelizacij.

Kljub slabemu slovesu novelizatorjev je med njimi kar nekaj priznanih piscev: Arthur Calder Marshall z novelizacijo filma *Victim* (1961, rež. B. Dearden), William Kotzwinkle je noveliziral *E. T.*-ja leta 1982, Richard Elman *Taksista* (1976, rež. M. Scorsese), eden najbolje prodajanih avtorjev pa je Ken Follet, ki je za film in televizijo adaptiral številna svoja dela (Goldeberg in Collins, 2014).

Vprašanje je, zakaj se je filmska adaptacija literarnega dela uvrstila v klasični kanon in se izenačila z visoko literaturo, medtem ko novelizacije med kritiki in akademiki skoraj nihče ne jemlje resno.

Danes številne smeri, tako vizualne študije kot teorija adaptacij, govorijo o konceptu mentalnih podob ter verbalizaciji in vizualizaciji kot prepletenima kognitivnima procesoma, ki ju ne gre več ločeno obravnavati (Pavlič, 2014). S svojim člankom o novelizaciji želim izpostaviti tudi potrebo po interdisciplinarnem preučevanju literature in filma. Komparativistične in filmske študije še vedno ostajajo pri poljudnoznanstvenih primerjavah literarnih in filmskih del.

Umetniška vrednost novelizacije

Zgodovinsko gledano je filmska adaptacija prehodila identično pot, po kateri se zdaj počasi vzpenja novelizacija; na njej je dolgo vladalo oporekanje in zanikanje umetniške vrednosti. Pa vendar – tako kot znotraj filmske adaptacije literarnih del obstaja prostor za izvirnost, kreativnost in umetniškost, obstaja tudi znotraj novelizacije (Mahlknecht, 2012). Nekateri novelizatorji se tega zavedajo in prekoračijo vse omejitve z inovativnimi pristopi k pisanju ter se s tem izognejo plagiatorstvu in posledično pravnim preglavicam. Priznani in uveljavljeni novelizatorji so našli načine, s katerimi so svoje adaptacije filma povsem približali literarnosti, jih ustvarjali v literarnem duhu in po njegovih zakonitostih.

Beatniška generacija umetnikov je v novelizacijo vpeljala številne eksperimentalne tehnike, verz in druga izrazna sredstva, ki so povsem literarne narave. Uveljavljeni in s številnimi literarnimi priznanji nagrajeni pisec grozljivih romanov Jonathan Maberry je noveliziral film *The Wolfman* (2010)³, ki je med kritiki in pri občinstvu požel velik uspeh. Po mnenju bralcev/gledalcev je novelizacija celo boljša od filma. Earl Mac Rauch je za znanstvenofantastični film *The Adventures of Buckaroo Banzai Across the 8th Dimension* (1984, režija W. D. Richter) napisal originalni scenarij in po odprtju filma še novelizacijo z naslovom *Buckaroo Banzai* (1984), ki so jo ponatisnili leta 2001. V novelizaciji je izvirnemu scenariju dodal še tristo strani idejnega materiala, namenjenega izdelavi filma, s katerim je predstavil globlji pogled na njegov *new wave pulp hero Banzai* (Raiteri, 2008).

Posebej zanimiv primer prepletanja filma in literature je novelizacija *2010: Odyssey Two* (1982) pisatelja Arthurja C. Clarka. Nastala je

³Maberryjeva novelizacija *The Wolfman* (2010) je adaptacija istoimenskega filma *The Wolfman* (2010) v režiji Joa Johnstona. Scenarij za film sta napisala Andrew Kevin Walker in David Self na podlagi originalne drame/grozljivke *The Wolf Man* v režiji Georga Waggnerja (1941), za katero je izvirni scenarij napisal Curt Siodmak.

z adaptacijo Kubrickovega filma *2001: A Space Odyssey* (1968), katerega scenarij ne temelji na Clarkovih znanstvenofantastičnih romanih *The Space Odyssey* (1968), temveč na kratki zgodbi *The Sentinel*, ki jo je Clarke napisal že leta 1948 (Hendrix, 2011). Novelizacija je izšla kmalu po filmu in vsebuje številne razširitve, podrobnejše vzročno-posledične opise in razlage, ki jih film ne zajema. Pri tem se v nekaterih študijah omenja remediacija – prenos iz enega medija v drugega, ki pa nikoli ne more biti nevtralen. En medij lahko nadomesti drugega ali pa ga nadgradi. Novelizacija lahko film umetniško nadgradi z dramatičnimi opisi vizualnega dela filma, z ideološkimi komentarji pripovednega glasu, ki filmu niso lastni, in z že omenjenimi vizualnimi elementi (Baetens, 2005).

Dinamična izmenjava med filmom in literaturo v kontekstu novelizacij povzroča nemalo preglavic in vprašanj v zvezi z avtorstvom, z vprašanjem, kdo in pod kakšnimi pogoji lahko novelizacijo sploh napiše (Malknecht, 2012). Naslovna stran romana odraža zunanje dejavnike novelizacije z navedbo imen režiserjev, scenaristov in igralcev, posebej kadar gre za uradne filmske novelizacije. Ob pregledu številnih naslovnih dobimo občutek, da so podatki na platnici kopirani s filmskega posterja tako oblikovno kot asociativno. Namen knjige je ponovitev filmskega doživetja oziroma izkušnje ob gledanju naslovnega filma. Kent in Gotler (2006) sta vzroke za to iskala širše, v sklopu današnje družbe, ki postaja vse bolj slikovna in ne več besedna. Ciljne skupine so pogosto najstniki in otroci, pri katerih je slikovna recepcija še pomembnejša. Knjižne izdaje *Jurskega parka* (2001), *Zlatolaska* (2010) in *Thora* (2011) so samo nekateri primeri tega pojava (Hendrix, 2011). Ime novelizatorja pogosto ostaja povsem postranskega pomena, zdi se, kot da beremo film in ne samostojni roman.

Zakaj novelizacija med bralci žanje tolikšen uspeh in filmskim korporacijam prinaša velik dobiček? Sodobni bralec postaja vse bolj medbesedilno in še širše gledano transmedialno izobražen ter izurjen, zato lahko ob branju novelizacije doživlja užitek ob lastnem zavedanju in prepoznavanju medbesedilnih in medmedijskih povezav (Štrajn, 2014). Po brechtovskem konceptu je bralec/gledalec/soustvarjalec besedne igre vedno aktivno prisoten v tem dvosmernem dinamičnem procesu. Sposoben je dešifrirati obstoječe elemente popularne kulture, s katero je dnevno obkrožen, zato adaptacijo ceni in ob njej uživa. Razloge je mogoče iskati v vizualnem obratu (*pictorial turn*), postlingvističnem in postsemantičnem vnovičnem odkritju vizualnega. Velik pomen se pripisuje fascinaciji gledanja (*spectatorship*), različnim praksam opazovanja in vizualnega užitka (W. J. T. Mitchell, 1994). Vedno več raziskav poteka

o novomedijski digitalni literaturi, pa o vlogi čutov, povezavi med vidom in softverovsko kulturo, vse več se omenja digitalna humanistika (glej Bovcon in Murnik). Te raziskave postavljajo temelje tudi raziskovanju novelizacij, ki so z ontološkega vidika vpete tudi v omenjena polja, ki jih je smiselno še naprej skupaj z razvojem umetniških praks preučevati.

Kljub vsem omenjenim problemom, ki jih sodobna novelizacija odpira, bom v nadaljevanju izpostavila številne razloge, ki podpirajo težnje sicer redkih raziskovalcev, da nekaterih novelizacij v kontekstu novega medijskega obrata h gibljivim slikam in kontekstu medumetniških disciplin sodobne komparativistike in filmskih študij ne smemo spregledati. Vse do leta 1995, ko Randall D. Larson objavi delo *Films into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelization*, za novelizacijo praktično ni znanstvenega zanimanja. Pozneje se mu pridružijo Jan Baetens z nekaj poglobljenimi raziskavami, Marc Lits z zbirko *La novellisation/Novelization* (2004), Thomas Van Parys s kratko zgodovino in razvojem žanra ter Deborah Allison z esejem *Film/Print* (2009). Seznam je v primerjavi s tistim, ki zajema avtorje s področja raziskav filmskih adaptacij literarnih del, skoraj zanemarljiv. Na naših tleh raziskav o novelizaciji ni, omenjajo se zgolj na povsem poljudni, publicistični ravni v filmskih revijah in na internetnih straneh, medtem ko je filmska adaptacija v zadnjih letih pogosto predmet zanimanja in raziskovanja.

Je novelizacija adaptacija?

Problem novelizacije kot adaptacije filma je bil do zdaj v adaptacijskih teorijah obravnavan enostransko. Filmske študije so se osredotočile na filmske adaptacije literarnih del ter na vprašanje koncepta zvestobe; literarne vede pa predvsem na dela, ki se uvrščajo v klasični literarni kanon oziroma se štejejo za visoko literaturo (Van Parys, 2009). Z obravnavo novelizacij pa bom pokazala, da so razpon od nizke do visoke literature, raznovrstnost žanra in uveljavljenost piscev novelizacij vse prej kot enoznačni ter da kažejo na vitalnost kulturne in literarne prakse.

Na neustreznost uporabe pojma "adaptacija" pri preučevanju novelizacij je opozoril Jan Baetens (2005) in namesto njega uvedel pojem antiadaptacija. Novelizacija po svojem bistvu in adaptacijskem procesu ni prenos iz enega izraznega medija v drugega (iz filma v literaturo), temveč intersemiotični proces prenosa iz scenarija filma v roman, torej iz besedila v besedilo.

S tem postane meja med adaptacijo, novelizacijo v ožjem pomenu besede ali intertekstualnostjo tanka. Zajezitev pojma adaptacije in njena definicija je problematična iz omenjenega razloga, pa tudi zaradi raznovrstnosti oblik, v katerih se novelizacija pokaže. V odnosu do podlage, filma ali drugega medija, je prenos v roman lahko povsem svoboden, kreativen in tako prikrit, da postane skoraj neviden intertekst.

Novelizacija dopušča kreativni prostor pri opisih junakov, njihovih dejanj in prostora, pri čemer je film navadno omejen s svojimi prevladujočimi izraznimi sredstvi, kot so zvok, slika in montaža (Mahlknecht, 2012). Peritekst (v našem primeru klasičnih novelizacij) je kompleksen in lahko s prenosom v roman ustvarja vse mogoče reference na film. Najpreprostejša oblika je prenos zgodbe filma v roman na vsebinski ravni.

Kompleksnejši so prenosi vizualnega koncepta v roman. Ti se lahko pojavljajo kot imitacije filmskih tehnik v romanu, s posnemanjem stila znanega filmskega ustvarjalca (bratje Marx, Almodóvar), pa z vključevanjem različnih tekstov, refleksij, biografij in esejev, ki so filmsko-tematsko obarvani.

Filmski elementi se kažejo tudi s t. i. izvedeno vizualnostjo. Novelizacija pogosto vsebuje z vizualnega vidika reklamni poster filma, seznam igralcev, portfelje in slikovno gradivo s snemanj filmov, fotografije, spremne besede pisateljev, scenaristov, režiserjev, celo fiktivnih likov, intervjuje s filmarji, risbe in načrte lokacij snemanja ter slovarje izrazov.

Novelizacija je torej lahko povsem odprta intertekstualno ali tematsko. Ronald Sukenick je v delo *Blown Away* (1986) vpeljal postmoderno predstavo, v kateri liki sebe vidijo kot prenovelizacijo oziroma renovelizacijo. Pogosti so primeri opisov dejanskih in fiktivnih fragmentov filmov: Andre Hodeir v svoji novelizaciji *Play Back* (1983) na kratko povzame fragment iz enega od znanih filmov Harryja Langdona *Louise-René des Faret, Le malheur au Lido* (1987), Patrick Devilelov pa z delom *La Tentation des arme a feu* (2006) predela Viscotijev *Morte a Venezia*.

Iz povsem tehničnega vidika nastajanja komercialnih novelizacij se te lahko v marsičem razlikujejo od filma. Razlogi lahko tičijo v postprodukciji, režiserjevem rezu scen na samem snemanju, na novo napisanih prizorih, ki se navadno nenapovedano popravljajo in vnašajo v scenarije ipd. Pisec novelizacije ni nujno aktivno udeležen pri procesu snemanja filma, da bi lahko temu ustrezno adaptiral nastale spremembe scenarija v roman. Od omenjenih primerov je treba ločevati novelizacije, ki nastajajo dejansko na podlagi že izdelanega filma in časovno ne sovpadajo z njegovim odprtjem za publiko.

Vizualno v novelizaciji

Na obliko, variacije žanra in stil novelizacije pomembno vpliva vizualno oziroma slika. Omenili smo že vizualne vplive filma na novelizacijo v smislu ponovitve dizajna, posterja, vnosa slikovnega gradiva iz samega filma. Vpliv vizualnega in filmskega je pri novelizaciji globlji. Novelizacije se pojavljajo v raznovrstnih oblikah, ki izhajajo iz vizualnega/filmskega. Grafični roman z najbolj znanim primerom *Planet opic* (2001, rež. T. Burton) še isto leto adaptirata pisatelj Scott Allie in ilustrator Davide Fabbri. Znanstvenofantastični film *Planet opic* (2001) je s svojo znanstveno in fantastično scenografijo vplival na nastanek grafične novelizacije. Podobje in vizualne senzacije v filmu so ključni elementi, ki jih avtorja novelizacije v romanu spretno uporabljata.

Podobno nekateri drugi hollywoodski filmi vplivajo na stil in način novelizacije, na primer *Vojna zvezd* (1977) s svojimi vizualnimi učinki, masko in specialnimi efekti vpliva na nastanek fotonovele/fotoromana v dvanajstih izdajah med letoma 1977 in 1978. *Cinéroman* je že v šestdesetih letih filmsko ustvarjanje razumel kot nov način pisanja skozi oko kamere. Od *auterjev* je zahteval, da pri ustvarjanju literature sledijo tehnikam filma in njegovemu načinu izražanja. Na tem mestu je treba vpeljati pojem hipotetične novelizacije (Van Parys, 2009). Ta ne adaptira zgodbe, temveč posnema stile različnih filmarjev, komentira določen film ali znotraj romana ob povsem neodvisni zgodbi razpravlja o filmu. Mark Z. Danielewski v romanu *House of Leaves* (2000) piše o dokumentarcu z naslovom *The Davidson Record*, ki se izkaže za povsem fiktivnega. Gianni Celati v delu *La farsa dei tre clandestini* (1987) posnema stil filmov bratov Marx. Italijanski pisec Paolo Pedote napiše roman z naslovom *Come in un film di Almodóvar* (2006), ki sicer s kakim konkretnim Almodóvarjevim filmom/zgodbo nima nikakršne povezave, je pa prežet z režiserjevim kulturnim stilom.

Številne variacije žanra in neposredni vplivi filma morda kažejo na izgubljeno mesto romana oziroma literature, ki se že v šestdesetih letih začne obračati k filmu in pristane na filmsko pisanje. Nekateri avtorji opozarjajo na vplive filma, češ da pisci danes že vnaprej pišejo romane z vizijo filmske adaptacije, tako da si sodobni bralec že ob branju zamišlja sekvence romana v sliki oziroma filmu. Na moč vizualizacije v današnji medijski/digitalni/vizualni kulturi so tudi pri nas na 11. mednarodnem komparativističnem kolokviju v sklopu festivala Vilenica 2013 opozorili sodelujoči z naslovno temo *Literatura in gibljive slike*.

Zaključek

Novelizacija se pojavlja v razponu od povsem nizke/komercialne/tipično hollywoodske literature, prek srednje uglednih literarnih del profesionalnih piscev in vse do visoke/literarne novelizacije kulturnih filmov. Filmske klasike med pisatelji visoke literature očitno še naprej burijo duhove in navdihujejo romane, ki si brez dvoma zaslužijo pozornost. Angleški pisatelj, akademik, kritik in zagnani ljubitelj kamere Geoff Dyer je leta 2012 izdal roman z naslovom *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*, hipotetično novelizacijo filma *Stalker* (1979) Andreja Tarkovskega. Dyer na osebni in umetniški ravni predstavi svoj pogled na enega od temeljev ruskega filma. Na izviren, duhovit in predvsem literaren način izrazi fascinacijo nad filmom in filmsko umetnostjo, ki ga je zaznamovala od prvega srečanja s *Stalkerjem* v kinu, in to do te mere, da mu je posvetil in napisal veličini filma ustrezno novelizacijo.

Prav literarne novelizacije spretno uporabljajo vse formalne in materialne lastnosti filma povsem intertekstualno, ne zakrivajo procesa adaptacije in ne razbijajo mimetične iluzije bralca, da se je znašel v "filmromanu". Romani so pisani tako, da bralec opazi posnetek, metafizijski postopek odvzete resničnosti in reference na film. Institucionalno literarne novelizacije niso vezane na časovni okvir ter nastajajo spontano in neodvisno od filmske industrije. Ravno obratno je s komercialnimi novelizacijami, ki se izogibajo vsakršnim notranjim referencam na film, prikrivajo proces adaptacije, da se bralca zadrži v naivnem branju, pri katerem je pomemben le posnetek zgodbe. Edina povezava s filmom nastaja na zunanjem polju dizajna in z morebitnim slikovnim gradivom, vendar so komercialne novelizacije za razliko od literarnih podrejene izvorni zgodbi.

Novelizacija tako v svoji živosti in raznolikosti postavlja pod vprašaj splošno domnevo o umetniški nevrednosti in pomanjkanju izvirnosti ter nudi mnoge možnosti za nadaljnje raziskovanje. Vse večje možnosti se odpirajo na področju interdisciplinarnih študij filma in literature. Preučevanje novelizacij je zagotovo področje, ki opozarja na potrebo po odpravljanju razlike med vizualnim in verbalnim, saj kulturna praksa že vrsto let dokazuje, da gre za obojestransko oplemenitenje in ne nasprotovanje. Strokovna literatura na domačih tleh ni izjema. Pregled slednje pokaže, da na slovenskem primerov novelizacij skorajda ni, saj interakcija med filmom in literaturo poteka na ravni filmskih adaptacij literarnih del. Majhen je delež izvernih scenarijev, ki bi lahko prerasli v novelizacije. Nazadnje je Samo Kuščer noveliziral svoj scenarij za film *Morana* leta 1993. Zakaj je temu tako, pa je morda lahko že predmet naslednjega članka.

Reference

- Baetens, Jan, in Marc Lits. 2004. *La novellisation: du film au roman/ Novelization: From Film to Novel*. Leuven: Leuven University Press.
- Baetens, Jan. 2005. *Novelization, a Contaminated Genre? V: Critical Inquiry*, let. 32, št. 1, str. 43–60. Chicago: University of Chicago Press.
- Baetens, Jan. 2010. *Expanding the Field of Constraint: Novelization as an Example of Multiply Constrained Writing*. V: *Poetics Today*, let. 31, št. 2, str. 51–79. Durham: Duke University Press.
- Blatt, Ari J. 2005. *Remake: Appropriating Film in Tanguy Viel's Cinéma*. V: *Contemporary and Francophone Studies*, let. 9, št. 4. str. 379–386. Oxfordshire: Routledge.
- Blustone, George. 2003. *Novels into Films*. London: Johns Hopkins University Press.
- Bordwell, David, in Kristin Thompson. 2009. *Film History. Introduction*. New York: McGraw Hill.
- Bovcon, Narvika. 2013. *Raziskave digitalne humanistike, ki uporabljajo gibljive slike*. V: *Literatura in gibljive slike*. V: *Primerjalna književnost*, let. 37, št. 2, ur. Aleš Vaupotič in Barbara Zorman. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost.
- Dyer, Geoff. 2012. *Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room*. Great Britain: Canongate Books.
- Fagoulst, Michael. 2012. *Derivative Works, Original Value*. V: *Philosophy in the Contemporary World*, let. 19, št. 1, str. 44–55. Charlottesville: Philosophy Documentation Center.
- Goldberg, Lee, in Max Allan Collins. 2014. *The International Association of Media Tie-In Writers*. Dostopno prek: <http://iamtw.org/>.
- Hendrix, Grady. 2011. *Pulp Fiction*. V: *Film Comment*, let. 47, št. 6, str. 44–49. New York: Film Society of Lincoln Center.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Jambreč, Boštjan Miha. 2006. *Skrivnostni otok Marienbada*. V *Kinotečnik*, let. 7, št. 8, str. 24–25. Ljubljana: Slovenska kinoteka. Dostopno prek: http://www.kinoteka.si/files/doc/kinotecnik/kinotecnik_2006_11.pdf.
- Juvan, Marko. 2000. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- Larson, Randall D. 1995. *Films into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*. Metuchen, N. J./London: The Scarecrow Press.
- Mahlknecht, Johannes. 2012. *The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion*. V: *Poetics Today*, let. 33, št. 2, str. 137–168. Durham: Duke University Press.

- Murray, Simone. 2008. *Materializing Adaption Theory: The Adaption Industry*. V: *Literature Film Quarterly*, let. 36, št. 1, str. 4–20. Salisbury: Salisbury University Literature Film Quarterly.
- Murnik, Maja. 2013. *Od teksta k materialnemu*. V: *Literatura in gibljive slike*. V: *Primerjalna književnost*, let. 37, št. 2, ur. Aleš Vaupotič in Barbara Zorman. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost.
- Olney, Ian. 2010. *Text, Technologies, and Intertextuality: Film Adaptations in a Postmodern World*. V *Literature Film Quarterly*, let. 38, št. 3, str. 166–170. Salisbury Maryland: Salisbury University.
- Raiteri, Steve. 2008. *Bukaroo Banzai: Return to the Screw (Book)*. V: *Library Journal*, let. 133, št. 12, str. 56–57. Plain City: Media Source, Inc.
- Rudolf, Matevž. 2013. *Ko beseda podoba najde: Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*. Ljubljana: Umco, d. d., in Slovenska kinoteka.
- Shail, Andrew. 2008. *The Motion Picture Story magazine and the Origins of Popular British Film Culture*. V: *Film History*, let. 20, št. 2, str. 181–197. Bloomington: Indiana University Press.
- Stam, Robert. 2005. *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*. V: *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ur. Robert Stam in Alessandra Raengo, 1–52. Malden: Blackwell.
- Štrajn, Darko. 2014. *Pričevanja o razsrediščeni subjektivnosti*. V: *Literatura in gibljive slike*. V: *Primerjalna književnost*, let. 37, št. 2, ur. Aleš Vaupotič in Barbara Zorman. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost.
- Tiessen, Paul. 1980. *The Shadow in "Caligari" Virginia Woolf and the "Materialists" Responses to Film*. V: *Film Critics*, let. 5, št. 1, str. 1–9. Maedville: Film Critics.
- Van Parys, Thomas. 2009. *The Commercial Novelization: Research, History, Differentiation*. V: *Literature Film Quarterly*, let. 37, št. 4, str. 305–317. Salisbury: Salisbury University Literature Film Quarterly.
- Vaupotič, Aleš, Barbara Zorman in drugi. 2014. *Literatura in gibljive slike*. V: *Primerjalna književnost*, let. 37, št. 2, ur. Aleš Vaupotič in Barbara Zorman. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost.
- Zorman, Barbara. 2008. *Film in literatura: primerjave, izmenjave, priredbe*. V: *Primerjalna književnost*, let. 31, št. 2, str. 95–111. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost.
- Zorman, Barbara. 2009. *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko in Založba Annales.

dr. Marko Pavliha



Latinščina oživljena¹

Iuvat ipse labor – razveseljuje (že) samo delo.
Mark Marcial (*Epigram*)

*Ilirsko me kliče
Latinec in Grék,
Slovensko mi prav'jo
Domači vsi prék.*
Valentin Vodnik (*Ilirija oživljena*)

Na enem od mističnih pohajkovanj po obronkih (ne)zavednega sem se že skorajda sprijaznil z izgubljenostjo v zmešnjavi obstoječega *versus* pričakovanega, ko sem sredi turkiznega platoja nad oceanom uzrl marmornat svetilnik. Najmanj sto čevljev visoko je silil k nebeškemu svodu, njegov žaromet pa je segal daleč onkraj ožarjenega obzorja, ki ga je poslednjič v tem dnevu ljubkovalo sonce.

Saj ni mogoče, da me še v sanjah – ali kar koli pač doživljam zdajle – nagovarja pisateljski odvetnik Robin Sharma s svojim menihom (kdo ve, če je sarme ...), ki je prodal ferarija, ne vedoč, da je moja zajetna “malenkost” povsem zadovoljna z ekološkim hibridom japonskega proizvajalca, zato mi ni treba ničesar prodajati! In ko smo že pri njegovem vrtu, zakaj ni svetilnik rdeče barve? Flisarjev protagonist *Na zlati obali* vidi svet kot spodletel projekt tragično nepopolnega človeškega uma. Smo res le male debele riti, ki nenehno prdijo zlagane besede? Mar

¹ Pričujoči *TABE* (*think-about-book-essay*) se mi je utrnil ob študiranju imenitne knjige Janeza Kranjca z naslovom *Pozabljena latinščina* (Zbirka Pravna obzorja, št. 50, IUS SOFTWARE, d. o. o., Ljubljana: GV Založba, 2014). Prof. Kranjc komentira 118 rekov, čeravno jih ima bistveno več na zalogi in jih še naprej redno priobčuje v Pravni praksi. Klasičen prikaz knjige je denimo napisala Katja Škrubej: *Pozabljena latinščina* (Pravna praksa, št. 40-41/2014).

sanjam večdimenzionalno, kot da bi nastopal v znanstvenofantastičnem akcijskem filmu režiserja Christopherja Nolana s pomenljivim naslovom *Inception (Izvor)*, četudi nisem Leonardo DiCaprio?

Nič takega se ni pripetilo, *quel dommage*, me je pa na vhodu svetilnika, ki bi bil v povečani bazaltni inačici podoben Hamurabijevega zakoniku, pričakal možakar, ki je neverjetno spominjal na Julija Cezarja, le da je ta že dobri dve tisočletji v onstranstvu, gospod, ki mi je strumno molel roko v pozdrav, pa je deloval zelo živo in živahno.

“*Quo vadis*, kolega Pavliha?” me je vprašal nesojeni Henryk Sienkiewicz in kot v študentskih časih sem instinktivno pomislil, v kateri knjigi ali zakonu tiči prav(il)ni odgovor.

“Pa to ste vi, gospod Profesor,” sem osuplo vzkliknil, kot da bi nastopal v kulturni radijski nanizanki *Butnskala*, bržda šokiran, kaj za božjo voljo v tej okultni avanturi počne eden mojih najljubših učiteljev s *Facultas Iuridica, Universitas Labacensis*, svetovni strokovnjak na področju rimskega prava in poliglot, prof. dr., dr. h. c. Janez Kranjc, redni profesor za rimsko pravo na pravnih fakultetah v Ljubljani in Mariboru. “Če vam povem po pravici, sem se izgubil na poti do samouresničenja, zategadelj v prostem času iščem izhod iz labirinta,” sem pristavil prostodušno in se tokrat brez političnih ambicij nekoliko osramočen zagledal v oguljeno konico čevlja na svoji levi nogi.

“Zanimivo, spoštovani kolega, silno interesantno, sem zadovoljen, da ste se podvzivali,” mi je prešerno odvrnil Profesor, kot da bi čakal name, in mi v roke izročil še kar debelo bukvo z zelenkasto-rumeno-modrimi trdimi platnicami, na katerih je z velikimi črkami pisalo *Pozabljena latinščina*. Iz njenih globočin so mi nekako virtualno skupaj s Profesorjem mežikali nesmrtni Aristotel, Tomaž Akvinski, Francis Bacon, Cicero, Epikur, Gaj, Horacij, Kato starejši, Seneka, Publilij Sirec in mnogi drugi geniji, ki jih manjka v Sloveniji.

“Rad bi vas spoznal z nekaterimi mojimi dobrimi prijatelji, ker vem, da si želite Eno *alkimizirati* v Vse in Vse v Eno, ker vam ni vseeno. Besede vplivajo, zgledi vlečejo, pravi latinski pregovor, Sir Arthur Helps pa je še dodal, da modri reki žal pogosto padejo na neplodna tla, toda prijazna beseda ni nikoli vržena proč.”

Še vedno zaprepaden sem previdno zakorakal v preddverje svetilnika in sledil Profesorju, ki se je po polžje zavitem stopnišču vzpenjal v prvo nadstropje. “*Dio mio*, vem, da se rad sprehajaš, ampak tole je *tumač*,” me je opominjalo škripajoče koleno, obujajoč spomine na artroskopijo v Valdoltri, “raje čofotam ali kolesarim na mestu v kleti, le da mi ni treba laziti po strmih stopnicah.”

Znašel sem se v zaobljeni sobani, ki je spominjala na Montaignov grajski stolpni kabinet v osrčju francoske Dordogne, le da na stropnih tramovih ni bilo nobenih pametnih izrekov, pravzaprav niti lesenih opažev nisem videl, čudno. Pač pa se je pred menoj znašel, pomislite, sam znameniti Cicero, pri čemer se ne spomnim, da bi (vsaj jaz ne) zaužil kako prepovedano substanco, nemara le požirek malvazije pred spanjem, ok, dva (tri). Vrli prevajalec Matej Hriberšek mi je nekoč pisno pripovedoval, da se je Mark Tulij Cicero – govornik, pravnik, filozof, pesnik, zgodovinar, književnik, kvestor, edil, pretor in konzul – rodil 3. januarja 106 pr. Kr. v mestecu Arpinum v premožni viteški družini, kjer je skupaj s štiri leta mlajšim bratom preživel otroška leta. Kmalu se je preselil v Rim, kjer sta zanj skrbela stric Lucij Cicero in ujec Gaj Akuleon, ki sta prijateljela z znanimi osebnostmi tistega časa. V Rimu se je začelo njegovo učno obdobje; govorniško izobrazbo si je pridobil pri Marku Antoniju in Luciju Krasu, ki sta tedaj slovela kot najboljša govornika, pravo je študiral pod mentorstvom znamenitega jurista Kvinta Scevole Avgurja, filozofsko izobrazbo si je pridobil pri epikurejcu Fajdru, akademiku Filonu in stoiku Diodotu. Takisto se je seznanil z govorniško teorijo, pesništvom, slovničarstvom, zgodovino in književnostjo. Kot poroča Plutarh, je Cicero sicer zmožgel spoštovati dobre in boljše tekmece, a to ni zastrlo njegove hvalisavosti in cinizma. Sprva ni zaslovel samo kot odličen orator, marveč tudi kot najboljši poet v Rimu, toda njegovi verzi so bili hitro pozabljeni in potisnjeni “zunaj vsega ugleda”, ker so mu sledili bistveno bolj nadarjeni pesniki, na primer Vergil. Oster jezik, koleričen značaj, a navzlic stoična načelnost po vzoru Zenona in Epikteta so ga naposled dobesedno stali glave (danes bi obglavljenje bržkone predvajali na YouTube), čeravno mi je v tem ezoteričnem hipu deloval povsem enovito, kot da se mu nikoli ni nič zgodilo. Njegov zadnji esej o dolžnostih, *De Officiis* se glasi njegov naslov v originalu, je napisal v anekdotičnem slogu za svojega sina, da bi mu pojasnil razmerje med političnimi pravicami in etičnimi vrednotami. Delo je v poznem srednjem veku postalo moralna avtoriteta in je celo druga natisnjena knjiga po Gutenbergovi *Bibliji*, katere vrednost je naraščala prek Voltairovega časa do danes.

“Dragi moj Marko, napočil je trenutek resnice. Vse, kar sem zapisal v knjigi pod številko 50 znamenite zbirke Pravna obzorja – naj mi bo pri Stvarniku priča urednik akademik prof. dr. Marijan Pavčnik –, vam lahko iz prve roke bolje pojasni le nekaj učenjakov, in tule je eden od ključnih,” je s slišnim ponosom rekel Profesor, potem pa se je dostojanstveno priklonil mojemu soimenjaku in ga povabil k besedi.

“Amicus certus in re incerta cernitur. Homo et pudens et constans et gravis. Honestum id intellegimus, quod per se ipsum possit iure laudari. In homine turpissimo obsolefiebant dignitatis insignia. Fortes fortuna adiuvat. Itaque probe definitur a Stoicis fortitudo, cum eam virtutem esse dicunt propugnantem pro aequitate. Iustitia est domina et regina virtutum. Meminerimus autem etiam adversus infimos iustitiam esse servandam.”

Cicero je končal, pomenljivo zamahnil z desno roko proti srcu, si popravil belo togo in sedel na kamnito klopco ob oknu, skozi katerega je sijala morska sinjina.

“Je južni otok. Je,” bi nemara vzdihnil Kajetan Kovič, “je pika na obzorju. / Je lisa iz meglè.”

Profesor me je zvedavo pogledal, češ, mar ni lepo recitiral (Cicero namreč, ne Kajo), a je z mojega pordelega obličja razbral, da nisem obiskoval klasične gimnazije in latinščino obvladam le površno (beri: pojma nimam), bolj ali manj v okvirih rekov in maksim, ki sem se jih naučil od njega in pozneje iz knjižne zakladnice (bolj pikantne pa smo šegavo skovali študenti na žurih, na primer *in vino veritas, in vagina penis*). Latinščina, *lingua Latina*, je antični indoevropski jezik in eden od dveh klasičnih jezikov Evrope, ki še vedno živi, tako v religioznih krogih kot v naravoslovju, pravu, filozofiji in še kje. Iz njega izhajajo vsi romanski jeziki, mnogo besed z latinskim korenem je moč najti v drugih sodobnih jezikih, tudi v slovenščini; podobno vlogo je v Indiji igral sanskrt. V zahodnem svetu je bila latinščina več kot tisočletje *lingua franca*, naučen jezik za znanost in politiko, ki ga je v 18. stoletju nadomestila francoščina, v poznem 19. stoletju pa angleščina. Latinščina še dandanes ostaja formalni jezik rimskokatoliške cerkve in je uradni jezik države Vatikan. Kljub zapletenosti ni nobena latovščina in jo bržda nikoli ne bo izpodrinil esperanto, ki bi sicer pomenil znaten prispevek k jezikovni enakopravnosti in bi zgolj Evropski uniji prihranil nekaj milijard evrov za tolmačenje, a je popolnoma umetno zložena govorica, ki jo ljudje težko intimno ponotranjijo, čeprav se jo je menda mogoče dokaj hitro naučiti.

“Pravi prijatelj se spozna v negotovih razmerah,” je brežhibno prevajal Profesor, “spodoben, trden in premišljeno resen človek. Štejemo, da je pošteno tisto, kar se lahko upravičeno samo hvali. Pri nemoralnem človeku znaki dostojanstva izgubijo svoj sijaj. Sreča podpira neustrašne. Stoiki zato pravilno opredeljujejo pogum, ko pravijo, da je to krepost, ki se bori za pravičnost. Pravičnost je gospodarica in kraljica kreposti. Ne pozabimo, da je treba spoštovati pravičnost tudi v razmerju do najšibkejših.”

Gospod Profesor se je v značilnem slogu nekajkrat zazibal na stopalih, najprej dvig na prste in potem spust nazaj na pete, nato je še komentiral:

“Koristi prijateljstva so brezmejne, cenjeni pavliha, pardon, Pavliha, a pravega prijatelja je bilo že v Ciceronovih časih težko najti, še najteže med ljudmi, ki opravljajo javne funkcije. Kje boš namreč našel nekoga, ki bo imel napredovanje prijatelja raje kot lastno napredovanje, kje? Če pravega prijatelja spoznamo v težavah, potem tudi težke čase spoznamo po tem, da ni več pravih prijateljev. Težki časi namreč niso le časi materialnega pomanjkanja, marveč predvsem obdobje ohlajenih medčloveških odnosov.”

Vau, izzvenelo je kot pri njegovih predavanjih in vajah ali nekoč med jesenskim sprehodom po Rožniku, ko me je pred odhodom prek atlantske luže – nisem tja odrinil s trebuhom za kruhom, marveč z glavo za znanjem – spoznal z imenitnim Francetom Bučarjem, ko še ni vedel, da bo postal oče slovenske ustave in prvi predsednik parlamenta samostojne države. Resda je politika izgnala vzgojo iz večine izobraževalnih institucij, a Kranjca niso zlomili, niti obeh Francev ne, ne Pedička ne Bučarja. Prvi je učil, da bi morala biti pedagogika kot sodobna *paideia* primarno funkcija človeka z namenom njegovega učlovečevanja, šele potem funkcija družine, države, ideologije in preostalih faktorjev. Boljšega antigrešnika ni zoper družbeno tuberkulozo, od tod bi bila pot v večnost dosti lažja.

Cicero je očesno ošvrknil Profesorja in raskavo zagodrnjal:

“Bene facta male locata male facta arbitrator. Male enim se res habet, cum quod virtute effici debet, id temptatur pecunia. Non licet sui commodi causa nocere alteri. Errare humanum est, perseverare autem diabolicum.”

No, to sem pa celo jaz razumel. “Slabo naloženo dobro delo štejem za slabo delo. Slabo je, ko se skuša doseči z denarjem tisto, kar mora izhajati iz vrline. Ni dopustno zaradi lastne koristi škodovati drugemu. Motiti se je človeško, v zmoti vztrajati pa hudičevo.”

“A kako vse to fu(n)kcionira v praksi, kaj je s tolikanj opevano socialno in pravno državo oziroma vladavino prava?” sem samega sebe polglasno vprašal, a je bilo dovolj slišno za odgovor.

“Mens et animus et consilium et sententia civitatis posita est in legibus. Moribus antiquis res stat Romana virisque. Nec bene vivi sine bona re publica posset, nec quicquam civitate bene constituta beatius. Nulla est tam stulta civitas, quae non iniuste imperare malit quam servire iuste. Omnium societatum nulla est gravior, nulla carior quam ea, quae cum re publica est uni cuique nostrum. Quid est enim civitas nisi iuris societas civium. Qui parti civium consulunt, partem neglegunt, rem perniciosissimam in civitatem inducunt, seditionem atque discordiam. Summum ius summa iniuria. Ubi bene, ibi patria. Virtute gubernante rem publicam, quid potest esse praeclarium. Vult virtus honorem, nec est virtutis ulla alia merces.”

Ups, tole pa ne bo šlo brez dragega Profesorja.

“V zakone so vsajeni razum, duh in modrost države. Rimska država stoji na starih običajih in možeh starega kova. Niti ni mogoče živeti brez dobre države, republike, niti ni nič bolj srečnega od dobro urejene države. Nobena država ni tako neumna, da ne bi raje po krivici vladala, kot pa bila po pravici zaslužjena. Med vsemi družbenimi vezmi ni nobena bolj dragocena, nobena ljubša kot tista, ki vsakega med nami povezuje z republiko. Kaj je država, če ne pravna skupnost državljanov? Tisti, ki se brigajo le za del državljanov, del pa zanemarjajo, uvajajo v državo pogubno stvar – razkol in neslogo. Najvišje, to je do skrajnosti pripeljano pravo, je največja krivica. Kjer je dobro, tam je domovina. Kaj je lahko sijajnejše, kot če vodi državo krepost. Krepost hoče čast, in nič drugega ni plačilo kreposti.”

In potem meni očitajo, da sem utopični naivnež, halo!? Ker mi je *dobro* v Sloveniji, je zato moja domovina?

Profesor je globoko zajel sapo, kot da bi me čutil na vodi in bi hotel strastno vdahnuti moj notranji vihar, v njem razpeti svoja miselna jadra in zapluti z menoj po isti besedni brazdi.

“Dom namreč ni samo materialno blagostanje. Njegovi bistveni prvini sta tudi občutek pripadnosti in ljubezen, ki dajeta življenju smisel. Brez njiju je sicer mogoče živeti. Če pa pomislimo, kaj bi ostalo od naše kulture in zgodovine, če bi iz njiju odstranili vsa dela, ki jih je navdihnila domovinska ljubezen, potem vidimo, kako plitvo bi bilo takšno življenje.”

Drži, sem pomislil, tudi Abraham Lincoln je rad videl človeka, ki je bil ponosen na svojo domovino, toda še ljubši so mu bili ljudje, ki so živeli tako, da je bila lahko vsa domovina ponosna nanje.

Cicero je z odobravanjem prikimal, ker je očitno dojel poanto, nato je pompozno sklenil svoj nastop:

“Temeritas est videlicet florentis aetatis, prudentia senescentis. Optima hereditas a patribus traditur liberis gloria virtutis rerumque gestarum. Plus enim mali pravitas voluntatis adfert quam fortuna cuiquam boni. Praeterita mutare non possumus.”

Lahko, prosim, po slovensko, da vas bo razumel še kdo od plebejskih zemljanov?

“Nepremišljenost namreč spada k cvetoči mladosti, modrost k starosti. Najboljša dediščina, ki jo starši lahko izročijo otrokom, bolj dragocena od slehernega premoženja, je slava njihovih kreposti in del. Izprijena volja povzroči več slabega, kot sreča prinese dobrega. Preteklega ne moremo spremeniti.”

Epski retorik se je dostojanstveno priklonil in izpuhtel v noč. Profesor mi je pomignil, naj mu sledim, in odkorakala sva še više, v zadnje nadstropje svetilnika, kjer naju je precej nervozno čakal možakar rejenega obraza, spominjal me je na Gorbačova brez madeža na visokem, poliranem čelu. Profesor je opazil mojo zadrego in me rešil iz ugankarske zagate.

“Ne, ne gre za Rusa, temveč za Luciusa Annaeusa Seneco, ki ga oba tako rada citirava. Dovolite mi, da vaju predstavim.”

Neverjetno, kar preveč za eno sanjsko dogodivščino. Kot poroča Lesley Levene, se je rimski stoik Lucij Anej Seneka rodil v španski Cordobi leta 4 pr. Kr. kot sin premožnega retorika in zgodovinarja z izvrstnimi zvezami, ki so še dandanes usodne, kajti ni toliko pomemben *knowhow*, marveč *whom you know how well*. Seneka je bil zaradi poznanstev in imenitne izobrazbe v obdobju Kaligulove vladavine v milosti, nato je bil pregnan zaradi obtožbe prešuštva s cesarjevo sestro Julijo. Osem let je preživel na Korziki, dokler ga niso poklicali nazaj v Rim za vzgojitelja mlademu Neronu. Bistvo Senekovega izročila je samoobvladovanje, nikogar ni mogoče imeti za velikega, če ne obvladuje in ne kroti svojih želja. Trpljenje je le preizkušnja, ki okrepi posameznika, jeza, bridkost in strah pa so čustvene pasti, ki ga zasušnjijo. Ko je Seneko kot strelo z jasnega udaril Neronov ukaz, naj naredi samomor zaradi predolgega jezika (v 21. stoletju pa imamo *WikiLeaks*, *LuxLeaks* ali kar koli že pušča), si je najprej prerezal žile na rokah, potem popil strup, nazadnje, ker še vedno ni umrl, pa je služabnikom naročil, naj ga potopijo v kad vrele vode, kjer se je zadušil v pari. Če parafraziramo pevca in kitarista Marka Knopflerja, bil je resnično “*Stoic till the end*”.

Senekovi materi Helviji je poglobljen študij filozofije preprečil preveč starokopiten in patriarhalen mož, zato jo je sin v nekem spisu takole ojdipovsko tolašil:

“O, da bi bil moj oče, najboljši med možmi, manj predan običajem prednikov in bi hotel, da bi se bila podrobno in ne le bežno izobrazila v modroslovju. Potem ti zdaj ne bi bilo treba šele iskati pomoči proti nenaklonjeni usodi, temveč bi jo lahko kar uporabila. Zaradi tistih, ki se ne lotijo učenja zaradi modrosti, temveč zaradi svoje nečimrnosti, ti ni pustil, da bi se študiju bolj posvetila.”

Seneka me je pomirjeno potrepljal po plečih, kot da bi mi želel na konkludenten način oprostiti “zamudo”, in spregovoril približno tako, kot se je desetletja pozneje nemara malce plagiatorsko zapisovalo cesarju Marku Avreliju v slavni dnevnik meditacij:

“*Alteri vivas oportet, si vis tibi vivere. Amicos secreto admone, palam lauda. Ars longa, vita brevis. Auribus frequentius quam lingua utere.*”

Calamitas virtutis occasio est. Clementia, in quamcumque domum perverit, eam felicem tranquillamque praestabit. Faciles etiam nos facere debemus, ne nimis destinatis rebus indulgeamus. Fatis agimur: cedite fatis.”

Tudi zdaj se je Profesor izkazal za bistroumnega prevajalca, še prej pa mi je v duhu Senekovega sporočila materi prišepnil, da danes v naših krajih ni resnih zunanjih ovir za premišljevanje in meditacijo, ovira je lahko le slehernikova miselna lenoba. Brane Senegačnik je jedrnato opisal svojevrsten paradoks stoiške etike: zahteva striktno osredotočenje na samega sebe, a je hkrati eden glavnih zgodovinskih generatorjev humanizacije družbenih odnosov in pozorne skrbi za sočloveka. Dobrih dva tisoč let po prvih stoiških korakih je Jules Evans na ogled razstavil fantastično knjigo *Philosophy for Life and Other Dangerous Situations*, Lou Marinoff pa priporoča Platona namesto pomirjeval: “*Plato, not prozac!*”

“Živeti moraš za drugega, če hočeš živeti zase,” je Senekove besede hitel pojasnjevati vzhičeni Profesor. “Priatelje opominjaj na skrivaj, vpriči drugih pa jih hvali. Znanost je dolga, življenje kratko. Ušesa uporabljaj pogosteje kot jezik. Nesreča je priložnost za krepost. Blagost napravi srečno in mirno vsako hišo, v katero vstopi. Tudi mi se moramo sprostiti, da se ne bomo preveč oklepali določenih stvari. Usoda nas vodi, podredite se usodi.”

Seneka je nekoliko prestrašen oprezal za morebitnimi ovaduhi in biriči, nato je nadaljeval:

“Imago animi sermo est: qualis vita, talis oratio. Inter plurima maxime vitia nullum est frequentius quam ingrati animi. Lauda parce, sed vitupera parcius. Nec in eadem intentione aequaliter retinenda mens est, sed ad iocos devocanda. Nemo enim potest personam diu ferre, ficta cito in naturam suam recidunt. Non est beatus, esse se qui non putat. Non accepimus brevem vitam, sed fecimus. Non est enim in rebus vitium sed in ipso animo. Veritatis simplex oratio est.”

Ali po kranjsko s pomočjo Kranjca:

“Govor je podoba duše; kakršno življenje, takšno govorjenje. Med najpogostejšimi in največjimi napakami ni nobena pogostejša od nehvaležnosti. Hvali zmerno in še zmerneje grajaj. Duha pa ni treba držati ves čas v enaki napetosti, marveč ga je treba pripraviti do šale. Nihče namreč ne more dolgo nositi maske; kar je hlinjeno, se kmalu vrne v svojo resnično naravo. Ni srečen, kdor se nima za srečnega. Življenja nismo prejeli kratkega, temveč smo ga takega naredili. Napaka ni v stvareh, temveč v mišljenju. Govorica resnice je preprosta.”

Profesor Kranjc je navdušeno zaploskal in kar sam pristavil prgišče lucidnih Senekovih misli, ki so nedvomno ciljale name. “*Non accedet*

ad rem publicam sapiens, nisi si quid intervenerit. – Če se ne bo zgodilo kaj posebnega, se moder človek s politiko ne bo ukvarjal. *Ubi discrimen inter malos bonosque sublatum est, confusio sequitur et vitiorum eruptio.* – Kjer izgine razlikovanje med dobrimi in slabimi, sledita zmeda in izbruhnejo pregrehe. *Ubi non est pudor nec cura iuris sanctitas pietas fides, instabile regnum est.* – Kjer ni sramežljivosti, skrbi za pravo, poštenosti, čuta dolžnosti in zaupanja, tam oblast ni trdna. *Si vis omnia tibi subicere, te subici rationi; multos reges, si ratio te rexerit.* – Če si hočeš podvreči vse, se podvrži razumu; mnoge boš vodil, če te bo vodil razum.”

Seneka je zažvižgal, navdušen nad Profesorjevo erudicijo, jaz pa sem zakompleksano pomislil na Georgea Herberta, ki je dejal, da kdor ni čeden pri dvajsetih, močan pri tridesetih, bogat pri štiridesetih in moder pri petdesetih, ne bo nikdar ne čeden, ne močan, ne bogat in ne moder. Za slednje imam nemara še čas, za ostalo pa ...

“Sicer pa sledim vodstvu narave,” naju je s Profesorjem šokiral vrli Rimljan, ker je spregovoril v brezhibni slovenščini in nama pod nos pomolil razpravo o srečnem življenju in drugih tegobah,² “v tem se strinjajo vsi stoiki: prava modrost pomeni ne zabloditi stran od nje, oblikovati samega sebe po njenih zakonih in njenem zgledu. Srečno je torej tisto življenje, ki je skladno z lastno naravo; to pa je mogoče doseči samo na en način: najprej mora biti duh zdrav in mora imeti svoje zdravje v trajni posesti; nadalje mora biti pogumen in silen, lep in potrpežljiv, pripravljen za sleherne okoliščine, pozoren do svojega telesa in do vsega, kar ga zadeva, a vendarle brez tesnobe, končno: prizadeven za vse drugo, kar krasi življenje, ne da bi kaj od tega občudoval – uporabnik darov fortune, in ne njihov suženj.”

“Kako pa je s svobodo in notranjo spokojnostjo in blaženostjo?” ga je pobaral Profesor.

“Svobode ne more podeliti nobena druga stvar kot brezbriznost do usode; tedaj se bo rodila tista neprecenljiva dobrina: mir in vzvišenost duha, zasidranega v varnem pristanu; veliko in neomajno veselje, ki vstane iz spoznanja resnice, ko so odgnani vsi strahovi; vedrina in razcvet duha: a duh se teh stvari ne bo veselil, ker bi bile same dobrine, temveč ker so se rodile iz dobrine, ki je njegova last. Filozofi sami ne uresničujejo tega, kar pridigajo. Pač: mnogo tega uresničujejo že s svojimi besedami in s svojim visokim pojmovanjem dobrega; če pa bi se njihova dejanja popolnoma ujemala z besedami, kdo bi bil sploh srečnejši od njih?”

² Naslednjih nekaj citatov je izposojenih iz knjige Lucija Aneja Seneke *O srečnem življenju in druge razprave*, ki jih je izbral, prevedel in spremno besedo napisal Brane Senegačnik (Ljubljana: Študentska založba, 2001). *Licentia poetica* me opravičuje, da sem misli za tole razmišljanje nekoliko priredil in po svoje razporedil.

Kakšna vrlina in besedna milina! Ko sem ga takole zavzeto poslušal, me je direktno v srce dregnila ena od mojih podosebnosti *alias* Aktivni državljani, zato me je zanimalo, kaj si o tem misli vrhovni stoik.

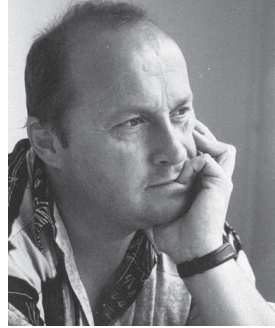
“Če je država preveč skorumpirana, da bi ji bilo moč pomagati, če jo je zlo povsem preplavilo, si modrijan ne bo zaman nalagal naporov, ne bo se žrtvoval, če njegova žrtev ne bo prinesla nobene koristi. Če ima premalo ugleda ali moči, če ga politika ni pripravljena sprejeti ali če mu tega ne dopušča njegovo zdravstveno stanje, tedaj se ne bo podal na potovanje, za katerega ve, da mu ne bo kos, prav kakor se ne bi podal na morje v razmajani ladji ali se ne bi javil k vojaški službi, če bi bil slabotne postave. Od človeka se prav gotovo zahteva to, da koristi drugim ljudem: če je mogoče, mnogim, če ne, maloštevilnim, če ne maloštevilnim, potem svojim najbližjim, če pa niti to ne, tedaj vsaj samemu sebi. Narava je vsaj mene namenila za oboje: da delujem in da najdem čas za kontemplacijo. In res počnem oboje, tudi v večnih loviščih, saj tudi kontemplacije ni brez delovanja. To svetujem tudi vam, spoštovani Marcus Pavlihus.”

Seneka nama je slovesno pokimal, tiho zavzdihnil, zaprl oči, tlesknil s prsti desne roke in se razblinil v večnost. Tudi Profesorja naenkrat ni bilo več, jaz pa sem se znašel na prodnati potki pred zamrlim svetilnikom in škrlatna zarja je naznanjala novo jutro. V rokah mi je počivala knjiga, na kateri je z rosno lesketajočimi črkami pisalo *Pozabljena latinščina*; tam onkraj skodranih valov so ob prvih sončnih žarkih zaspano zehali Dolomiti in na drugi strani morskega polkroga se jim je v brk smejal Triglav.

Hvala grško-rimskim kameradam, hvala svetovljansko-domoljubnim glasbenikom, slikarjem, kiparjem, poetom in pisateljem, hvala Profesorjem in Kranjcem, da slutim, kam naj grem, od morja, prek puščav in planjav, skozi gozdove in oljčne nasade, vse do Menartovih gorá:

*“Vrh gore je bel kažipot očem
in jasen dan žari od vsepovsod
in sreča je, da je pred mano pot,
in to da vem, da slast je v tem, da grem.”*

Milan Vincetič



Petra Kolmančič: *P(l)ast za p(l)astjo.*

Maribor: Založba Pivec, 2014.

Že sam naslov najnovejše pesniške zbirke Petre Kolmančič – zanjo je letos prejela Veronikino nagrado –, aludira na prerez “resničnosti, ki so vzporedne vsakdanji vsakodnevni resničnosti, /.../ torej naši notranji resničnosti – (na) tisto, kar se zgodi na robu noči, v pesmi, na ravni jezika ali kot goli osnutek misli,” kot pravi sama pesnica v intervjuju *Privlači me tisto, kar se zgodi na robu noči* (Delo, 22. avgust 2014). Tudi sam modernistično uglašen naslov ponuja več branj: plast za plastjo, past za pastjo, plast za pastjo, past za plastjo, zato pričujoča poezija Petre Kolmančič asociira na odprte rane, iz katerih “vsako noč ližeš najslajšo mano in je nikdar ne sprazniš”. Ali kot pravi pesnica v zadnji kvartini pesmi *Svetovi*: “Navzočnost tiktaka, se ustavi in v tišini traja dalje. / Imaš svoje in še to malo jecljavo srce. / Čas množi svojo potenco, prostor razširi svojo senco. / Oblebdiš v imperiju, ki ni s tega sveta.” Relativnost, bolje rečeno izmuzljivost vsega, čemur pripisujemo pragmatično/praktično danost, o(b)staja kot le eden od (mimo)bežnih refleksov bivanja, ki ne ponuja le palete dvomov in interpretacij, temveč tudi večno vznemirljivo željo, da “noč za nočjo brez derez / plezamo v gorovja niča, v masive biti”. Prav zato o(b)staja slednja dihotomija več kot le prepad/razloka med filozofijo in umetnostjo. Ali kot pravi pesnica v že omenjenem intervjuju: “Vendar sem nekje v drugem letniku študija nekoliko razo(d)čarana ugotovila, da filozofija ne ponuja odgovorov o smislu in smotru, pa o tem, iz česa je svet in kako najbolje živeti na njem. Kmalu sem spoznala, da gre pri filozofiji bolj za sam proces mišljenja. In če bom že kje našla odgovore, jih bom prav tam, kjer sem našla tudi vprašanja – torej na področju literature, tudi lastne. In seveda v živo, na terenu.” Kljub pesničinemu navideznom odklonu od filozofije se ta še zmeraj smelo in (pre)pogosto oglašča z (meta)filozofskim registrom (nepot, nesnov, neizgovorljivo, substanca, minljivost, znano neznan, nič ...).

Tudi ljubezen, bolje rečeno erotika, ostaja kot zastrtje, kot (vnovično) iskanje in predvsem potovanje vase, v lastne p(l)asti, saj se vedno znova projicira skozi optiko tistega, ki je ljubljjen/zavrjen. Tako v pesmi *P(l)asti* med drugim stoji: "Kot mirna prostrana pokrajina prihaja ta moški k tebi. /.../ In ti mu odgrinjaš odeje, zastrta; / odgrinjaš mu sebe, p(l)ast za p(l)astjo." Ali plast za pastjo, v katero je zvaobljena ali v katero vabi. Kajti ljubezen je predvsem (pod)zavedna igra dveh, ki (ne)hote vselej pristaneta tudi v premetankah sveta in jezika (*Ikšom jovt ej mesep at – Ta pesem je tvoj moški*). Še več: medosebni odnos se zlagoma prevesi v senčno p(l)ast, v pobeg iz sebe, v imperativ, da "ukine podtalno delovanje gverile svojega srca", torej senzibilnost na "serpentinah čutil", ki zna zaslepiti ali speljati razumska pravila igre. Kar seveda pripelje do vnovične "prihajajoče psihopatije dvojine", češ "ti iščeš s prsti, neoprijemljivo, / on išče s telesom, večno v minljivem", kajti "ti si vzela in zdaj ne veš, kaj naj s to ljubeznijo". Jeziček na tehtnici med Je/Biti in Nič/Nebiti zato ostaja vekomaj neporavnan, odnos med Njo in Njim pa podoben neodkritim (paralelnim) svetovom resničnosti/Resničnosti, v kateri "absolut noči se je znova izgubil v temi, / jutro (pa) je skozi žaluzije vzpostavilo primat", v katerem "nekakšne dvoživke smo; brezglavi sleporiti antagonizem". Kar seveda napeljuje na znova obujeni (po)modni nihilizem, ki nikakor ne prinaša enačaja s "srbečim tkivom – letargično nesnovjo", temveč z brezupnim revoltom proti "neznosnost[i] bližine, brezup[u] mesa, / nevzdržnost[i] bližine, brezup[u] mesa".

Čas kot fizikalno-filozofska dimenzija/kategorija ostaja v poeziji Petre Kolmančič (ne)otipljiva danost/trajnost, ki se niza kot "začasnost, napeljena v trenutnost" ali "trenutnost, ki vodi v hipnost in tako naprej, (v) en sam *punctum temporis*, kjerkoli kdajkoli si že". Še več, za pesnico je imperativ časa "*triple ménage* biti, / v kateri so vsi časi v potenci, / ki se lahko prevede v vse čase, / ki se v nenehni tranziciji / v vsakem trenutku rojeva in hkrati umira". Čas je torej izgubil statično konturo, kar najbrž izhaja iz številnih teorij o veselju, njegovo nekoč togo telo pa se je prelevilo v (ne)fizikalno temno snov, torej v materializirani praspomin, ki nas določuje na potovanju po (ne)pravilnih sinusoidah noči in dneva. Čas noči, ki se oglašča skoraj v vsaki pesmi, tako ostaja ženski princip (jin), torej šibkejši del, zato pa toliko bolj vznemirljiv, saj ponuja celo paleto neodkritih p(l)asti, predvsem v ljubezenskem/erotičnem razmerju. V nasprotju z nočjo ostaja dnevu moški princip (jang) kot (ne)obvladljivo gonilo sveta, ki pa se še zdaleč ne zaveda svoje pritlehnosti, krušljivosti in svoje "grčaste biti". Prav iz pogleda na svet, ki ga konzumiramo kot pohlevne in zapeljane ovčice, se iz pričujoče poezije oglašajo tudi

angažirani (pod)toni, napolnjeni s pravšnjo mero ironije ali celo sarkazma. Tako avtorica v pesmi *Ena v nič*, katere naslov asociira na absurden/nedefiniran/nerešljiv matematični problem, pomenljivo okerca, seveda skozi svoj fokus, naš (globaliziran) banalni vsakdan: “Ti smešna ženska, neskončno hecna mala ženskica, / ki misliš, da si edinstvena, da si zaslužiš kaj boljšega – / kaj več kot le bleščeči v kič odeti / brezoblični n!č n!č n!č n!č. /.../ Reciva temu celota. / Na zunaj trdna in nepremakljiva, / ki se navznoter ves čas podira. / Nekakšen silos – / naprava oz. stolp za skladiščenje stvari v razsutem stanju.”

Še več: personificirana/metaforizirana podoba črne krtice, te “animalne / anomalije / tvoje anime”, sovпада z nastrojeno željo ali pobegom ženske/matere iz podivjanega sveta, v katerem “si jim z bombažnimi robčki čistila zamašene odvode srca / in z vatiranimi paličicami odmrlo snov duše”. Občutki tesnobe ter izgubljenosti nas vselej vodijo do pokrajin ženske, ki želi pretrgati, bolje rečeno pregrizniti popkovnično vez tako s preteklostjo kot s sedanostjo. Pred nami je torej tipična (sodobna) ženska pisava/lirika, ki se je racionalno oddaljila od klišejske ženske literarne senzibilitete, še več, na površje je prišla potajena “zrcalna ženska”, s katero “diha zrcalno v zrcalnem, / v dveh razsežnostih, v treh razsežnostih”. Gre torej za eno samo vročično približevanje k razp(l)astenju avtentičnega sodobnega človeka, ki ga konec koncev čaka usoda “mita, funkcije, pravlјice smisla”, saj bo “erozija slej ko prej razkrila tvoje utvare”.

Pesniška zbirka Petre Kolmančič *P(l)ast za p(l)astjo*, katere atmosfero dopolnjujejo ekspresivno-groteskne reprodukcije slikarij Marka Jakšeta, v sodobno slovensko poezijo ne prinaša nove pisave niti novega/radikalnega (ob)čutenja o “vrhovih in breznih človeške bližine”; poezija, ki je pred nami, je sicer več kot “prilepljena na površino stvari”, pa vendar je zame bolj pričakovana kakor “pretresljiva pesniška zbirka izpod peresa slovenske pesnice/pesnika” (Iztok Osojnik).

Lucija Stepančič



Boštjan Narat: *Partija*.

Maribor: Založba Pivec, 2013.

“Glasbena sila je nereflektirana in kot taka neobvladljiva, do nje ne vodi nobena racionalna pot, nobena izobrazba je ne nudi; ker ni racionalna, tudi ni dosegljiva na racionalen način. Ker v resnici ni duševna, potrebuje neposrednost čutno-erotične genialnosti. Ni lakota duha, pač pa lakota mesa.” Boštjan Narat, glasbenik in filozof, ki ga širša javnost najbolj pozna po skupini Katalena, sicer pa dejaven na številnih področjih, se v knjigi esejev na različne načine in z različnih koncev loteva zakulisja svetov, s katerimi se je poistovetil. Od vsakdanjih danosti, ki jih je očitno še kako dobro izkoristil za izoblikovanje kariere prepoznavnega glasbenika, do tistega presežnega v glasbi, ki ostaja neulovljivo in neubedljivo ter si ga še najlaže predstavljamo v domeni peklensko skušnjavaškega. Tega pa v ljudski glasbi, ki jo še prepogosto vidimo zgolj kot etnološko gradivo, ni nič manj kot v kateri koli drugi zvrsti: prav narobe (nekaj podobnega današnjemu rave partyju so naši predniki poznali in “plesali” že v devetnajstem stoletju – če ne že prej). Avtor, ki je, po besedah urednika Nina Flisarja, “poskrbel, da se je že skoraj pozabljena ljudska glasba v svoji nadčasovni dimenziji zlila z našim tu in zdaj”, v eseju z naslovom *Inferno ali mesena prepričljivost (ljudske) glasbe* še stopnjuje uvodoma citirano misel. “Duševna ljubezen daje, čutna si jemlje. In na podoben način si jemlje tudi glasba: brez vprašanja in kot da je to samoumevno. Glasba ne sprašuje za dovoljenje; duha si podredi, kot da ji pripada, kot da je njena lastnina. Obnaša se kot diktator, kot samozvanec, čigar oblast oziroma pravica do oblasti ni nikoli postavljena pod vprašaj.”

Ena od privlačnosti te knjige je prav spontanost, pisana je v živo, skorajda bi rekli na terenu, Boštjan Narat je neke vrste novodobni Mark Avrelij, ki razmišlja od enega bojnega pohoda do drugega oziroma od snemalnega studia v Novem mestu do turneje na Švedskem, pa spet na sprehodu od nekdanjega stanovanja do začetka Wolfove ulice in v “klubih, v katerih

zakon o prepovedi kajenja nima veljave”. Eseji so seveda nastajali ob najrazličnejših priložnostih in za različne revije, avtorjeva misel pa se na ta način rešuje pred mistifikacijami in okostenelostjo teoretskih konstruktov. Provizoričnost je v tem primeru kvaliteta, skozi spoznavamo glasbenika/filozofa na delu, njegove zamisli pa natančno tam, kjer se porajajo: “v zanikrnih sobah za vadbo”, v premajhnih stanovanjih, na dan jih lahko privlečejo tudi *Filozofiranja v varietetu*, debatni večeri v kavarni Union. Vseprisotnost pop kulture in športa še poudarja vtis, da avtor dobiva svoje ideje od kjer koli, morda kar dobesedno iz zraka, ki ga dihamo menda vsi istega. Tako kot k citatom (Quignard, Kugy, Kierkegaard, Heidegger, Adorno) se pogosto zateka k legendarnim prizorom z nogometnih tekem, k situacijam, ki same po sebi povedo vse ali vsaj veliko, zelo pomenljive, vsaj za poznavalce, so tudi šahovske poteze.

Drugi, še večji adut je opazen literarni presežek, domiselnost, ki svoja prevpraševanja daje izgovarjati kar najbolj nemogočim sogovornikom: Goetheju in Majakovskemu, ki se spopadeta v boksarskem ringu, črnemu in belemu kmetu na šahovnici, velikemu mislecju in preprosti ženici, ki se srečata ob mizi. Za pošteno borbo pa včasih zadošča že tudi en sam, vsaj v primeru, da je to Damir Avdić, tako imenovani “bosanski psiho”, ki zna publiko pripraviti do tega, da ga hkrati obožuje in sovraži, “eden tistih, ki so med vojno v Tuzli v kleti čakali na konec redukcije električnega toka, da so lahko igrali na kitaro”, zasebno pa je “izjemno topel človek s smislom za humor.”

Neprimerljivost sogovornikov je lahko celo veliko bolj zgovorna od same vsebine pogovora: sijajen primer za to sta ljudska rezijanska (roza-janska!) pevka Cirilla Madotto Preščinä, kmetica, ki prepeva ob luščenju fižola, in Theodor Adorno, eden najvplivnejših filozofov preteklega stoletja. “Kaj bi Theodor rekel Cirilli? In kaj bi Cirilla rekla Theodorju?”, glede na to, da Cirilla Theodorja zanima le kot primerek iz sfere “predumetnostnega barbarstva”, on pa nje še toliko ne gane, zgolj prenaša ga, nekako tako kot dobrodušno in brez nestrpnosti prenaša dialektologe, in zdaj še člane skupine Katalena, ki jo pridejo poslušat iz doline. Nenavaden pogovor je seveda v celoti izmišljen, a osupljiv, in vse kaj več kot še en pogovor dveh gluhih, gre bolj za hipno srečanje dveh velikanskih svetov, ki sta tako zelo mimobežna, da niti trčiti ne moreta. Nasprotnika sta vsak po svoje karizmatična in vredna vsega spoštovanja, kmetica, ki je prepa-metna, da bi se s filozofom zapletla v polemike, in filozof, ki je tako zelo nedosegljiv, da je tam med tistimi gorami, kjer se še poleti tako zelo zgodaj stemni, kar nekako čudno odveč. Izid tega srečanja ostaja neodločen, kar nekako obvisi v mrzlem gorskem zraku, in tako je tudi najbolj prav.

Pa smo spet pri nasprotjih, ki Boštjana Narata očarajo, kot ga očara vsak najmanjši dvom o splošno sprejetih merilih in vrednotah. Prav zato so mu blizu ustvarjalci, ki si drznejo priti na dan z nepopolnostjo. "Problem današnje družbe je, da se bojimo delati napake." In tega se še posebej dobro zaveda filmski režiser Vlado Škafar (v njegovem delu naključja opazno součinkujejo), ki je kot sogovornik poln prostodušnih paradoksov, celo nekakšnega samorodnega (ne pa uvoženega!) daoizma. "Prepuščanje in puščanje: prepuščanje stvarjem, ki te preplavijo, in puščanje stvarjem, da se zgodijo ... zato imajo škafarizmi vselej prizvok naivnosti, zato se mnogokrat zdijo v rahlem sporu s prevladujočo logiko sveta. Ampak v tej naivnosti je nekaj plemenitega in v tem sporu je precej poguma." Učena nevednost Nikolaja Kuzanskega? Ali njegovo sovpadanje nasprotij? Boštjan Narat je doktor filozofije, spontano opažanje se krasno dopolnjuje z visokotečimi teorijami.

Nasprotja (ležernost rockerja vs. vsemogočnost dirigenta) pa niso vedno izpostavljena kot taka, včasih se presenetljivo razkrijejo tam, kjer bi jih najmanj iskali: tako kot črni kmet med šahovsko igro govori o svojem gnusu nad prevladujočo logiko zmage in poraza. Pa ne zato, ker bi bil večni poraženec, ampak ravno narobe, ker je zaradi strahu pred lastnim strahom prisiljen v vlogo večnega zmagovalca. "Kmet v meni popizdeva," priznava avtor, ki ga kaotični način dela nekaterih sodobnikov spravlja v jezo in obup (Katalena je tako na vajah kot na snemanjih vzor osredotočenosti in perfekcionizma), a vendar takoj prepozna tudi "tisti trenutek ureditve, tisti moment, v katerem proces dela, ki je še včeraj deloval povsem zmedeno in brezciljno, pridobi smisel. Moja misel se ureja sproti, misel, ki se ureja sproti, pa je (še) neurejena misel."

In končno je pri njem dvorezno ter pomensko nabito celo na videz tako preprosto in samoumevno čustvo, kot je sovraštvo do rodnega mesta (v njegovem primeru Maribora). "Mesto, ki me je rodilo, me vsakič znova olupuje vsega, kar so mi prinesla leta: samozavesti, pridobljene z delom in priznanji tistih, ki jih cenim; gotovosti, ki so jo prinesli ukvarjanje s sabo in poglobljene refleksije notranjih strahov; trdnosti in suverenosti, s katerima počnem vse, kar pač počnem." Ampak v njegove primeru je to še kako zaželeno in dobrodejno, s tem pa se tudi sovraštvo že približa svojemu nasprotju.

Alenka Urh



Matjaž Ambrož: *Gobelini: poskus tkanja onkraj Norme.*

Ljubljana: IUS Software, GV Založba, 2014.

Če bi naključnega bralca, ki bi si zaželel prebrati kaj duhovitega, iskri-vega, zbadljivega in hkrati neobremenjenega, napotili na revijo *Pravna praksa*, bi nas, z vsem spoštovanjem do pravniškega poklica, upravičeno meril s sumničavim pogledom. Roko na srce, revija se ukvarja s temami, za katere strokovno zanimanje izkazuje le del javnosti, ostalim pa bi se ob besednicah *pravo* in *praksa* utegnile pripetiti nekoliko bolj zaprašene asociacije v smislu bohotne Teorije, ki zagotovo (tako se nemara boji bralec) preži nekje za platnicami take revije. A vendarle, sumničavi bralec bi bil presenečen. V rubriki *Prava peresa* in podlistku *Pravne prakse* namreč že vrsto let izhajajo besedilca, v katerih je avtor, pravnik Matjaž Ambrož, priobčil marsikaj zanimivega. Leta 2010 so zapisi, ki so izhajali med letoma 2007 in 2009, našli mesto v knjigi *Zvestoba Normi in druge zgodbe*, letos pa so v *Gobelinih: poskus tkanja onkraj Norme* izšla še besedila, objavljena v zadnjih štirih letih. V njih je avtor “iznesel nekatere fakte” – če se izrazimo v skladu z avtorjevo idejo o nujnosti ohranjanja splošnega jezikovnega bogastva – tikajoče se sodobne družbe, kulture, jezika, politike, podjetništva, prava, etike, umetnosti, skratka domala vseh področji človeške dejavnosti. Z vseh vetrov nanesene aktualije tvorijo jedro razmišljanj, ki jih (pogojno) lahko opredelimo kot jedrnatopolesejistično pisanje, spogledujoče se z drugimi kratkoproznimi literarnimi vrstami. Avtor nam z zafrkljivim, norčavim, a gladko izpiljenim in ostro nabrušenim jezikom predstavi svoje poglede na določene elemente tega sveta, ki znatno število človeških dejavnosti razkrijejo za pretežno nesmiselne ali vsaj odvečne. A ni, da bi se bralec vznemirjal, premisleki so izpeljani tako duhovito in z ravno pravo mero (samo)ironije, da jih lahko sprejmemo kot eno izmed interpretacijskih možnosti; večjih ambicij, kot se zdi, avtor nima.

Premišljena in šegava kritika sega na vsa mogoča področja, med drugim Ambrož za predmet humorja napravi tudi lastno osebo. Pri tem ne nastopa z neke pozicije zgoraj, ki bi ga na kakršen koli način izvzemala iz “kloake” vsakdana, v kateri nam “ne preostane drugega, kot da plavamo!”, temveč se z nekakšnim užitkom potaplja tudi v njene manj dehteče rokave. Poleg številnih paradoksov in mrtvih udov potrošniške družbe ošvrkne izumetničeno govorico naših politikov in intelektualcev, posebej pejorativno se izrazi nasproti vsesplošni uporabi fraz, torej predvidljivih, a vsebinsko praznih besednih zvez (mimogrede, to stori tako učinkovito, da celo avtorica pričujočih vrstic nervozno pogleduje, ali ji ni po nemarnem kakšna ušla). Roga se raznim društvom in združenjem (katerih član je tudi sam), ki se, povožena od težkega valjarja formalnih postopkov vsebinsko povsem zanemarijo, in pokaže na visoko stopnjo “demokratizacije” slave – pretendentov je vedno več, nagrajena je vse prej kot genialnost, večkrat celo abotnost. A to menda niti ni najhujše, pri vsem tem je najbolj problematično, da se pri koritu slave ne moremo napajati vsi – in to je tisti pravi vir frustracij! V kontekstu družbenega življenja ljudi identificira subjekte, ki se ukvarjajo z “refleksijo naše družbene stvarnosti”, med katerimi so po njegovem daleč najbolj zanimive pojave – politični analitiki! Nezavezujočnost njihovih izjav, nenehno prehajanje med vlogami, večšina, kako iz enakih podlag izpeljati nasprotujoče si nasledke – to se dandanes vendar več kot izplača (mimogrede, občutljivejše med literarnimi kritiki bi utegnili obsesti nelagodno vprašanje, ali to ne velja tudi za njihova lastna skromna izvajanja – razen dejstva, da se jim to delo skoraj zagotovo ne izplača, sodbe okusa konec koncev niso univerzalne, poleg tega nihče ni bil ravno *poklican*, da bi drugemu trgal knjige!). V poglavju *Vsakomur po njegovih potrebah* (muzamo se že ob postavitvi znanega gesla v povsem nove kontekste) izpelje zanimivo teorijo, po kateri bi bilo družbeno konstitutivno ljudi nenehno in izdatno hvaliti. Ob sedemintridesetih poglavjih bi duhovite miselne akrobacije še lahko naštevali, a zaenkrat bodi dovolj.

Glede na to, da se utegne bralec ob duhovitih izpeljavah marsikdaj celo na glas zasmejati, če že ne vsaj namuzniti, si je vredno ogledati, kako Ambrož manevrira na polju smešnosti. Njegov humor je inteligenten, nevsiljiv, komičnost izhaja bodisi iz neskladja med svečanim jezikovnim izrazom in banalnostjo opisanih situacij bodisi iz mešanja tako imenovane “visoke” literature in kulturnih stvaritev manjše vrednosti. Kot na primer vemo že iz *Zvestobe Normi*, se Saška Lendero v svoji pesmi *Ne grem na kolena* nedvoumno izreka o stanju sodstva pri nas, hkrati pa z

verzom "Kdo si, da boš po meni hodil", energično nasprotuje izkoriščanju človeka po človeku, pri čemer gre za jasno intertekstualno navezavo na *Komunistični manifest*. Podobno Miran Rudan polemizira z Immanuelom Kantom, velike, tako rekoč univerzalno človeške teme pa naslavljata tudi Nuša Derenda in Nina Pušlar, zaradi česar so njihovi komadi več kot aktualni. Avtorju ni prav nič nerodno poseči niti po literaturi, namenjeni pretežno ženskemu občestvu, tako življenjske nauke išče v stvaritvah novejšega datuma in s pridom citira revijo Gloss, po drugi strani pa se zateka k nekoliko starejšim čtivom in poseže po Aristotelu.

V smeh nas utegnejo spraviti opisi situacij, ki se s stališča "notranjega človeškega bistva" kažejo kot skrajno nenavadne (svaljkanje po proslavah, seminarjih in mednarodnih simpozijih), spet drugač se muzamo, ko avtor z neomajnim logičnim aparatom in trezno refleksijo pristopi k čustvenim situacijam in njihovim omlednim manifestacijam na področju pop kulture.

Ambrož mimogrede navaja najrazličnejša zanimiva dejstva, izkaže se za širokoglednega pisca, ki zna na svoj mlin speljati najzapletenejše filozofske teorije in najsvetejšo preproščino. Izhodišče posameznih zapisov je običajno splošno in se v nadaljevanju preplete s premisleki o specifičnih problemih in opisi avtorjevih osebnih anekdot. Koliko od teh je resničnih in v kolikšni meri gre za čisto fikcijo, ki služi zgolj slikovitejši ilustraciji primerov, pravzaprav niti ni pomembno. S sočnim in polnokrvnim jezikom izražene misli so jasne in nepretenciozne. Pred bralcem se ne razgrinjajo nekakšne zvijugane abstrakcije (kot se rado dogaja z besedili, ki imajo (celo) najmanjše filozofske ambicije), temveč lucidno izraženi nasledki "zdrave pameti", ki prikazujejo fenomene stvarnosti v vsej morebitni čudnosti, nesmiselnosti in smešnosti. V razmišljanjih nenehno čutimo avtorjevo prisotnost, do neke mere njegova drža, duhovit pristop k tematskemu asortimanu ter sposobnost iz avtomatiziranega vsakdana iztrgati povsem običajne, utečene situacije in jih prikazati v novi luči, spominja na Georgea Carlina in njegovo inteligentno *stand-up* komiko.

Morda zato ne preseneča, da je drugi knjigi priložena zgoščenka s štiriimi še neobjavljenimi besedili (no, v resnici sta prvi dve zgolj variaciji v *Gobelinih* že objavljenih besedil *Pot preobrazbe* in *Srečanje s piscem*), v katerih besedila zaživijo tudi v govorjeni obliki s prijetnim glasbenim ozadjem Maria Babojelića. Knjigi priložen zvočni zapis je sicer precejšnja redkost, vendar gre pri tem, glede na dolžino (oziroma kratkost) zapisa – slabih dvanajst minut –, prej za zanimiv eksperiment in ne morebitni poskus vzpostavitve trdnejše povezave med besedo in glasbo. Naslovnici za obe knjigi je ilustrirala Samira Kentrić, v *Gobelinih* pa nekoliko

pogrešamo njene likovne upodobitve, ki uvajajo posamezne sklope poglavij v *Zvestobi Normi*. Slednja je tudi sicer za spoznanje duhovitejša, izbira tem se zdi bolj spontana in pestra. A vendar gre pri obeh knjigah za zanimiv, duhovit in svež poskus družbene satire, zato zbrana besedila nikakor niso kot “sladkorna pena”, ki se kaj hitro razblini v nič, temveč so precej bolj substancialne narave.

Milena Mileva Blažič, Tatjana Pregl Kobe



Breda Smolnikar: *Pripovedka o Maci*.

Ljubljana: Mladinska knjiga, 2012.

Breda Smolnikar je sodobna slovenska pisateljica, ki se je na slovenski literarni sceni sprva pojavila kot mladinska avtorica z zbirko kratke pripovedne proze (*Otročki, življenje gre dalje*, 1963, in *Popki*, 1973). Štiri kratke realistične pripovedke za odrasle (*Pripovedka o Abrnici*, 2013, *Pripovedka o Albini*, 2014, *Pripovedka o Dursumi*, 2013, in *Pripovedka o Maci*, 2014) so že bile objavljene v obsežni zbirki z metajezikovno oznako *Veliki slovenski tekst* leta 2010. Na simbolni ravni je to delo obsežen literarni testament, ki se intertekstualno navezuje tudi na *Biblijo*. Breda Smolnikar je plodna avtorica, ki se s svojo samostojnostjo na določen način umešča na margino glavnega toka sodobne slovenske književnosti (1980–2010), kar pomeni, da je prezrta z literarnega obzorja sodobnih literarnih zgodovinarjev, vendar pa ji hkrati prav to daje svobodo, da je literarno vitalna. Objavlja kontinuirano, javnosti je najbolj znana zaradi petnajst let trajajočega sodnega procesa (1999–2014), ki je dočakal za avtorico in njen roman *Ko se tam gori olistajo breze* (1998) pozitiven epilog.

Jubilejna izdaja pripovedk je posvečena petdesetletnici literarnega objavljanja, avtoričini sedemdesetletnici ter zaključku literarne poti. Letos so zato kratke pripovedke ponatisnili v slikaniški obliki, z eksplicitnim nadnaslovom *Izključno za odrasle*; kratka pripovedna proza je dobila nove dimenzije. *Pripovedka o Maci* torej ni književno besedilo za otroke in mlade, četudi je izšla v slikaniški obliki. V Sloveniji obstaja dolga tradicija slikanic za odrasle, od Levstikovega *Martina Krpana z Vrha* (1917), ki jo je za poznejši ponatis leta 1954 ilustriral T. Kralj; Prešernovega prevoda *Lenore*, ki jo je pozneje ilustrirala M. L. Stupica (1991), prek strokovnih slikanic, kot je R. Fugger Germadnik *Barbara Celjska* (2010) do *Rdečega jabolka* (2008) in *Sneguročke* (2012) Svetlane Makarovič.

Pripovedka o Maci je kratka realistična proza, napisana tretjeosebno. Začne se *in medias res*, v dramatičnem trenutku plezanja po dimniku,

tik pred samomorom. Fabula je retrospektivna, osredotočena na izsek iz življenja treh protagonistov, grbavega kurjača Naceta, lepoticice Mace in postavnega vodje obrata Kocena. Slednji je sicer znan po tem, da se spušča v razmerja s (podrejenimi) delavkami v tovarni, zaradi česar se zastavi hipotetično vprašanje, ali bo tudi lepa Maca še ena epizoda v njegovih vajah dominacije. Čustveno nepismeni vodja ji piše ljubezenska pisma s stopnjevano vsebino. Maca je temni predmet poželenja, ne želi le biti z njo, želi jo tudi imeti.

Njegov protipol, Nace, rojen in zaznamovan z grbo ter pol manjši od običajnega moškega, je sicer bil poročen in imel hčerko, vendar se pozneje indirektno izve, da je tragično končala, da je bilo njeno tisto "dekliško telesce v rdeči pikasti oblekici", ki se je ujelo v kovinske varnostne rešetke tovarniške turbine. Dramaturški vrh, vreden uprizoritve, predstavlja nepričakovan obrat: postavni Kocen se želi na samem sestati z lepo Maco, vendar je sam priča ljubezenskemu prizoru med negativno zaznamovanim Nacetom in pozitivno zaznamovano Maco. Filmični prizor se motivno-tematsko navezuje na biblijski prizor Device Marije in gobavca v profanem prostoru tovarniške kurilnice. Kocen med voajerskim opazovanjem profano-sakralnega prizora nehote opozori na svojo prisotnost, ko povzroči, da nad Maco in Nacetom počí deska in se na grotesken ljubezenski prizor usujeta prah ("prah si in v prah se povrneš") in nesnaga. Grbasti in zbegani kurjač Nace po tem prizoru spokojno zakuri peč, natančno pospravi za seboj in naredi samomor. Profana tovarniška kurilnica je prostor sakralnega oksimorona – Maca funkcionira kot devica mati –, Nace pa v tem ljubezenskem prizoru doseže individuacijo, bil je posvečen vitez, ki je na svetem mestu (profane kurilnice) pil iz svetega grala (Macinih prsi), zato je prišel do spoznanja, da je moralno zmagal in mora fizično propasti.

Nacetov samomorilski skok s tovarniškega dimnika je opisan z dobršno mero senzibilnosti in empatije, z distanco in hkrati z dostojanstvom. Avtorica se izraža v prisposodobah "naredili so živo steno okrog mrtvega" in eliptično "'Že v nedeljo ...,' so si šepetali ljudje, 'ko smo šli k maši ...'".

Slog pripovedi je izčiščen, izjemno velika pozornost je posvečena detajlom, ki se nanašajo na tekstil in tekstilno tehnologijo, kar je sicer avtoričin poklic. Teksturo pripovedke snuje v tehniki modernega romana in izjemno subtilno pripoveduje tragično zgodbo. Breda Smolnikar poznavalsko našteva poklice, kot so barvar, krojilec, mikalka, oblikovalec, obratovodja, polstilec, trgalka, ter stvarno opisuje socialistični čas akumulatorskih postaj, elektrocentral, strojnic, turbin ... Veliko je torej tovarniškega izrazja, kovine so antipod bombažu, tkaninam ipd.

Za avtorico ni značilen le izbor problemske tematike, ampak tudi njena subtilna temačna obravnava: razkrinkavanje iluzij z bogatim besednim zakladom in pretanjeno ubeseditvijo, postmodernističnimi paralelizmi in dihotomijami (moški-ženska, socializem-kapitalizem, življenje-smrt, profano-sakralno, linearno-krožno, pritlehno-vzvvišeno ...).

Struktura kratke *Pripovedke o Maci* je tradicionalna: uvod (*in medias res*), jedro (zaplet, vrh, nepričakovan obrat), zaključek (tragičen konec), vendar je besedilo sestavljeno iz metafor, imaginarija (tekstilna tovarna), ki ustvarja dvojno teksturo. Začetek in konec pripovedi (Nacetov samomorilski skok) v postmodernističnem slogu skleneta mitični krog. Kratka pripovedna proza vsebuje vse elemente klasične dramatike, črtice ali novele, ter elemente, ki trivialni ljubezenski trikotnik naredijo za grotesko v slogu Slavka Gruma in njegovih črtic, posebej črtice *Tju*.

V pričujoči recenziji *Pripovedke o Maci*, ki je del tetralogije in avtorski *post scriptum*, je premalo prostora, da bi obravnavali kompleksnost *Pripovedk o ...* in avtoričinega opusa, ki si nedvomno zasluži tehtne in poglobljene obravnave zaradi literarne kakovosti, ki so jo preglasile peripetije in turbulence zunajliterarnih okoliščin. Naj bo torej ta zapis le napoved ukvarjanja z literarnim opusom z visoko stopnjo avtonomije in elitne produkcije.

Pripovedke je ilustrirala Laura Ličer, ljubiteljska likovna ustvarjalka, ki najraje upodablja domišljajska bitja, prepletena z vzorci v kontrastnih, živih barvah (kot opazimo že na njeni spletni strani *Bitjastovzorčasti svet*). V njenem pravljичnem svetu se pojavljajo malce predelani stvori, nekakšni dvojniki naših živali, rastlin in ljudi, mačk z zapeljivimi trepalnicami, kraljic kuščaric, oživelih vetrnic ... Njena prva ilustrirana knjiga o pogumni dežni kapljici, ki ji mirno življenje na oblakih ni dovolj (Franci Rogač: *Dežka*), je v slovenskem in angleškem jeziku izšla v samozaložbi, nato je sledilo sodelovanje z založbo Blodnjak, Literarnim valom in z založbo Stella. S samosvojim slogom ilustrira različne literarne zvrsti od otroških pesmic do pripovedk za odrasle. Tako je ustvarila podobe za pesniško zbirko *Z zvezde na zvezdo* Aleksandre Kocmut ter za prvelec Mihe Praprotnika *Rojstvo Ljubljane iz duha zmaja*. Za zbirko Nit založbe Blodnjak so na osnovi besedila Francesce Lazaratto z ilustracijami Ličerjeve izšle knjige *Krakajoči papagaj* (brazilske pripovedke), *Mesečeva vila* (filipinske pripovedke), *Devetindevetdeseta kraljeva žena* (nigerijske pripovedke). Za isto založbo je doslej v zbirki Bredka Pripovedka ilustrirala tudi štiri knjige, ki jih je napisala Breda Smolnikar: *Pripovedka o Dursumi*, *Pripovedka o Ábrnci*, *Pripovedka o Maci* in *Pripovedka o Albini*. Vse njene ilustracije imajo (po oceni svetovnega

poznavalca te zvrsti umetnosti pokojnega umetnostnega zgodovinarja Ota Bihalji-Merina) značilnosti naivne umetnosti. Pod izrazom naivna umetnost razumemo slikarstvo samoukov, na katere ne vpliva zgodovinski razvoj umetnostnih slogov in smeri: zanjo so značilni statično figurativno (*en face* ali profil) in predmetno ustvarjanje, poenostavljena risba, lokalne barve in ploskoviti način upodabljanja.

V srhljivi groteskni *Pripovedki o Dursumi* (2013) je mačistična Dursuma temna pravljica junakinja, ki ubije nasilnega očeta alkoholika in tako prostovoljno za vselej izstopi iz patriarhalnega reda: prav takšne so tudi ilustracije, ki ritmično sledijo pripovedi. Na zadnji platnici knjige, ki deloma razkriva pisateljčino usodo, je tudi črno-humorna ilustracija na krvavo rdeči podlagi, na kateri "Bredka Pripovedka iz Depale vasi na štriku visi". *Pripovedka o Ábrnci* (2013) je erotična groteska, slogovno tako kot v prejšnji knjigi zapisana na način neskončno sklenjene povedi, ki se začne z malo začetnico in je prekinjena sredi stavka. Tudi ilustracije so prav tako ritmično porazdeljene po knjigi in zvesto sledijo bizarni pripovedi. Tokrat je naslovnica modra, ilustracija na zadnji strani knjige pa natisnjena kot nekakšen logo pisateljice, ki se na črni podlagi ponovi tudi pri *Pripovedki o Maci* (2014) in na zeleni podlagi pri *Pripovedki o Ábrnci* (2014). Sam format knjig, tipografija, ilustracije in naslovi dajejo (lažni) videz, da gre za knjige za otroke, a istočasno napisi že na sprednji platnici oznanjajo, da so knjige "izključno za odrasle". Tudi v tretji knjigi *Pripovedka o Maci* je nosilni lik ženska, kar izdajata že naslov knjige in naslovna ilustracija. Z zavidljivimi prsmi opazna Maca, delavka v tekstilni tovarni, je s svojo pojavo, ki jo ilustratorka stilizira z velikimi (mestoma zaprtimi, odprtimi ali le na eno oko priprtimi) očmi, objekt poželenja svojega nadrejenega in hkrati čudaški "materinski" lik, ki s svojo navzočnostjo skrivaj blaži bolečino grbastega kurjača zaradi hčerkinine smrti. Ljubezenska zgodba o Maci je krajša, tudi napisana je drugače, zgoščeno in po vseh pravilih klasičnega literarnega pisanja kratke proze. Ilustratorka se je tudi tokrat držala črno-belo-rdečih barv za podobe, ne pa tudi ritma pripovedi in tokratne strnjene zgodbe. Če pri slikanicah velja pravilo, da sta besedilo in podoba enakovredni, se pri tej slikanici (za odrasle) ilustratorka tega ne drži. Besedilo je na desetih straneh, napisanih s tipografsko (pre)velikimi črkami za odrasle bralce, ilustracije pa obsegajo kar 28 strani, kar pomeni, da si večkrat sledita dve dvostranski ilustraciji.

Ilustracije so ustvarjene v maniri, ki v slovenski knjižni ilustraciji za otroke nima tradicije. Izražajo samosvoje ilustratorsko videnje in izrazit napor upodobiti ozračje pisateljčine pripovedi ter ekspresije pojavnosti

njenih grotesknih, temnih in celo krutih pripovedi, ki jim dosledno sledi z nizanem večinoma rdeče-črnih in sivo-belih barvnih tekstur. Ličerjeva se upodabljanja likov loteva na osnovi svoje siceršnje ilustratorske prakse. Figure so narisane svojevrstno na osnovi njene prepoznavne ilustratorske izraznosti. Kontrasti v risbi in barvi poudarjajo okolje in glavne junake, nosilce zgodb, ki jih pisateljica opisuje, istočasno pa Ličerjeva skoraj polovico ilustracij naglasi simbolično (praznine namesto obrazov, noge, prekrite s tkanino, beli bombažni in volneni sneg, ki se spušča s halj delavk, od krvi rdeča reka z ribami in mačkom na drevesu, ki zre nanje, zaprte in polodprte vreče, obleke na obešalnikih ...). Celost zgodbe ilustratorka izrazi z agresivno barvo in formo, ki avtentično popelje bralca v brutalno pripoved, s katero se (predvidevam) komaj kdo hoče enačiti. Kot ilustratorka z nalogo, da prevede pisateljičino besedilo v likovno pripoved, pa je Ličerjeva s figuralno naivno in dekorativno simbolično predmetno ilustracijo avtentično sledila besedilu ter s tem povsem upravičila svoje poslanstvo.

Gaja Kos



David Bedrač: *So že smehci k vam prispeli?*

Ilustracije Tanja Komadina. Ljubljana: Mladinska knjiga (Knjižnica Čebelica), 2014.

Od avtorja priročnika o pesnjenju (*Brez uteži*) bi verjetno smeli pričakovati, da zna pesniti. Če naša predpostavka drži, lahko preverimo na različnih koncih, saj David Bedrač, sicer tudi prizadeven mentor mlajšim ustvarjalcem, objavlja v revijah *Ciciban* in *Cicido*, pravkar pa je izšla njegova tretja pesniška zbirka za otroke (njegovo poezijo za odrasle bomo tokrat pustili ob strani).

To, da je Bedrač tehnično spreten in se zna vživljati v svet in doživljanje otrok, se potrdi že v njegovi prvi zbirki za otroke iz leta 2008, *Pesniška hiša*. V njej igrivo upesni otroške igre (otrok kot filmski režiser, kapitan, čarodej itd.) ter se z verzi duhovito loti predmetnega sveta, s katerim se srečuje otrok (šivanka, radirka, bomboni). V drugi polovici knjige otrokovo mesto zamenjajo živalski junaki, vmes pa je še pesem *Pesniška hiša*, v kateri pesnik na hudomušen način razkrije svoje (in svojih kolegov) orodje – bogato domišljijo, s katero ustvarja oziroma gradi, ne samo hiše, temveč cele svetove. Nekatere pesmi so sicer motivno manj izvirne od drugih in v nekaterih bi se dalo učinkoviteje postaviti ločila, a takšne so v manjšini. Navkljub pravkar povedanemu pa knjige *Pesniška hiša* ne bi mogli oceniti posebej dobro, saj se ne izkaže niti po ilustratorski niti po oblikovalski plati – besedila so neestetsko postavljena čez oziroma v ilustracijo, poleg tega je koncept ilustratork (Anja Čuhalev in Cirila Zorenč), po katerem del ilustracije na desni strani že napeljuje na pesem (in ilustracijo) na naslednji strani, sicer v osnovi zanimiv, a je realizacija žal neposrečena; prehodi so namreč pogosto nesmiselni in nasilni.

Naslednja zbirka je nastala leta 2010; v tem primeru ne gre za slikaniško knjigo, pač pa za t. i. fotkanico. Bedračeve pesmi namreč spremljajo fotografije otrok na različnih igralih, posnete na otroškem igrišču "Sonce na krilih metulja" sredi Ptujja. Kot lahko razberemo iz spremnega zapisa,

gre za poseben ("naročen") projekt, zato zanemarimo vprašanje, ali bi ilustracije ob tej poeziji delovale boljše kot fotografije, in se osredotočimo na same verze. V njih je kar nekaj ponavljanja (ki seveda otroški poeziji ni tuje in ji celo priteče, a enkrat deluje bolje, drugič pa malce slabše oziroma bolj v prazno), nekatere so bolj posrečene od drugih (pri čemer moramo seveda vzeti v obzir tudi to, da je bil avtor tokrat v svojem ustvarjanju nekoliko omejen oziroma vezan na določen prostor in okoliščine). Je pa avtor zastavil zanimiv razvojni lok, torej od gugajčkov do gugajev, od najmlajših do nekoliko starejših otrok, ki jih poleg igre vse bolj zanimajo vrstniki in vrstnice, ki se (na igrišču) srečujejo tudi s prvimi simpatijami.

Bedračeva zadnja pesniška zbirka za otroke se, tako kot deloma prva, osredotoča na družino in družinsko življenje. V njej je zbranih trinajst pesmi – pesmi o igranju in skupnem preživljanju prostega časa otrok in staršev (skrivalnice, nogomet, igranje trgovine, igrice, ki smo ji rekli tiha maša, itd.) ter pesmi o vsakdanjih (škipajoč stol, pred spanjem ...) in bolj posebnih (praznovanje rojstnega dne) dogodkih in prizorih iz otrokovega oziroma družinskega vsakdana. V pesmih, v katerih je glas enkrat prepuščen otroku in drugič odraslemu, bomo srečali družino, ki jo sestavljajo očka in mamica, Iva, Nejc, Srečko in psiček, v nekaterih pesmih pa se jim pridružijo še babica in dedek, stric in dve teti (bralcu se nemara lahko zastavi vprašanje, kdo je Franci, deček iz pesmi Franci Smehec – morda bratranec? Ali pa nemara avtor, ko je pisal pesmi, pač ni imel pred očmi vselej ene same družine, kot jo je – sicer zelo posrečeno – upodobila ilustratorka?). Že takoj v prvi pesmi bomo naleteli na neologizem – skrivalček –, ob čemer se pri priči spomnimo na gujajčke in gugaje. Verzi od prvega do zadnjega tečejo gladko, rima in ritem delujeta. Tudi v nekaterih od teh pesmi je prisotno ponavljanje, ki ima včasih funkcijo refrena (*Zviti skrivalček*), včasih nekakšnega stopnjevanja napetosti oziroma ustvarjanja pričakovanja (*Balonska*), v pesmi *Srečko praznuje* pa na začetku vendarle deluje nekoliko balastno ("Srečko, Srečko, pihni v svečko, / pihni v svečko, mali Srečko! // Vse najboljše, Srečko, Srečko, / mali Srečko, pihni v svečko.").

Bedračeve pesmi so igrive in tople, takšnemu vzdušju pa sledijo tudi ilustracije Tanje Komadina. Kot že omenjeno, je prizore umestila v (eno) hišo in okolico ter like določila za člane ene družine. Ne glede na to, ali si je tudi avtor v procesu ustvarjanja zamislil tako, je takšna odločitev modra in smiselna, saj se bralec s tem, ko spoznava in potem vnovič srečuje družinske člane, počuti, kot da se je v tej družini že prav lepo udomačil. Z eno samo izjemo nas bosta vsakič pričakali po ena pesem na levi in desni strani, ki ju ilustratorka lepo poveže, bodisi s skupno ilustracijo (na

primer pri pesmih *Srečko praznuje* in *Kdor se prvi oglasi*) bodisi z dvema ločenima, a usklajenima ilustracijama (na primer pri pesmih *Mali nogometaš* in *S psičkom na travniku*). Tanja Komadina skratka tako v splošnem kot tudi v detajlih uspešno sledi simpatičnemu duhu pesmi.

Zbirka je naslov dobila po fini pesmi *Franci Smehec*, v kateri utegnemo najti sporočilo, ki bi se skrčeno, okrnjeno in nepesniško, za kar se že vnaprej opravičujem, lahko glasilo takole: veselje je treba (je lepo) deliti. Ne! Naj vseeno raje spregovori pesnik (začenši z drugo kitico): “Pa se Franci je odločil, / da ne bi od smeha počil, / da bo smehce razdelil, / vsak bo kakšnega dobil. // Smehce je v kuverte dal / in jih naokrog poslal. / Pa pri vas, ste že veseli? / So že smehci k vam prispeli?” Nasploh je v tej poeziji Davida Bedrača veliko smehcev; to je poezija o prijetni, ljubeči družini, razigranosti in brezskrbnosti, poezija o otroštvu, kakršno bi moralo biti vsako. V njej ni prostora za temo (razen tisto, ki po naravnih zakonitostih napoči na koncu vsakega dne), za sence in razpoke (edino, kar počí, je stol), za težka vprašanja in premisleke – tokrat je pač čas za veselje in smeh in prav je tako. Predvsem pa je treba reči še nekaj – da je otroška poezija Davida Bedrača končno dobila likovno podobo in oblikovanje, kot si ju zasluži.

Matej Bogataj



Zlo od znotraj

Igor Pison, Eva Kraševc: *Trst, mesto v vojni*. SSG Trst, Mala dvorana. Premiera 20. november 2014.

V trojni koprodukciji, SSG Trst, Stalnega gledališča Furlanije - Julijske krajine – Il Rosseti in skupine Casa del lavoratore teatrale, so pripravili uprizoritev v počastitev obletnice Velike vojne na podlagi dramskih besedil *Kakor v snu* Marka Sosiča in *Il pane dell'attesa* Carla Tolazzija. Obe besedili se dotikata specifične tržaške situacije med prvo svetovno vojno. Gre za dekonstrukcijo, razbitje osnovnih dramskih predlog, ki z dolbenjem in struganjem odkrhnejo posamezne dele in jih kot osamosvojene znova zlepijo v mozaik, ki poskuša kar najbolj poliperspektivno prikazati usode in pričakovanja v vojni, katere dimenzij si vnaprej nihče ni mogel predstavljati. Postopek je kot razbitje plošče, da bi potem iz črk in koščkov z lepljenjem dobili novo podobo, da bi združili najprej skoraj osamosvojene in skoraj zase stoječe odlomke dramskih besedil, ki varirajo motive in teme, pa tudi tisto temeljno nelagodje v vojni, ki je povsod moreče in depresivno, deprimirajoče. Posameznim fragmentom uprizoritev pod režijskim vodstvom Igorja Pisona in ob dramaturški podpori Eve Kraševc priskrbi zunanji okvir, še najbolj z vlogo Avtorja-Režiserja; tega vidimo v začetnem nemiru, s kupom popisanih listov v rokah, ki očitno potrebujejo glas, telo, da bi se zapisano slišalo, utelesilo, da bi se spregovorilo neizrekljivo. Bega med publiko, nervozno maha s papirji in včasih koga zaprosi, da kaj prebere. In je zraven kot da negotov, kot da bi gledali sam začetek kreativnega procesa, spremljanega z veliko negotovostjo o možnosti artikulacije. Kar Avtor-Režiser spregovori, je spraševanje samo, koliko in na kakšen način se lahko spominjamo, komu naj damo priložnost, med trumami angelov, da govori o stvareh, ki so se zgodile pred stoletjem. Vse s tisto občutljivostjo, ki je zaščitni znak Sosičeve

proze, pa naj gre za *Balerino*, ki je senzibilizirana s svojim hendikepom, ali katerega od podobnih Sosičevih protagonistov, ki težko sprejemajo težo sveta in količino nasilja v njem, pa četudi v mirnem stanju, v katerem je vojna samo spomin na nekaj geografsko oddaljenega. Recimo v Bosni, kjer stanujejo sorodniki in se jih tržaška žlahta, tudi sami manjšinci, nekako odreče, kot v romanu *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino*. Hkrati se ta avtorefleksivni in vase uvrtni del besedila sprašuje, koliko lahko prodremo v ozadje Velikega klanja, posebej še na tako občutljivem mestu na prepihu, na stičišču več kultur, kot je Trst, v mestu, ki je bilo s srcem na eni strani, pod upravo druge strani in s tretjo stranjo, slovensko, ki se ni mogla počutiti drugače kot topovska hrana. Pustimo ob strani heroične čase 'pomladi narodov' znotraj 'ječe', torej K & K, v prvi svetovni vojni pač nismo bili subjekt zgodovine, temveč njeno krvavo polzilo, olje in zašmirana cunja, ki je poganjala ogromen vojaški stroj.

Režiser na začetku predstave in pozneje pred nami 'dela', ustvarja; deli vloge, snema s kamero tisto, kar je potem iz ozadja, kjer je odigrano, projicirano na sprednjo steno; režiser podpisuje tudi scenografijo, kar tokrat ni moteče, saj scenografija v celoti podpira uprizoritveni koncept – sicer pa vse večji angažma režiserjev na različnih področjih hkrati razumemo kot stranpot, ki ima nekaj zveze z varčevanjem, pa tudi z opuščanjem specializiranih gledaliških poklicev. Sicer pa je četrta stena, pred katero se odigrajo nekateri prizori, propustna, sestavljena je iz tankih nanizanih trakov, in potem akterji prehajajo iz medprostora igre in zakulisja in spominskega ozadja v ospredje ter se mešajo neposredni in posneti nastopi. Občutek imamo kot pri kakšnih zmehčano modernističnih uprizoritvah, recimo pri zrelem Miletu Korunu ali pri Kicevi režiji Schimmelpfeningovega *Zlatega zmaja* ali pri Vojevčevi režiji Möderndorferjeve igre *Vaje za tesnobo*; razlike med odrom in poskuševalnico ni, vidimo v odprt trebuh predstave, ki nastaja pred nami, nekateri od akterjev so bolj izpostavljeni in zato osvetljeni, v prvem planu, medtem ko ostali čakajo na vstop v vlogo, so pri tem v medprostoru med zasebnim in ustvarjalnim, službenim. Gre seveda za režijski pristop, ki gradi na izraziti napetosti med izrečenim in njegovim komentarjem, na distanci in samorefleksivnosti; morda zmanjka nekaj tiste živosti in skoraj naivnosti, ki jo prinaša Pisonova uprizoritev dramatizacije romana Maje Haderlap *Angel pozabe*, kjer izvrstna igralska zasedba gladko prehaja iz pripovedi v preigravanja preteklosti, in ta je manjšinska in nekoliko tudi travmatična, asimilacijska in družinsko dinamična, vendar pa je seveda tudi tema, vojna in v njej ujeti ljudje, bolj mračna. Zato tudi bolj travmatizirana, vzdušje bolj temno in obtožujoče.

Iz projiciranega polja križev, iz skupinskega groba, iz brezen in zamrtja, iz ženskega spomina in s strani ansambla dopisanimi deli, ki so nekakšna pisma na fronto, iz spomina mater in hčera in žena, ki je včasih bolj kolektiven, čeprav si prizadeva biti obenem tudi kar najbolj intimen, vznika ta uprizoritev. O junakih in dezerterjih, o ženskah v zaledju in problemih z oskrbo, o kontrabantu in iredentizmu, o politični policiji in cenzuri, o negotovi politični situaciji ob zatonu enih in vzniku novih imperijev, še bolj o žrtvah, in žrtve so pravzaprav vsi; ženske v zaledju, švercerji, pretepači in dezerterji, nemirna politična situacija, vmes intimne zgodbe tistih, ki so z vojno izgubili – ali se izgubili. Hkrati je uprizoritev premislek, koliko sploh lahko spregovarjamo o nekem času, ki ga sicer poznamo iz literature in dokumentarcev in filmskih žurnalov. Dvom o tem, da je o daljni in nelepi, krvavi preteklosti sploh mogoče spregovoriti, je ena od predpostavk uprizoritve, ki pa je produktivna; omogoči kroženje okoli travmatičnega jedra in obenem točke izjavljanja, poetični fragmenti se ponavljajo in variirajo – kot da bi poskušali o stvareh, o katerih ni mogoče govoriti, spregovarjati vedno znova. To je seveda mučno in vzneta nelagodje, na obeh straneh, med izvajalci in publiko, vendar ravno ti odboji in statično, nedramatično spodrsavanje na mestu povzročijo tisto pretresenost, ki jo tema zahteva. Svojo komemorativno vlogo je predstava ob tem, da je opozorila na zagatno predzgodbo današnjega Trsta, na njegovo simpatiziranje z več stranmi, zapletenimi v vojno, več kot preseгла.

Uprizoritev je dvojezična; *Pane dell'attesa, Kruh pričakovanja*, je nadnaslovljeno projicirano, predstavo odigrajo igralci obeh italijanskih koprodukcijskih gledališč, fragmenti z Avtorjem-Režiserjem pa so izvedeni v slovenščini. Primož Forte slednjega odigra z nemirom, ki povezuje posamezne drobce, v vročičnem zanosu, opazen je prispevek vseh sodelujočih, tudi nekaterih novih igralskih imen. Ob premetenem pristopu in nedvomnemu presežku ima uprizoritev tudi 'politične' razsežnosti. Dejstvo, da so v njej k besedi pripuščeni različni glasovi, da pri predstavi sodeluje reprezentanca, torej predstavniki dveh narodov, da s samoumevnostjo, kot v mestu, drug zraven drugega nastopata dva jezika in predstavniki treh igralskih ansamblov in gledaliških hiš, da je polno zastopana in predstavljena tržaška multikulturalnost, je pomirjujoče in kaže pozitivne trende in odpiranje gledališča navzven, izven matične hiše. Da so za projekt izbrali obdobje, ki je bilo mučno in negotovo, saj so ne glede na narodno pripadnost ali politične preference vladali lakota in boj za preživetje in vojne travme, je nedvomno povezovalno in spravljivo. Ne glede na tiste plasti zgodovine, ki so morda kontaminirane s prevlado ene strani in z žrtvami in

ki bi jih morali prepoznati kot nujne, predvsem pa kot definitivno pretekle, kot opomin, da ne bi prenašali njihovih posledic na naslednje rodove.

Jevgenij Švarc: *Zmaj*. Režija Dino Mustafić. SNG Nova Gorica, po ogledu 25. novembra 2014.

Zmaj, ki ga tudi tokrat uprizarjajo v prevodu Alje Tkačev, se naslanja na pravljичno in satirično tradicijo, kot večina iger, ki jih je spisal Švarc, član skupine Oberiu, ki sta ji pripadala tudi Harms in Vvedenski. Švarc se skriva za ezopščino, za indirektnen basenski jezik, in predela poznano pravljичno in mitološko temo; mesto mora za svoj obstanek in privid miru občasno žrtvovati devico in z njo nasititi apetite despota, v tem primeru zmaja, ki pa je v času bivanja med oziroma nad ljudmi v štiristo letih dobil že povsem človeško podobo. Zvijajnost te pisave, ki je sicer v času druge svetovne vojne merila na nacizem in totalitarizem nasploh in je bila zato v trdih stalinističnih časih prepoznana kot antistalinistična in zato prepovedana, totalitarizmi se pač zavohajo in prepoznajo, je v obratu: bolj ko je počlovečen zmaj, bolj so pozverinjeni njegovi podložniki. Kolikor bolj je sprejemljiv in bližnjik, toliko bolj so ga eni ponotranjili, bolj so se z njegovim nemediageničnim terorjem sprijaznili in okoristili sodelavci in tihi prikimovalci; ti se izgovarjajo, da drugače sploh ne gre, da alternative ni. Ker so današnji sistemi dehierarhizirani, namesto na trdno na prestolu sedečega tirana, bruhajočega ogenj, imamo opraviti z drugačnim sklicevanjem na zgodovinsko nujnost; zdi se nam, da so gesla tipa 'neodtujenost produktov dela *via* diktatura proletariata' zamenjala bolj 'demokratična' in kot da všečna in zdizajnirana gesla, vendar z istim namenom podreditve množic. Danes nam kot zgodovinsko nujnost plasi-rajajo razne liberalne modele, izpostavljenost trgu in pretočnost dobrin so uzakonili ljudje, ki po tem, ko njihove teorije v praksi crknejo, zahtevajo dokapitalizacijo, prosijo državo za sredstva in se pri tem obnašajo, kot da je država servis bančnikov, vse seveda na račun srednjega razreda, ne pa dogovor in v korist vseh državljanov. Ekonomija se nam tako kaže kot tisto samonamembno početje, ki skoraj zavezuje k fanatizmu, če parafraziramo Kardelja, pa tudi k široki podreditvi. Vsi za enega, eden zase, ali kako. Vsak posameznik mora z varčevanjem in odrekanjem prispevati k naslednji petletki, ki je seveda krizna kot vse tiste pred njo, pri tem pa spregledati anomalije v praksi, recimo nadaljnje nesorazmerno bogatenje elit, prelivanje kapitala v davčne oaze, dejstva, da skoraj noben velik posel ni sprejet brez podkupnin in provizij, in utrjevanja lastnega položaja. To je

pač še eno podrejanje skupnemu cilju, ki so si ga zastavili veliki mojstri bajaranja in prerokovanja – vrhovni in vodilni ekonomisti in njihovi navijači iz političnih vrst. Da se je nekdanji sistem prikril, da bi ostal isti, je vedel že Švarc, Mustafić pa je to dodatno poudaril, tako z izjavami za medije kot vizualno in z angažiranimi vložki.

Kar biva v času, v zgodovini, tudi propade. Najde se, ki mu je kos; Zmaj, že malo dekadentnega in splašenega, bolj senco nekdanjega bojevnika, povabi na boj vitez Lancelot, profesionalni iztrebljevalec zmajev; profi na isti način kot zmaj, ki je nekoč ugonobil cele vojske, kaj šele posamezne izzivalce. Lancelot, ki ima ob poklicnem in kariernem izzivu tudi sentimentalne preference, zaljubil se je v punco, ki bi morala biti žrtvovana, izzove Zmaja na boj. Ta ga poskuša s pomočjo kolaborantov izločiti še pred velikim finalom, pred bitko, najprej z neizročitvijo orožja, potem z zastrupljenimi bodali, predvsem pa skuša s cenzuro prikazati drugačno stanje od resničnega. Zaman, Lancelot in Zmaj se spoprimeta v zračni bitki, oba smrtno ranjena obležita, prejšnja oblast (v Zmajevi senci in pod njegovo perutjo) pa si pripíše vse zasluge za osvoboditev. Praznuje in predimenzionira lastno vlogo, kot vsi pravi osamosvojitelji in veterani. Vendar pa se ob Županovi zahtevi, da se poroči z rešeno Zmajevo žrtvijo, pojavi Lancelot. Prežene kliko in stopi za govornico. Spregovori z besednjakom in gestami, ki smo jih videli pri predstavnikih obeh prejšnjih režimov; samo da je bolj mediageničen, nič več že navzven potuhnjen, to je človek lepih manir in skoraj manekenskega vedenja, zato s svojo puhlo glavostjo še toliko bolj nevaren v vlogi psevdo povezovalca občestva. Švarčev *Zmaj* se izteče v ugotovitev, da se pod fasado demokratičnosti prikrito v bistvu ne menja, bolj gre za retorične figure, za konstituiranje na napakah in anomalijah preteklih oblastnikov, ki z obračanjem pogleda v preteklost prikrivajo tekoče manipulacije in mobilizacijo množic.

Režiser Mustafić ter avtorica priredbe in dramaturginja Željka Udovičić sta se na pol držala pravljичne in satirične razsežnosti, vendar sta jo nadgradila z aktualizmi. Prvi del je grotesken in črn; poln oder vrat, pomičnih in premikajočih se, za njimi pa prestrašeni ljudje in občani, v črnem in v sivini, in prva med njimi žrtvovana Elza in njen oče arhivar Šarleman, natančna vloga Iztoka Mlakarja, vsi so na videz srečni, zadovoljni, kot da bi jim nekdo anesteziral možgane. Navajeni na diktaturo, ki traja že štiristo let, zraven servilni in malo tudi odhakljani župan in njegov še bolj sluzasti sin, s katerim igrata medsebojne umazane igrice, ovajanja, prisluškovanja, izdajstva vseh vrst, vse za oblast. Vse to prekine prihod Lancelota, ta je robot in skoraj anahronističen, klativiteški, vizualno izpade nekako v stilu Robina Hooda, ko se ta preobleče v berača in gre na

lokostrelski turnir. Kristjan Guček ga odigra kot pristno sentimentalnega in malo štorastega heroja oziroma veterana; njegov protipol je Zmaj, Radoš Bolčina, skuštran in v belem in s troglavo palico, malo splašen in živčen, že na zunaj dekadenten, tudi z nezdravo nervozo in tiki. Vendar je v ospredju še množica, siva, zmanipulirana, nepokončna, spletkarska, edina med njimi in izstopajoča, z vedrim nasmehom, je Elza; Ana Facchini jo odigra s prikupnostjo in čustveno naivnostjo.

Zmajeva glavna in izstopajoča podpornika sta župan in sin; Gojmir Lešnjak Gojc je Župan, njegovega sina pa Nejc Cijan Garlatti zastavi kot servilno figuro, ki svojo nevarnost skriva za natančno izdelano in všečno masko. V prvem delu uprizoritve opazimo krčevitost, v koreografiji in tiki, ne samo pri Županu, ki je ves grotesken in ga meče na vse strani, ker se dela norega, pravzaprav so vsi senčni in neizraziti prebivalci mesta, razen Mačka, ki govori – odigra ga Matija Rupel –, pokvečeni, njihovi gibi so mestoma mehanični, kot da še ne bi razumeli možnosti osvoboditve. Najbolj grotesken del uprizoritve je zamaskirani prizor, ki nam s spačenimi maskami predoči duše množic, in Švarcu gre prav za to: za prikaz, kako se ljudje, vajeni jarma in upogibanja hrbta, ne znajo zravnati niti takrat, ko se jim za to ponudi priložnost in bi morali prispevati k lastni svobodi. Množica iz mesta deluje kot iz grozljivke, zombiji, izpostavljeni usodnemu sevanju, njihovi obrazi so spačeni, poteze asimetrične, njihovo fiziognomijo zaznamujejo anomalije. Množice je Zmajeva strahovlada poškodovala, njihove duše so za vedno invalidne.

Mustafić bitko, pa tudi Zmajevo vadbo zanjo, prikaže kot dogajanje na nebu, z veliko hrupa ob prebijanju zvočnega zidu in rohnenjem, kot bučno zvočno kuliso, ki jo podpira projekcija ognjenega neba. Kot bi hotel letališki hrup prikriti stilizacijo in hitro rešitev prizora.

Drugo obdobje, po zmajevi smrti in Lancelotovi izginitvi, je še malo pravljичno, vendar hitro zavije v ostro satiro; kar naenkrat heroji pojejo *Zdravljico*, imajo modno revijo in tu pride polno do izraza izredno barvita in karikirana, stajliš kostumografija Lea Kulaša. Vizualna podoba druge polovice predstave je prav razkošna in temu primerno izpraznjena, poplitvena, to je krasni novi svet potrošnje in pumpanja užitka. Svet gladke povrhnjice in lažnivih govoranc, v katere sicer nihče ne verjame, vendar so vsaj barvne, demokratične in podobno, za razliko od prejšnjih sivih in svinčenih ... Župan in sin sta seveda kar naenkrat velika demokrata in govorca, Župan heroj osvobodilne vojne, čeprav sta si oba do konca prizadevala za cenzuro in šikanirala, v Zmajevem imenu. To je stanje današnjega slovenstva, razumemo, in jasno, da se poskuša Župan, zdaj utelešenje zmage nad zmajem, poročiti z Elzo. Kot nekdanji servilni aparatčik se

zdaj postavlja na mesto zmagovalca nad točno tistim sistemom, ki ga je sam vzdrževal in se z njim okoriščal; podobno, kot bi recimo zganjali gonjo proti komunizmu in se zavzemali za lustracijo tisti, ki so bili v časih avantgardne in vsiljene vloge komunistične partije v njenem vrhu; če bi bili za lustracijo sodstva in tožilstva tisti, ki so preiskovali in s tem pritiskali na kulturne revije. Narobe svet, razen za tiste, ki so povsem brez zgodovinskega spomina. In lastne pameti. Torej za večino.

Vendar vse skupaj prekine Lancelotov prihod; zdaj urejen in manekenski, s tipičnimi naučenimi gestami, ki naj kažejo samozavest in prikrijejo plitkost nastopajočih na političnem laminatu, prevzame egzorcično vlogo. Iz svojih podložnikov bo izgnal Zmaja, pri čemer vidimo, da je tudi sam postal malo Zmaj. Elza, v zadnjem prizoru, pomenljivo, tolče po izhodnih vratih, hoče ven, ona je vedno žrtev tujih apetitov in tudi Lancelota prepozna kot tirana.

Mustafičeva režija prinese tudi nekaj novih poudarkov: če je Maček pogumen, vsaj dokler gre za govorjenje, manj pri dejanjih, to je pač mačja natura, potem je Osel, kakor ga zastavi Blaž Valič, proletarec. Delavec, z južnjaškim naglasom, nekdo, ki komentira vsakokratno menjavo oblasti s skeptične pozicije tistega, ki je vsakokrat žrtev. Tako kot Elza, samo malo manj seksualno. Pomenljiv je tudi konec; Lancelot je zdaj kar naenkrat retorično več in artikuliran, za njim stojijo gradilci njegove podobe, on je samo figura, malo svojega narcisizma in pohlepa, mogoče pa je v ozadju še kdo. Iz krajev, kjer so ga po bitki z zmajem zdravili in pozdravili in oblekli in sploh.

Ljudstvo pa ostaja slej ko prej vodljivo. Zato morda tudi nagovor publike, na pol zaseben, nekaj podobnega, s čimer je Mustafič do konca zaribal Schnitzlerjev *Vrtiljak v Trstu*, svojo zadnjo režijo v slovenščini. Tam je živahne spolne prakse komentiral s podatki o prostituciji in spolnih zlorabah, s tem pa upočasnil in fragmentaliziral dobro naoljen dramski mehanizem. Zdaj to učinkuje bolje; trije igralci – Blaž Valič, Milan Vodopivec in Matija Rupel – namreč nagovorijo publiko, direktno, kot oni sami, zasebno. O tem, da je volilna abstinenca neumnost, ki omogoča drugim, da vladajo. O tem, da ljudje volijo ene in iste. O tem, da je demokratični socializem mogoč, da demokracija ter večja socialna zaveza in skrb za najbolj izpostavljene družbene sloje niso nujno kontradiktorne. Občutek sem imel, da so si besedilo sproti izmišljali, da so improvizirali. Da morda vsakič izberejo druge tri igralce, da nagovorijo publiko.

Kakor koli; kljub večplastnosti besedila, ki razkriva vsakokratni nateg oblasti, ker je ljudstvo pač vodljivo – in ima zlomljeno in sfiženo dušo, zaradi preteklih maltretiranj –, so ustvarjalci poskušali tudi z izstopom iz

vlog. Z agitacijo in neposrednim nagovorom. Kar je delovalo angažirano, malo pa tudi nepotrebno, kot nejevera v aktualizirano besedilo in močne aktualne poudarke. Malo pa tudi anahrono, to izstopanje iz vlog smo že kar nekajkrat videli. Dijaki so jih tiho in brez reakcij poslušali – in si verjetno mislili svoje.

Nika Leskovšek



Dramski svet Draga Jančarja

Drago Jančar je eden najbolj plodovitih in prevajanih slovenskih pisateljev, esejistov in dramatikov. Če ne drugega v širši javnosti odmeva kot magnet za različne nagrade, tako domače kot tuje – omenimo vsaj najbolj svež primer, torej francosko nagrado za najboljšo tujo knjigo, ki jo je prejel za roman *To noč sem jo videl* in o čemer so poročali na kulturnih straneh vseh večjih slovenskih medijev. Ne samo v literarnem, tudi v širšem svetu si je torej nemogoče predstavljati človeka, ki ne bi bil vsaj “pasivni” poznavalec Jančarjevega dela.

Kaj naj bi torej zapisali uvodoma k analizi Jančarjevega dramskega opusa, zlasti, ker imamo o nekaterih njegovih dramah že nekaj let napisane učbenike, denimo *Šolska ura z Jančarjevim Briljantnim valčkom*, *Šolski esej na maturi* in podobno. Interpretacije njegovih del so dosegle določen konsenzualni nivo in morajo biti kot del šolskega kurikula do neke mere vnaprej določene. Zaradi vsega tega se za Jančarja navadno predpostavlja, da se o njem že vse ve.

Ta vtis je seveda zgolj površinski. Že odrske postavitve nam pokažejo nekoliko drugačno sliko. Medtem ko Jančar prozna dela pospešeno izdaja tudi danes, je železni del svojega dramskega opusa, k čemur sodi tudi izoblikovanje nekaterih “temeljnih tematskih in pomenskih koordinat”, večinoma napisal v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Naj naštejemo ta dramska dela: *Disident Arnož in njegovi* (1982), *Veliki briljantni valček* (1985), *Dedalus* (1988), *Klementov padec* (1988), *Zalezujoč Godota* (1988) in *Halštat* (1994). Gledališki repertoarji kažejo, da je bil *Veliki briljantni valček* po dvojni premieri v letu svojega nastanka (najprej v SNG Drama Ljubljana, nato Maribor) uprizorjen le še enkrat (2012), prav tako je bil po premieri uprizorjen le še enkrat tudi *Disident Arnož in njegovi* (nazadnje leta 1984), *Dedalus* pa je bil sploh uprizorjen le enkrat (SNG Drama Ljubljana, 1988). Železni repertoar Jančarjevih dramskih

del po osamosvojitvi na odru načeloma ne živi več (izjema sta dve dramatisaciji in dve poznejši drami). A za zdaj bodi dovolj letnic in statistike. K vsebini.

“Jančarjeve drame se večinoma ukvarjajo s totalitarističnimi sistemi.” To je še ena 'ponarodela' izjava, ki je bila izgovorjena tolikokrat, da je tudi avtorju samemu že presedla – predsedlo mu je zoženje celotnega manevrskega prostora interpretacij njegove dramatike na kritiko tedanje oblasti oziroma totalitarističnih sistemov. Poleg tega lahko dodamo še splošno vsebinsko ugotovitev, da je v Jančarjevih dramah največ pozornosti posvečeno “posebnemu razmerju med posameznikom in tem, kar ga presega, nekakšno transcendenco, Usodo, ki po eni strani sicer res nosi naličje Zgodovine, po drugi strani pa mu je tudi imanentna. Človek je na ta način v nenehnem razporu ...” (Virk, str. 207).

V lanskem šolskem letu, ko je bil *Veliki briljantni valček* izbran tudi za maturitetno branje, se tej drami ni mogel izogniti niti Peter Kolšek, ki je v Delu zapisal: “Hkrati pa hrepenenje po tej lepoti [svobode] zagotavlja, da ima družbena norišnica omejen rok trajanja.” In dodal: “Če gledamo na to srhljivo zgodovinsko dramo s četrletne razdalje, najbrž lahko rečemo, da je prešla v valček, čeprav brez briljance” (Kolšek, 2014).

Vprašanje se torej vrti okrog aktualnosti Jančarjevih dram iz osemdesetih, ki jih mnogokdaj celo navdihnejo realne zgodovinske osebe (ali dogodki): Andrej Smolnikar (*Disident Arnož in njegovi*), Klement Jug (*Klementov padec*), *Vsi tirani mameluki so hud konec vzeli ali lex moralis Primoža Trubarja* in Seweryn Drohojowski, ki naj bi bil poljski oficir v Napoleonovi armadi in naj bi se udeležil varšavske vstaje leta 1830 (*Veliki briljantni valček*). Vprašanje je torej, ali so vse te drame medtem tudi same postale zgodovinske – neke vrste narodov dokument, umetniški zaznamek in dokument neke (politične) dobe, s tem pa na neki način zaščiten element (narodne) dediščine, muzealično nedotakljiv, skoraj sakralni objekt, primeren zgolj za previdno obravnavo po takšnih in drugačnih inštitucijah? Ali je to za Jančarjevo dramatiko nujen pogoj? Morda res. Zadosten? Nikakor.

Distanca – komika

Obstaja neki razloček med, denimo, *Dedalusom* in *Zalezujoč Godota*. Slednja drama je bila namreč – za razliko od večine ostalih¹ – uprizorjena

¹ Tudi obe poznejši drami, *Niha ura tiha* in *Lahka konjenica*, sta bili doslej uprizorjeni le enkrat (obe leta 2008).

v različnih političnih kontekstih: leta 1989 (v letu padca berlinskega zidu in v zadnjih izdihljajih naše nekdanje skupne republike), 1995 (po osamosvojitvi Slovenije; istega leta je bil uprizorjen tudi *Halštat*) in 2000 (ob bližanju Slovenije Evropski uniji). Medtem ko lahko *Zalezujoč Godota* dejansko priča o nekih ostankih, na pol pozabljenih vztrajnih momentih preteklega režima, za katere se morda niti liki sami ne zavedajo (v tem je njihova tragikomika), da so že davno pokopani, pa je, denimo, *Veliki briljantni valček* (pa tudi *Dedalus*) konkreten prikaz delovanja in mletja oblastnega mehanizma, njegovih pasti, zank, paradoksov, in to od znotraj, kar vse "junaka" obeh dram izkusita na lastni koži.

Pri *Godotu* Jančar perfidnost in perversnost političnega sistema spelje na mlin drame, v kateri se ponorčuje iz mastodontskosti in megalomanskosti stroja, ki se ni zmožen niti ustaviti niti opaziti, da je že mrtev. Naj ob tem citiram še anekdoto, ki jo prav v zvezi z igro omenja sam avtor: "Nekaj let po nastanku te igre, ko je cela vzhodnoevropska stvar že zdavnaj šla k vragu, so v nekem opuščnem stolpu ob Vltavi odkrili dva starejša gospoda, za katera se je izkazalo, da sta pripadnika češke tajne službe, takrat že razpuščene. Pridno sta hodila na delo s kanglicami za hrano in zapisovala v dnevnik, kar sta morala opazovati: opazovanec je prišel s takim in takim človekom, odšel ob tej in tej uri, šel v bližnjo pivnico itd. Opazovanec je bil Vaclav Havel, ki je bil medtem že predsednik države, a se še ni preselil v Hradčane. Nihče jima ni povedal, da to delo ni več potrebno, ali kakor koli je pač bilo ... Čisti Francl in Jožl, dva pridna in vestna Srednjeevropejca ..." (cit. po Petra Tanko, str. 12).

Naša teza je torej naslednja: Tako v *Valčku* kot v *Dedalusu* se, nasprotno od kasnejših *Godota* in *Halštata*, usoda oziroma politični sistem norčuje iz posameznika, ki je vržen vanj: posameznik je tako globoko v sistemu, da distančna, se pravi komična situacija sploh ni mogoča.

Če spomnimo: *Valček* se začne tako, da se Simon Veber po prekrokanju noči zbudi, ne da bi prav vedel, kje je. A brez skrbi: znašel se je na pravem mestu, v psihiatrični bolnišnici je, mu zagotovijo, ga bodo že postavili na njegovo mesto, mu povedali, "kje" je oziroma kje mora biti in, česar takrat še ne ve, "kdo" pravzaprav mora biti (vendarle smo v "eni najboljših transformacijskih ustanov pri nas"). Vse to se sproži na neko grozno ponedeljkovo jutro: nov teden se je šele začel, vse je spremenjeno in konec (meseca) je še daleč. Realizacija najhujše nočne more, v kateri se je vse zarotilo proti njemu, ali drugače: "Vsi smo 'v'". Medtem pa svežega prišleka spet in spet sprašujejo: "Hej, znaš kak dober vic?" (*Veliki briljantni valček*, str. 20).

Simon iz *Valčka* se iz svoje situacije za razliko od poznejših likov, denimo iz *Halštata*, še ni sposoben pošaliti, ni je sposoben pregnesti v tuj material. Razumljivo, amputacija lastnega uda – za nameček še zdravega – izključno zavoljo konkretnije demonstracije, kako deluje neka politična realnost oziroma metafora (po čemer je drama sploh znana), ali pa dovtetnost za psihiatrični humor, Simonu, objektu amputacije, torej pacientu, razumljivo, ni najbolj smešna stvar pod soncem. Vendarle gre za smrtno resne stvari: operacija uspela, pacient mrtev.

Čeprav ne moremo zanikati, da tudi *Halštat* obravnava skrajno seriozne zadeve, in to na državnem nivoju – ter še vedno aktualne poveljne pobore –, pa je princip obravnave precej bolj sproščen. Toliko bolj zanimivo, da se višek komike ali raje ironije ter gledališkega, če ne kar dramatičnega poigravanja z resničnostjo in iluzijo, kjer avtor išče 5 oseb, ki iščejo resnico med kostmi – ker denarja za šesto v gledališču ni² –, doseže v *Halštatu*.

Pravzaprav bi lahko predpostavili, da je na neki način vse, kar razvije Jančar pozneje, v zasnovi že vsebovano v *Disidentu Arnožu*. Kot nekakšnem kokonu (Jančarjeve) zgodovine, ki bo šele v prihodnosti razvil ves svoj potencial. To naj zaenkrat ostane naša hipoteza. Preverimo, kako.

Znotraj – zunaj

Morda najbolj navzven zveneča metafora Jančarjeve dramatike je ta, da smo vsi v. “Zunaj je zunaj je zunaj. Notri je notri, je v. Ko sem prišel, ko so me pripeljali, je rekel Volodja, zdaj si v. Torej sem v in oba sva v in to je čisto drugače. Med zunaj in v so vrata, ko stopiš skozi, se vse zdobi” (*Veliki briljantni valček*, str. 39). Večina interpretov in analitikov Jančarjeve dramatike se ukvarja s problemom dramskega prostora oziroma, v poznejših igratih, s problemom časa (prim. Petra Tanko in Ignacija Fridl). Večinoma pa so opredeljene s polarizacijo zunaj – znotraj. Dogajanje v *Arnožu* je razdeljeno na dve dejanji: medtem ko se prvo dogaja na domačih tleh, je drugo preseljeno v Ameriko, na t. i. (ideološko) projekcijo ven, na svobodno ozemlje. In že tukaj je osnovna delitev v principu drugačna kot, na primer, v *Valčku*, kjer se vse dogaja znotraj zavoda Svoboda osvobaja (paralela z Auschwitzem je, kot že vemo, očitna).

V obeh primerih, v *Arnožu* in v *Valčku*, gre seveda za reprezentacijo nekega sistema v “totalu”, kjer zunaj pravzaprav ne obstaja. Toda v *Arnožu* se v določenem trenutku napove nadaljevanje. Ko se Arnož,

² Seveda gre za slavno navezavo na Pirandellovo delo *Šest oseb išče avtorja*.

bivši duhovnik, pozneje tudi bivši profesor, zaplete v škandal z letaki, hujskanjem ljudstva, prvi razgovor/zaslišanje (po prijetju tiskarja) med njim in policajem Pajkom poteka takole:

Arnož: Dobrodošli? Kako sploh vstopate. Ta je prišel skozi ključavnico.

Pajak: Tehnika, profesor, tehnika. Mi lahko vstopimo, kamor želimo.

Arnož (*pokaže na svojo glavo*): Tu noter ne.

Pajak: Tudi to bomo še dognali, le potrpežljivo.

(*Disident Arnož in njegovi*, str. 36)

V tej prvi Jančarjevi drami (1982) gre tako na neki način za preroško trditev. Preroško – kot prvič – v smislu razvoja Jančarjeve dramatike (naslednja drama, *Veliki briljantni valček*, se dogaja v umobolnici in se ukvarja s psihološkimi mehanizmi; še naslednja drama *Dedalus*, se dogaja večinoma v VE-KA-PE-DE /velikem kazensko-popoljševalnem domu/); predvsem – kot drugič – pa gre za razliko med principom nadzora v totalitarnih sistemih in prevzgojnimi, regulacijskimi mehanizmi, ki delujejo v današnji družbi, ki se imenuje družba nadzora.

Začnimo z *Dedalusom*.

Lezenje v glavo, 1. del

Primer Dedalusa je že v antični mitologiji zvezan z nesrečo, saj niti lastnega sina Ikarusa ni uspel obvarovati pred padcem. (Podobno napoved katastrofe najdemo tudi v samem naslovu drame *Klementov padec*.) Ko Marek angažira nekdanjega zaporniškega kolega, “velikega izumitelja”, pravzaprav umetnika/kiparja z vzdevkom Dedalus, za izgradnjo popolnega zapora, je že slutiti nevarnost. Trik je v tem, da je uspeh projekta zagotovljen s tem, da njegov izumitelj, graditelj, samega sebe ujame v past, v kletko. Kleč je torej prav tisti konflikt med Arnožem in Pajkom: zlesti v glavo nasprotnika – potencialnega oziroma bivšega zapornika. V tem primeru – sebe samega. Ko bo ta ideja materializirana v zadovoljivi meri, bo sledilo popolno zmagoslavje oblasti.

Smo v postrevolucionarni graditeljski fazi, kjer umetnik, veliki izumitelj in kipar Dedalus postavlja popolni zapor, ki ga poimenuje “trdnjava svobode” (primerjava z zavodom Svoboda osvobaja iz *Valčka* ne izostane). Njegov sodrug in vodja projekta, Marek, projekt utemeljuje takole: “Tovariši! Mi smo danes v prelomni fazi naše revolucije. Mi smo z odločnimi koraki stopili v izgradnjo. Mi gradimo ceste, prog,

kanale in objekte in mi s tem izgrajujemo tudi sebe, mi gradimo nov lik socialističnega človeka, ki pod ljudsko oblastjo koraka v komunizem.” (*Dedalus*, str. 16.)

Kontekst ponazarja tudi naslednja Dedalusova izjava: “Naredil bom nekaj novega, enkratnega, postavil bom *spomenik* [kurziva N. L.] današnjemu času.” Ta odnos med pravkar omenjenimi spomeniki in arhitekturnimi presežki v totalitarizmu lahko osvetli naslednji citat, ki pravzaprav pojasni vse: “Še boljši primer so veliki projekti javnih zgradb v 30. letih v Sovjetski zvezi, kjer so na nizke strehe večnadstropnih uradnih poslopij postavili gigantski kip idealiziranega novega človeka ali para: kmalu je postala očitna tendenca, da so še bolj znižali poslopja, v katerih so uradovali živi ljudje, tako so se poslopja vse bolj spreminjala v podstavke za nesorazmerno velike kipe – ali ta zunanja, materialna arhitekturna poteza ne naredi vidne 'resnice' stalinistične ideologije, v kateri so dejanski, živi ljudje zvedeni na instrumente, žrtvovani kot prikazen bodočega 'novega' človeka, to ideološko pošast, ki pod svojimi nogami tepta dejanske žive ljudi” (Žižek, 2003: 10).

Ko bo torej uspel ustvariti arhitektonsko pošast (Dedalus je v izvirnem mitu navsezadnje gradil tudi labirint za Minotavra), ki bo njega samega, torej starega zaporniškega mačka, spravila v past, v kletko, ki bo delovala tudi zanj, bo na konju (kdo?). Nov izum ne dopušča organizacije in komunikacije zapornikov niti s svetom niti med sabo, njegov uspeh je zagotovljen: zapor bo popolna izolacijska komora, odporna in neprebojna za razne poskuse upora ali pobega – tudi miselnega: zapor tudi oken nima.

Da je ironija še večja, je zapor zgrajen na plazovitem območju, zaradi česar se sesuva vase, in ko Dedalus obtožen “subverzije oblasti”, dejansko pristane v lastnem izumu, je na pol živ pokopan v spletkah oblasti.

Svoboda

Do neke mere gre pri Jančarju vedno za vprašanje svobode oziroma svobodne izbire, ki je ena njegovih temeljnih tem in ki jo, spet, vzpostavlja že *Disident Arnož in njegovi*. Za ilustracijo bo treba citirati kar cel pasus:

Pajek: Poglejte, profesor. Vso svobodo imate. V svobodni deželi živite. Govorite lahko, kar hočete. Samo razmere morate upoštevati. [...]

Arnož: In kdo bo presojal, če upoštevam razmere, če ostajam, da tako rečem, v mejah svoje neomejene svobode? Vi?

Pajek: Ne, ne jaz profesor.

Arnož: Kdo pa potlej?

Pajek: Vi.

Arnož: Jaz?

Pajek: Vi sami. Dovolj ste inteligentni. Nobenega cenzorja in nobenega policaja ne potrebujete.

Arnož: Meni bi bilo vseeno bolj všeč, ko bi meje postavljali vi.

Pajek: Ne, profesor, ravno za to gre, da si jih postavite sami. To je svobodno.

Arnož: Perverzno!

Pajek: Svobodno, sem rekel.”

(*Arnož*, str. 39)

To izmuzljivo in nedoumljivo svobodo, ki je perverzna toliko, kolikor je paradokсно krožno vrtenje po skovanki “svoboda osvobajaja”, najdemo praktično v vseh Jančarjevih dramah in je prav tako vezana na časovni kontekst političnega režima.

Zgodi se namreč naslednje, kot bi se dalo, prosto po Žižku, interpretirati prav na primeru totalitarističnih režimov. Medtem ko znotraj njih kritika sistema ni bila zaželena oziroma, resnici na ljubo, tudi ni obstajala, saj je bila v kali zatrta, izkoreninjena, presajena v drugo grudo ali pospravljena na varno, je vendarle moral obstajati vtis, da kritika sistema lahko obstaja. Če ne drugega vsaj zato, da se je lahko vzpostavil efekt, da ima vsakdo možnost, da svobodno izbira ter se odloči za ali proti sistemu. Šele ker tak posameznik dejansko ne obstaja (čeprav bi lahko), je to pravzaprav dokaz, da je ta sistem najboljši od vseh.

V takšnem stanju, kjer “smo vsi v”, ga torej ne bi tako zelo “nasrkal” tisti, ki bi kritiziral sistem, kot tisti, ki bi tega prenegljenega “sodruaga” opozoril na njegovo nepremišljenost, ki da je prepovedana oziroma ga lahko drago stane. Tudi v času socializma je bilo zlasti pomembno vzdrževati pravi videz.

Problem je torej v nenapisanih pravilih, ki konstituirajo jedro vsake ideologije, in šele v odnosu do njih se izkristalizira odnos političnega karakterja posameznika. In kje drugje bi se ta najbolj opazil kot prav v smislu za humor – in spet se lahko spomnimo na Volodjo iz *Valčka*: “Ampak Volodja ni slab človek, samo poheca se rad, to je vse. Drugače pa ima dobro srce in tudi v glavi kaj.” Pred tem citatom, nekoliko prej v drami, pa zgloda objektivna slika humorja Volodje in njegovih pajdašev nekoliko drugače: “... nekateri pacienti se jim umikajo, drugi skrivajo svoje krožnike pred njimi, zlasti pred Volodjem, očitno imajo slabe izkušnje z njegovim smislom za humor” (*Veliki briljantni valček*, str. 34).

Dodatek na svobodo: neizbežnost svobode

Kot dodaten primer svobode iz Jančarjevega socialističnega *Godota* lahko navedemo naslednje: ko eden od likov pomisli, da bi preprosto odšel, zapustil situacijo, se pripeti naslednje:

Jožef (*obupano*): Nič ne razumeš. Zdaj ne gre za to, kdo je kaj videl. Zdaj gre za vprašanje, kaj je tole vse skupaj. Vse. Godos! Jaz ne vidim več smisla. Jaz bi rad šel.

Franc: On bi kar šel. Po vsem, kar sva skupaj preživela.

Tišina.

Franc: Si dobro premislil?

Jožef: Saj, morda bi prišel nazaj. Samo, to mora biti svobodna odločitev.

Franc: Svobodna odločitev, si rekel?

(*Zalezujoč Godota*, str. 260)

In nekaj odstavkov pozneje: “*Franc vrže zanko Jožefu okrog vratu. Jožef jo presenečeno in zgroženo otipa. Skuša se premakniti, Franc zategne vrv, Jožef skuša v drugo smer, vrv ga spet zaustavi. Jožef nepremično obstane, Franc priveže konec vrvi k postelji.* Franc: Toliko o svobodnih odločitvah. You, lucky boy.” Sledi uprizarjanje prizora med Luckyjem in Pozzom iz Beckettovega *Čakajoč Godota*, ki sta znana po svoji “na smrt” nenadni “zvezi”, zlasti pa po Luckyjevi dobesedni zvezanosti.

Beckettov *Godot* je med drugim znan tudi po svojem koncu, po repliki: “Pejva,” in po nasprotujoči zaključni didaskaliji, ki ji sledi: “(*Se ne gagna.*)” V Jančarjevem *Godotu* oba lika, ki preživita svoj čas in čez, svoj objekt opazovanja, zalezovanja (niti ne čakanja), za razliko od Beckettovega *Godota*, celo ugledata (kar sicer ni povsem gotovo, saj eden slabo vidi, drugi pa je nagnjen k izmišljotinam), pa vendar – pomenljivo in ironično za zalezovalca, ki se nikamor ne premakneta –, vidita njegovo nogo. Četudi sta bila simbolno “nogirana” iz (velike politične) igre, se vendar zadnja didaskalija pri Jančarju glasi podobno: “Nepremično obsedita” (*Zalezujoč Godota*, str. 273).

Pravzaprav se (vedno znova) ponovi usoda iz *Velikega briljantnega valčka*. Vsi smo v. Zunaj pravzaprav ne obstaja. Zataknjeni smo v situacije, vzorce in lasten miselni okvir.

Zanimivo je, da se precej Jančarjevih iger sklene v krog, torej se začenja in končuje podobno ali na isti način. V zadnjem prizoru v *Dedalusu* bemo: “*Prizorišče kot na začetku*” in Dedalusovo repliko: “Nič ni moglo biti drugače. Dobro je bilo. Ko bi bilo treba še enkrat začeti, naj bi bilo natančno tako” (*Dedalus*, str. 117). Podobno v *Klementovem padcu*:

“*Odideta. Ostane Milka. Glasna, potem spet oddaljena glasba, kot na začetku*” (*Klementov padec*, str. 200).

Vendarle je treba poudariti, da lahko, poleg klasičnih interpretacij in primerjav Jančarjevega *Godota* z Beckettovim, skozi *Zalezujoč Godota* bremo kar dobršen del Beckettovega opusa. Medtem ko so v *Čakajoč Godota* prisotne štiri osebe in deček/sel, se pri Jančarju ta mikrokozmos še zoži, saj Francl in Jozl odigrata ne samo Estragona in Vladimirja – enega so “prebunkali” in drugega žuli čevelj –, pač pa tudi Luckyja in Pozza, ki ju za nameček še citirata. Dečka tukaj zamenja temperamentna in eksotična Felicita, ki morda ni iz istega časovno-prostorskega kontinuuma kot onadva, vsekakor pa ve več, celo zna pojasniti njihovo nesmiselno, absurdno stanje: “Absurdnost človeške situacije je nadomestila vsako absolutnost. To ve danes že vsak smrkavec. [A]bsolutnost je absurдна [...], to je zadnja metafizična predstava, absurdnost pa ni v dejstvu, da so mehanizmi, ki jih je človek ustvaril, močnejši od njega samega, absurdnost je v tem, da prisilijo človeka k igri, v kateri verjetnost popolnega poraza venomer narašča. To je razmerje med absolutnostjo in absurdnostjo, nič drugega. Je to jasno?” (*Zalezujoč Godota*, str. 249).

Obe pojavi morda bolj, se zdi, ustrezata dvema, morda poslednjima preostalima likoma iz *Konca igre* (potem ko, kot kaže, vsi ostali med igro pomrejo). Beckett je nekje celo dejal, da je bila njegova izhodiščna motivacija zvezanost starega zakonskega para in njuni medosebni odnosi. Podobno je pri Franclu in Jozlu, ki v igri pravzaprav sama nadomestita vse možne situacije, do tega, da svoj zasliševalski aparat preizkusita drug na drugem (ob soju znamenite Jančarjeve žarnice, seveda). Le da pri Jančarju razkroj ni toliko fizičen, kot gre pravzaprav za razpad nekega sveta, katerega poslednji ostanek, vztrajni priči njegovega (nekdanjega) obstoja, bled spomin, sta Franc in Jožef. Kaj pa če si, denimo, *Zalezujoč Godota* in zadnji del *Disidenta Arnoža in njegovih* predstavljamo kot dve drami, ki se dogajata hkrati, vsaka na svoji strani oceana?³ Medtem ko Francl in Jozl pridno zalezujeta svoj objekt, je ta že davno prebežal prek luže, kjer se (podobno) tudi sam vede, kot bi bil še vedno udeležen v prejšnjih razmerjih.

Lezenje v glavo 2. del, današnja družba nadzora

Če skušamo nemogočo in neosebno situacijo, v katero smo hočeš nočeš potisnjeni danes (samo v Ljubljani je uradno pod videonadzorom 33

³ Kaj se zgodi, ko zasliševalci ne morejo več dostojno opravljati svojega dela, ker pridni zaporniki vnaprej vse priznajo, lahko recimo beremo v razmerju med Dedalusom in Jankom (*Dedalus*).

križišč in še 35 objektov, vključno s podvozi in mostovi, da raznih drugih aplikacij ne omenjam), aplicirati na Jančarjevo dramatiko in razmerje do sveta, dobimo razmerje, ki je podobno kot, denimo, premik pri dramatiki Matjaža Zupančiča od *Vladimirja* do *Hodnika*: medtem ko prvi vključuje sostanovalca z nekoliko agresorskimi težnjami: vladavina miru (ali Vladimirja) za vsako ceno, pa v *Hodniku* hierarhična razmerja urejajo neosebna in na neki način anonimna razmerja med multinacionalno korporacijo in pogodbenimi strankami oziroma med gledalci pred televizijo/med "televotingom" in udeleženci resničnostnega šova – do vsega tega sicer še pridemo kdaj drugič, a primerjava vendarle ni odveč.

Bolj in bolj subtilni mehanizmi nadzovanja in samoregulacije v današnji družbi so do danes dobesedno zlezli v glavo posameznikom. Od Jeremyja Benthama in njegovega panoptikuma, torej idealne arhitekturne rešitve za popoln nadzor, ki je zgrajena v krožnem obodu in z nadzorom stolpom v sredini, od koder se lahko vidi v prav vsak kot stavbe. Ampak, najlepše šele pride s Foucaultom, ki ugotovi, da dejanskega nadzornika niti ne potrebujemo, saj se začno posamezniki v situaciji, kjer obstaja možnost nenehnega nadzora, avtomatsko obnašati, "kot da" bi bili nadzorovani. Gre torej za avtomatski nadzorni sistem. Še "huje" postane pravzaprav z Olivierjem Razacom, ki ugotavlja, da smo začeli prek zvezdnških stereotipnih modelov reproducirati določen tip vedenja: dober primer so tudi resničnostni šovi, kjer so posamezniki izločeni glede na (družbeno) zaželeno ali nezaželeno vedenje. Vzorci so sugerirani, mi pa jih posnemamo (kot papige v živalskem vrtu).

Družba, ki jo ubeseduje Jančar, postane v današnji družbi recept za posameznikov miselni okvir, notranji mentalni načrt. Vendarle so nam nazadnje zlezli v glave. Medtem ko v Jančarjevih dramah državne institucije in represivni organi predstavljajo zasledovalne mehanizme, ki še vedno ostajajo poosebljeni v konkretnih zalezovalskih posameznikih, kakršna sta Franc in Jožef v *Zalezujoč Godota*, ali pa s konkretnimi intervencijami vpadljiva Pajek in Vončina iz *Disidenta Arnoža in njegovih*. Danes postaja oblast nemogoče do te mere centralizirati, oblast (in nadzor) postaja tako rekoč neobvladljiva, decentralizirana, disperzna in še kaj, čemur je Foucault nadel ime "mikrofizika oblasti". Lahko bi zaključili, da se je struktura, celoten prostorski imaginarij Jančarjevih del v sodobnem svetu preselil v glavo junakov (oglejmo si samo podobo iz gledališkega lista nazadnje uprizorjenega *Velikega briljantnega valčka*). Pridni posamezniki pa (samo)kontrolno izvajajo kar sami.

Hitra demonstracija je pravzaprav *Dedalus*, še bolj pa *Veliki briljantni valček*. Kako pobegniti, ko pa smo vedno že v? Jančarjev *Valček* se

konča (previdno, česa si želite) z zanimivo rešitvijo. Simon, ki ga od najvišjih državnih organov poklicani strokovnjaki *želijo* terapevtsko – metaforično – preoblikovati in prevzgojiti, to pa tako, da najprej pozunanjijo njegov problem identifikacije z vstajniškim Drohojowskim, a samo zato, da ga lahko v naslednji fazi ubijejo. Ko se metaforični zastavek izjavljuje v fujasko, se Simon po amputaciji uda dejansko “preobrazi” v poljsko govorečega Drohojowskega. “Obrnjen je nov list v zgodovini dušeslovne znanosti” (*Veliki briljantni valček*, str. 49). A kaj se pravzaprav pripeti? Kam je šel Simon, če imamo tukaj namesto njega poljskega vstajnika?

Ker izhoda iz situacije niti po “naravni” niti po metaforični poti ni – kar je v drami izdatno podčrtano z dodatnimi ukrepi: “Zavod bomo zaprli, to veš. Obiskov je konec. Nihče ne more ven, nihče not” (*Veliki briljantni valček*, str. 38) –, se Simon domisli povsem izvirnega načina pobega (drugo vprašanje je, seveda, ali se te “samopreobrazbe” tudi zaveda). To edinstveno možnost osvoboditve tako res lahko razlagamo skozi umetnost, kakor se glasijo generalne interpretacije drame, po katerih je Chopinov *Veliki briljantni valček* kot tisto poslednje pribežališče svobode, ki se v sklepnem aktu “nadaljuje tudi potem, ko pade zavesa ... in ves čas ... v vseh prostorih” (*Veliki briljantni valček*, str. 54).

Ampak tukaj je, zanimivo, še neka druga vrsta umetnosti, ki omogoča pobeg, namreč poezija in citat Ezre Pounda, ki ga izrazi nesojena ljubezen Ljubice prav Simonu: “Puste so poti / puste so poti te dežele ... mogoče bi bilo bolje: prazne, prazne so poti ... / In cvetovi / naginjajo nanje težke glave [...] ... kjer je Ione nekoč hodila in zdaj ne hodi več ... nimam pojma, kdo je Ione, ampak lepo se sliši, ona zgleda kot oseba, ki je pravkar odšla. But seems like a person just gone.’ *Sleče mu prisilni jopič*” (*Veliki briljantni valček*, str. 36).

Konkretizacija in osebni odnosi

Na tem mestu je nujna nekakšna digresija, pristanek sodobnosti v fikciji iz preteklosti, skozi katero lahko razumemo razmerje med nadzornikom in nadzorovanim tudi kot neke vrste konkreten, celo intimen odnos. Odnos, ki v današnji družbi nekako umanjka. Naj omenim primer. Leta 2013 je bila v Aksiomi na ogled razstava *Omarica z dokazi*. Avtorica Jill Magid se je posvetila Liverpoolu, enemu od mest z najbolj razvitim sistemom nadzornih kamer na svetu, imenovanim Citywach. Magidova je skušala spreverniti razmerje med nadzornikom in nadzorovanim, opazovanim subjektom, ki postaja danes zaradi posredništva tehnološkega

vmesnika vedno bolj neosebno in oddaljeno. Sama je leta 2007 zapisala: “V neosebnih strukturah iščem intimne odnose. Sistemi, ki jih izbiram, denimo policija, tajna služba, nadzorne kamere in sodno prepoznavanje, delujejo z distance, s širokokotno perspektivo, pri čemer vse izenačijo in izbrišejo posameznika.”

Kakor pišejo v napovedniku na spletni strani Aksiome se je avtorica “začela ukvarjati s kompleksnimi raziskavami odnosov med nadzorovanjem in voajerizmom, med kontrolo in željo. Sebe/svoje telo je z opaznimi oblačili na stalno določenih točkah v mestu izpostavila opazovanju. Pri tem je s tako neosebno stvarjo, kot je nadzorna kamera, poskušala vzpostaviti osebni kontakt, v prevodu: z neznano osebo za kamero navezati stik. To je storila tako, da je uporabila zakon v svoj prid. Konkretno je 31 dni zapored v obliki ljubezenskih pisem pošiljala prošnjo, naj shranijo nadzorne posnetke z njeno podobo, ki se je pojavila na tem in tem mestu. Nadzorniki so po nekem času postali pozorni in njeno gibanje začeli spremljati tudi na bolj osebni ravni.

Tovrstna konkretizacija oziroma kakršen koli odnos z nadzorovalnimi mehanizmi (kaj šele z osebami za njimi, če te sploh obstajajo), ki učinkuje po nekakšnem romantičnem scenariju, je še ne tako dolgo nazaj predstavljala temelj za razvozlanje kompleksnega odnosa, ki ima fantazmatsko jedro. Spomnite se, recimo, (vojnih) filmov, v katerih se militantni nadzornik spravlja na nič hudega slutečo mladež, a je za njegovo strogo in naj bo še tako neobičajno kruto podobo vedno prikazana neke vrste očetovska (torej dobronamerna) figura. Tudi ne nazadnje pri Jančarju odnosi – za razliko od današnjih – niso neosebni. Daleč od tega.

To lahko razumemo tudi povsem deplasirano in poenostavljeno, čeprav morda niti ne tako zelo oddaljeno od resnice trditev, da so za najhujše zaporniške mukotrpe izkušnje (recimo Dedala pa tudi Simona) v Jančarjevi dramatiki pogosto pravzaprav krive ženske.

Janko: Dobro poslušaj. Vasilka je bila naša zaupnica.

Dedal: To ni res.

Janko: To je res. S tem si je plačala svojo prostost. Sicer pa to ni bila moja zamisel. To si lahko izmisli samo ženska. Ne vem, kaj si storil Irmu, toda tovarišica major te močno sovraži. Ona je zlomila Vasilko.

(*Dedalus*, str. 75)

Pri Dedalusu je to torej Irma, ki jo je zamenjal z mlajšim “modelom”, medtem ko v *Velikem briljantnem valčku* krivdo za prevzgojno fazo nosi submisivna hči partijskega veljaka, ki “korekcijo” preprosto tolerira kot manjšo žrtev – pravzaprav nujno alkoholno dekontaminacijo njenega

moža – za višje/družbeno dobro. Podobno gre Klement s črnimi mislimi v steno zaradi Milke (sicer ne samo zaradi nje, ampak vzroki in posledice, čeprav jih bomo v *Zalezujoč Godota* v ideji odpravili, so tu). Tudi sicer ženske v opusu Draga Jančarja ne kažejo nujno najlepše podobe.

Vzemimo konkreten primer razmerja moški-ženska. Klementov odnos do žensk kakor tudi do vsega šibkega in nesposobnega abstraktnega mišljenja je na trenutke poniževalen, izključevalen in povsem nehuman. Klement Milki: “Tvojega odpora se ne da zlomiti z ljubeznijo. Tvojo trmo je treba zlomiti z bičem” (*Klementov padec*, str. 185). Kar spominja na zelo znano Nietzschejevo repliko: “Greš k ženski? Ne pozabi na bič!”

Klement in padec človeške množice

Situacijske zastavitve, kategorije situacije med Klementom in okolico ali boljše, parametri situacije, ki jih preči dogodje, je več. Prvi razpor je medgeneracijski: Klement svojega profesorja ozmerja s formalistom, on pa mu ne ostane dolžan in mu napove isto usodo (reciklaža usod, njihovih vzorcev na akademski poti). Drugi razpor je znotrajgeneracijski spor, ki je obenem mikrokozmos neke generacije, ki se želi šele vzpostavljati na okopih naroda, boj za oblast in preživetje. (Tretji je seveda odnos med moškimi in žensko.)

Klement sicer ponuja situacijo, ki je specifična prav za ta trenutek. V lanski sezoni je bila namreč v Slovenskem mladinskem gledališču uprizorjena dramatisacija Andreja Skubica *Pavla nad prepadam* (gre za Pavlo Jesih). Z Jančarjevim *Klementom* si delita vsaj dve skupni točki, prva je ta, da gre za predana alpinista, ki svojo življenjsko filozofijo ter vse njene eksistencialne in etične konsekvence izpeljujeta iz alpinizma; slednji tako nikakor ni neka prostočasna dejavnost. Druga pa je ta, da gre za dokumentaristično fikcijo, saj sta tako Klement Jug kot Pavla realni zgodovinski osebi, ki sta za potrebe dramatike prekvašeni in zgneteni v fiktivno dramatično zmes. Ponuja pa se še vsaj ena: smo narod alpinistov – kot nezapisano inavguracijsko pravilo se za vsakega Slovenca postavlja vzpon na naš najvišji vrh. Osvojitve Triglava ima torej simbolne iniciacijske razsežnosti, ki segajo malodane v narodnostno sfero. *Klementov padec* namreč izpostavlja prav vprašanje naroda kot takega – vprašanje obstojnosti in propustnosti nekega nacionalnega značaja nekega podalpskega naroda, pa tudi njegove samobitnosti in obstojnosti. Jančarjevsko vprašanje, ki je permanentno razprto med državo in posameznika, je tukaj, aplicirano na današnji čas, naslednje: Kako sploh misliti kategorijo naroda

v odnosu do brezkompromisnega individuuma? (Tukaj počasi prihajamo nazaj na Arnoža, ki Klementu navsezadnje niti ni tako tuj.)

Jančarjevo nenehno referiranje na Cankarjeve *Hlapce*, ki ni prisotno zgolj v *Klementu* – od nekarakternega popuščanja pohanim piškam, omenjanja sodrge, vsesplošnega omalovažujočega odnosa do nedisciplinirane ležerne mase, ki nima nikakršne volje in cilja – je seveda provokativno. Najprej zato, ker lahko – kot so to že počeli – v *Klementu* iščemo ničejanske attribute: nekega nadčloveka, ki se, po Schopenhauerju, temu Nietzschejevemu učitelju, zaveda, da je filozofija visokogorska pot, h kateri po ostrem kamenju in bodečem trnovju vodi le strma steza: ta je samohodna, in kolikor više gremo, bolj pusta postaja. Drugič, ker pri tem ne pozna nikakršnega usmiljenja ali sočutja – to bi lahko bilo morda sporno (če verjamemo, da Nietzsche pozna sočutje vsaj do nadčloveka). Vsebinsko sporno, ali raje provokativno, pa postane Klementovo početje zlasti na točki, ko gre na vse ali nič, ko ne pozna nobenih ovir – niti žrtvovanje lastnega življenja ne sme biti ovira: treba je zmagovati, ne pa živeti, pravi (sodelovati, ne zmagati v tej absolutni zmagi individualizma ne pride v poštev). Pa Klement morda tu še niti ni sporen, to postane, ko njegova ničejanska volja mutira z nekakšnimi pobožanstvenimi pritiklinami, ko Klement pravzaprav v igračkanju z drugimi dobi kompleks boga (in vemo, po Nietzscheju je bog mrtev).

Zanimiv je v tej smeri pač eksperiment, ki si ga Klement privošči, ko Ignacu v imenu Milke napiše ljubezensko pismo (spet smo pri ljubezenskih pismih): gre za sejanje klice, raje semena volje v pasivno maso (tukaj bi lahko rekli, da je Klementovo pojmovanje materije/mase oziroma ženske kot pasivne prejemnice aktivnega počela pravzaprav zelo aristoteljansko). To počne prek ljubezni, kako, namreč motivirati posameznika za višje cilje: od osebne, telesne ali platonične ljubezni do božje – če hočete –, čeprav v prenesenem pomenu.

Čeprav je v tem eksperimentu kar nečloveško zagnan, pripravljen žrtvovati vse, gre v splošnem za širši eksperiment, ki je vezan na Jančarjevo dramatiko (poglejmo samo disidenta Arnoža) postaviti v precep posameznikov osebno celostno angažiran vzgib, najti možnost za revolucionarno klico in njegovo kolektivno vzklitje na narodovi podlagi. In kakšna je sklepna ugotovitev?

Vprašanje, kakšno vrednost ima v Jančarjevi dramatiki, natančneje v svetu, ki ga vidi Jančar, posameznik? En ud je navadno vedno žrtvovan za zdravje celote, kolateralna škoda pač, brez večjih posledic razen za posamezno usodo, ki pa je zanemarljiva. Jančarjevo dojemanje oziroma prikaz odnosa družbe do posameznika je, kar se tiče povprečnega

človeka brez posebnih privilegijev, v svojem nehumanem in nič kulturnem seštevanju in odštevanju glav, je svet neusmiljeno kvantitativen.

Stvar je taka: drama se že od začetka imenuje *Klementov padec*. Njegova usoda je vnaprej jasna: v steno je treba s čistimi mislimi in sodrga tega ne zmore (premočrtna in neusmiljena računica). Torej – Klementov padec lahko razumemo kot padec zadnjega ideala.

Dejstvo pa je, da je Klement nemogoč! Beri tako ali drugače. Njegovo postavljanje ultimatov drugim, ki dosegajo nedosegljive norme ... je mejno, skratka, presega meje mogočega. Z njegovimi strogimi in nepopustljivimi asketskimi in disciplinarnimi nazori, njegova (nadčloveška) drža gotovo ni nekaj, kar bi lahko bilo povprečnemu človeku blizu.

Po drugi strani je vse odvisno od njegove materializacije: realizacije. Do neke mere gre pri "všečnosti" in gledalskem odnosu do Klementa za vsakokratno vprašanje režijske konkretizacije, torej interpretacije, saj Jančar sam svoje drame vedno dovolj široko razpre, da ne paktirajo z eno ali drugo stranjo. Pri tem pa ima Jančar izvrstno sposobnost – kar je tudi ena glavnih odlik njegove dramatičnosti –, da kljub vsemu žolčno razpre dileme na konkretizirani osebni ravni, da bralec/gledalec ob tem preprosto ne more ostati ravnodušen. Čeprav je Klement vzpostavljen kot očitno mizantropski posameznik, ki je nekoliko nesimpatično narcisoiden, je možna tudi naslednja, na glavo postavljena – ali pa le časovno oddaljena, skoraj nostalgična – interpretacija: Ali si svet preprosto ne zasluži Klementa? Njegova brezkompromisna zagnanost in usmerjenost sta množici lahko blizu morda le kot spomenik. Nekaj, kar je vredno častiti od daleč.

"To je, gospoda moja, vrv, s katero je strmoglavil [Klement] v globino. Postavili jo bomo v muzej, zakaj to je dokument nove, prve svobodne generacije, mejnik, v katerem je postal duh našega naroda ekspanziven, pripravljen za borbo in osvojevalen" (*Klementov padec*, str. 199). A dobro vemo, da s čaščenjem spomenikom pozabljamo na njihovo dejansko vsebino (spomenik se spominja namesto nas): gre za *pro forma* praznovanje, za praznjenje vsebine. Klement lahko obstaja le kot kip, spomenik, prazna forma, drugo vprašanje je, kaj se zgodi s tem klementovskim čistim idealom, potem ko enkrat stopi v konkretno stvarnost.

Četudi je njegov čisti in čudaški asketizem povprečnežu tuj in odročen, steril in nedomač, je Klement unikaten in fascinanten lik, s svojo premočrtno posvečenostjo cilju – ki hoče biti lepa duša. Torej nikakršno kompromisarstvo ni mogoče, Cankar se tukaj udejanji v popolnosti – če jo je (to "lepo dušo" namreč) umazalo okolje, mu bo to pokazala stena: stena je torej vsakokratni preizkus njegove čistosti, ob katerem v poslednjem poskusu popusti. Boj za družbeno spremembo se slednjič zoži na boj

samega s sabo in še en dokaz: če bi Cankar že s *Hlapci* dosegel svoj cilj in bi dramatika povzročila dejanske spremembe v realnem svetu, bi bila morda slovenska "dramatika" danes precej drugačna. *Klementov padec* se vsekakor paradigmatško pridružuje vseslovenski drami.

Slednjič: *Disident Arnož in njegovi*

Ostaja torej neke vrste paradigmatška in Jančarjeva drama, v kateri se ponujajo odgovori na marsikatera vprašanja njegove dramatike. Za začetek k predgovoru avtorja. Ta po eni strani spominja na tistega iz *Klementovega padca*, vendar je situacija komplementarna. Medtem ko se tam opravičuje za svoj fiktivni odmik, tukaj primarno priznava prvenstvo fikcije, ki pa jo je navdihnili realno obstoječa oseba. Seveda vzporednice niso samo med Klementom in Arnožem, pač pa se vlečejo čez celoten opus: tako Simon kot Arnož sta profesorja zgodovine in obe drami imata morda (v uvodni didaskaliji piše "lahko") izvor v letu 1830.

Podobnosti med Klementom in Arnožem so, nadalje, v njunem odnosu do množic (tudi odnos med Arnožem in Ano je po ultimativnosti in dominantnosti primerljiv z odnosom med Klementom in Milko). Kar se tiče množic, pa ju vsekakor družijo prezirljiv odnos in distanca do teh nepismenih, neizobraženih, lenih in nediscipliniranih ljudi, katerih edini smoter je obstoj – torej ne premik, ampak lenobno ostajanje na istem mestu. Po drugi strani pa popolno nerazumevanje mehanizmov, ki vzgibljejo oziroma, bolje, nosijo po vetru to maso. Po drugi strani hočeta tem množicam oba zavladati, Klement konkretno: spodbuditi voljo, Arnož zanesti v ta navidezen red kaos, vročo in divjo kri.

Tukaj so še svinjanje, svinjarija in svinje kot vsesplošna podoba in tudi metafora, ki se pojavlja praktično v vseh Jančarjevih dramah od *Disidenta Arnoža in njegovih* naprej, potem ko so se revolucionarji v načelnosti za svobodo pognali čez lužo, boj za vsakodnevno preživetje pa jih je prisilil v življenje na svinjski farmi. Sprožilni moment in konflikt med Volodjem in Simonom se sproži, ko ta na maltretiranje pacientov protestno zavpije: "Svinje!" Na drugi strani Marek v *Dedalusu* polnih ust veselo pripoveduje o zaporniku, ki je hotel pobegniti, a se je zataknil zgoraj med cevmi, pri tem pa jih navzdol zmerjal, da živijo kot svinje. Vsekakor pa se te svinje povežejo z žretjem, ki se znova – v takšni in drugačni metafori – nadaljuje zlasti v *Niha ura tiha* (glej prizor sedmine), Jančarja pa spravlja v zvezo s Strniševimi *Ljudožerci*.

Znamenita zasliševalska žarnica dobi pri *Arnožu* prvič svojo funkcijo. Raje se ne vprašajmo, kaj bi se zgodilo s Franclom in Jozlom, če bi bila

kot Janko soočena s tako kooperativnim zapornikom, ki bi kar vnaprej vse priznaval (v *Dedalusu*), in tako njegovo dejavnost tiral v absurd, njega samega pa v norost.

Znamenita je tudi Jančarjeva afiniteta in zgovorna sposobnost poimenovanja ljudi: disident Arnož in policaj Pajek, vodja Volodja oziroma varnostnik Tilnik, zanimiva je tudi raziskovalna vnema pri ugotavljanju provenience oseb: ko se na primer pri obnavljanju družbe in izgradnji totalnega zapora znajdejo: Marek (češko), Laszlo (madžarsko), Golubović (srbsko) in Janko (otročji lik iz slabe pravljice?). Podobno je z naslovi.

Takšnih karakteristik Jančarjeve dramatike, ki se pojavijo že v *Arnožu*, je kar precej, a najpomembnejše, se zdi, se kaže že v naslovu: *Disident Arnož in njegovi*. Arnož vztraja, dokler ima okrog sebe svoje (pa čeprav samo enega), in tudi Klement, četudi mizantrop, vztraja, dokler obstaja vsaj še majhna možnost angažiranja in konsolidiranja z drugimi. Vprašanje odnosa družbe in posameznika ter njegova razrešitev je vendarle tista, ki še vedno v temelju opredeljuje dramatično Draga Jančarja.

Dodatek: Niha ura tiha in umetnost

Prednost Jančarjevih del, kakor tudi prednost vseh velikih besedil, je, da drži oba nasprotujoča si pola v enakovredni tenziji. V *Niha ura tiha*, ki je nekakšna peklenska podoba iz sedmih slik oziroma iz sedmih smrtnih grehov, to lahko poudarja recimo s priporočilom, kako križno zasesti igralce v vloge. Tako je razvidno, da rablji iz enega prizora odigrajo žrtve v naslednjem prizoru ali obratno. Denimo: igralec Bruno, ki je raztrgal umetnike, v zadnjem prizoru igra Karola, glavnega med prav to skupino umetnikov. Ali še en primer: igralec, ki igra Jožeta, ki je prišel na policijo naznaniti svojega akademskega kolega Logarja, v naslednjem prizoru igra nekoga, ki mu je “povsem naključno” ime Logar. Da bo sinhroniciteta še večja, imajo v predhodnem prizoru sedmino za nekim pokojnim akademikom (na kar Jožeta tudi spomnijo: prišel je pač prepozno). Skratka vsi liki izhajajo iz istega sveta in se zavedajo podobnih dejanj, čeprav njihova dejanja medsebojno niso vzročno-posledično povezana – neko dejanje torej ne vpliva na razrešitev drugega.

Na katero stran se avtor postavlja, je zato težko reči; ali je Jožeta v ovadbo gnala gola zavist – tisti od naglavnih smrtnih grehov, ki je morda najbolj značilen za podalpsko kotlino, v kateri živimo –, ali se torej njegova ovadba upravičeno vedno bolj spreminja v posredno (samo)obtožbo? Ali gre zgolj za pervertiranost zasliševalskega aparata, ki žrtve obrača v rablje? Ali bi morali naznanjenega kolega dejansko obdolžiti koruptivnosti

in nepotizma (naglavnih kapitalističnih grehov) in je krivda pravzaprav njihova? Interpretacija je odprta. A prav zares ni pomembno, kdo ima prav; vsak bo pač zase dejal, da on sam, to je jasno. Pomembno je nekaj drugega. Spremenljivost situacije v njeno lastno nasprotje, ki pokaže politični karakter, v katerem se posameznik nahaja. Paziti je treba le, da se (nezavedno) ne izdate z (nekorektnim) političnim humorjem, ali sklicevanjem na (uradno neobstoječa) nepisana pravila, če se spomnimo Žižka.

Zaključimo torej s koncem in tudi začetkom. Jančar namreč vedno rad začčenja, če ne končuje z umetniškimi deli. Spomnimo: tudi *Veliki briljantni valček* se konča z umetnostjo, s skladbo iz naslova. *Niha ura tiha* se začne z razglabljanjem med sprejemnikom umetnosti, potencialnim oboževalcem, ljubiteljem umetnosti in avtorjem, umetnikom samim – in s tem se tudi konča. Najprej debata o neki impresionistični sliki, nato soočenje umetnostne zgodovinarke z umetniki, ki so v imenu svobodne umetnosti okupirali Villo Artes. To seveda še ni vse. Nenehno se omenja *Tri sestre* Čehova in njihovo že kar bolešno hrepenenje po Moskvi, *sanje*, ki jim sledi, seveda, ostajanje na mestu, premik nikamor razen staranja.

Pomenljivo je, da se s tem konča prvi del drame, pred odmorom: “Prvi del se dogaja ob enajstih zvečer in je podoben našemu življenju.” Po tej zadnji umetniški intervenciji Čehova oziroma igralka, ki igra v Jančarjevem besedilu lik, ki je nekoč igral Mašo v *Treh sestrah*, ki jih je napisal Čehov, pa sledi drugi del: “Drugi del, po odmoru, se dogaja ob štirih zjutraj in je nekoliko nenavaden. Včasih se nam zdi, da se dogaja na kakšnem drugem svetu.” En in drug svet, meja med obema pa je, kot rečeno – in kot pri Jančarju že tolikokrat doslej –, umetnost, ki se tako konča z besedami Čehova: “Tu je temno, vendar vidim lesk vaših oči ... Molčala bom ... molčala kot Gogoljev blaznež ... tekst ... iztočnica ... ne spomnim se ... ne vem, kako gre naprej” (*Niha ura tiha*, str. 51). Začasna dezorientacija zavesti in ponavljanje tujih besed: delovanje gledališča in politike imata navsezadnje mnogo skupnega.

Na koncu samem pa spomnimo, da se tudi poslednja didaskalija v *Velikem briljantnem valčku* konča z umetnostjo. Beremo: “Chopin začne tako igrati. Sijajna, najboljša izvedba. Nihče se ne gane. Vsi stojijo negibno, Veliki briljantni valček se nadaljuje tudi potem, ko pade zavesa ... in ves čas ... v vseh prostorih.” Najbrž se spomnite tistega znamenitega prizora popolnoma porušene Varšave iz filma *Pianist*, ki ga je Roman Polanski v umetnost povzdignil po resničnem dogodku, ki se je pripetil Władysławu Szpilmanu. Sredi ruševin se pojavi podoba klavirja. Prav tako se jud na samem robu življenja znajde pred svojim rabljem, nacističnim Nemcem. In naloga je sredi te mizerije in s premrlimi prsti, na sami meji človeškega,

izvabiti iz klavirja umetnost ... Dve nepomirljivi nasprotji, na smrt sprti strani, med njima pa neskončno polje možnosti in umetnosti. Svoboda?

Viri

- Jančar, Drago (1982). *Blodniki: Tri igre (Disident Arnož in njegovi, Razseljena oseba, Nenavadni dogodki v kotu ali morebitna vrnitev in ponovno izginotje Jožefa Dremla)*. Maribor: Založba Obzorja.
- Jančar, Drago (1988). *Tri igre: Dedalus; Klementov padec; Zalezujoč Godota*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jančar, Drago (1996). *Halštat*. Ljubljana: Nova revija.
- Jančar, Drago (2007/08). *Lahka konjenica*. Ljubljana: MGL: Gledališki list, letn. 58, št. 8.
- Jančar, Drago (2008/09). *Niha ura tiha*. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana: Gledališki list, št. 4.
- Jančar, Drago (2012/2013). *Veliki briljantni valček*. Drama SNG Maribor: Gledališki list št. 1.

Literatura

- Inkret, Andrej (1988). "Jančarjeve tri tragikomedije", v: *Tri igre: Dedalus; Klementov padec; Zalezujoč Godota* (Drago Jančar). Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 277–299.
- Inkret, Andrej (1985). "Drama o norosti in svobodi", v: *Veliki briljantni valček* (Drago Jančar). Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 75–99.
- Inkret, Andrej (1996). "Noč arheologov (beležka k Jančarjevemu *Halštatu*)", v: *Halštat*. Ljubljana: Nova revija, str. 82–90.
- Lukan, Blaž (1997). "Slovenian Drama in the Period of Transition", v: *Contemporary Slovenian Drama*. Ljubljana: Slovene Writers' Association, str. 7–29.
- Magid, Jill (2013). *Omarica z dokazi*. Ljubljana: Aksioma.
http://www.aksioma.org/evidence.locker/index_slo.html.
- Schmidt-Snoj, Malina (2010). "Drago Jančar", v: *Tokovi slovenske dramatike: od začetkov k sodobnosti*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, str. 717–743.
- Tanko, Petra (2008). "Mreža, ki ukinja stičišča", Ljubljana: Gledališki list SNG Drama, letn. 58, št. 4, str. 18–22.
- Virk, Tomo (1995). "Temni angel usode", v: *Ultima creatura: Izbrane novele* (Drago Jančar). Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 203–241.
- Žižek, Slavoj (2003). *Kuga fantazem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (zbirka Analecta).

LETNO KAZALO 2014

Uvodnik

Božič, Andrej: Zapora Slovenije.....	491
Cvetko Vah, Karin: Opravičilo človeka	635
Grdina, Igor: Odpor do zgodovine.....	1603
Kramberger, Nataša: Boj za jasen jezik, za naša življenja.....	1315
Krastev, Ivan: Zabloda o transparentnosti.....	195
Petrovič, Nara: Ne obsojam!	1459
Rugelj, Samo: Nazaj v knjigarne?	1163

Namesto uvodnika

Praznovanje kulturnega dneva z nepismenostjo!	3
Petrovič, Nara: To ni nagrajeni esej	339

Mnenja, izkušnje, vizije

Berger, Aleš: Janko Moder, prevajalska pošast.....	1614
Blažič, dr. Milena Mileva: Bralna nepismenost in ekonomsko opismenjevanje.....	6
Geister, Iztok: Ne ptič ne miš, temveč netopir.....	1175
Kuret, Robert: Dobro je, ker je zanič	650
Makuc, Andrej: Vloge pljunkov v bivanjskih položajih minulega in novega stoletja	1468
Miklič, Marinka Marija: Kako so nekoč dišale knjige.....	1325
Pavliha, Marko: Umiri se, Glorija, demonka slave!	499
Pregl, Slavko: Rdeči moskvič ali zarjaveli bicikel?.....	19
Simoniti, dr. Iztok: Vrednote kristjanov, 4.....	208
Smith Nash, dr. Susan: Trije eseji	374

In memoriam

Ivo Svetina: Umrli je Pesnik	1519
Pogovor Mete Kušar z Žarkom Petanom.....	659

Pogovori s sodobniki

Dušanka Zabukovec s Štefanom Vevarjem	1184
Jože Horvat z Igorjem Škamperletom.....	511
Leja Forštner z Gorazdom Kocijančičem	357
Leja Forštner z Markom Modicem	1479
Rok Smrdelj z Igorjem Grdino	224
Simona Kopinšek s Petro Kolmančič.....	1333
Simona Kopinšek s Petrom Škerlom	1619
Simona Kopinšek z Alešem Novakom.....	25

Sodobna slovenska poezija

Bedrač, David: Golokožja	1499
Cunta, Miljana: Pesmi dneva	51
Drev, Miriam: Tirso.....	1490
Harlamov, Sergej: Fraktali	700
Hrastelj, Stanka: Vznožje.....	690
Jelinčič Boeta, Klemen: Pesmi	59
Jesih, Milan: Capin vseh nas capinov	675
Kopinšek, Simona: Lom glasu	1513
Kostnapfel, Marija: Pesmi.....	1211
Kozin, Tina: Živa meja.....	393
Kreutz, Samo: Pesmi.....	1222
Krstić, Rade: Kot da me ni.....	65
Medved, Andrej: Kočijaž smrti	1358
Medved, Andrej: Perje, solze in zlato na sončnem disku	384
Novak, Boris A.: Kapital.....	1345
Osojnik, Iztok: Ali vam še niso povedali, da je neoliberalizem mrtev ...	1639
Pogačnik, Barbara: Ribje ogledalo	1630
Svetina, Ivo: Ostanki, koščice, oče	1199
Vidmar, Maja: Pesmi.....	44
Vincetič, Milan: Blagovesti.....	683
Zlobec, Ciril: Biti človek	371
Zupan, Uroš: Atlantida.....	401

Dve mladi pesnici

Hohler, Tanja P.: Vitice spomina	243
Jelić, Leila Aleksandra: Tako je bilo	249

Štiri slovenske pesnice

Koršič, Petra: Moje dlani	530
---------------------------------	-----

Matić Zupančič, Jadranka: Plahutanje	539
Mlinarič, Lucija: Dimenzije ženske	556
Putrle Srđić, Jana: To noč bodo hrošči prilezli iz zemlje	550

Sodobna slovenska proza

Ambrožič, Neža: Dan kot vsi drugi	407
Berger, Aleš: Soba, doma	1228
Dekleva, Milan: Prvi dan	87
Hohler, Tanja P.: Zgodba o sosedi	706
Horvat, Jože: Forsiranje mostu čez avtocesto	267
Kajzer, Janez: Prezrti prispevek Martina Krpana domovini	415
Kremenšek Križman, Manka: Dopoldan	571
Lemaić, Vesna: Kokoška podpre lokalne anarhiste z enkratnim denarnim zneskom in začne delati za Porsche	1382
Likar Bajželj, Mirjana: Nedolžnost	580
Matevc, Tamara: Petek trinajstega	1653
Mazzini, Miha: Čriček	563
Mazzini, Miha: Stala je tam, v svoji najboljši, rdeči obleki	1647
Mugerli, Anja: Lipa	94
Partljič, Tone: Pisatelj in Pobreški "President"	1534
Pregelj, Sebastijan: Kronika pozabljanja	1234
Škodič, Dušan: Trenirkar	728
Štefanec, Vladimir P.: 66,3 m ²	75
Šuklje, Helena: Evica	716
Tratnik, Suzana: Mrtve stvari	1522
Uršič, Orlando: Dve sliki	733
Vincetič, Milan: Brezmadežnost Jagode Knap	256
Vincetič, Milan: Lee Oswald iz Saranga	1366

Sodobna slovenska dramatika

Kovačič, Jani: Zôon Politikon Animalikon	1046
Möderndorfer, Vinko: Evropa	787
Semenič, Simona: tisoč devetsto enainosemdeset	921
Skubic, Andrej E.: Pavla nad prepodom	867

Sodobni slovenski esej

Bezljaj, Jiři: Bom drugje prosila vode	422
Gregorčič, Sanja: Novelizacija, kameleon literature in filma v kontekstu nove medijske umetnosti	1670
Peršak, Tone: Kriza duha	1253

Slovanske mitologije

Hrobat Virloget, Katja: Deva, baba in Triglav v mitološkem izročilu in pokrajini.....	98
Nartnik, dr. Vlado: Od svetega Velka do velikana Krištofa	118

Tuja obzorja

Halilović, Enes: Listi na vodi.....	280
Jordan, Neil: V koži drugega.....	432
Marmon Silko, Leslie: Rumena ženska	584
McMonagle, Alan: Dve zgodbi.....	1552
Ransmayr, Christoph: Tri zgodbe iz <i>Atlasa bojazljivega človeka</i>	1242
Santoso, Satmoko Budi: Dve zgodbi	1389
Soletti, Pierre: Zadnja postaja za planetom Jupitrom	1663
Tagore, Rabindranath: Štiri pesmi	738
Varga, Krzystof: Žaganje	130

Razmišljanja o(b) knjigah

Bogataj, Matej: Zmagovalec pobere vse.....	594
Groenland, Tim: Izgubljeni v hiši strahov	142
Jovanovski, Alenka: Vrt: slovar semen, iz katerih raste vrt	1402
Pavliha, dr. Marko: Blodnje tuzemskega Odiseja	290
Pavliha, dr. Marko: Latinščina oživljena.....	1684
Schnabl, Ana: Večnost je nepretenciozna.....	1563
Vrščaj, Tina: Kompleksnost človeške narave.....	442

Sprehodi po knjižnem trgu

Bogataj, Matej: Igor Škamperle: Endimionove sanje	307
Bogataj, Matej: Iztok Osojnik: Svinje letijo v nebo	1577
Bogataj, Matej: Sebastijan Pregelj: Pod srečno zvezdo	750
Ciglencečki, Jelka: Andrej E. Skubic: Samo pridi domov.....	1266
Ciglencečki, Jelka: Robi Simonišek: Soba pod gradom.....	457
Geršak, Ana: Gabrijela Babnik: Nočne pokrajine.....	1277
Grešak, Ana: Miha Stopar: Herman Vitežnik	615
Grešak, Ana: Vinko Möderndorfer: Balzacov popek	164
Grešak, Ana: Žiga Valetič: Optimisti v nebesih	1436
Krivec, Aljaž: Borut Gombač: Prehod	1581
Pišek, Mojca: Miha Mazzini: Izbrisana	1428
Pungeršič, Diana: Jurij Hudolin: Ingrid Rosenfeld.....	754
Pungeršič, Diana: Nataša Konc Lorenzutti: Kava pri dišečem jasminu	462

Schnabl, Ana: Miha Pintarič: Na poti v črno luknjo	1269
Schnabl, Ana: Tone Peršak: Usedline	1421
Smrdelj, Rok: Ciril Zlobec: Biti človek	1417
Smrdelj, Rok: Gorazd Kocijančič: Primož Trubar zapušča Ljubljano	1273
Smrdelj, Rok: Ifigenija Simonović: Kasneje	160
Smrdelj, Rok: Katja Perat: Davek na dodano vrednost	1574
Smrdelj, Rok: Klarisa Jovanović: Kimono, na otip	466
Stepančič, Lucija: Boštjan Narat: Partija	1697
Stepančič, Lucija: Davorin Lenko: Telesa v temi	470
Stepančič, Lucija: Feri Lainšček: Mišo frajer, Janko hajer: zgodba iz Titovega Velenja	1433
Stepančič, Lucija: Iztok Geister: Newyorški dnevnik.....	311
Stepančič, Lucija: Lado Kralj: Če delaš omleto	607
Stepančič, Lucija: Nataša Sukič: Kino.....	757
Stepančič, Lucija: Vojko Gorjan: Planetarium.....	167
Švent, dr. Rozina: France Pibernik: Drobci zamolklega časa: spomini	761
Urh, Alenka: Andrej Lupinc: Umetne muhe in druge reči.....	156
Urh, Alenka: Cvetka Bevc: Libar.....	611
Urh, Alenka: Evald Flisar: Začarani Odisej.....	303
Urh, Alenka: Irena Svetek: Zaspri, mala moja, zaspri.....	768
Urh, Alenka: Matjaž Ambrož: Gobelini: poskus tkanja onkraj Norme	1700
Urh, Alenka: Miriam Drev: Nemir.....	1425
Vincetič, Milan: Anja Golob: Vesa v zgibi.....	1571
Vincetič, Milan: Blaž Lukan: Pričakujem pozornost.....	1263
Vincetič, Milan: Boris A. Novak: Definicije.....	153
Vincetič, Milan: Milan Jesih: Lahkoda	300
Vincetič, Milan: Peter Kolšek: Dekleta pojejo.....	765
Vincetič, Milan: Petra Kolmančič: P(l)ast za p(l)astjo	1694
Vincetič, Milan: Uroš Zupan: Počasna plovba	604

Mlada Sodobnost

Blažič, Milena Mileva; Pregl Kobe, Tatjana: Barbara Simoniti: Močvirniki: zgodbe iz Zelene Dobrave	1442
Blažič, Milena Mileva; Pregl Kobe, Tatjana: Breda Smolnikar: Pripovedka o Maci	1704
Haramija, Dragica; Batič, Janja: Andrej Rozman Roza: Čofli.....	171
Haramija, Dragica; Batič, Janja: Gaja Kos: Junaki z ladje Argo	618

Jovanovski, Alenka: Simona Kopinšek: Vetrnice.....	621
Klopčič Lavrenčič, Katja: Desa Muck: Čudežna bolha Megi in podganici Ančka in Katka	314
Klopčič Lavrenčič, Katja: Goran Gluvić: Celovečerni film.....	773
Kos, Gaja: Andrej Predin: Mica pri babici. Pirati iz dežele Merikaka	1439
Kos, Gaja: Anja Štefan: Gugalnica za vse	478
Kos, Gaja: David Bedrač: So že smehci k vam prispeli?.....	1709
Kos, Gaja: Dušan Čater: Ribamož	1281
Oliver, Maša: Alenka Spacal: Mavrična maškarada	174
Oliver, Maša: Bina Štampe Žmavc: Zaljubljeni tulipan	771
Oliver, Maša: Cvetka Bevc: Čivknjeno od začetka do konca	1284
Oliver, Maša: Huiqin Wang: Ferdinand Avguštin Hallerstein – Slovenec v Prepovedanem mestu.....	1588
Oliver, Maša: Lucija in Damijan Štepančič: Na otoku zakladov	317
Urh, Alenka: Laura Petan: Rozi	1585
Urh, Alenka: Neli Kodrič Filipič: Solze so za luserje.....	474

Sodobni slovenski dramatiki

Leskovšek, Nika: Dramski svet Draga Jančarja.....	1720
Leskovšek, Nika: Dramski svet Dušana Jovanovića.....	1121
Leskovšek, Nika: Dramski svet Evalda Flisarja	1287

Gledališki dnevnik

Bogataj, Matej: Hojladrija plezarija.....	177
Bogataj, Matej: Pretekla prihodnost	1447
Bogataj, Matej: Proza in prozaično.....	1591
Bogataj, Matej: Studio na odru	320
Bogataj, Matej: Ubij svojega dvojnika (kakor samega sebe).....	480
Bogataj, Matej: Za prijatelje le najboljše.....	625
Bogataj, Matej: Zgodovina, mitologija, puščobna sedanjost.....	775
Bogataj, Matej: Zlo od znotraj.....	1712
Kravos, dr. Bogomila: Slovensko stalno gledališče – Trst, 2013–2014	1152

Posladek

de Córdova, Anunciada Fernández: Pesmi	329
Tič, Gašper: Oda gledališču	186