

Katja Perat

## Šund

### Revolucija med nakupovalnimi policami

»Slabega in mučnega ne prikazujejo tako, kot to vidim jaz, ampak nekako posebno, bolj mogočno, v tragičnem stilu. Dobro pa si izmišljujejo. Nobeden ne izpoveduje ljubezni tako, kot oni to opisujejo! In življenje sploh ni tragično. Življenje teče tiho, enolično, kot velika, umazana reka. In ko gledaš, kako reka teče, se oči utrudijo, vse postane pusto, možgani otopijo in sploh se ti ne da več pomisliti, zakaj sploh teče reka,« je v *Malomeščanih* zapisal Gorki, strasten nasprotnik sentimentalne književnosti svoje dobe in nosilni steber ruskega sorealizma. In kdor je v devetnajstem stoletju preziral književnost, ki naj ne bi rabila ničemur drugemu kot razvedrilu, je sovražil predvsem novo literarno vrsto, ki je tiste dni doživljala svoj veliki razcvet – sovražil je roman. Pisati roman je bilo za devetnajsto stoletje *neugledno početje*, zapiše Rapa Šuklje v spremni besedi k *Prevzetnosti in pristranosti*, brati romane pa se je prištevalo »k tistim drobnim razvadam, ki jih družba sicer dopušča in so včasih – denimo pri čednem mladem dekletu – celo ljubke, nikakor pa ne gre, da bi jih hvalili ali se z njimi celo ponašali«.

Devetnajsto stoletje je medtem utonilo v zgodovino, roman si je izboril svoje literarno dostojanstvo in se dokazal v svoji nesporni umetniškosti. Vendar ne brez ostanka. Delež tistega, čemur še vedno rečemo romanopisje, se je za ceno spoštovanja odločil vztrajati pri tem, da bralce zabava. Romanopisje je s tem razpadlo na, recimo temu tako, umetniško in žanrsko. Potem je prišel postmodernizem in se odločil, da je treba to dihotomijo

nekoliko trivializirati, in je, kot rečemo, združil prijetno s koristnim – umetniška literatura se je začela ponovno vdajati užitek pripovedovanja in žanrska literatura je začela ironizirati svoje konvencije. In potem je postmodernizem minil in dvojno kodiranje je šlo iz mode in umetniška literatura je začela zadrževati, da se ji ni treba odpovedati svoji kompleksnosti, da bi bila bolj brana, žanrska literatura pa se ni hotela odreči dostojanstvu, za katerega se je zdelo, da ga je že držala v rokah. In potem je prišlo lansko leto.

Med majem in oktobrom 2012 sta *New Yorker* in *Time* gostila krajši besedni obračun na temo dostojanstva žanrske literature. Začelo se je, ko je Arthur Krystal v svoji kolumni z naslovom »Lahki pisatelji« (»Easy Writers«) ugotavljal, da dihotomija med žanrsko in tako imenovano literarno prozo vse bolj izginja, da smo priča nekakšnemu prisilnemu izenačevanju obeh tokov in da to, čeprav je liberalno, morda ni upravičeno in morda ni prav. In ker za vsako stališče obstaja protistališče, je žanrsko prozo vzel v bran *Timov* hišni kritik Lev Grossman z besedilom »Literarna revolucija med nakupovalnimi policami: Žanrska proza kot prevratna tehnologija (»Literary Revolution in the Supermarket Aisle: Genre Fiction Is Disruptive Technology«). Ker Krystal ni želel ostati dolžan, je Grossmana nagradil s spravljivim, a odločnim dopisom, ki je sicer čestital nasprotnikovi inteligenci, a vztrajal pri svojem. Njuno dopisovanje je fiksiralo nasprotujoči si poziciji, ki tvorita trenutno aktualno razpravo o žanru in njegovi literarni vrednosti v ZDA, topli gredi žanrskega pisanja.

Naj na kratko obnovim vsebino njunega spora:

Žanrska proza ni umetnost, temveč eskapizem, trdi Krystal. Ker je rojena, da bi se prodajala, mora nuditi ugodje in si ne more privoščiti, da bi bralca spravljala v obup, skratka, zanjo je nujno, da zamolči grozljivo resnico o bedi človeške eksistence. Namen žanrske proze je, da učinkuje kot nekakšen literarni sedativ, zato je zavezana temu, da nikdar ne pove nič novega in da nas, tudi

kadar nas pretrese, pretrese na pričakovan, želen in vnaprej predviden način. »Ne razbija zamrznjenega morja v nas,« zapiše Krystal. Je zgolj »pripovedni koktajl, ki nam začasno pomaga pozabiti pripovedi naših pustih življenj«. Je gospostvo »literarnega šerifa, ki zmore ukriviti čas, preskakovati vesolja, razreševati zločine, se boriti z zombiji, izvajati čarovnije in na splošno rešiti človeštvo pred samim sabo«.

Literarna proza pa, po drugi strani, stremi k ravno nasprotnemu učinku – zbuditi in osvestiti. Po svoj imaginarij ne hodi v fantazijske pokrajine, marveč se zadržuje v bližini naših domov. Njena domišljija ni usmerjena v to, da bi sfabricirala čim več namišljenih resničnosti, marveč v to, da bi čim bolj do potankosti opisala edino, ki nam je na razpolago. Da bi razplastila življenje, ki ga živimo, nam s tem dala misliti in nas zanj bolje opremila:

»Conrada in Jamesa in Joycea beremo ne zgolj zaradi njihove spretnosti v besedi, marveč zaradi količine življenja, ki ga je čutiti v njihovih knjigah. Veliki pisatelji nas udarijo po glavi, ker predstavljajo like, katerih namišljena življenja imajo resnične posledice (vsaj dokler o njih beremo), in ker vidijo svet tako, kot ga vidimo sami: zapletenega med površinskost in globinska občutja, nejasnosti in zgrešena razumevanja ter neenako razmerje med zavestjo in zaznavo. Pisatelji, ki bi radi razumeli, zakaj ima srce svoje razloge, ki jih razum ne razume, ne bodo pisali grozljivih zgodb.«

Grossman, ki se je pred leti tudi sam poskusil v pisanju žanrske proze, tovrstnih očitkov ni nameraval prenesti brez ugovora. Krystalova ocena, meni, ne zadeva žanrske proze nasploh, marveč zadeva zanič žanrsko prozo. In ker literarne proze ne sodimo na osnovi njenih mediokritet, se zdi edino pravično, da bi enako ravnali tudi z žanrsko.

Zvesti ves žanr na skupni imenovalc eskapizma se zdi Grossmanu resno podcenjevanje. Ne nazadnje ni vsa žanrska proza nagnjena k izbiri lahkotnih tem in k olepševanju. Dobršen odsek žanra, čeprav ne premore modernistične nagnjenosti k jezikovni

zahtevnosti, ne kloni pred nalogo opisovanja življenja v vsej njegovi kompleksnosti. Žanra ne beremo, da bi pobegnili pred lastnimi težavami, piše Grossman, beremo ga, da bi našli nove načine, kako se z njimi pogoditi. »Zgodbe so zgodbe in njihova relativna bližina resničnosti ni ključnega pomena. Ključnega pomena so ideje in čustva, ki jih te zgodbe vzbujajo v tistih, ki jih prebirajo. Fikcija ni nikdar resnična, čustva pa so zmeraj.«

Seveda se vsake toliko časa zgodi, da kak žanrski roman prebije predsodek o svoji trivialnosti in naleti na kritiško priznanje. V takih primerih se večinoma zgodi, da ga poskuša kritika iz njegovega žanra kirurško odstraniti, dokazati, da pravzaprav ne gre za žanr in da tako pisanje žanr transcendirata. Kar je po Grossmanovi sodbi hipokrizija prve vrste (»jajca najbolj jajčaste sorte«), ki rabi samo temu, »da se ne bi naše skrbno zgrajene hierarhije sesule ob prisotnosti takšne klasifikacijske anomalije«.

Pokazati naklonjenost žanrski prozi je v intelektualni skrupnosti, ki naj bi se držala nekih standardov, nenavadno težko, ugotavlja Grossman:

»Nekje v zgodovini se je branje romanov zapletlo z vprašanjem socialnega statusa, in sprejemanje užitka, ki nam ga nudijo žanrski romani, je postalo – kako perverzni smo? – izvor sramu. Česa točno so ti užitki krivi? Romani niso statusni simboli ali vsaj ne bi smeli biti. Morda gre za zadnji preostanek naše puritanske dediščine: če ni trdo delo, mora biti greh. Morda smo samo kapitalisti, polni samoprezira, in je za nas vse, kar povezujemo s tržnostjo, kar žanrsko prozo nedvomno, okuženo in nezmožno proizvesti kakršnokoli estetsko vrednost. V obeh primerih naš odnos do žanrske proze zaudarja po množični kulturni nevrozi. Ne trdim – kot nekateri literarni kritiki –, da se literarna proza in žanrska proza združujeta. Imata vsaka svojo vrstno identiteto, svoj ločeni nabor konvencij, in da bi ju stlačili skupaj, bi morali za to žrtvovati nekaj naše dragocene literarne bioraznolikosti. Sem pa postal zelo sumničav do njune hierarhične ureditve, kjer je ena postavljena nad drugo.«

Predsodek, ki veleva, da je vsako žanrsko pisanje nujno tudi trivialno, po Grossmanovi sodbi utrjuje literarna kritika. Ta je namreč svoje mehanizme in svojo govorico povsem prilagodila modernizmu, od nje je ostal samo še *close reading*. Žanrska proza, katere težišče ni v slogu, marveč v zgodbi in pripovedovanju, ima tako lahko svoje učinke, vendar kritika teh učinkov ni sposobna zaobjeti. Pripovedovanje, meni Grossman, nudi bralcu kompleksno bralno izkušnjo, ki pa jo je zaradi pomanjkanja kritiškega besednjaka zelo težko opisati in ovrednotiti.

Ker žanrska proza tako živi svoje lastno, v kritiki nikdar zaobjeto, burno življenje, uradna visoka kultura sploh ne opazi, kako žanr počasi, a vztrajno zaseda njeno mesto. Obeta se nam literarna revolucija od spodaj, izmed nakupovalnih polic. »Žanrska proza je tehnologija, ki bo sprevernila roman, kot ga poznamo,« v zaključku ugotavlja Grossman. Modernizmu je dokončno odbilo, in edino mesto, ki mu še pritiče, je smetišče zgodovine. Bralci zahtevajo veliko vrnitev zgodbe. Tudi pred modernističnim vzponom so obstajali veliki romani, ki so se brali z lahkoto, in veliki romani, ki so nas peljali daleč in globoko v gozdove domišljije. Zakaj bi bilo po modernizmu drugače? Vendar ni razloga za strah – literarni svet je kolač, ki ne poide. Gotovo vnovičen porast pisanja, ki čez vse ceni pripoved, ne pomeni smrti slogovno zahtevnega pisanja. Kot sklene Grossman – »Vse to so samo knjige in dobre knjige so neprecenljivi zakladi in vive la difference.«

## Valček z ideologijo

Za trenutek postojmo in se vprašajmo, kaj na žanrski literaturi je pravzaprav tisto, kar intelektualno skupnost vabi k temu, da bi jo prezirala. Ustaljena obtožnica govori, da žanrska literatura s tem, ko v neskončnost ponavlja svoje obrazce, v neskončnost ponavlja ideološke velebnike. Najširšo možno bralno publiko obvešča o tem, kakšno vedenje je socialno nagrajevano, kakšna je

vedenjska norma, kako se pravilno odločati, česa si želeli, k čemu stremeti.

Če hočemo ta mehanizem pogledati nekoliko bolj pobliže, bo treba za začetek žrtvovati pretenzijo, da bi govorili o žanrski literaturi nasploh. Vsak žanr ima svoje konvencije, svojo genealogijo in svojo bazo bralcev, in širša raziskava bi terjala dosti več znakov s presledki, kot jih omogoča revijalna objava. Tako upam, da mi boste odpustili, da sem področje premisleka zožila in se oprla na en sam žanr – na tesno prijateljico psihoanalize, grozljivko.

Leta 1981 je Stephen King, eden velikih mojstrov grozljivke, objavil *Danse macabre* – kratek pregled mehanizmov in modulacij grozljivega žanra od devetnajstega stoletja do sedemdesetih let dvajsetega. V njem literaturo in z njo vred tudi grozljivko obravnava kot integracijsko družbeno prakso, ki jo imamo ljudje radi, ker pomaga krepiti iluzijo, da na tem svetu nismo čisto sami s svojo smrtjo. Pri tem je specifika grozljivke to, da integrira prek paradoksalnega ovinka dezintegracije. Vzbuja občutke groze, strahu in panike, ki sami na sebi rušijo in razdvajajo, in nam ponudi možnost, da se z njimi soočimo v varnem okolju: »Grozljivke si izmišljujemo, da bi se lažje spopadli z resnično grozo. Z neskončno iznajdljivostjo človeštva poskušamo zapopasti prav tiste elemente, ki razdvajajo in uničujejo, in jih skušamo spremeniti v orodja – skušamo jih pripraviti do tega, da bi se razgradila sama,« zapiše King.

Sliši se kot poceni psihoanalitični pripomoček in priročna vaja za neizbežno smrt, vendar ni povsem brez težav in pomanjkljivosti. Grozljivka nas uči, kako se soočiti s strahom – a za ceno česa? Kaj pravzaprav pomeni pomiritev, ki jo prinaša integracija v družbeno tkivo? Klasični pisec grozljivke je vedno agent družbene norme, ugotavlja King, in velik del grozljivih pripovedi (predvsem tistih s pomirljivim koncem) pripoveduje zgodbo o množici, ki eliminira *outsiderja*. Grozljivka poziva k odstranitvi tujka in ponovni vzpostavitvi reda in se, rečeno s Kingom, dopade

predvsem »konservativnemu republikancu v trodelni obleki, ki biva v vsakem izmed nas«. Nagovarja naše hrepenenje po redu, strah pred neznanim in željo po ohranjanju statusa quo v neskončnost, saj je vsaka sprememba sprememba na slabše.

Ta populistična niansa je tisto, kar kritično oko zaznava kot problem in kar meče slabo luč na žanrsko literaturo. Vendar velja spomniti, da je vsak žanr ne samo zgodovina svojih konvencij, marveč tudi zgodovina prelomov z njimi. In če smo ravno pri grozljivki, je ta svoje zapovedi kršila že v svojih začetkih. Če si za trenutek priključimo v spomin Frankensteinovo pošast iz *Frankenstein* Mary Shelleyjeve, bomo ugotovili, da eno izmed konstitutivnih del svojega žanra daje jasno vedeti, da se groza ne rojeva iz neznanega, marveč iz panike, ki jo v strahu pred neznanim ustvarjamo ljudje sami.

Prav v tem, da je žanr najtesneje povezan z ideološko normo, je iskati njegov skriti družbenopolitični potencial. Do potankosti poznati konvencije žanra je namreč del nemogoče in permanentno nedovršene naloge zapopadenja in obvladanja ideologije. Konvencije, kot pravi Grossman v zgoraj navedenem članku, so namreč kot pravila pri šahu. Nudijo izhodišče, vendar ne obvezujejo k temu, da jih uporabljamo samo na en način. Vsaka norma se rahločutnemu piscu vedno daje v analizo, pretres, kritiko, ironiziranje. Tako žanrsko pisanje, kadar res uspe, svoje konvencije subvertira in pleše svoj neskončni valček z ideologijo, hkrati z njo in proti njej.

## Na svoji zemlji

Zdaj pa nekaj povsem drugačnega, kot bi rekli v *Letečem cirkusu Montyja Pythona*.

Vse, o čemer sem govorila do zdaj, je del debate, ki je sicer zanimiva in ki, kot bralce, ki se pripenjamo na več kot zgolj svoj kulturni prostor, v širšem smislu najbrž zadeva tudi nas. (Če smo čisto pošteni, *gotovo* zadeva tudi nas. ZDA so tako močan kulturni

kolonizator, da spremembe, ki jih doživlja ameriški kulturni prostor, doživljamo vsi.)

Vendar pa to ni naša debata. Ni slovenska, ne tiče se situacije v slovenski književnosti. Če drži, da lahko ameriška književnost pričakuje proletarsko revolucijo iz bojnih vrst *trashy* literature, je v Sloveniji ta scenarij malo verjeten, saj je žanr morda najbolj podhranjen sektor slovenske književnosti.

Je to razlog za preplah? Je prednost? Je nevtralno dejstvo med dejstvi? Na kaj, kot simptom, napotuje? Priča o tem, da imamo Slovenci morda več kot samo problem z žanrom, marveč tudi problem z romanom nasploh ali še huje – težave s samonaracijo?

Odgovoriti na katerokoli od teh vprašanj v eni sapi bi bila več kot samo divja špekulacija, vendar pa vsako izmed njih vabi k razmisleku in se ponuja v razpravo.

Sklepno vprašanje se torej glasi: kakšna debata o žanrski literaturi je mogoča in smiselna v slovenskem kulturnem prostoru? Odgovor pa, seveda, lahko ponudi le debata sama.



Veronika Dintinjana

## Ondas do mar

*Pluli smo za soncem  
in pustili Stari svet za sabo.*

Krištof Kolumb

Litri, metri  
vode  
in obzorja, ki se vleče  
v vse smeri  
neprizadeto,  
polni jadra s šivi,  
razvozlava vozle,  
drobi ure plime in oseke  
v drobno sol  
v režah ladje.  
Votel smrad kajute.  
Vztrajno prazen,  
trd pogled na morje:

*nihče naj ne vidi  
mojih oči, dokler ne mine*

## Odrezano uho

Pride čas, ko ni dovolj barva.  
Nista dovolj terpentini in absint,  
ni dovolj poslušanje mačk in rož.

Preseči platno, odpreti več kot samo oči  
in za hip najti uho, ki posluša.  
Ki odgovarja, ko daš lastno gotovost na ogled  
in ob tem trepetiš od negotovosti.  
Brez obrambe, brez zadržkov.  
Ti trenutki žarijo kot krom rumena  
in razsvetlijo platno.

Ko izgine tisti, ki so mu bili namenjeni,  
in se vrneš k stolu in mizi,  
mačkam in rožam, zvezdam  
in poljem, k vsemu, kar nima daru govora,  
nekaj zareže vate.

Potreboval si uho,  
ločeno od sebe.

## Čakanje ladij

Sediva in čakava taksi.  
Pred kliniko ni nikogar.

Nekaj listov zdrsi z dreves,  
sončno in toplo je, prvi dnevi pomladi.

Odprem vratca potovalnika,  
pobožam prijatelja. Ne bo danes.

Toda ladje vedno pridejo ob uri.  
Nemogoče je menjati karto.

Ne znebimo se občutka,  
da je prezgodaj.

Ko z nežnimi gibi odvezujemo vrvi,  
ki nas pripenjajo na tiste, ki jih imamo radi,

nas vsakič potegne bliže  
robu morja.

## Απολογία

Ladje, naložene do zadnjega noža,  
čakajo. Vsak dan zamude  
stane bogastvo, najeti morilci  
postajajo nestrpni, tresejo se jim roke,  
ko gredo mimo neprerezani vratovi  
miroljubnih meščanov. Ministri trepetajo,  
da se vsa stvar ne obrne proti njim,  
čeprav so načrti dobri, izračunani  
do zadnjega kosa slanine natančno.

Nič strašnejšega ni: zjutraj  
se namesto vetra dvigne sonce.

Obvisi na nebu kot klada na klancu,  
in nikjer sekire. Samo napeta vrv ne počí.  
Sonce obsedi na sencih,  
krona vse močnejše stiska lobanjo.  
Eno življenje je vse, kar ima vladar.

Oprosti, hčerka, toda potrebujemo veter,  
in to nemudoma.

## Medeja

Moj sin ve. Vsak večer me pokliče.  
Nanj se zanesem. Dober,  
skrben sin je, oba sta,  
moja sinova. Moja skrb  
in tolažba.

Z veseljem jima še zdaj operem in zlikam.  
Obožujeta moj biskvit iz marelic.  
Ko sta bila otroka, sem ju močno stisnila k sebi,  
to je poplašalo vse neizpolnjene obljube,  
sled šminke na srajci ali neskončne ure dela.

Mlajši sin ima ženo, ki ve, da se staram.  
In zna čakati. Uči se peči biskvit.  
Drugi sin nima žene ali otrok.  
Vsak večer me pokliče.  
Nobenega mazanja rok s krvjo ni bilo treba.

Mož je umrl pred leti.  
Dolgo je trajalo, preden smo ga lahko pokopali.  
Noč za nočjo je sam bedel ob svoji postelji.  
Čas je učinkovitejši od noža. Jaz mislim nase,  
staram se zgledno.

Nisem čarovnica. Toda stvari je treba znati  
obrniti sebi v prid.

## Itaka

Moj oče ni Odisej  
niti ni pričakovati, da se bo vrnil,  
spremenjen od dolge poti,  
mnogih žensk in težko pridobljene modrosti.

Moja mati ni Penelopa.  
Dvajset let zakonske samote je  
preveč. Življenje je,  
to ugotoviš z leti, kratko.

Tudi če bi bila fant, ne bi bila Telemah.  
Ne verjamem, da lahko najdem očeta  
v odobravaljivih obrazih  
šefov, učiteljev, prijateljev, ljubimcev.

Praznina se ne zapolni.  
Daš ji prostor. Poveča zemljevid sveta, po katerem  
potuješ.  
Življenje ni mit, toda za oba velja:  
preteklosti ni mogoče spremeniti.

Kaj pomeni najti domov? Da zmoreš odpustiti  
željo, da bi bilo drugače.

## Musei Capitolini

Med poletom domov sedim ob oknu,  
na drugi strani prehoda oče in sin,  
oče mlad, star morda trideset, temnolas, lep,  
sin star šest ali sedem let,  
enakih las, polnejših lic;  
igrata se, očka ga žgečka, poljublja  
po licih, vratu, ramenih in rokah,  
deček se smeje, med smehom  
ga poljublja nazaj: »Contrattacco, babbo!«  
Oče ga poboža po trebuhu – kolikšna nežnost,  
kar si lahko delita le oče in sin,  
o tej nežnosti tudi ženske nič ne vedo.  
Tako lepa sta,  
kakor kipi v kapitolinskih muzejih,  
izkopani z vrtov rimske vile,  
gladki in sijoči, da bi se jih dotaknil,  
bogovi, nimfe, živali,  
popolni v svojem svetu,  
NON TOCCARE! opozori varuhinja muzeja,  
dotikanje uniči in umaže,  
kar mora trajati.  
Je mogoče čutiti do kipov tolikšno nežnost?  
Roko očeta, ki ga ni  
v Jupitrovem templju  
ali nad oblaki,  
čas se je tu ustavil

(jaz in knjiga, ki pravi, da poezija  
ni imela najmanjše možnosti  
ostati zunaj zgodovine).  
Razpoke v kamnu,  
ki jih zazna le budno oko.  
Nekaj v meni, kar se ne more pomiriti  
s preteklostjo, milina, kjer enako rani  
zrak, ki jo obkroža  
in preprečuje dotik,  
muzej razbitin in ostankov,  
relief očeta, ki poljublja sina.



**»Child, are your lessons done?«**

(»Teachers«, Leonard Cohen)

Življenje postavlja nekaj nemogočih zahtev:  
kot je seči v roko, ki je ni bilo, ko si jo potreboval,  
ali odpreti srce kot vrata sredi noči,  
morda razbojnikom in razdejanju,  
morda zadnjič.

Ni obrazcev ali meditacijskih tehnik  
da bi čustva, misli, dejanja  
dobili zanesljiv pomen.

Prepustiti se na milost ali nemilost  
je vse, kar uči lepota.

Kar se izpiše kot umetnost,  
je, kar ostane:

dotiki dreves, krajev in ljudi,  
zavezujoči inčasni.

Nič ne pride prav.  
Razumevanje je bežno.  
Kot posli in poljubi.

Nekaj brazgotin  
premošča luknje v času.

Izpolniti nemogoče zahteve življenja pomeni  
ponavljati, dokler si živ.

## Ondas do mar

ni več pravih zim, samo dež in megla  
ledeniki se topijo, nič bliže morju  
nismo, obzorje je rožnato  
od onesnaženja, začenja se  
najtemnejši del leta

sedim in prebiram nakopičene zaklade  
fotografije, voščilnice, pisma  
muzej otroštva in odraščanja  
dokazi, da smo obstajali, drug ob drugem

odhajamo  
ne brez sledi, toda nihče

jih ne bo prepoznal

Jana Putrle Srdić  
**Revolucija v kuhinji**

*Večnost me ne zanima preveč.*

*(Škrjanec, V zraku so šumi)*

**Proletarska pesem**

opolnoči v kuhinji  
pesmi kričijo iz slanikov,  
nežno položenih na kruhke,  
premazane z gorčico,  
opolnoči po šihthu in  
treh kozarcih roséja  
vsi predmeti vriskajo verze,  
še posebno hrana  
in sedem ljudi na betonski ploščadi  
tovornjaka, ki drvi sredi noči  
od vzhoda proti zahodu Amerike  
s Kerouacom pod plahto,  
ki nas ščiti pred mrazom,  
lulamo v veter,  
isto hrepenenje, iskra v slanikih,  
drvečih malih ribah po toku navzgor,  
divji neukročeni Easy Riderji  
ameriških planot  
v ljubljanskem hladilniku.  
naj živi radost  
pesem  
plača  
riba

## Raziskovalci se čudijo

Nekoč so bile stvari preproste:  
če si bil počasen, te je že požrla kakšna zver.  
Hitri so včasih padli čez rob.

Danes me varno obdajajo stene iz knjig,  
večinoma neprebranih. Vsaka je nov  
svet, ki odpira še večjo množico  
neznanih in me dela malodušno.

Ostanejo še banane (s plantaže banan? – nepredstavljivo)  
in voda, ki se v tem lenem, deževnem popoldnevu  
cedi po odtokih kot med.

Psica volkulja se zaganja v hrib,  
njene misli imajo obliko poševnih strmin.  
Čisti presežek.

Govoriš z mano kot pragozd,  
ki pogoltne dinozavra.

Ljubim se s tabo kot žareča krogla,  
ki prižvižga iz kraterja, ko počí vulkanska lava.  
V Herzogovem dokumentarcu o Antarktiki,  
ki se ne sprašuje o zapletenem vedenju pingvinov,

ampak zakaj smo tam mi.  
Kam kopljemo.

## Toliko vesolj pod eno veko

Na ravni, neobljudeni črti barja  
psica zazna premike in se zažene  
s točnim zapisom plenjenja v usločenem telesu.

Z Markom sredi noči stojiva na mostu,  
reža otrokovih oči v naročju vodi v neki  
neprepoznaven, zakodiran prostor,  
ki sva se mu že davno iztrgala in o katerem  
ne veva nič, omamljena od neprespanosti,

dela, nezmožnosti, govoriva začudena vprašanja.  
In nedaleč stran se v razsvetljenem  
in toplem zraku nočnega mesta gole noge  
deklet za vedno zarezujejo v poletje.  
Noge povzročajo premike.  
Iz kozarca seksa na plaži jih obletavajo  
brezskrbni  
mehurčki,  
se svetijo v sijočih ustnicah  
in bendi špilajo, gladki ustroj površine  
brezhibno teče naprej.

Najina zaskrbljenost je  
v mehkem zraku nestvarna.  
Na ploščicah balkona,  
pod luno, psica hladi telo,  
vesolja pod vekami  
se ji nemirno premikajo.

## Napol ugasnjen svet

4:14 hodiva po grajskem hribu, ptiči  
ozvočeno vpijejo, da se pes zmedeno  
ozira k nama za znamenjem. govoriva

o nori punc, ki se, potem ko je bila tedne  
zaprta v svoji hiši, slači na mostu in kaže  
svojo rit mimoidočim. spuščava se

navzdol v mesto, ki napol spi, luči  
napol gorijo, prehodiva par ulic  
v temi, napol ugasnjen svet.

5:27 sedim s kavo v kuhinji in gledam žensko  
v stavbi nasproti, ki se obrača, oblači,  
spenja lase, jemlje torbo, ugaša luč. ob 6:00

v tovarno? bolnico? psa se hierarhično razporedita  
pred plinskim gorilnikom. preprosta urejenost  
sveta ob napačni uri. poslušam komade nore punce.

## Revolucija v kuhinji

Zjutraj puščam soncu, grejpfrut soku  
in operni ariji, da tečejo skozi,  
berem Škrjanca, ki je revolucija,  
čprav ne demonstrira,  
berem Sapphire – avto, ki vžiga in vžiga,  
da nas vse za okni te ulice dela nervozne,  
in potem končno steče.  
Fukaj me počasi, tudi zidna plesen v tej kuhinji  
se je razraščala počasi in zdaj jo to jutranje sonce  
zlagoma liže nazaj, erozija, taljenje, kotel, kapsi –  
zakaj so tam kapsi? So z Nami ali proti Nam?  
Ido zebe nad petke in Miha zebe not v rokavice  
in prideta v našo kuhinjo na vročo juho, govorimo,  
ne šepetamo kot Vzhodni Berlin za zidom,  
ne švercamo se, težko je reči, proti čemu smo  
na petah in zakaj so za ravnotežje  
na drugi strani potrebne  
ure strmenja  
v Herzogovo tajgo,  
v drevo za drevesom  
v Snyderjevih pesmih,  
in ja, še me poljubljay po hrbtu, tik pod vratom.

Varja Balžalorsky Antić

## Obiskovanja

### Alegrija nad Beogradom

Kaj pa naj pomeni reči,  
da se prečiš, izmita, čez košavske sunke,  
zgolj sipkanje tvoje mase, zdajle, skoz drobovje mesta,  
vržena v centrifugo izstreljenih občutenj,  
cestne topline, utrujenost od melanholije,  
golo, preprosto, le na drugi breg drviš, v objem,  
brez opisne možnosti, sivina,  
alegoričnost utripa uhanov cigank na Zelenem vencu,  
podzemni bazar mavričnega perila,  
nitka se mi trebušni alpski stožec,  
pod mostom svinčena podoba brska po kontejnerju,  
ribje drstenje puhti navzgor,  
spojitev mokrih smetarskih mačk,  
znotraj mehek piten znoj pomešanih jezikov,  
in glej, v isti sliki se dviga kupola žareča,  
(ta večnost, za naju uzrta, v naju zazrta)  
onstran, drviš v objemu objet tudi vijugo otočnega gozda,  
pa potem violetno obrv donavske noči,  
odzdravit ptičem rečnega pokopališča,  
samo dišeče zrenje; samo dišeš,  
duhaš, pokaš, samo raztezaš se,  
izurjeni, a otroški, nič izmučeni pogledi  
se sprva spet učijo širine reke,  
sajgonske fantazmagorije, zorenje čez dvorečje,  
o voda, voda, dahneš med ljubljnjem rek,  
piješ na videz džungelsko vlago otoka, destilacija,



tudi v sivini, nikakor ne lament vzdolž nabrežij,  
mar s slabo vestjo neelegičnosti ali neotopelosti,  
od košave bičana moja samotna negibnost zaseva čez leče  
snežink,  
alegrija, premazana tudi čez namočeno,  
žalostno pokrajino temnih oči z avtobusa,  
pa še vedno zares mirna alegrija, strašna alegrija pleksusa,  
žerjavi pletejo gnezda nad spečo možgansko skorjo,  
nitkanje, hripavo nitkanje, črpalec mladega blata  
med drugim izpira spomine na strmoglavce,  
pa vnaprej poka, slišiš, ožilje rastočih mesnatih listov,  
vpijajo nabreklo vlago reke v svoji zimski placenti.  
Kako torej napeti nitkasto gibanje čez žarko sulico v preponi;  
se naperiti v reko, skok iz pogleda, iz glasu,  
brez opisnih možnosti, brez koloratur,  
naprezaš nabrežja v obrnjene kartografije,  
ta locus vrtečih notranjih ploskev, le za vibriranje;  
duša, tukaj, tukaj vmes,  
vse bolj premočene nJORKE, tvoje oči, črne belokljunke,  
tvoji udi, rečni galebi, ki strmoglavljajo na gladine  
tistega nitkastega, ptičjega dneva, tistega prečkanja mostu,  
tistega hripavega, okornega časa,  
z mlečkom obljube, skritem v pazduhah.

## Impresija: novi lirizem

gospodična Claire Dalcarière, 54, samska, brez otrok  
karierno stevardesa, po vokaciji pesnica  
pišem le v zraku, pišem nenehno  
pišem več, kot se nasmiham  
literarni zmenek v predavalnici R b 206, blok B  
kaj zmore poezija, kaj zmore, kaj dela  
pozdrav, sivi Nanterre, a tukaj še tava kaj 68 duha  
na trati v kampusu škripa garažni bend  
dan odprtih vrat je, otroško obmetavanje z vodnimi balončki  
in ne ena od desetih demonstracij na dnevnem redu  
specialce pa vidiš vsak večer na avtobusni v Saint Denisu  
če je to maj 2007, *ime česa je, ime česa je ...*  
mestne straže, danes pa spet vaške patrolje  
postrojeni čakajo nočni avtobus  
tam, kjer nezadovoljno vre trebuh sveta  
te sprašujejo, ali si nova učiteljica  
kaj bi sicer iskala tu, bledolična punči  
ali je pač le odštekano živeti na liniji D primestnega vlaka:  
Saint Denis, Garges-lès-Gonesse, Sarcelles  
kjer je tistega dne zgorelo le nekaj avtomobilov  
doli pod šolo ZEP, na *območju prednostnega vzgajanja*  
kaj zmore revolucija, kaj je zmogla, kaj bo zmogla, katera  
gospodična Claire Dalcarière sem pastelna ženska  
mogoče iz Auteuila, mogoče iz Versaillesa  
gospodična Claire Dalcarière sem pastelna pesem  
iz marcipana in limonine glazure

želvasti čokolatini letijo z neba  
to je žametna revolucija v ustnih nebesih, brezčasni dogodek  
pisanje v letenju, sesanje v letenju  
nenehno popisujem kavne prtičke, letalske krožničke  
damske robčke, med dvema pristankoma Bangkok–Helsinki  
dehti iz mojih drugih rož, zapisujem angele glasov  
zaklenjena v letalsko stranišče, izza pilotovega sedeža  
čudovita impresija, izčiščeno angelsko je rekati v zraku  
kaj zmore poezija  
ko zagrizemo v čokoladni tartuf, polnjen s kostanjevo kremo  
in vzdihnemo: ja, to je novi lirizem.

## Plavanje v čakre

In sva in nisva, upajoča,  
da vselej le nastajava,  
iz razbitin spoznanj, drobtin darov, černih dni,  
z možnostmi jader, kovinsko in svinčeno modrih barv,  
njihovo plahutanje riše bliske  
bližnjih in daljnih vozlišč na obzorju, ki ga še ni,  
in vedno bo, nevidno, kjer se stikajo misli,  
ostrina razuma in vrelost sončnega pleksusa  
in skupaj neusmiljeno razdirajo prhke uspavanke  
govoric, ki pritiskajo v plitvine,  
kjer se naseljuje ponavljajoče,  
govoric, ki ne niansirajo preskokov v čutenju  
vsakega trenutka in splavijo zapredke novih jat,  
pa naj so to nove jate galaksij ali  
galebja gnezda na visokih pečinah,  
polna krikov in iztrebkov in odpadlih peres,  
kako žalostno je prepuščanje ugodjem,  
ko si dovoliš nadeti rešilni pas,  
da te ne potegne gor nad valove in počez v veter,  
kar z določenih obalnih kotov deluje kot norost,  
kako žalostno je obuti varne plavutke  
za urnejše preiskovanje dna s pogledom  
uboge milijoninke, ki se razpuhti v čemenje.  
Te točke pa razklenjajo zlizane, podedovane besede,  
čistijo školjke, ki so zašle z obal, mulja,  
veliko se ga nabere za nohti,

za plavutmi, v šivih jader, ki včasih počijo,  
a lahka so sidra, barve modrin,  
ki jih šepeta nebo nekaterih mest,  
opasana so s cvetovi belih krvomočnic,  
njihov sok izpira žilne stene  
in umiva pot k tem čakram, ki jih delava skupaj,  
nevedna, drobna, razmaknjena.

## Kolišča so leteča

Tukaj smo, naplavljeni z veliko obrisa in oblike,  
pričakalo nas je s širino in mehkim nasmehom,  
podobami, ki se dajo izbrati,  
okvirji, ki se jih da razkleniti,  
in radodarnimi snovmi za obilo plasti,  
vedoč, da bomo sleherne poljubnosti  
sprešali v herbarije, ki znajo  
s prevelikimi količinami kisika,  
prostore polnimo z različnimi ritmi,  
zlasti s težami in nanosi se naseliš hitro,  
čprav migotanja okrog senc kdaj ponoči  
odstrejo stare, bodoče utrinke strahov,  
a jih te vrbe in bresti razpršijo s šepetom,  
ki mu v jedro vejevje že skrivamo mlade misli,  
notranji stetoskopi prisluškujejo  
jasam in senčnatim predelom prostornih pljuč,  
v utore bleskov in zvokov,  
ki pritekajo v nepoznanih curkih,  
se odtiskujejo oguljena, črna stopala,  
ni več razlik med postojanko in potjo,  
ko se miga neutrudno in se miga negibno,  
se vztrajno riba raznorodna lubja  
v brezkončne zemljevide možnosti,  
tukaj smo, naplavljeni z veliko  
neokretnimi risi, pestjo riževih zrn,  
zamisli in občutki se cepijo na domačenje  
in neukrotljive galebje nihljaje v igri z maestralom,

zdaj je vse zavrelo, mleko, trebuhi, ideje,  
a pazi, ko se pretirano opredmetiš,  
je tudi srečen izdih lahko kanec jedek,  
zazrtost v okrasne glinene lonce s sivko lahko stane duha,  
še mačka si le nevidno opremlja izbrane vogale,  
a ohranja rituale iz starih krajev,  
če tega ne prežameš z brezsnovnim objemom,  
in to kjerkoli, se ne zgodi prav nič,  
pravimo, kolišča so leteča.

## Obiskovanja

Zapuščeno notranje dvorišče z rjasto ograjo.  
Posuto je z listjem, od prvega mraza in zadnjega sonca  
nežno nazobanim, drobnim za otroško dlan.  
Zelenkasto sepia je barva ozračja,  
in kot da Josif Brodski, in ne Rainer Maria Rilke, nekaj momlja  
s strani.

Tista simultana podoba o izvijanju telesa iz rjuhe  
v bronast komet. A brez namigov na kaj drugega.  
In občutek, ki ga nekdo utrinja, da bo vseeno vse in dobro,  
ko se bomo navohali še jesenskih razsežnosti, njihovih mirov,  
in se bo spet zdelo, da je neprisotno na svoj neustaljeni način  
tukaj.

Skoz ušesa nam blesketajo skupaj predihani zvoki, kot zlat prah,  
ki s časovne razdalje riše čudne oblike, klovnast skok,  
ozvočene rane in dotike, po dnevih, ki drsijo v premedlo  
začudenost.

Vseeno so topli, ti dnevi, zaradi ljubja, ki se zdijo. Veke zdaj  
lepimo nanje  
vsaj za trenutek svobodno in olajšano pijemo  
na komaj vidnih otočkih pretakanje nestalnih risb iz mahu in rje  
in vlage.

Opojno je, to zlatkasto kroženje, ki prevaja v skupne prostore.  
Nekateri pridejo z razprtimi plašči prineset vodo in mehko kožo,  
eni z bakrenimi gibi skoz zrak narisat krivulje svojih klicev,  
eni z zarjasto žalostjo pobožat igrive perutnice.



Primož Čučnik

## Otročjost – nadaljevanje – Vodmat

Poletje je minilo in spet sem v šoli. V tretjem, četrtem, petem razredu. Napisati moram kratek doživljajski spis in opisal bom naše potovanje v Bosno in Hercegovino. S spisi običajno nimam težav, pišem z lahkoto. V spisu seveda ne bom povedal vsega, ampak samo nekatere stvari. Tako da bo spis nekako zaključen in logičen. Pišem takšne in podobne stavke: *Letos poleti smo bili s starim atom na izletu po Jugoslaviji. Ljudje in pokrajina so prijazni in povsod se počutimo kot doma. Slap v Jajcu je tako glasen, da smo vsi umolknili, saj se nismo mogli slišati. Jajce se je razpočilo v rojstni kraj naše skupne domovine. V Jajcu sem videl zgodovinsko lokomotivo in se fotografiral pri slapu.* Največja težava pri pisanju prostega spisa ni tema. Temo vedno najdem, četudi je poljubna. Kadar imamo na voljo več naslovov, izberem tistega, ki mi najbolj ustreza. Domišljjiskega ali pa še raje doživljajskega. Tudi oblikovanje stavkov mi ne dela težav. Stavki pridejo sami od sebe. Ni mi težko pisati stavkov. Stavke si zlahka izmislim. Težave pri prostih spisih mi delajo vejice, velike začetnice in oklepaji. Pogosto se zmotim, pozabim na vejico ali pa vstavim kakšno preveč. Zaradi površnosti in ker pišem hitro, pozabim na veliko začetnico, na primer pri krajevnih imenih. Ali pa oklepaj postavim tja, kjer bi moral postaviti piko in začeti nov stavek. To so napake, ki se mi ponavljajo. Zato ker sem površen. »Joj, spet si bil površen,« tarna tovarišica. »Tudi če bi hotela, ti ne morem dati najvišje ocene. Drugič se boš moral bolj potruditi in prebrati za sabo. Mogoče raje napiši malo manj, pa tisto natančneje premisli in dodelaj,« reče. »Izbral si lepo temo in lepo si jo opisal, ampak ta tvoja površnost,« ponavlja. Spisi mi

skratka ne delajo težav. Težava je v površnosti. Težava je v slovničnih pravilih. Včasih tovarišica graja tudi mojo pisavo. Saj. Ko hlastam, da bi v eni šolski uri napisal čim več, pozabim na pisavo. Na koncu tako kracam, da je pisava komaj berljiva. Zgodi se, da dobim manj točk in nižjo oceno samo zaradi nemarne pisave. »Vsebina ni vse,« pravi tovarišica, »ne pozabite na obliko.« Vsebina je samo del celote, mogoče šestdeset procentov. Ocena prostega spisa je razdeljena na vsebinski, slovnični in oblikovni del. »Če je vsebina dobra, ne boste dobili enice, ampak tudi petice ne boste videli, če bo preveč napak,« razloži razredničarka. »Če je preveč slovničnih napak in če je pisava tako nečitljiva, da jo komaj berem, potem nikar ne pričakujte dobre ocene.«

Spis je celostna umetnina. Spis je celota vsebine, lepe oblike in slovnične pravilnosti. Vsebina mora imeti rep in glavo. Uvod, jedro in zaključek. Oblika mora biti zgledna, pisava čitljiva, upoštevana morajo biti slovnična pravila, vejice morajo stati na svojih mestih. Pike, vprašaji, klicaji in oklepaji morajo biti rabljeni pravilno. Spis je uravnotežena celota pravilne oblike, slovnične pravilnosti in dobre, zanimive vsebine. To nam hoče razložiti tovarišica učiteljica. Z vsebino nimam težav. Stavki mi grejo lahko z jezika, z nalivnika na papir. V obup pa me spravlja slovnična natančnost, ki jo od nas terja učiteljica. Ta natančnost me spominja na pikolovstvo. Saj. Šolska ura je prekratka, da bi spis natančno prebral za sabo. Sredi stavka zazvoni šolski zvonec, zato moram zaključek napisati, medtem ko tovarišica že pobira liste. Napisati moram dva, tri stavke. Nekaj za konec. Nimam časa preverjati vejic in tudi ne vem, kje naj bi stale vse te vejice. Vejice postavljam po posluhu in moj posluš je nezanesljiv. Vejica pogosto stoji napačno, drugje, kot bi morala po pravopisu. Tako pravi tovarišica. In jaz sovražim piflanje slovnice. V primerjavi z neomejenimi možnostmi izmišljanja in prostim nizanjem doživljajskih stavkov se mi slovnica ne zdi pomembna. Ne rečem, če se mojega spisa ne bi razumelo. Da ne bi bilo jasno, za kaj gre. Saj. Stavki pridejo kar sami od sebe. Odraz teme so in jo opisujejo, obravna-

vajo, izražajo, čeprav ne vem, kateri stavek bo sledil predhodnemu. Zato so stavki sploh zanimivi, vznemirljivi, pa tudi nekako samostojni in samodejni. Stavek pride sam po sebi. Stavek je nekakšna reakcija roke in nalivega peresa na misel, ki mi roji po glavi. Ko smo za osmi marec pisali spis o svojih mamah, sem, pri polni zavesti, pa vendar nekako omamljen od pisanja in samih stavkov, oblikoval takšne sestavljene povedi ali skupine stavkov, kot je na primer tale: *Moja mami je najboljša, ker mi vedno dovoli, da se igram po svojih željah in me nikoli ne sili pojesti mastnega mesa, ki ga ne maram.* Ali pa tale: *Moja mami je najlepša na svetu in čeprav to za svojo mami lahko trdi vsak otrok, ki jo ima, sem jaz prepričan, da je moja mami najlepša ravno zato, ker je moja in zato, ker imam samo eno in edino.* Takšne povedi so mogoče predolge za mojo starost. Tako vsaj pravi tovarišica. Ona je prepričana, da so takšne povedi predolge za mojo starost. Posledično pa tudi za moje znanje postavljanja vejic in slovničnih pravil, ki niso lahka. In to delno pojasni težavo. V mojih spisih je takšnih povedi veliko, zato ni čudno, da manjka toliko vejic. Sestavljena poved se zame pojavi v enem samem izdihu, čeprav je sestavljena iz smiselno prekinjenih stavkov in mora biti členjena z vejicami. Da bi jo razumeli. »Bolje je pisati kratke stavke,« ponavlja tovarišica. Mene najbolj moti, da se začne tovarišica muzati in zmrdovali, ko v roke prime moj spis. Njena glava se giblje nekje med prikimavanjem in odkimavanjem, na koncu pa reče samo, da je že v redu, ampak da sem površen, »preveč in strašansko površen«, kot se je nekoč izrazila. Tako površnemu spisu ona, pravi, čeprav je najdaljši in morda najbolj domiseln, ne more dati ocene, višje od minus štiri. Stavki so predolgi in preveč zloženi, povedi vsebujejo preveč stavkov, vejice ne sledijo zapletenosti stavkov. To so napake, in ne morem reči, da se jih ne zavedam, to ne. Ampak ne znam jih popraviti. Dolgi, zloženi in hlastni stavki vrejo iz mene kot strupene kače. Tovarišica pa tudi ne zna povedati, kako naj pišem krajše stavke.

Stavki vrejo, ocena za spis pa je med tri in štiri. »Ne morem ti dati petice, tudi če bi rada, poglej, na dveh straneh je trinajst

napak in od tega vsaj pet velikih,« ponavlja učiteljica, če se pritožim. Ko gre za spis, se pritožujem. Nižja ocena pri spisu me razkuri in spravi v slabo voljo. »Tako se boš vsaj kaj naučil in postal pozornejši na ... saj ocene niso tako pomembne, otroci ... pomembno je, da se na koncu kaj naučimo,« modruje tovarišica. Jaz pa bi ji najrajši eno primazal. Ali pa ji vsaj kaj zabrusil, to sem včasih tudi naredil. Pa saj se ne morete obešati na vsako vejico, saj nisem naredil nobene druge napake, bleknem. Pri tako dolgem spisu se to pač zgodi, pa kaj potem. Učiteljica, v šoku, malo pomolči. Potem pa se spomni narekov, ki jih pišemo že od nekdaj. In mi jih vrže naprej, nič mi ne ostane dolžna: »Tudi pri nareku si bil vedno površen, strašansko površen, vidiš, zdaj se ti pa maščuje, zato se nič ne pritožuj.« Jaz pa: Ne morem imeti štirice iz slovenščine, dajte no, tovarišica, tako kot Zoran in Polde, ki v eni šolski uri komaj sestavita skupaj pet stavkov, na koncu pa dobita enako oceno kot jaz, kako je to mogoče, protestiram. Učiteljica zdaj še bolj ponori, tudi iz nje začne vreti: »Za sposobnejše so višje zahteve! Ti, ki si sposoben in nimaš težav s pisanjem, bi se moral zato še toliko bolj potruditi in biti vsem za vzgled. Zoran in Polde se trudita in dobro naučita slovnico, zato imata lahko višjo oceno. Tebi pa se nič ne ljubi, ker misliš, da je zate pri slovenščini vse samoumevno. Pa ni in to boš moral dojeti. Šele potem boš imel lahko višjo oceno.« Vedel sem, da bo mami zelo razočarana in prav nič vesela, če bo v spričevalu zagledala štirico pri slovenščini. To me je skrbelo in ni se mi ljubilo poslušati še domačih pridig. Po drugi strani pa je dobro, da je tako. Mami se mora navaditi, da v spričevalu ne bom imel vedno najboljših ocen, tudi pri slovenščini. Na to, da nimam vzornega vedenja, se je že navadila. Zaradi vedenja ni nič več razočarana. Navaditi se mora še na štirice in tudi na kakšno trojko, zakaj pa ne. Šola je kompleksna zadeva in tovarišice lahko ukrotiš samo s prilagodljivostjo. S popuščanjem. Pri slovenščini seveda ne mislim popustiti in ne bom tiho. Ne maram slovnice in ne bom se je naučil. Pa konec. Pa tudi če ostanem polpismen. Mami se bo morala pač navaditi na to, da nisem

piflar in da ne prenašam slovnice. S prostimi spisi sicer nimam težav. Rad imam proste spise. Prostih spisov samo ne znam nadzorovati, ne znam se prav organizirati, ne znam si dobro razporediti tistih petinštiridesetih minut časa, kar ga imam za prosti spis. Stavki vrejo iz mene, skupaj z napakami in površnostmi.

Prvega maja je v naši domovini praznik dela. To je zelo pomemben praznik, ker smo delovni ljudje. To je naš praznik. Stari ata razobesi državno trobojnico, ki je rdeča, bela in plava. Z zvezdo v sredini. In tistega dne ne pometa, temveč zares počiva, tako kot stara mama ob nedeljah, ko je Gospodov dan. Spoštovanje do praznikov je nujno, in stara mama mi razloži, zakaj so to tako pomembni prazniki. Posebno za njiju s starim atom, ki sta vse življenje garala in jima ni bilo nič podarjeno. Vse sta si morala prigarati sama, z rokami in žulji na rokah. »Naša družina je kmečka in delavska družina,« pravi stara mama. Glede na to, da izhajam iz kmečke pa tudi delavske družine, moram te praznike ponotranjiti in vase za vedno naseliti spoštovanje do njih. Gospodov dan ali nedelja je dan v tednu, ki izhaja iz kmečkega izročila, in tudi to je neke vrste praznik. »Jaz sem zrasla gor na kmetih, mene je nahranila kmečka žlica. Žganci so bili včasih zabeljeni, po navadi pa še to ne, ker nismo imeli za mast ali za ocvirke,« je rekla stara mama. »Po vojni pa sva z možem prestopila v delavski razred, pa čeprav je tvoj stari ata delal tudi v zaporih, jaz pa v tajništvu, v državni službi.« Oba sva bila brigadirja. Oba sva pomagala na novo zgraditi med vojno porušeno domovino. »In po vojni smo vsi postali proletariat, vsi smo bili delavski razred. Joj, koliko udarništva in solidarnosti je bilo, tega ne prej in ne pozneje nisi več videl. To se ne bo ponovilo,« je razlagala z obžalovanjem v glasu. Praznik dela je torej velika stvar. Vsekakor pa dan, ko je treba brez pardona odložiti delo in se posvetiti počitku, nedelu in uživanju. Saj. V besednjaku stare mame ni takšnih besed. Ali pa so prepovedane. Moja stara starša ne poznata uživanja. Stara mama je vsak teden znova izgubljena, ko pride nedelja. Ne ve, kaj naj počne sama s sabo, ko se ne sme delati. Seveda vedno najde

kakšno opravilo, kaj manjšega, s čimer se ne izpostavlja preveč. Kaj, kar ne nasprotuje filozofiji nedeljskega počitka. »Bom pa vsaj zamesila in spekla štrudel, da se bomo malo posladkali,« reče. »Saj ne morem ves dan sedeti križem rok in nič delati.« Star sem štiri pet šest sedem let. Praznik dela je priložnost za obisk sosedov ali sorodnikov. Prvi maj je najbolj delavski, nato pa tudi družinski praznik. Včasih pride kdo na obisk, včasih gremo koga obiskat mi. Teta Ivanka je sestra naše stare mame. Včasih prideta k nam na obisk teta Ivanka in njen mož Korel. Včasih gremo mi na obisk k njima.

Teta Ivanka in stric Korel živita na vasi, v Trbojah blizu Kranja. Pred hišo imata vrt in ob nedeljah gresta v cerkev. Mi pridemo pozneje, po kosilu, okoli poldneva. Teta in stric kosilo jesta ob enajstih. Ko se posedemo v kuhinjo, teta Ivanka najprej skuha kavo in na mizo postavi piškote. Potem gremo iz hiše in teta Ivanka stari mami razkaže svoj vrt in pojasni vse, kar je posadila. Jaz, stari ata in stric Korel gremo pod streho, gledat golobnjake. Stric Korel ima na podstrešju golobnjake in golobe pismonoše. Star sem kakšne štiri pet šest sedem let in ne vem natančno, zakaj stric Korel vzgaja te golobe. Ampak vedno, ko ga obiščemo, mi jih mora pokazati, saj so zelo zanimivi. Rad imam golobe pri stricu Korlu, ki so nekaj posebnega in čisto nekaj drugega od mestnih golobov. Mestni golobi, ki letajo in posedajo v okolici Žal in včasih pridejo celo v našo ulico, so videti drugačni od golobov strica Korla. Manjši so in bolj zanemarjeni. Največ golobov na enem mestu je bilo nekoč na trgu, v mestu, ko sva šla z mami obiskat staro mamo na stojnico, kjer je prodajala rože. Bilo jih je toliko, da sem se bal steči proti njim in jih splasiti. Na Žalah pa sem si to upal. Na Žalah ni bilo toliko golobov. »Fuj, to so leteče podgane,« je včasih komentiral stari ata, ki jih je z metlo podil izpred hiše, če so prišli na ulico. »Če ne, bomo imeli vse posrano,« je rekel. Manjše ptice je treba hraniti in opazovati od daleč, saj se jim ne moreš približati, ker so preveč plašne. Golobi pa so vajeni ljudi in neverjetno predrzni. Včasih sploh ne odletijo, ampak samo odsko-

čijo, če jih spodiš. Stari ata včasih pravi, da bi jih vse postrelil, če bi lahko. To seveda ni dovoljeno. Tega najbrž ne misli resno. Na Dolenjskem stari ata res plaši ptice z zračno puško. Srake, vrane in kragulje. Velike, pokvarjene ptice. Male ptice brani pred velikimi, pokvarjenimi pticami. Kokoši brani pred kragulji. No, včasih spodi tudi vrabce, ki objedajo ribez, ali kose, ki objedajo češnjo. Tistega pa najbrž ne misli resno. Stric Korel v rokah drži svojega lepega goloba pismonošo. Golob ima snažno belo perje, vmes se svetlika nekaj sivih peres, golob je skoraj snežno bel. »Tale golob,« reče stric, »ti lahko prinese sporočilo v Jarše. Ko sva s teto Ivanka živela še v Jaršah, sem imel tudi tam golobnjake. Golobi so pametni, zapomnijo si, od kod prihajajo, in znajo najti pot nazaj domov. Zadnjič, ko sva s teto čez noč prespala v Jaršah, je ravno tale ptica prišla za nama. Zjutraj sem jo zagledal na okenski polici, kjer sva ležala. Mislil sem, da se mi blede.« »Brez zemljevida je našel pot na svoj stari dom, ki ga ni pozabil. Našel naju je,« je vzhičen razlagal. »Seveda bi ga lahko poslal tudi kamorkoli drugam, preleti lahko več sto kilometrov, tako dober pismonoša je.« Samo strmel sem in božal tistega goloba, ki mi ga je molil pod nos. »Drugič jih bom moral zapreti, ko bova zdoma,« je rekel stric, »nočem, da se jim kaj zgodi.« In dodal: »Čez dva tedna jih peljem na razstavo golobov pismonoš. Zato morajo biti lepi, nepoškodovani, skrbno hranjeni in negovani.« To je bil stric Korel. V času kolin je vsako leto prišel k nam na Dolenjsko, držat prašiča, pomagat. Bil je visok in močan. Prašiča je prijel za rep in ga ni izpustil. Prasec ni imel nobene možnosti za pobeg. Stric Korel je bil velik, na videz robusten, nepopustljiv. Kot kakšen Martin Krpan. Šele pri golobih je prišla na dan njegova zadržana, nežna, skoraj mila narava.

Majski prazniki so pomembni tudi za nas, ki hodimo v šolo. Prinesejo nam veliko prostih dni in drugih zadovoljstev, pa šolske proslave. Posebej praznično je petindvajsetega maja, ko praznujemo dan mladosti in rojstni dan tovariša Tita. To je povezano s številnimi proslavami in štafeto, ki potuje po državi v čast našemu

vrhovnemu poveljniku. Ta mora ostati vedno mlad, da nas bo lahko še dolgo uspešno vodil. Tovariša Tita seveda ne poznam osebno in še nikoli ga nisem videl drugače kot na slikah ali na televiziji. Ampak od prvega razreda sem član pionirjev, ki nam poveljuje. Mi, mladi pionirji, smo nekako posredno zaprisegli tudi našemu predsedniku, tovarišu Titu. Prisegli smo, da se bomo pridno učili. To je njegova največja želja. Tovariš Tito apelira na nas, naj bomo čim boljši učenci in naj se čim bolj trudimo v šoli, saj bomo tako najbolj koristili naši domovini. »Učite se, učite se in še enkrat učite se,« je nekoč rekel Tito. Na šoli vsako leto priredimo proslavo za njegov rojstni dan, v čast dnevu mladosti, in takrat spregovori ravnatelj Milan, ki je bil med vojno pomemben partizan in tega v svojem govoru nikdar ne pozabi omeniti. Malo se spomni tistih dni in malo nas opomni. Poudari, da imamo danes to lepo, svobodno domovino samo zato, ker so jo za nas s krvjo in nesebičnim bojem priborili partizani, ki so se uprli okupatorju, fašistom in nacistom, njihovim pomagačem in domačim izdajalcem. »Vi ste,« pravi ravnatelj Milan, »Titovi pionirji in morate biti naš ponos. Vi ste naše otroštvo, naša bodoča mladina.« Tu malo premolkne. »Naša prihodnost in naš ponos.« Ko ravnatelj zaključi svoj govor, se začne program. Pionirke v modrih krilcih recitirajo pesmi in pionirji v belih srajčkah berejo zgodbe iz narodnoosvobodilnega boja. Pionirji in pionirke imajo na glavah modre titovke. S Francijem stojiva v šolskem zboru in naš zbor zapoje zborovsko pesem. Oblečeni smo belo-modro, na glavah imamo poveznjene titovke, okoli vratov imamo rdeče rutice. Šolski gledališki krožek zaigra nekaj skečev iz našega življenja. Iz življenja pionirjev in pionirk, igralci so prav tako v modro-belih uniformah, na glavah imajo titovke in rute okoli vratov. Starši in učitelji sedijo v občinstvu in ploskajo. »Lepo so zapeli,« slišimo iz občinstva. Vsi so ganjeni in ponosni na nas. Saj. Jaz raje stojim v zboru kot pa sam na odru. Raje pojem v zboru, kot pa recitiram na odru. Rad hodim na petje, rad imam zbor. Dokler se ne zgodi, da postanem hripav. Ostanem brez glasu, s hripavim glasom.



Sem samo eden izmed glasov v velikem šolskem zboru, ampak ne bom več mogel peti v zboru. Rad pojem in petje v zboru me zelo veseli, ampak zdravnik mi odsvetuje petje v zboru. »Vaš sin ne sme več obremenjevati glasilk,« reče doktor moji mami. »Za zdaj ni nič hujšega, samo malo je hripav. Ni pa dobro, da bi s tem nadaljeval, saj se stanje lahko poslabša. Na glasilkah so se pojavili vozlički. Lahko bi moral na operacijo. Lahko bi celo izgubil glas.« Rad pojem v zboru in rad imam glasbo. Glede na to, da ne vadim nobenega inštrumenta, je petje moj edini stik z glasbo. Star sem šest sedem osem let in zdravnik je postavil diagnozo, da moram biti previden. Petje mi odsvetuje. Na glasilkah imam vozličke, postal sem hripav in ne preostane mi drugega, kot da takoj preneham s petjem pri zboru.

## Ljubljana, mesto heroj

Tudi to je bilo meseca maja, ob dnevu zmage nad okupatorjem. Vse najboljše je povezano s pomladjo, ko rožice in drevesa že bogato cvetijo in se vsa narava rojeva na novo. Tovarišica je za šolski spis, najprej domači, potem pa tudi tisti, ki smo ga pisali med poukom, predlagala naslov: »Ljubljana, mesto heroj«. Ljubljana in mesto iz naslova sta bili moji najljubši temi. Mesto Ljubljana, to je bila zagotovo tema, ki mi je bila pisana na kožo. Vse moje je bilo povezano s tem mestom. Tu sem se rodil in odraščal. Boljše teme si zase ne bi mogel zamisliti. Herojstvo, ki si ga je Ljubljana pridobila v času italijanske in nemške okupacije, v času druge svetovne vojne, pa je bilo sploh veličastno. Čeprav me ni zares zaznamovalo, saj me takrat še ni bilo, sem o njem veliko slišal in bral. O herojstvu mesta Ljubljane je bilo napisanih veliko strani v knjigah, veliko šolskih spisov in nešteto člankov. Tema je nekako že izčrpana in neaktualna. Kaj novega lahko povem o herojskih ulicah in stavbah, o pogumnih ilegalcih in prebivalcih mesta heroj, ki so okupatorja izčrpavali s svojim neprikritim sovraštvom in

gnevom, saj niso bili pripravljene sodelovati s hudičem? Bojevali so se dan in noč. Razvijali so ilegalno mrežo upora. Radio Kričač je v času svojega delovanja spoznal množico ljubljanskih kleti in stanovanj. Od tam je Ljubljančanom prenašal pozitivna sporočila o partizanskem boju, premikih na bojiščih po svetu in uspehih zavezniških sil, ki sovražnika počasi, vendar zagotovo, pritiskajo ob zid. Prav ta zid se bo kmalu zrušil in tako se bo končala nesmiselna morija v imenu zaslužnjevanja, potujčevanja in nepravčnosti. Vojna pomeni uničevanje in izčrpanje narodov, trpljenje nedolžnih družin in otrok. »Junaki mesta Ljubljana še vedno živijo med nami, in moramo se jih spominjati,« nas bodri tovarišica. »Najbolje bo, da za podlago svojega spisa vzamete kak resnični dogodek, o katerem smo govorili pri urah o mestu Ljubljana med narodnoosvobodilno borbo in ga povežete s svojim védenjem o Ljubljani danes. Tako si boste najlaže izmislili spis, ki ima tokrat naslov 'Ljubljana – mesto heroj'.« Čeprav je tema že precej izčrpana, izrabljena ali celo, tega seveda ne smem zapisati, neaktualna, brez težav najdem iztočnico za spis, ki ga tovarišica pričakuje. Pišem hitro, tekoče in gladko, tako kot običajno, s tem nimam težav. Ključne točke mojega resničnega in namišljenega mesta postanejo ključne točke, po katerih se je pomikal moj namišljeni junak, ilegalni radio Kričač. Pišem takole:

Ljubljana je na videz majhno, vendar zelo pogumno mesto, ki okupatorjem nudi izjemen odpor. Vse stavbe in ulice, vsi prebivalci teh stavb in vsi sprehajalci po ulicah so potencialni borci za svobodo. Okupatorje gledajo strogo in zaničljivo. Še raje pa jih ne pogledajo. Ko italijanski oficir vpraša za smer, ga pošljejo v povsem napačno smer in tako izrazijo svoj prezir in sovraštvo do njega. Tuji vojaki se v mestu heroj ne počutijo domače in na vsakem koraku jih čaka opozorilo, da niso dobrodošli. Največji junak mesta heroj pa je radio Kričač. Okupatorji ga že dve leti skušajo izslediti in utišati. Neuspešno. Ljubljana je postala za okupatorje pravi labirint, iz vseh njenih lukenj in luknjic pa se sliši zmago-slavna glasba in spodbudna beseda radia Kričač. Radio Kričač je

začel oddajati kmalu po začetku okupacije, skoraj v samem središču mesta. V kleti stare meščanske hiše na Vodmatu, ki je postala prva postojanka tega junaškega radia. Okupatorji so ga na vso moč iskali in skušali izslediti, vendar mu dolgo niso mogli priti na sled. Partizani in zavedni civilisti, člani Osvobodilne fronte, so obveščali radijske ilegalce, kdaj se morajo umakniti pred patroljami ali sovražnimi kontrolami. V ključnih trenutkih je radio prenehal z oddajanjem in se potuhnil. Radio je zahreščal in umolknil. Dokler nevarnost ni minila. Tako so neštetokrat prelisičili sovražnika, ki jih nikakor ni mogel odkriti. Ko je postalo oddajanje v centru mesta prenevarno, so oddajnik prenesli v Moste. Tam so vzpostavili mrežo petih, šestih stanovanj in radio se je vsak dan selil iz enega stanovanja v drugo. Tako so se uspešno skrivali vse leto, dokler pritisk okupatorja ni postal prevelik. Vojaki so patroljirali, lovili Kričačev signal in noč in dan zvonili pri različnih vratih. Radijskim ilegalcem je vedno uspelo pobegniti, pogosto za las. Nato je padla odločitev, da se mora radio iz Most umakniti drugam, na varnejše območje. Nekaj časa je preživel v Zeleni jami, potem pa so vse aktivnosti radia prenesli na skrivne lokacije v predmestju. Predmestje pomeni okolico pokopališča Žale in širše področje Jarš. Tam so imeli člani OF široko podporo delovnega ljudstva in kmetov, ki so vsi brez izjeme sodelovali s partizani. Med njimi ni bilo okupatorjevih sodelavcev ali domačih izdajalcev. Radio je tako nemoteno deloval še skoraj pol leta, dokler ga ni izsledil sovražni radar. Vendar fašisti niso prijeli aktivistov, ki so bili zaslužni za program in so radiu dajali glas. Soba, v katero so vlomili italijanski vojaki, je bila prazna. Na mizi sta ležala le uničena radijska oprema in prenosni oddajnik. Radio Kričač je moral tokrat umolkniti, ampak ne za dolgo. Mesto je ilegalcem ponudilo nova, boljša skrivališča. Partizani so ilegalcem priskrbeli modernejšo opremo za radijsko oddajanje. Majhna Ljubljana se je izkazala za ogromno prestolnico. Okupatorji mesta niso mogli popolnoma nadzorovati, čeprav so ga obdali z bodečo žico, posejali z vojaškimi patroljami in mu določili policijsko uro. Lju-

bljana, mesto heroj, je poskrbela za vedno nova in nova skrivališča. Zmagovita, ponosna glasba in narodnoosvobodilni glas sta odmevala v eter mesta heroj. In nekje na obzorju se je že prikazoval obris pisane mavrice svobode. Meščani in drugi prebivalci že jasno slutijo, da bo vsega hudega kmalu konec, zato se ponosno sprehajajo po cestah in parkih svojega mesta. Ob strani jim stoji upanje, videnje novih, svetlejših časov. Na njihovih obrazih se iskri izraz svetle bodočnosti. Devetega maja so v mesto prikorkali partizani in množica jih je navdušeno pozdravila. Po zraku so leteli rože in konfeti. Končno je prišla, končno je spet tukaj. Dolgo pričakovana, zlata svoboda.

Tako sem pisal maja. Dobro pa je bilo tudi ob drugih praznikih. Zabavno je bilo tudi za pusta, ki je preganjal zimo. Poznamo namreč tudi druge praznike – ne le državne in občečloveške –, ki so pouka in dela prosti dnevi, kar je izvrstno. Med njimi bi rad izpostavil enega, ker je res nekaj posebnega. Osmi februar je naš republiški, slovenski praznik. To je kulturni praznik, praznik kulture. Takrat je umrl naš največji romantični pesnik, France Prešeren. In kaj je pri kulturi in njenem prazniku najboljše? Tisto, kar se pri partizanih in narodnoosvobodilnem boju zdi nemogoče, je pri Prešernu in romantiki možno. Namreč: Iz Prešerna narediti zafrkancijo ali na Prešerna pogledati nezrelo, s kančkom hudomušnosti, saj, to je povsem normalno, ker je bil tudi Prešeren tak. »France Prešern se je obesil na cvern,« kričimo, medtem ko divjamo po šolskem hodniku. Kultura vsekakor ni tako občutljiva kot politika. Prešeren in romantika nista isto kot narodnoosvobodilni boj. Gre vendarle samo za kulturo. In samo za enega človeka, tako imenovanega izjemnega posameznika, ne pa za usodo vsega naroda, ki se bori za preživetje. Posameznik je tudi lažje nesrečen, in manj škode je, če propade, kot pri narodu. To je jasno. Čeprav je pesništvo seveda pomemben in časten poklic. Tudi za narod. »Našemu narodu bi se brez pesnikov slabo pisalo, ne moremo pa reči, da brez njih ne bi preživel, ker ne vemo, kaj bi se zgodilo,« je razlagala govornica na proslavi. »Pomislite na znameniti verz našega pesnika: 'o Vrba, srečna, draga vas domača',« je

nadaljevala. »Ta verz je vzor vznesenega domoljubja, potem ko nas je življenje poglajno drugam, zdoma, v tuje in neznane kraje,« je nadaljevala. »Kljub vsej bolečini, ki jo čutimo, je poezija hkrati spomin na radost, ki smo jo nekoč poznali,« je poudarila. »Brez upora proti okupatorju ne bi preživeli kot narod, brez poezije pa ne bi vedeli, kdo smo, in ne bi znali ceniti svojega lepega jezika in slovnice,« je še dodala. To je bil dober zaključek govora, zato ga je izrekla skoraj vzhičeno, malo se je privzdignila, stopila na prste in spregovorila z malo višjim glasom. Vsi smo zaploskali in sledila je recitacija še ene Prešernove znamenite mladostne pesmi, »Od železne ceste«. Pesem na zabaven in malo neresen, torej zafrkljiv način obravnava težave med moškim in žensko, obravnava zakonsko zvestobo ali nezvestobo; skozi nasprotja, ki jih niti ne razumem prav dobro. Vežanost nasproti svobodi; domovanje nasproti potovanju; dolgočasje nasproti dogodivščinam. Pesem ima tudi precej poskočen, skoraj narodnozabaven značaj. Recitirata jo fant in punca iz višjega razreda, našemljena sta v narodne noše. Tako pač je, in v tej recitaciji, tako kot v pesmi sami, je nekaj neprikrito zafrkljivega. Neka navihana igrlica ali pa nekakšna polka duha, ki je še ne razumem povsem, čeprav mi ugaja. Pesem je vsakdanja in preprosta, nedvomno pa zelo primerna za to, da se začnemo spogledovati in drezati s komolci. Po resnem govoru nas opogumi, da se začnemo drezati med sabo, se hihitati, frcati v glavo, obmetavati s papirčki in nasploh obnašati svojim letom primerno.

Star bom deset let, obiskujem četrty razred. V prostem spisu ob kulturnem prazniku sestavljam takšne ali podobne stavke:

Pesniki so cenjeni in pomembni možje. S svojimi besedami se bojujejo podobno kot vojaki z orožjem, pišejo lepe pesmi in so mojstri jezika. Romantični pesniki so pomembni tudi zato, ker so svoje delo združevali z vprašanjem naroda, ki je bilo v devetnajstem stoletju bolj pereče, kot pa je danes, saj je bilo takrat v glavnem nerazrešeno. Jezik, zato da se normalno razvija, da je samozavesten in da ne zastari, potrebuje mojstre. Povprečni govorec v vsakdanjem govoru uporabi le določeno število bolj ali manj ustaljenih in običajnih besed. Pesnik pa se ne ozira na besede v

vsakdanji rabi, ampak vsakdanjo jezikovno rabo preseže v vseh ozirih. Romantični pesnik je pomemben tudi zato, ker ima, v nasprotju s povprečnim človekom, veliko več izkušenj in tudi veliko več grenkih izkušenj. Mnogi romantični pesniki, ki jim pravimo tudi veliki, so bili pustolovci, vojaki in nesrečni ljubimci, saj so se običajno zaljubili v dekle ali žensko, ki jim ljubezni ni mogla ali hotela vračati. Razlogi so bili različni, velikokrat pa je bil razlog banalen družbeni status, saj romantični pesnik in njegova izvoljenka kot po pravilu ne prihajata iz istega razreda. Njuna usoda je podobna usodi Romea in Julije. Nesrečna ljubezen za romantičnega pesnika ni samo trpljenje, ampak velikanska sreča, saj lahko svojo bolečino prelije v pisanje. Romantični pesniki, na primer naš France Prešeren, so zelo občutljivi na družbene krivice in po naravi svobodomiselni. V pesmi »Nezakonska mati« naš največji pesnik pokaže veliko sočutja do uboge matere samohranilke, ki svojemu otroku kljub težavam daje vso ljubezen. Pesem je pretresljiva in kaže na to, kako težko je živeti v družbi, kjer ženska kaj velja samo v primeru, če ima ob sebi premožnega moža. Prešeren se je, v »Zdravljici«, lotil še ene pomembne teme, sožitja med različnimi, vendar sosednjimi narodi. Pesem je čudovita napitnica dobrososedskim odnosom in nekakšnemu bratstvu in enotnosti vseh narodov sveta in Evrope. Veliki pesnik se v njej sprašuje o smiselnosti vojne in sovraštva. S tem pa se priključi aktualni razpravi o pravicah narodov, naj sami odločajo o svoji usodi. S tem nakaže smer razvoja narodnega vprašanja v prihodnosti in vse do danes. Glede na to, da živimo v stoletju, ki sta ga zaznamovali dve veliki, vsesvetovni vojni, je Prešernovo sporočilo še zdaj zelo aktualno. Tako za nas, otroke in mladino, ki vojne nismo doživeli na svoji koži, kot za starejše, naše babice in dedke, ki so se bojevali proti okupatorju in ga na koncu tudi premagali. Pesniku in borcu, obema se moramo zahvaliti za svobodo, ki jo danes uživamo in v kateri brezskrbno živimo. V naši lepi domovini, ki je nekaj posebnega tudi zato, ker praznuje smrt svojega največjega posameznika, pesnika Franceta Prešerna, in njemu na čast slavi kulturo.

Tomaž Kosmač

## Sabina

(odlomek)

Preko osrednje mestne avtobusne postaje se je premikala prelestna mladenka. Ni hodila, temveč je počasi polzela v ritmu drobcenih korakov. Samosvoje. Mamljivo. Za trenutek je zastala in se obrnila v mojo smer. Njen obraz mi je spodnesel tla pod nogami. Bil je natanko tak, kot se mi je velikokrat prikazoval v sanjah: rahlo zakrivljen, koščen nos, tanke rdeče ustnice, živahne temnorjave oči. Gladki kostanjevi lasje so puncni segali do ramen. Šofer je odprl vrata. Stopil sem na avtobus in se še enkrat ozrl po njej. Izginila je z vidika. Nisem vedel, ali je bila deklica utvara ali resnična oseba. Najbrž prvo, sem si odgovoril, saj na svetu ne more biti tako očarljivega bitja!

Naslednje dni, tedne in mesece sem frendom opisoval videnje sanjskega dekleta. Nihče je nikdar ni opazil, nikomur ni bila znana. Prepričali so me, da sem si jo ustvaril v domišljiji. Verjel sem jim. Imel sem komaj osemnajst let.

Pri dvajsetih so me vpoklicali v JLA na služenje vojaškega roka. V Črni gori sem korakal po vadišču in se na rjoveča vprašanja nadrejenih:

»Za koga?« premalo vneto drl nazaj:

»Za Tita!«

Za kazen so me premestili v odročno kasarno, od koder ni bilo izhoda. Šele po desetih mesecih med zidovi, obdanimi z bodečo žico, so me spustili domov na enotedenski dopust. V Idrijo sem prišel zagrenjen, toda po nekaj dneh žalostnega pitja sem v gostilni, ki je nosila ime Nebesa, naletel na sanjsko deklico. Zaupal sem ji:

»V vojski me pokonci drži samo misel nate! Neprestano sem čutil, da res obstajaš!«

Od nekod se je prikazal njen jebec in jo odvedel s sabo. Čeprav je bilo jasno, da bi Sabina rada ostala, je popustila tipovemu težnju. Nejevoljno se je dvignila od mize in odšla z njim. Klapa je pojasnila:

»Z Miranom sta pred kratkim dobila stanovanje. Dolgo sta že skupaj.«

Poklical sem natararico in prešerno naročil rundo za celo gostilno. V meni je odmevalo: Princeska je resnična! Počakati moram le, da se naveliča tega bebca!

V kasarno sem se vrnil pijan od sreče in zadnja dva meseca vojaškega roka prestal z veseljem v srcu.

Sabina in Miran sta vztrajala v dvoje. Med njima ni bilo čutiti ljubezni, zgolj navezanost. Za Mirana je bila Sabina samo običajna ženska, ki bi jo zlahka zamenjal za Anico ali Mojco, ona pa njega za Janeza ali Franca. Bolj kot koprnenje po Sabini me je bolelo Miranovo nespoštovanje boginje. Spustila se je na Zemljo, on pa se do nje vede, kot bi bila samoumevna! Kako mu ne kapne, kakšno dragocenost ima ob sebi?!

Da bi se jaz zapletel s Sabino, nisem niti pomislil. Tudi papež nikoli ne pomisli na flirt z devico Marijo.

Sleherno leto sem imel mesec čiščenja od alkohola. Sam sebi sem dokazoval, da ni moj gospodar in da se mu lahko odrečem, kadarkoli hočem. Temu sem pravil mesec dolgčasa. Brez pijače je bilo življenje pusto. Dogajalo se je eno in isto. Eno in isto iz dneva v dan! Dvignil sem se iz postelje, zabil čas do večera in brez pravega zadovoljstva naredil še manj kot ob najbolj strupenih mačkah po najhujših pijanskih nočeh. Kljub temu sem vztrajal v abstinenci in pri Gorazdu žulil radensko. Ni me silil z vinom. Sprijaznjeno se je nalival sam s sabo. Bilo mu je znano, da me nima smisla pripričevati. Kadar sem se za nekaj odločil, sem bil



bolj trmast od istrskega osla! Tako sem se tudi počutil, ko je prišla Sabina in rekla:

»Ta faker od Mirana! Vesta, kaj je napravil?! Šel je in svojemu najboljšemu prijatelju pofukal ženo! Si moreta misliti?! Tega mu nikdar ne oprostim! Pognala sem ga čez prag!«

Če bi bil nadelan, bi zavriskal, jo objel in nikdar več izpustil, tako pa ... Gorazd se je posmehnil:

»Spet?«

Sabina je razmerje z Miranom »za vedno« razdrla skoraj vsak letni čas. Včasih je imela za to tehten razlog, še večkrat je razočaranost nad razmerjem pojasnjevala z lovskimi razlogi: ni me peljal na morje, pozabil je na moj rojstni dan, prisvojil si je daljinec za televizor, ni ga doma, preveč je doma, ne da mi dihati, vseeno mu je zame, samo leži, niti žarnice ne zna zamenjati ...

»Pa on?« sem vprašal. »Kako je sprejel?«

»Spakiral je stvari in se pobral!«

»Saj – stanovanje je tvoje?« sem potipal.

»Ja, dobila sem ga prek službe. Kolikor cunj ni naložil v potovalke, sem mu jih zmetala skozi okno!«

»Prav si naredila,« ji je Gorazd natočil kozarec.

Spraznila ga je na dušek in rekla:

»Napila se bom! Dajmo se vsi!««

No, lepo, sem segel po mineralni vodi, ravno zdaj, ko sem vzdržen!

»Kaj je s tabo?! Si tudi ti taka merda kot Miran, ki se ga ni niti enkrat pošteno nalezel z mano?«

Bil sem puščoben, trezen in beden. Pravi Miran! Glodal sem: Če začnem sedaj drinkati, bom potreboval najmanj tri ure, da postanem zabaven. Sabina se bo naveličala moje resnobe in me za zmeraj pokopala. Če bom hitel s pijačo, bom bruhal. Izpadel bom slabič.

»Kosmo ima mesec odvajanja,« me je Gorazd vzel v bran.

»Beda!«

Vstal sem:

»Najbolje, da se poslovim.«

»Nikamor ne boš šel! Ostal boš tukaj in pil z nama! Pa četudi tiste postane mehurčke,« je Sabina stisnila skozi tanke ustnice.

Iz torbice je povlekla pollitrsko steklenko gajsta, napravila požirek in flaško ponudila Gorazdu. Odkimal je.

»Pa taki dedci! Ne vem, čemu sploh nosite hlače!«

»Sabina, raje molči,« je nevarno poblisnil Gorazd. »Sem te v nesrečo spravil jaz ali Miran? Sama si se, zato nehaj najedati ali pa spizdi od tu!«

Bil je na robu izbruha. Že več dni je zamišljeno sedel v bajti, se nacejal na fotelju in o nečem tuhtal. O čem, najbrž niti sam ni vedel. Ždel sem v kotu in Clashi so se na gramofonu spraševali isto kot jaz: Should I stay or should I go? Sabina in Gorazd me nista zaznavala. Vseeno sem se odločil, da ostanem, saj sem uvidel, da si lahko prvič brez spotikljivega buljenja ogledam božico v celoti. Za opis njene lepote so besede smrtnikov premalo. Bila je enostavno brezhibna. Fetišiziranje stopal, ženskih prsi, prstov na rokah ali nogah je običajno – jaz pa sem pri Sabini fetišiziral sleherni košček njenega telesa! Njeno obličje je bilo popolno, njena duša razvajena, kar je bilo tudi logično, saj je prihajala iz nebes.

»Nobeden me ne razume!« je rajska deklica zagnano srkala žganje, Gorazd pa avtomatično odgovarjal:

»Jebi se!«

Navsezadnje je pod pezo maliganov zasmrčal v naslanjaču. Sabina se je zastrmela vame. Z dolgimi koščenimi prsti si je podložila brado in nikakor ni pustila, da bi ušel njenemu zapeljivemu pogledu. Globoke oči so me prebadale in vedno znova poiskale. Naposled je izustila:

»Me ti ljubiš?«

»Vedno sem te in vedno te bom!« je nenadzorovano planilo iz mene.

»Kaj se pa potem obotavljaš?«

Okorno sem vstal in se ji približal. Brez nadaljnega me je prižela nase. Njen slastni jeziček je poiskal mojega. Pol ure sva se mečkala, nato se je predramil Gorazd in rekel:

»Vidim, da sem odveč v lastnem stanovanju! V mesto grem! Do zaprtja oštarij me ne bo nazaj! Kar privoščita si!«

Zaloputnil je vrata za sabo in cunje so postopoma polzele z naju. Uzrl sem najlepše prsi, kar jih je kdajkoli videl svet, se jih dotaknil, potem pa me je stisnilo v riti. Zaradi popite radenske bi mi skoraj ušlo. Komaj sem zadržal izbruh črevesja. Trdo sem držal ritnice skupaj in odsotno gledal Sabino, ki me je zajahala. Nobe-nih iskric ni bilo v meni, nobene trdote na pravem mestu. Namesto razgaljene krasotice se mi je pred očmi risal WC, toda s tem je seveda nisem smel seznaniti. Skušal sem odmisлити prebavne težave, odplavati v ljubezensko oazo, zajeti moč in nadaljevati, kot se spodobi, a ni šlo. Sabina je pobito sestopila z mene. Oblekla se je, našminkala svoje šobice z živordečo barvo in kakor Gorazd energično zaloputnila z durmi. Takoj sem zdrvel na stranišče. Na školjki sem prdel in smradil kot dihurji kralj. Iz mene je pršelo. K sreči je bil Gorazd ob prihodu tako zadet, da je šel mimo sekreta brez zaznave vonja. Spustil sem vodo in se potuhnjeno odplazil domov.

Naslednji dan sem zbral pogum in pozvonil pri Sabini. Skozi priprta vrata me je na kratko odpravila:

»Ni mi samo do poljubljanja!«

Zaklenila jih je za mnogo let.

Toliko o abstinenci. Nikoli več je nisem ponovil.

Sabina je po Miranu menjavala moške, dokler se pri tridesetih ni ustalila z Andrejem. Jaz sem se za en dan zaljubil v vsako, ki je vsaj malo spominjala nanjo. Približati se ji nisem več upal. Iskal sem nadomestke. Malo bolj sem se zapletel le s Špelo, ki je bila zatreskana vame v enaki meri kot jaz v Sabino. Nisem ji hotel uničiti sanj, zato sem jo stalno obsipaval z drobnimi pozornostmi in pihanjem na dušo. Kljub temu je polagoma uvidela, kje v resnici domuje moje srce.

»Ne vem, kaj vidiš na Sabini!« je nekoč spet načela večno temo.

Bolelo jo je, ampak čustvom se ne da ukazovati. Odvrnil sem:

»Najbrž isto kot ti na meni.«

»Tako ne more iti v nedogled!«

»Morda pa.«

»Ti ga je vsaj potegnila?« je že pakirala kovčke.

»Nisva prišla tako daleč.«

»Prasica!«

Čez par mesecev se je Špela omožila s prvim, ki ji je prekrizal pot.

Uvidel sem, da punčkam samo lažem. Tega nisem hotel početi, saj se mi je zdelo umazano, vendar začaranega kroga nisem znal zapustiti. Ob slehernem odhodu od doma sem premišljeval o združitvi s kakšno bejbo v postelji. Včasih se je zgodilo, največkrat ne. Podzavestno sem podlegal splošnemu mnenju ljudi, ki je narekovalo – če ne kar ukazovalo –, da moški mora imeti žensko! Drugače pač ne gre! Da je moški brez ženske (in obratno) luzer! Potem se mi je nenadoma, sredi sprehajanja po gozdu, utrnilo: Življenje v dvoje je smrtonosno povelje! Fuk je precenjen! Človeka odvrača od bistva. Šele ko se človek temu odreče, postane svoboden. Omejuje ga samo še služba. Bog je dal alternativo! Zdrkaš, in sla za nekaj časa usahne. Ko te spet prime, da bi se okoval s poročnim prstanom, ponovno zdrkaš, in problem je rešen! Šiht je pa itak brezvezen! V službo hodiš le zato, da pridobiš denar za vzdrževanje telesa. Koji kurac pa je telo, da bo upravljalo z mojo dušo? Kolikor rabim za njegovo preskrbo, mi zaradi tega ni treba prodati sebe! Suma summarum: če se odrečem pohoti in šihstu, bom kljub skromnim sredstvom končno lahko zadihal po svoji volji. Tako, kot hočem! Za sladko življenje rabim prekleto malo!

Naslednje jutro sem ubijalski službi pomahal v slovo in hkrati dahnil večni da samoti.

V samskem stanu sem živel veselo in zadovoljno. Bil sem prepričan, da nikoli več ne bom okusil ženskega telesa. Kakor sem se

prej, kot večina družbe, neokusno postavljaj s črticami, sem se zdaj iskreno hvalil s celibatom. Izstopil sem iz greznice in se otrešel navlake, s katero so mi dolga leta prali možgane. Nisem več prebival med ljudmi, bil sem samo obdan z njimi. Svet sem gledal z višine. Posmehoval sem se folku, ki ni štekal, da si jamo koplje sam. Naokoli so lomastili z votlimi pogledi, v usojeni danosti, da drugače ne more biti! Sreča je ljudem na slednjem koraku ponujala roko, a so jo vztrajno zavračali. Bili so vpeti v vsakdan namišljenih tegob in iz jame niti niso želeli splezati. V družbi problemov so se počutili domače.

Harmonija v glavi je trajala, dokler nisem po petnajstih letih samozadostnosti v gostilni naletel na Sabino. V desetletju in pol mojega menišтва se ni postarala, kvečjemu pomladila. Cvetela je kot Dorian Gray, le da je njena slika tudi v notranjosti ostala neomadeževana in čista. Zajel me je neizmeren filing ljubezni. Sabina je name delovala hipnotično, in spoznal sem, da bi samsko bivanje pri priči zamenjal za dvojino z njo. Omizje je razpredalo o marsičem, se menjavalo in praznilo, jaz pa sem nemo zrl v svojo božico. Navsezadnje sva ostala sama in rekla je:

»Cel večer nisi niti zinil! Bi vsaj zdaj kaj povedal?«

»Ljubim te,« sem preprosto dejal.

Z askezo sem dognal, da je za duhovno ravnovesje pozitivna čustva najbolje takoj izraziti.

»Z Andrejem nisem srečna ...« se je zdelo, da je preslišala, zato sem skomignil in retorično vprašal:

»Kako bi boginja sploh mogla biti srečna med smrtniki?«

»Ti in tvoje sladke besede! Samo tolažiš me. Nič se nisi spremenil ...«

»Ti tudi ne ...«

Naročila je pijačo za oba, naslednjo rundo sem v prepletu prstov častil jaz, potem ona, pa spet jaz, in natararica je nervozno zakrakala:

»Zapiramo!«

Pobrala sva se na zimski zrak in se znašla sredi snežnega meteža. Z neba so padale debele zaplate. Stekla sva po ulici in se umaknila pod stranski obok. Sabina je z las otresla snežinke. Dišala je po smrekovih vejicah.

»Filmsko lepa si,« sem očarano dahnil.

Po mačje se je privila k meni in padel je poljub.

Prvi pravi po dolgih letih. Najbrž tudi njen, saj je pravila, da imata z Andrejem ločeni spalnici in sta poročena zgolj še na papirju. Da ju ne veže nič več in sta skupaj:

»Še sama ne vem, zakaj!«

Prepustila sva se ljubkovanju, in preden sva se v nedokončani strasti razšla, je vprašala:

»Kdaj se spet vidiva?«

»Kadarkoli boš hotela!«

Čez pet minut sem na mobi že prejel mesidž: Zaljubila sem se vate! Se dobiva v petek?

Na ekranu je svetil datum šesti december. Odgovoril sem: Ja!

Miklavž mi je prinesel najlepše možno darilo.

V naslednjih tednih sva si izmenjavala esemese na vsakih nekaj ur. Če sva bila dalj časa brez stika, se je obema trgalo. Sabina se je spočetka podpisovala s S., potem s Tvoja S., nato s Samo tvoja S. in nazadnje s Tvoja bodoča soproga. Sleherni preskok me je potegnili globlje v vrtinec blaženosti.

Srečevala sva se bolj poredko. Za vsak randi si je morala izmisliti izgovor za moža in Sabina je kar naenkrat postala na videz najbolj zagreta obiskovalka kulturnih prireditev v mestu. Udeleževala se je likovnih, glasbenih, literarnih, lutkovnih, kulinaričnih, muzejskih, dramskih in kdovekakšnih še večerov. Večine prireditev niti povohala nisva, ampak sva takoj zavila v prvo zakotno krčmo, kjer sva se lahko v miru prepustila strastem.

Andrej v ženino zvestobo ni podvomil, četudi je po manifestacijah domov redno prihajala pijana in razmršena. Bil je premočno zaverovan vase.

Odnos s Sabino je slonel na otipavanju in božanju. K meni domov si ni upala zaradi opletajočih jezikov, ki bi jo zlahka očrnilo pri soprogu; pri mojih pijanskih frendih se ji je upiralo zlesti med umazane rjuhe, v naravi nisva mogla iti do konca zaradi mraza. Sabina si je prvo pravo telesno združitev zamislila romantično – v rdečem soju svetilk hotelske sobe – in nič ni moglo omajati njene odločitve.

Konec januarja me je presenetila:

»Zrihtaj sobo! Moža sem naplahtala, da moramo s sodelavkami na dvodnevni izobraževalni seminar!«

»Kje pa poteka?«

»V Postojni.«

»Kdaj?«

»V petek in soboto.«

»Urejeno,« sem odvrnil, a poklical nikamor, saj sem bil sveto prepričan, da ima Postojna kot turistično mesto namestitvene storitve odprte vse leto.

S srede na četrtek, predzadnjo noč pred dnevom D, me je ob treh zjutraj iz postelje vrgel Astrolog. Družba ga je invalidsko upokojila in nikoli ni zapustil hiše brez razloga. Iz zlate kletke je, razen na psihiatrijo po injekcijo za umiritev psihoze, odšel le ob nujnih primerih. Petkrat, šestkrat na leto. Še tedaj samo, če so bile zvezde ugodno postavljene.

»Obvezno te moram opozoriti na Neptun!« je vročično govoril, ko sem mu zaspano odprl vrata. »Prekriva se s Plutonom, gre čez tvoje lune in to ni dobro ... to ni dobro!«

»Preveč te skrbi zame,« sem ga povabil naprej.

»Slutim, da imaš velike načrte za vikend, ampak ostani doma! Tvoje sanje so iluzorne! Znajo te pokopati! Slabi dnevi ... slabi dnevi!«

Iz nočne omarice sem potegnil vino in mu ga ponudil. Zavrnil je:

»Ne smem! Zaradi tablet!«

In izginil.

Vame je zasejal nemir, ki je kakor črv načel zdravo jabolko. Na kaj je mislil? Na seks s Sabino? Je ne bom zmogel zadovoljiti? Petnajst let nisem kavsal. Sploh še znam? Kolesariti in plavati se ne pozabi, torej bo že nekako, sem se opogumljal in zaskrbljeno tonil nazaj v spanec.

Zjutraj sem otepača strahoma prijel v roke. Ni se dvignil, čeprav sem se pod vplivom sanj običajno prebujal s trdo moškostjo. Najedajoči črviček je postal ogromna utež, kajti stanje se tudi čez dan ni izboljšalo. Moram se napiti, sem sklenil in kljub obljudi Sabini, da bo najino telesno zlitje potekalo v absolutni treznosti, zvečer načel boco. Žlampal sem kot žolna in se v petek pred odhodom ponovno preizkusil. Nobenih problemov ni bilo. Tič je stal čvrsto kot kamen kost. Alkoholni maček me nikoli ni razočaral.

Sabina je po dogovoru v Idriji zasedla zadnji del avtobusa, kjer se je dalo neopazno mečkati. Pridružil sem se ji v Godoviču in skriti kotichek sva med vožnjo s pridom izrabila. Nihče naju ni motil. Šofer je bil osredotočen na cesto, redki potniki sami nase. V Postojni sva vroča izstopila in Sabina je vprašala:

»Kateri hotel si nama rezerviral?«

»Jama,« sem odvrnil.

Samozavestno sem jo prijel za roko in vodil po ulicah, ki sem jih kolikor toliko poznal. Par let poprej sem prisostvoval nekemu filmskemu festivalu in nastanjeni smo bili zraven naše največje turistične znamenitosti. Pozimi. Nisem mogel zgrešiti, vendar ...

»Se ti ne zdi čudno, da je vse zatemnjeno?«

»Malo pa že,« sem moral priznati, ko sva po dveh kilometrih večerne hoje prispela pred Postojnsko jamo.

Obiskovalce je sprejemala le do šestnajstih, hoteli so bili zaklenjeni. Sabina je nejevoljno zacepetala:

»Si se o čemerkoli sploh pozanimal?!«

»Mislil sem ...«



»Mislil, mislil! Tak si kot moj mož! Samo da on še misli ne več!«

Tudi jezna mi je bila vseč. Še bolj!

»Imaš vsaj kaj za piti? Zebe me,« je pokazala urejene tanke prste, ki so ji zaradi mraza dobesedno pomodreli.

Stežka sem iz rukzaka potegnil boco. Bilo mi je jasno, da naju bo pijača po prvem požirku posesala vase. Tankala bova, izgubil bom zanos in napeta strast v hlačah bo postala mlahava banana. Od daleč je bilo slišati Astrologov glas: Slab dan, slab dan!

»Bevanda!« se je našobila Sabina. »Če si me že imel namen zvelič pred to luknjo, bi lahko s sabo prinesel vsaj šnops!«

Moral sem se zasmejati. Njen srd me je spravljal v dobro voljo, toda hitro sem se zresnil, ko me je nevarno oplazila z očmi:

»Bi rad tako klofuto, da ti je niti papež ne bo odlimal?!«

Slabe vesti sem ji preko usnjenih rokavic navlekel še svoje pletene. Smilila se mi je. Tako drobna in premražena je spominjala na Andersenovo Deklico z vžigalicami. Mene ni zeblo. Dovolj me je grela že samo njena prisotnost.

Počasi sva se vračala v središče mesta, drinkala in pizdila nad slovenskim turizmom. Na glavnem trgu naju je v topel objem zvalil bar, katerega stene so bile ovenčane s fotografijami zaslužnih lokalnih športnikov. Iz okvirjev so zavistno zrlji na naju, ko sva se kljunčkala. V črni predvidljivosti sem jih pomiril:

»Na koncu bom poraženec jaz, vi pa boste za zmeraj ostali zmagovalci!«

Meril sem na noč s Sabino, kajti v glavi sem se že napravil nesposobnega. Grenko sem sodeloval v novih in novih rundah, ki sva jih naročala po krajših in krajših presledkih. Sabini je ležerni ambient prijel, jaz sem se, vdan v temačno usodo, namenil pribiti do amena. Z iskanjem prenočišča sva odlašala, vendar pozna ura naposled ni več dovoljevala zavlačevanja, saj bi jutro znala dočkati v kakšni ledeni železniški čakalnici. Dvignil sem se od mize in zavil v hotel, ki se je nahajal tik zraven bara. V Idriji sem se pri lastniku Gostišča Škafar preventivno pozanimal glede tarif. V

času ribolovne sezone je turistom oddajal sobe po petintrideset evrov na noč. S polno oskrbo – torej z zajtrkom, kosilom in večerjo – za petdeset. Ogorčeno sem mu vrgel:

»Se ti ne zdi, da pretiravaš?«

»Sploh veš, kakšne so cene drugod?!«

»Višje že ne!« sem prepričano zabobnal.

A se motil. Nočitev v stavbi s štirimi zvezdicami je stala osemdeset evrov! Vzelo mi je sapo. Toliko jih nisem nosil s sabo.

»Kako je to mogoče?« sem ošvrknil receptorko za pultom.

»Idrija je prav tako turistična destinacija, pa je dvakrat cenejša!«

»Postojna je le malo več kot Idrija, se ti ne zdi?!« se ji je zavihal nos.

Nisem se nameraval prerekati o pomembnosti mest, zato sem se pozanimal samo še, kje se nahaja najcenejši objekt.

»Hotel Šport,« je prevalila preko ustnic.

S takim odporom je omenila njegovo ime, da sem dobil občutek, kot bi me usmerila v cigansko naselje. Sabini sem poročal o zadevi. Sprejela je mirno, četudi je bila sicer zelo impulzivna. Po navadi bi zalučala po tleh prvo, kar bi ji prišlo pod roko, toda kuhano vino je blagodejno vplivalo na njene razrahljane živce. Prižela se je k meni in nežno šepnila:

»Vem, da boš vse napravil tako, da bo prav! Zaupam ti!«

Kislo sem se nasmehnil in v sibirskem mrazu sva se povzpela po strmi ulici. Z ledenimi kapniki na laseh sva odkrila grešno zavetišče. Krmežljav fant v sprejemnici je med zehanjem počasi zrecitiral:

»Dvoposteljna, brez zajtrka, šestdeset evrov.«

S skupnimi močmi sva poravnala zahtevano vsoto in Sabina je modelu navrgla:

»Pa še dva litra črnega nama prinesi!«

»Bova imela jutri za avtobus?« sem jo previdno potipal, ko se je mladinec odzibal v točilnico po zahtevani bombi.

»Neprestano nekaj računaš! Sprosti se vendar in pozabi na jutri!«

Rade volje bi upošteval nasvet, ampak skrbi so se množile. Poleg bojazni pred impotenco me je zdaj dosegel še prevoz. Jaz bi v nuji šel domov celo peš, toda Sabino bi že štop na strupenem severnem vetru, ki je rezal do kosti, uničil. V brezizhodnem položaju bi mi očitala neiznajdljivost. Vse nekoč pozitivne stvari bi preobrnila v negativne in jih divje usmerila proti meni. Toliko sem jo poznal. Hkrati je nisem smel brzdati. V sobi bi mi oponešla, kar mi tudi je:

»Sploh ne znaš uživati!« in se začela šminkati.

To je v živčnosti vedno počela. Iz malega nahrbtnika je izvlekla torbico z ličili, jaz pa sem načel flašo, nalival v pecljasta kozarca in spotoma z daljincem iskal primeren glasbeni kanal na televiziji. Pri zatiskanju boce mi je zamašek zdrknil iz rok. Sklonil sem se, da bi ga pobral, in osupel opazil, da mi iz gat štrli tič. Prenapeteža sem potisnil nazaj v utrdbo in se ozrl po princeski. Ni opazila kočljive situacije. V črni čipkasti kombineži je zrla v ekran in standardno počasi vlekla požirke. Nenadejano vroče železo sem moral kovati, dokler je žarelo, in namignil sem, da bi brez odlašanja zlezla med rjuhe. Sabini se nikamor ni mudilo. Pona-vljala je:

»Zvrniva še en kozarček!«

Pohlevno sem nazdravljajal z njo in pozabljal, da sem na to noč čakal vse življenje. Želja po združitvi z boginjo je pojemala in postopoma sploh nisem več vedel, kaj iščeva tu. Podlegel sem alkoholu.

Mirana Likar Bajželj

## Zgodbi

### Sui generis

O moj bog, res je, to si ti. Že prej sem pomislil, pri hladilnikih, da si to ti. Sklanjal sem se k jogurtom, bio, Bifidus, eko, naravno, sveže, z otrobi in borovnicami, brez maščobe, brez življenja, pa z okusom, pa brez bakterij, in jih zagledal. Tvoja stopala. Tvoje visoke narte. V obupnih sandalih. Plastika, ki se dela, da je usnje. Strgan pašček imaš, veš? Tvoje pete so previsoke. Trideset evrov? Mogoče tudi petnajst, na kakšni razprodaji. Kdo bi si mislil, kdo bi pričakoval, tvoja lepa stopala v tej čip obutvi. Povedal sem ti, da bo tako. Balerinke bi ti bolj pristajale. Ne veš, da previsoke pete letom najprej dodajajo, jih potem odvezemajo, na koncu pa spet dodajajo? Povedal bi ti, ampak zdaj je brez veze. Nisva več skupaj. Nisva več par. Nič nisva. Tako dolgo že nisva nič, da niti ne vem, kako bi te pozdravil. Takrat ko sem zaradi tebe mislil, da bom umrl, sem se vse dneve pripravljaj na tak trenutek. Vadil sem dialoge. Takrat. Ko sva midva kot midva postala nič. Ampak človek ne ostane nič. Dihaš. Hodiš. Gledaš. Vohaš. In se spremeniš. Če imaš srečo.

Sploh nočem, da se obrneš. Kaj bi ti rekel, če bi se pogledala iz oči v oči? Kaj si rečeta dva človeka vsak iz svojega iz ničā?

Spraševal sem se, kje te bom srečal. Nekega dne po tem, ko bo mimo. Dolgo ni bilo mimo. Pri najinih letih pa ... veš, da pomine skoraj vsaka bolečina. V sedmih letih. V dvakrat sedmih letih. Enkrat že.

Gledam tvoj tilnik. Kolikokrat sem ga poljubil! Kolikokrat pomislil, da bi ga lahko zlomil! Med nama ni ničesar več, ne čutiš, da sem tukaj, za tabo, ne pretakava se več drug v drugega, zdaj

tečeva mimo, hvala bogu. In če bi se najina pogleda kako staknila? Pogledaj, kaj je nastalo iz naju, pogledaj, kje sva ...

Plastična vrečka. Ne veš, kako je s plastiko? Nerazgradljiva! S seboj je treba imeti vrečko iz blaga, ki jo zložiš kot denarnico in zadrigneš z zadrigo. Vedno jo imaš v torbici!

Kdo bi si v tistih nočeh mislil, da se bova nekega dne srečala na neki blagajni in si ne bova mogla reči nič. Takrat se nama ni sanjalo, da bodo taka mesta, taki kartonasti diskontni kraji skoraj brez oken. Tu rad kupim kakšno stvar za zraven, iz akcijske ponudbe. Danes sem kupil posteljnino, še vedno hočem posteljnino z gumbi. Zadrig še vedno ne prenesem, bedne so, pa ne le to, tudi kvarijo se. Zakaj pa si tukaj ti? Stanuješ zdaj kje blizu?

Če bi se ti bolj približal, bi lahko povohal tvoje lase. Še uporabljajš koprivni šampon? Še bolj kot vonja tvojih las se spomnim vonja po domestosu. Se spomniš, kako sva kupovala domestos? In ajaks, španski bezeg, ta zelen, za tla. Vedno ko odprem domestos, vedno ko z njim čistim kuhinjsko korito ali kopalnico, se spomnim nate. Na najino leto in šest mesecev, dva tedna in tri dni. Lahko bi izračunal tudi ure. Mogoče sem takrat jih. Ampak to nima zdaj nobenega pomena več.

Bog ve, ali sva res vlekla zemljo na tvoj balkon, le kdo zdaj stanuje v tvojem stanovanju in ali sva šla prej res kupit rože, pisane pelargonije in surfinije, da bi jih gledala iz postelje skozi odprta balkonska vrata, ko sva poležavala ob nedeljah zjutraj in govorila o prihodnosti? Od tule se zdi, da sem to le sanjal, ampak zaradi tistih sedmih let, ko sem te pozabljal, vem, da so bila res nedeljska jutra in pisane rože v njih. Odpustiti ne pomeni pozabiti, odpustiti pomeni ne sovražiti.

Nimaš strganega samo paščka na čevljih; veš, da imaš strgano tudi obleko? Kaj se je zgodilo s tvojim okusom v teh letih? Taka obleka je samo za v kurbišče. Črn modrc, našit na pisano blago, od zadaj se zdi, da imaš modrc oblečen čez obleko, pa kdo si lahko izmisli tako prostaško finto, a mora biti vse na tebi res tako kričeče? Kaj se je zgodilo? To, kar sem ti rekel, da se bo?

In kaj kupuješ? Kaj ješ? Energijske žitne ploščice. Sojino mleko. Suhe slive. Zaprtje? Mandeljne. Pa še več žitaric. Žitarice za zajtrk? Le kdo ga je s teboj? Zdi se mi, po tej strgani obleki, da bolj nihče. Sploh veš, koliko sladkorja vsebujejo müsliji? Sojino mleko te ne bo rešilo, če to misliš. Ne moreš pojesti toliko sladkorja, no. Vem, vem, hodiš na fitnes. Vidim, kakšne roke imaš. Dolge mišice na nadlahteh in podlahteh. To torej počneš ob popoldnevih. Le kaj ti rečejo inštruktorji? *O gospa, zdajle smo za rokice fertik, še mal za trebušček, šezdeset zgornih in šezdeset spodnih trbušnikov nardiva za trebušček, potem sva pa nardila domačo nalogico. Vidite, kako lep trebušček mate. Za svoja leta zgledate božansko.* Kako se znajdeš z inštruktorji? Vedo? Pa ko ti rečejo, objektivno izgledaš krasno, subjektivno pa za en drek.

Tvojo obleko bi bilo treba zašiti, a veš, da se ti para po šivu, tam, kjer je pisana cunja prišita na ta črni kao modrc? Videti je tvojo kožo. Kože je veliko tudi okoli naramnic, tvoja ramena so gola, že res, ampak koža, ki se vidi skozi raztrgano obleko, je posebne vrste koža. Če koža tvojih ramen govori, tale iz luknje vrešči. Ne razumem, tale del bi moral biti kao seksi, je pa raztrgan. Žalostno je. Vsa žalost tega sveta se je vrnila k tebi, ko stojiš v tej raztrgani obleki na tej bedni blagajni. Rekel sem ti, da bo tako. Ne more biti drugače. In fitnes in müsliji ne bodo rešili nič. Tvoje telo se stara. Suho je, to že, čeprav je na tekoči trak ravnokar priletela še bela francoska štruca, njen krajček je obglodan, požrt. Še vedno delaš to, mar ne? Še vedno se ne moreš zadržati. Kruh je še topel, ješ ga kar iz vrečke, medtem ko sanjariš nad žitnimi mešanici, zloženimi v kartonske škatle kar na tleh, in misliš, da je fino, da imaš tako veliko izbiro. Ne veš, da so časi izbire minili?

A te bo kaj sram, ko te bo blagajničarka pogledala nad to obglodano štruco?

In kaj piše na zapestju te iste roke, s katero tako profano cufaš kruh? Sui generis. Drobna rajska kačica se zvija iz prvega esa in se pretakne skozi črke do zadnjega. Sui generis, sika vtetovirana

kačica. Svoje vrste. Svojevrsten. Svojevrstna. Svojevrstno. Bitje, pojem, ideja, stvar, nekaj, kar je tako posebno, da ne more biti vključeno v širši koncept. N e m o r e b i - t i. Ne moreš biti. Vključen. Vključena.

Imaš torej koga, ki ti pravi, ne trgaj kruha, ne mi cufat kruha, odreži si? Ali si kar sam? Sam kot jaz? Če bi ostal z mano, če bi bil še moj, bi ti povedal, da ne obuvaj visokih pet, pri tvojih letih to deluje ceneno, da ne nosi takih oblek, videti si kot kurba, kupil bi ti kakšno malo črno obleko, imel bi lepo torbico in vanjo bi ti dal vrečko iz blaga za nakupe, ampak midva nisva več par. Imel bi te rad. Bil bi moj. Moja, če hočeš. Moje. Bil bi del mojega koncepta. Bil bi vključen. Poljubil bi tvojo govorečo kožo, da bi začutila moje misli. Utišal tisto, ki kriči. Bila bi midva, za vedno. Tako pa sva nič.

Nič nisva. Jaz sem le človek, ki opazuje drugega človeka pri blagajni. Ti si le človek, ki ima raztrgano obleko, strgane sandale, ki cufa kruh iz vrečke in ki včasih brezskrbno in pozabljivo zadiši iz mojih čistil.

## Otvoritev

Ko izstopata iz avta, je večer utrujen, a mil. Zdi se jima, da je čas, ko sta pri nekaterih odločitvah še nihali, ostal nekje zadaj, mogoče je zdaj življenje lažje, nista pa se še dogovorili, ali je tudi lepše. Stopata v oktobrski mrak, večer se kot čudežna preproga pod njunimi stopali odmotava in se za njunimi hrbti spet zagrinja v mrak.

Gresta po trgu mimo gosposkih hiš, ki so spremenjene v šole, akademije, lokale, prah in voda, žgana in sezidana v še kar trajno obliko, okoli njiju je oktobrski večer, ki je sicer še topel, ampak ne bo več dolgo.

»A greš lahko bolj počasi,« pravi mlajša, »saj zamudili sva tako in tako že.« Pod njunimi stopali so granitne kocke. Dišijo po babjem poletju. Poznata se že dolgo in dobro, tako da z njima stopajo tudi njuni moški, starši, otroci, konkurenti, prijatelji, vsi, ki so pomembni, in tudi tisti, ki so bili, pa niso več. Vsi njuni prej in potem so v zraku ... Vse poznata, z vsemi sta si na ti. Vesta, kako spita njuna moža in kaj vse bi radi njuni otroci. Druga drugi povesta, kdaj bosta odšli od doma in kam, pa kdaj se bosta vrnili. Dobro, včasih odideta predaleč in o tem ni moč govoriti vnaprej. O predalečih si povesta, ko se ne da več molčati.

Sodelavka ju je povabila na otvoritev moževe slikarske razstave. Kadar gre za ženske zadeve, rečeta ja. Ne le ja, tudi seveda dodata. Prišli bosta na otvoritev, ampak z zamudo. Do sedmih imata službo. Potem pa lahko. Utrujeni bosta. Pa saj je vseeno. Prišli bosta. V visokih petah! V nizkih petah!

»A ti je tako dovolj počasi?« sprašuje starejša. Obe vesta, da bo vse počakalo, teoretično tudi že razumeta, da samo smrt ne



počaka in da so zaradi nje nekatere stvari bolj ali manj nepomembne, v resnici pa ... smrti zanju še sploh ni.

»Samo da se pofočkava, da mu čestitava, potem pa lahko takoj greva, čestitati pa morava ...«

»Rekla sem, da bom najkasneje ob desetih doma, a ti je to v redu,« sprašuje mlajša, »a bi bila ti dlje?« Ker je to retorično vprašanje, se starejši ne da niti odgovoriti. »Nehaj,« zavzdihne.

»Čestitati, ja, ti že veš, ti greš naprej, se te bom kar držala, veš, da se ne spoznam, če ne bi šlo za Dašo ...« se spotika mlajša.

Pri koncu trga je kostanjarka.

»Nazaj grede bova kupili kostanj,« si rečeta. In kako diši. In ne moreš verjeti, da je že kostanj. In pa ravno včeraj smo se še kopali. In prehitro gre. In oči je imel za zarezovanje kostanja en poseben nožek. In babica je imela za kostanj en pikast rdeč piskrček. In vsako jesen smo ga nabirali. In v naši hosti. In baje je letos ves bolan. Kostanjev prelec. Same bolezni, mater. Vse bolano.

Pred Galerijo in v njej je nepričakovano veliko ljudi. Mrgolijo in žujnjajo. Kot mravlje in čebele. Ljudje, kolonijska bitja. Preseščeni sta, da jih je toliko.

Govori so očitno že bili, razstava je že odprta, obiskovalci držijo kozarce v rokah, in ko vstopita, vidita, da je slik za pritličje in potem da jih je še za eno nadstropje, in ko bosta v prvem nadstropju, bosta ugotovili, da se razstava nadaljuje tudi v drugo. Obsežna je. Za eno življenje obsežna. Ljudi je toliko, da bi le Daša vedela, da ju ni, če ne bi prišli. Nikogar ne poznata. Veliko je študentov.

»Zdaj se delaš, da z zanimanjem gledaš slike,« govori starejša in med ljudmi vleče mlajšo za seboj. V kotu dva lepa fanta igrata bluz. Glasba je veliko veliko glasnejša od besed.

»Tam je Daša, tam bo tudi Mladen,« se organizira starejša.

Daša je obkrožena z ljudmi, in ko pristopita, ju hiti predstavljati, še preden lahko prav odpreta usta. Niti enega imena si ne zapomnita in tudi njuni imeni padeta v pozabo, še preden sta izgovorjeni.

»Evo naju, živjo, Daša,« rečeta, ko ljudje odmotovilijo nekam naprej, ko so za trenutek same, »krasna razstava, pa koooliko ljudi, hvala za povabilo, samo, saj veš, služba,« ponavljata, kar sta že nekajkrat povedali, in ko hočeta dodati »a veš, da je danes ...«, ju Daša že predstavlja novim ljudem, ki ji prihajajo čestitat, in spet si nihče ne zapomni ne imen ne obrazov, onidve pa molčita in se nasmihata.

»Greva še gor,« rešujeta Dašo in sebe s čeri neznanih svetov in migata s čeloma gor, pod strop. »A ženi tudi čestitaš, če ima mož razstavo?« kar se da neopazno med zobmi in z nasmehom sprašuje mlajša. »Kaj pa vem, od viška glava ne boli,« dvomeče razmišlja starejša, »zgleда, da že.«

»Kaj bosta pili?« sprašuje gostiteljica. »Grem po kozarce in vama prinesem v zgornje nadstropje, pridem za vama.«

Takrat zagledata rdečeličnega Mladena, ki za njihovimi hrbti stresa roke, vrača objeme in poljube in se smeji na ves glas.

»Najprej bova čestitali Mladenu,« se starejša ozira proti njemu. V vrsto bo treba, ker se Mladen še slika z ljudmi, pa vedno novi prihajajo.

Ko le prideta na vrsto, starejša reče: »Čestitam, krasno si tole naredil.« Dobi poljub in objem, nasmeh, tudi mlajša naredi vse kakor starejša, »greva še gor«, kažeta proti stopnicam, besede pa so tam le zato, da bi nekako premostile praznine, nelagodnost in prepade. Včasih izgovorjeno absolutno nič ne pomeni, uporabno je pa le.

Po stenah risbe, ilustracije, poslikani pokrovčki steklenih kozarcev, porisane škatle cedejev, risalni listi. Po zraku plavajo besede: vizualno dinamično, svinčnik, cikli, serije, objekti, lirični sarkazem, forma, poteze črnila, navidezna naključja, njegov in naš vsakdan, tematsko prepleteno, kritika družbe, sistema in sveta, vsebinski kolaž, tuš, ironija, satiričnost, oglje, veselje, humor ujetega subjekta v trenutnem prostoru, kritičnost, optimizem, formalna likovna plat. Polovili jih bodo kritiki in študentje, prežvečene bi lahko v naslednjih dneh natisnjene naše pot tudi do njiju in jima povedali, kaj sta danes videli.

V večji sobi, ki gleda na trg, so na tleh otroške igračke, pisani

škafci, vedrca, umivalnički, napolnjeni so z vodo, v vodi pa telefon, daljinec, frnikole, take reči. Te pisane posode odstopajo od sivo-črnih in belih zidov.

»A ti to razumeš?« sprašuje mlajša.

»Saj ni kaj razumet. O tem bi se skregala še Platon in Aristotel. Izženeš podobo, da bi zagledal umetnika in njegovo idejo. Ali pa izženeš umetnika. Tako si oni to razlagajo. Podoba je iluzija, resnico pa lahko govori le duh, pravijo eni, spet drugi pa, da je resnic več, pa da so vse okoli nas. Daš krokodila v formalin in ga drago prodaš, samo zato, da bi prebogati lahko investirali v umetniško delo. Si prodal iluzijo, idejo, podobo ali resnico? Zagotovo pa je, da je denar zamenjal lastnika. Veliko denarja. To se je začelo z rastjo trgov po drugi vojni, ampak na morem ti zdaj o tem, to bova kdaj na kakšnem sprehodu ...« Njuni sprehodi. Ena prinaša nanje papirnate robčke in telefon za vsak primer, pa denar za čaj, druga pa zgodbe. Vse sproti porabita in uporabita.

Stojita na sredi prostora, na obali pisanega otočka.

Starejša pogleduje proti stopnicam in se sprašuje, ali bo Daša s kozarci kmalu gor, če sploh bo, če ni nanju pozabila.

»To bi znala tudi jaz,« momlja mlajša in vleče iz torbice svoj supersonični intergalaktični telefon, da bi poslikala igračke. »Tole bom pokazala doma,« pritiska na sprožilec.

»Saj ni fora v tem, ali bi ti znala ali ne.«

»Meni je to res brez veze,« se strinja mlajša, »pa kaj jim je, da to dajejo na razstave? A se norčujejo iz sebe ali iz nas?«

Starejša stopi k oknu. Na radiator pod njim so odloženi prazni kozarci, vino je popito, ljudje so odšli. Ko mlajša poslika instalacijo ali karkoli je že tisto na sredi sobe, se ji pridruži. Gledata na trg pod oknom. Kako je lep! V hiši nasproti razkošni lestenci visijo z visokih meščanskih stropov, za okni se gibljejo postave, najbrž so tam čez fini ljudje, ki posedajo na starih finih črtasto svilenih foteljih in se jim fino fučka za lepoto kot idejo. Oni imajo svoje gromozanske lustre, perzijanarje in štukature. Fino razumijo vse, česar onidve ne.

Ne da bi se dogovorili, kreneta po stopnicah v pritličje, namenjeni sta proti vratom, v pritličju pa je Daša, morata še k njej po slovo. Pocmokajo zrak okoli ušes, njihove ustnice se sploh ne dotaknejo kože, samo vonj las zleze v nosove, še enkrat povedo, kako lepa je razstava in kako lepo je, da so se videle, vino je pozabljeno, in ajde, trg in kostanj ju čakata.

Takrat pa jima pot prekriža moški. Naravnost pred njiju stopi. Starejša se nasmehne in ga skuša obiti, on pa jo ustavi z besedami: »Kako redka in dragocena stvar, tako širok in lep nasmeh sredi teh sivih in zaskrbljenih obrazov.« Ne moreta mimo, tako se je postavil. Ne bo ju spustil mimo. Ne bo. »Ali že odhajata?« ju sprašuje, kot da so stari znanci, in starejša vrta po spominu in se sprašuje, ali ga pozna. Bi ga morala poznati? Človek pa ji že moli roko, da kar sama od sebe reče: »Karla Roš,« in on reče: »Jakob Bregar.« Že sega v roko mlajši in pazljivo posluša, ko ta pove, da je Helena Gros. Zdaj je še odločnejši in ju še bolj glasno sprašuje, kam hudirja že gresta, ko pa se bo šele zdaj začelo dogajati: »Pa menda ne odhajata zares? Zgoraj je muzika, pojdimo plesat.«

Naenkrat ne vesta, kaj bi. Jakob Bregar je čeden, čeprav umešno zagorel. Pleše nihče. Ne poznajo se, ampak on se obnaša, kot da se. Morda bo kasneje kdo plesal, ampak zdaj ne pleše nihče. »Pa saj nobeden ne pleše, a si resen?« v zadregi pravi Karla. Ne ve, zakaj ga tika, moškega, ki ga mogoče videva na kakšnih prireditvah, znan se ji zdi, mogoče s televizije ...

On pa še poskuša: »Če gremo gor plesat, bomo bolj visoko.«

»Jaz sem že dovolj visoko,« se smeje oglasi Helena. S petami meri kakšnih meter osemdeset.

»Od te skromnosti pa človek ostane brez besed,« se smeji nazaj Jakob. »Pa ostanita še malo, s kom se bom družil, če odideta, a bi kaj popili?« predlaga in ju nekako zrine nazaj v prostor, k visokemu pultu, kamor bi se lahko naslonili, medtem ko bi šel on po kozarce. In dejstvo je, da se pustita zriniti. »Kaj bosta?« ju vpraša.

»Rdečega,« reče Helena.

»Nič,« reče Karla in pomaha z elektronskim avtomobilskim ključem, ki ga pravzaprav že ves večer nezavedno stiska v dlani.

»Jaz pa sem mislil, da je to ena piščalka s hipijevskim znakom,« jo pozafrkava Jakob in izgine proti mizi s steklenicami.

Zdaj vesta, da ni neumen. Da dobro opaža.

»Kdo je pa ta, a ga poznaš?« sprašuje Helena, ki ima rdeča lica in konico nosu.»Ne, ne poznam, čeprav sem ga mogoče kdaj kje že videla. Mogoče na televiziji ali pa v časopisu?«

»Že prej je bil zgoraj. Ves čas me je gledal. Tudi na stopnicah sva se spogledovala. A je poročen?«

»Pa a si ti normalna? Mene vprašaš? Nimam pojma. Po mojem občutku ni – ali pa ni več.«

Jakob je že nazaj: »Prav izboriti sem si moral steklena kozarca, zadnja dva, samo še plastične imajo, ne moreš vina piti iz strupe-nih kozarcev.«

»Ja, pa še res je,« se strinja Helena. »Posebno moški ste neod-porni na strupene vplive iz okolja.«

»Kako to misliš?«

»V plastiki so ftalati, kemikalije z estrogenskim delovanjem. Estrogen pa potem zatre testosteron, posledice pa so manjši libido, težave z erekcijo, take reči,« mu pojasni Helena.

»Pa zaradi pesticidov se vam možgani, ko ste še v maternici, ne maskulinizirajo. In potem ne izločate dovolj testosterona in potem se družba ne hierarhizira ... in potem imamo razpad inštitucij, sprevrženo umetnost, disharmonično muziko, nezado-voljne ženske, nespoštovanje vseh avtoritet in sprevržen občutek za trpljenje sveta,« pomaga še Karla.

»Mater, a res ničesar ne čutita?« sleče Jakob suknjič in ga odloži, stopi dva koraka nazaj, razširi roke, zaniha roke od komolcev navzdol tako, da pošiljajo zrak izpod njegovih pazduh proti ženskama. »A ni nič?« sprašuje, onidve pa se zasmejita, prvič v tej galeriji, prvič res od srca, in naenkrat se jima ne mudi več tako zelo.

»Dr. Ihan?« vpraša, ko spet stoji tesno pri njiju.

»Ne, dr. Gros,« pravi Helena.

»Ne, mislim, Ihan?«

»Ne, jaz sem iz Šiške, a ni Ihan pri Domžalah?« je Helena še bolj zmedena. Kar žari od zmedenosti.

»Predvsem si zabita,« z nejevero v glasu reče Karla.

»A se bomo samo hecali?« nič ne razume Jakob. »In ti si?« se obrne k Heleni.

»Eeee, recimo, da neke vrste biologinja.«

»Videla sem te prejšnjo soboto, v Portorožu,« se spomni Karla.

»Kje si me videla v Portorožu?«

»Pred Kongresnim centrom. Nastavljal si se fotografom. No, ne, slikali so te pač,« se Karla popravi, omili besede. Noče biti napadalna. Noče biti nesramna.

»Se mi je zdelo, da me nisi videla na plaži, v kopalkah, če bi me videla v kopalkah, ne bi imeli zdaj nobenega problema z estrogeni in testosteronom, s plesom pa tudi ne.« Spet se smejejo. »Pa zakaj nočeta malo plesati? Kdo ima potem problem s hormoni?«

»Na otvoritvah se ne pleše, plesali bomo na novoletni zabavi Akademije, se mi zdi, da te videvam tudi tam,« se še malo bolj spomni Karla. »Pa tudi, najbrž nisem jaz v igri, vidva se pa zme-nita sama,« ga draži. »Ne mešajta mene v tole. Plesala bosta za novo leto,« se obrne k Heleni.

»A šele za novo leto? Ampak nikoli me ne vzameš s seboj, ko greš na Akademijino zabavo, kako bova potem plesala tam?« protestira Helena in pojasnjuje Jakobu, kako je Karla nikoli, ampak res nikoli ne vzame s seboj, pa jo je že večkrat omenila, da jo zanima, kako je tam.

»No, boš šla pa letos z menoj,« obljudi Karla, »če tega gospoda ne bo, pa pripiši sama sebi, ko se boš dolgočasila. Ti nisi za tja. Tudi jaz nisem za tja. Saj nihče ni za tja.«

»Hodimo pa vsi,« ugotovi Jakob. Kar je res. Na tem mestu nekam previdno pogleda Karlo, neka nejevera je v tem pogledu, zastane in se za trenutek zamisli.

»Predvidevam, da zdaj pridejo pomembna in težka vprašanja. Ja, imam otroka, žene pa ne.«

»Koliko si pa star?«

»Štirideset pa še malo.«

»Jaz tudi,« se razveseli Helena, »štirideset pa še malo.«

»No, koliko sem pa stara jaz,« vpraša Jakoba Karla, »pazi, kako se boš izrazil, če hočeš plesati z mojo prijateljico.«

Jakob ne reče petdeset in še malo. Pove ji popolnoma natančno.

Helena si misli, da mu pa res nič ne uide, pa da je res odkrit. Njegov glas pa da je zelo pozoren, zelo spoštljiv, zelo prijazen. Helena si misli, da je Jakob pravzaprav čisto topel in v redu človek. Njegov glas je zapeljiv. Ampak ... ampak še nekaj je na dnu njegovega glasu, nekaj nezanesljivega in odbijajočega. Ta človek bi lahko ...

Tudi Karla je istega mnenja. Ta človek bi lahko ...

»Kako pa to lahko veš?« jo zanima. Misli pa si, da smo zdaj najbrž res tam, dokončno tam, nihče ji ne bo več nikoli rekel, da je videti nekaj let mlajša, ker se to nikomur več ne bo zdelo pomembno.

»Malo sem izračunal, pa premislil ...«

»In se ti ne zdi fer, pa vljudno, da bi rekel kakšno leto manj? S starejšimi gospemi je treba bolj previdno, če ne bi bilo mene, se zdajle ne bi dogovarjal z doktor Grosovo za novoletni ples ...«

»Saj sta že ugotovili, da pravih moških ni več. A mi poveš še kaj o propadanju moškega sveta?« se obrne k Heleni. To je vprašanje v sili, prav vidi se, kako bi rad, da Helena še malo ostane, da mu še govori, ženski pa spet drsita nekam proti vratom, čeprav dejansko še vsi stojijo na istem mestu kot prej. Tudi Helenin kozarec je prazen. »A bi še kaj spila?« jo sprašuje.

»Ne, hvala. A bova šli?« menca Helena, ampak samo zato, ker se na tem mestu ne da reči kaj dosti več, Karla pa ve, da bistvo manjka in da bo zdaj treba elegantno priti do njega.

»Pa kako, a imajo kakšne raziskave, ali kaj?« sprašuje Jakob in se lovi za slamico. Občutek imajo, vsi skupaj, da ve Jakob veliko bolje od njiju, kakšne so te raziskave.

»Imajo, imajo,« pravi Helena, »aligatorji imajo manj testoste-

rona, njihovi penisi pa so za 25 procentov manjši. Na Danskem so ugotovili, da se je število spermijev v zadnjih petdesetih letih prepolovilo, pri pariških moških pa se je zmanjšalo za 40 procentov v zadnjih dvajsetih letih ... A greva?» sprašuje Karlo, ampak to vprašanje je nekam negotovo in retorično in lica ji še bolj žarijo.

»A kar tako bi me pustili? Doma imam ohlajeno vino, blizu stanujem, čez ulico pravzaprav, zakaj ne bi šli še k meni, res je samo nekaj korakov do tja.«

»Glej, Helena, ti lahko greš, jaz pa sem že dovolj ohlajena od utrujenosti, zaradi mene lahko ostaneš,« ponuja novo možnost Karla. Ve pa, da se je Helena ne bo oprijela. Danes ne. In ne pred njo.

»Vesta kaj, ko prideta domov, si napišita na list današnji datum in to, da vaju je en simpatičen moški povabil k sebi domov. Dajta list v kuverto. Čez deset let, ko vaju nihče ne bo več vabil, jo odprita, pa poglejta, kaj sta napisali, in takrat bosta obžalovali, če ne gresta danes z mano ... pa saj je čez cesto!« je že malo vsiljiv Jakob.

»Jaz grem domov,« je odločena Karla in Helena ve, da se zdaj tozadevno ne da ničesar več spremeniti.

»Pa kaj naj sam tukaj? Uničen večer bom imel. Pa ostanita še malo,« Jakob pogleduje Heleno, Helena pogleduje Karlo, Karla pa bega s pogledom od enega do drugega in noče biti ničesar kriva.

»Pa vzemita vsaj tole,« jima v roke potisne vsaki po eno vizitko, »pa se mogoče še kdaj ... Ko že sam nimam nobenih podatkov. Nobenih koordinat nimam, nobenih,« gleda zdaj Heleno, zdaj Karlo.

»Alo, povej mu hitro svojo telefonsko, da greva, ajde, ajde ... moje najbrž ne rabiš, kaj?« gleda Karla Jakoba in naroča Heleni, ki jo uboga. Narekuje svojo številko. Samo zato reče Karla prijateljici, naj da Jakobu svojo številko, da bi čim prej prišli ven in stran od te nekakšne zadrege. Jakob je vljuden in jo gleda v oči, čeprav je jasno, da se zanima le za Heleno. Kadar sta skupaj s Heleno, so tega sposobni res redki moški.



Ko sta zunaj, Karla reče Heleni, da bo pa res morala kdaj prebrati kakšno knjigo, ker ima povprečen človek že brez zapletov z Ihanom dovolj težav s tem, da ohrani spoštljiv odnos do kogarkoli, ki je vsak dan z njim. »Če sem pa mislila, da mene sprašuje, ali sem jaz dr. Ihan, a ti nikoli nikogar narobe ne razumeš?«

»Vse manjkrat, na žalost, saj veš, tako in tako pa je mislil, da se hecaš.«

Kupita kostanj, veliko merico.

»A misliš, da bi človek moral imeti svojo vizitko?« se vznemirja Helena. »Na, pa še njegovo sem že izgubila, v tej torbi nikoli ničesar ne najdem.«

»Nisi je izgubila, nikoli ničesar ne izgubiš, ampak na, vzemi mojo,« potegne Karla vizitko iz žepa. »Jaz je ne potrebujem, boš imela pa dve.«

Vizitka je malo sajasta od s kostanjem umazanih rok, pa nič zato.

Sedeta v avto in speljeta s parkirišča.

Helena v torbici zdaj išče ključe in stoka, da je izgubila tudi ključe. Tako je vedno.

»A misliš, da je on v redu človek?« vpraša Karlo. »Prijazen je in duhovit, samo nekaj je ... a bi ti šla z njim?«

»A je to zdaj hipotetično vprašanje? Na kavo, ali kako se že reče, bi mogoče šla. Ne vem, nekaj je na njem, kar moti. Nekam preveč pokvarcan je za človeka svojih let. Štiridesetletnik, kao poslovnež, ki leži v solariju? Halo? Ne vem. Res ne vem. Zaradi mene bi bil lahko tudi psihopat. Zdaj imaš te psihopate že povsod. Zakaj ga pa ne vržeš na Google?«

Helena pa že kljuva s prstom po ekrančku in poriva dobljeno gor in dol in že povečuje sliko. Dolgo ne reče ničesar.

»No, a je kaj?« zanima Karlo.

»O mater,« reče, in potem spet, »o mater ... on je en prevarant! Pa ta ni normalen! Pa tega je polno. Ovaden je zaradi nezakonitih nadzornih poslov! Pa krega se s sosedi! Pa lej, magistriral je! Pa pravo je študiral. Pa v lokalju se je stepel! Lej,« moli ekran pod nos Karli.

»Ne morem zdaj, ko vozim, bom potem pogledala,« pravi Karla, Helena pa še naprej drsa s prstom po ekranu.

»Oooo, res, en navaden psihopat je, ti pa si dala psihopatu mojo številko,« cvili in se smeje Helena in je razočarana in ji je smešno.

»Jaz sem dala psihopatu tvojo številko?« se smeji tudi Karla. »Jaz?«

»Ti, ja, ti si mu jo dala. Če ne bi ti rekla, mu je jaz nikoli ne bi dala, praktično si mu jo dala ti,« se otročje pritožuje Helena.

»Ne vem, skorajda me bolj skrbi za psihopata kot zate. Nisi ti, bejbika, zdravje psihopatovo. Tvoja specifična teža ni zanemarljiva. Saj imaš določene izkušnje, ne?« se reži Karla. »Izkušnje? Kako si ti neumna! Ti si res neumna! Kaj naj mu rečem, če me bo klical? Zakaj si mu dala mojo številko?!«

»Ljubica, številko si mu dala ti,« se čuti Karla vseeno mičkeno krivo. »In ne bi rekla, da mu jo daj, če ne bi videla, kako ti žarijo lica!«

»Evo, tudi njegova žena, očitno bivša, je gor. Blondinka,« spet gleda v ekran Helena.

»Pokaži,« hoče to videti tudi Karla.

»Ne, boš potem, ti voziš,« ima Helena še kar naprej polne roke telefona.

V avtu je že prijetno toplo. Skoraj sta že doma. Smehljata se, sami vase, druga drugi in vsemu svetu, ko si rečeta, da zdaj je, kar je, kar je bilo, je bilo, in kar bo, bo, in da sta preživeli še en lep večer.

*In, kje je kakšna? sprašuje Jakoba moški, ki ga čaka v stanovanju nasproti galerije, sedi v globokem črtasto svilenem fotelju pod razkošnim lestencem, sem vedel, da ne bo nobene, izgubil si stavo, vedel sem, da bo še en pofukan zajeban dolgočasen večer, pa prav danes, lahko bi vedel, da si tako pofukano nesposoben, tako pofukano dolgočasen, pa lepo se vidi, da jih je polno tam spodaj, ampak tebe poslat po zabavo, idiota nesposobnega, to je izgubljen slučaj, tebe bi bilo treba poslat samo po smrt. Lepo bi*

jo zadela, fino bi se imela, to imajo te prasice rade, ampak ne, ne, ne, kakšen luzer ... Teodor, preveč se zadevaš, potem pa ne veš, kaj delaš, in če misliš, da nisem poskusil, se pošteno motiš, poskusil sem, ne govori mi, da nisem, tudi vso svinjarijo bi spet pobrisal, tako kot sem jo zadnjič, ampak enkrat mi pač ni zneslo, bili sta dve in ena je že skoraj šla z mano, pa si je potem premislila, Teodor, nisi normalen in preveč filmov gledaš, enkrat naju bo ena prijavila, veš, te scene niso prave, pa četudi so, to je kaznivo Teodor, veš, da ima palica dva konca, bolečino in užitek, Teodor, ni vedno tisti čas pravi, ko je tebi dolgčas, in ne moreš na silo, saj ne rečem, da ni fino, ampak za to se gre v zapor, Teodor, in včasih mislim, da nisva normalna. Nisva normalna? Nisva normalna? Normalni niso tisti, ki fukajo pse, midva sva zelo normalna, in prasicam paše, in ti si tak pofukan nesposoben pezde, in na to bom mislil, ko boš spet potreboval prijatelja, na to bom mislil, kako pofukano nesposoben si in kako dolgočasen, od nekdaj je bilo tako, da ste vi, grdi in neumni, dolžniki nas, lepih in pametnih, izgubil si stavo, upam, da ti je to jasno in da veš, da si zdaj spet enkrat moj pofukan dolžnik ... Teodor, a ne veš, zmagovalca se prepozna, šele ko pade zadnja karta.

Karla odloži Heleno pred vrtnimi vrati. Ko se oddaljuje, v retrovizorju vidi, kako se Helena sklanja nad torbico, eno nogo je pokrčila in koplje, koplje, koplje ... »Ključke išče,« pomisli in se odpelje.

Helena pa ne išče ključev. V torbici se oglašča telefon. Nekje v temi, med denarnico, robci, šminkami, parfumom, divjim kostanjem, dežničkom iz koktajla, škatlico s shujševalno hrano, notesom za posebne zabeležke, svinčniki, starimi in novimi vstopnicami, računi, epruvetami, lasnimi sponkami, vizitkami, kremami za roke in obraz, pilico za nohte, posebno tankim vložkom, s katerim si sveža tudi v tistih dneh, sveti ekran telefona. *I can't get no satisfaction* ... poje Mick. Helena ga ukine s pritiskom na gumb.

»Halo,« reče poudarjeno uradno in nevedno. »Aha ... Ne ... poglej, ne bom prišla nazaj, ne, sem že doma, pred hišo stojim, ne, nočem hoditi nazaj, saj bo še kakšna prilika ... ne govori mi, da

imam lepe oči, tega mi že dolgo nihče ni rekel, in ne ... pa ne omenjaj kuverte, ničesar ne bom zapisala in vtaknila vanjo in vem ... da se živi samo enkrat in vem, da bi se midva lahko imela fino, in vem, da bi me peljal ... Samo pozno je in ...« Njena lica so spet rdeča, konica njenega nosu spet žari. Potem dolgo molči in posluša. »Ja,« reče. »Ja«.

Potem spusti telefon v žep. Potem na visokih petah postopiclja pred vrati. Potem pogleda temna okna. Potem spet postopiclja. Potem seže v žep. Potem kar dolgo gleda telefon v roki. Potem spet postopiclja. Potem začne na ekranu izbirati številke.

## Đurđa Strsoglavec



Foto: MOJCA PIŠEK

*Če ne bi bilo prevajalca, slovenski bralec ne bi bral  
v slovenščini*

Spomnim se okrogle mize v Cankarjevem domu dan po premieri *Sabiba*, monodrame, uprizorjene po istoimenski literarni predlogi Nenada Veličkovića. Predstavljeni so bili vsi ustvarjalci predstave, z izjemo prevajalke, **Durde Strsoglavca**. Ker je nihče ni omenil, brez njenega prevoda pa predstava v slovenščini ne bi mogla biti realizirana, sem jo želela omeniti jaz, ampak nisem vedela, ali bi ji bilo to prav ali ne. Zdaj vem, da bi ji bilo. »Saj se ne bi nič zlagali, prevod je, kakršen mora biti, kaj bi se delala skromno!« mi je upravičeno pripomnila.

V slovenščino je prevedla precejšnje število del južnoslovanskih avtorjev, kot so poprej omenjeni Veličković, pa Renato Baretić, Goran Tribuson, Daša Drndić, Ante Tomić, Pavao Pavličić, Ratko Bjelčić, Vladislav Bajac, Svetislav Basara, Ivana Sajko, Tanja Mravak, Boris Dežulović, Goran Samardžić itn. Je tudi profesorica južnoslovanskih književnosti in kultur na ljubljanski Filozofski fakulteti. V različnih publikacijah objavlja članke s področja južnoslovanskih književnosti, že več kot desetletje je članica žirije pri srečanju tujejezičnih avtorjev Sosed tvojeja brega.

**Literatura:** *Začniva z izzivi. Prevajalski izziv naj bi bil premo sorazmeren s kompleksnostjo besedila.*

**Strsoglavca:** Pravzaprav ne vem, kaj pomeni prevajalski izziv. Ali to pomeni, da v enem mesecu prevedeš dvesto strani, da gre torej za tovrsten izziv, ali gre za izziv, da si nekompetenten, pa se boš tega vseeno lotil in ti bo uspelo, s pomočjo kogarkoli ali česar koli pač že, ali mislimo, ko rečemo prevajalski izziv, na tisto, kar pravzaprav sploh ne bi smelo biti označeno kot izziv. Ker če gre pri prevajanju za prenašanje pomena, kulture in vsega drugega iz izhodiščnega v ciljni jezik, potem to ne sme biti izziv. To je preprosto to. Z izrazi, kot so »tekoč prevod«, »berljiv prevod« in kar je še takšnih poimenovanj, imam težave, ker menim, da lahko govorimo samo o ustreznem in neustreznem prevodu oziroma po domače o dobrem in o slabem oziroma še o tretjem paru, o prevodu in neprevodu. Ker slab prevod ni prevod.

**Literatura:** *Prevod naj torej ne bi smel biti izziv, ampak vseeno, katero delo doslej vam je predstavljalo največji izziv? Morda Baretićev Osmi poverjenik?*

**Strsoglavec:** Če gledamo po različnih jezikovnih registrih, potem Baretićeva proza, tako *Poverjenik* kot *Hotel Grand*, ki gre prav tako kot *Poverjenik* v smer jezikovne mimetičnosti. Vendar gre pri *Poverjeniku* za to, da v njem nastopa jezikovni izraz, ki si ga je Baretić izmislil, tj. neobstoječ jezik. Ampak to ni bil problem. Jezik pripovedi je sicer knjižna hrvaščina, samo literarne osebe karakterizira govorica, in največji problem – izziv, če že hočete – je bil to, da sta tam dva Bosanca, ki seveda govorita bosansko, kar hrvaškemu bralcu pri razumevanju ne predstavlja nobenih težav. Želela sem, da bi bila Bosanca z govorico profilirana kot Bosanca tudi v slovenščini, in tu je bil potreben izzivalen premislek, kaj storiti.

**Literatura:** *Vendarle je šlo za izziv ...*

**Strsoglavec:** V prevodu sem želela ohraniti profiliranost z govorico, in tako Zehra in Selim v slovenščini še vedno govorita »bosansko«. Seveda tako bosansko, da je razumljivo slovenskemu bralcu.

**Literatura:** *Šlo je torej za jezikovni izziv znotraj besedila, in ne za prevod kot izziv sam po sebi. Omenili ste tudi Baretićev Hotel Grand.*

**Strsoglavec:** Tu pa je šlo za izziv, da, in sicer forumščine, govornice forumov, ki sem se je morala priučiti, in sicer v smislu, da so tam kršene vse žive jezikovne, pravopisne norme. Če v svojem idiolektu tega nimaš, če na primer ne uporabljaš zanikanega rodilnika, ne uporabljaš dvojine, ne uporabljaš številnih redukcij ipd., potem se moraš malo pomuditi.

**Literatura:** *Zanikani genitiv kar izumira.*

**Strsoglavec:** Zanikani rodilnik, ja, se ne uporablja, pa tudi dvojina je v pogovornščini kot nekakšna ogrožena vrsta.

**Literatura:** *Kako je s prevajanjem idiomov ali kakšnega precej izrazi-tega dialekta: kakošno rešitev poiščete, ko prevajate na pogled neprevedljivo?*

**Strsoglavec:** Ravnam se po občutku. Če je v izvirniku raba narečja ali sociolekta motivirana, se potrudim to prenesti. Seveda se včasih zgodi, da je treba narediti kompromis in se odločiti, kaj je pomembnejše – to, da bo slovenski bralec deležen pomena, ali to, da bo v prevodu ohranjena slogovna zaznamovanost. Kajti vedno se ne da doseči obojega.

**Literatura:** *Ali menite, da je prevajati poezijo najbolj nehvaležna naloga? Prevod je lahko grob poseg v nekogaršnjo intimo, prelito na papir, in lahko liriko posledično precej oskruni.*

**Strsoglavec:** Tudi prozno besedilo je mogoče oskruniti, tudi v prozno besedilo je mogoče pregrobo poseči, pri prenašanju v ciljni jezik se lahko zgodi marsikaj. Mogoče se tako zdi zato, ker je pri poeziji z manj besedami izraženega veliko več. Da bi samo za prevajanje lirike veljalo, da se lahko kaj izgubi, pa ne drži.

**Literatura:** *Ne, to absolutno ne, ampak hočem reči, da morda malo bolj.*

**Strsoglavec:** Morda. [Premislek.] No, meni se ne zdi, da je s prevodom več izgubljenega pri poeziji kot pri prozi. Nimam takega občutka. Veliko je lahko izgubljenega tudi pri prozi – je pa to neulovljivo, o čemer govorite, to intimno, lahko izgubljeno tudi v izvirniku, če recepcija ni ustrezna.

**Literatura:** *Naracija zgodbe verjetno vpliva na potek prevajanja, in najbrž besede niso zgolj besede, in poglavja ne zgolj poglavja?*

**Strsoglavec:** Tega sploh ne moremo jemati tako, v smislu poved je poved, stavek je stavek in beseda je beseda, saj moramo



vedno gledati celoto. Nisem zagovornica stališča, da celotnega besedila, ki ga boš prevajal, preden se lotiš prevoda, ni treba prebrati, to je absolutno zgrešeno. Imeti moraš vpogled v celoto, kajti sicer se ti lahko zgodi, da zaradi drevesa ne vidiš gozda oziroma zaradi gozda ne vidiš drevesa. Ne morem reči, da mi je vseeno, za katero literarno zvrst gre, prevajam pa vse, sicer malo več proze kot dramatike in poezije.

**Literatura:** *Prevajate različna besedila, ki zahtevajo različne pristope. Sonnenschein Daše Drndić, Če ne bo hujšega Gorana Tribu-sona, K norosti (in revoluciji) Ivane Sajko ...*

**Strsoglavec:** Zdaj ste navedli tri različne stvari, prva je dokumentarni roman, druga je žanrska proza in tretja je literarizirani esej. To so povsem različni prevodi, ker so seveda različni že izvorniki; gre za različne pristope. *K norosti (in revoluciji)* Ivane Sajko ne moreš prevajati tako, kot prevajaš npr. žanrsko prozo. Ker gre nekje za prozo in nekje za esej in mora biti ujet, prenesen slog in seveda tudi register. Pri Ivani Sajko si ne moreš privoščiti kakšnih pogovornih izrazov, kakšnega slenga, gre tudi za metajezik. Pri *Sonnenscheinu* pa je tako, da je tam cel kup referenc, tudi esejističnih delov, na zgodovino, na polzgodovino, cela vrsta literarnih referenc, citatov iz literarnih besedil različnih svetovnih avtorjev ipd.

**Literatura:** *Če je proza Renata Baretića prevodno izzivalna z vidika jezikovnih ravni, potem je šlo pri Sonnenschein verjetno za vsebinski izziv. Mislim si, da bi kdo prevod zaradi same tematike morda celo zavrnil. Kako ste se vi soočili s tem besedilom, najprej kot bralka, potem kot prevajalka?*

**Strsoglavec:** Ta roman tematizira mučne stvari, holokavst, vojno, smrt, zamolčevanje vojnih zločinov, krajo otrok, pri čemer bralca res stiska pri srcu. Po mojem gre pri branju tovrstnih bese-

dil za soočanje, kot pravite, s stvarmi, s katerimi se ne bi radi soočali. Ampak tako ne gre, zatiskanje oči pred grozotami, ki jih je človek sposoben storiti sočloveku, ne pelje nikamor. Ja, prevajanje tovrstnih besedil te pa izmuči, to je res.

**Literatura:** *Spremna beseda k romanu ima naslov »Nebajmo biti samo opazovalci« in ne zveni »prevodno«. Spremnna beseda ni napisana skozi percepcijo prevajalke, ampak ima bolj literarnozgodovinski pridih. Se s tem tudi sicer poglobljeno ukvarjate?*

**Strsoglavec:** Da, glede na naravo svojega poklica se skorajda moram [smeh].

**Literatura:** *Naslov deluje zelo univerzalno, ampak tu aludirate na te nesrečne usode in na bystanderje široko zaprtih oči.*

**Strsoglavec:** Naslov se resda nanaša na zatiskanje oči pred odgovornostjo za zločine v 2. svetovni vojni, vendar ga je treba razumeti univerzalno – ne smemo biti samo opazovalci življenja, temveč moramo biti v življenju dejavni. Ne kot tiste opice, od katerih prva nič ne vidi, druga nič ne sliši in tretja nič ne reče.

**Literatura:** *Pravite, da je K norosti (in revoluciji) literarizirani esej, avtorica spremne besede pa je delo označila za (pro)teoretsko knjigo. Ste se kot prevajalka že kdaj srečali s podobnim besedilom?*

**Strsoglavec:** Oznaka »literarizirani esej« ni v nasprotju z oznako avtorice spremne besede – gre za esej, ki je žanrsko sinkretičen, hibriden, Sajkova prepleta literarni in esejistični diskurz. S tovrstnimi besedili sem se že srečala, seveda.

**Literatura:** *S čim vas je kot bralko in poznavalko južnoslovanskih literatur to čtivo zapeljalo?*

**Strsoglavec:** Z norostjo. [Smeh.] Lahko bi rekli, da je tema vplivala na način tematiziranja. Zelo uspešno izpeljano. Poleg tega je besedilo berljivo tudi za bralce, ki niso poznavalci gledališča.

**Literatura:** *Književnost se popularizira z ekranizacijami in dramatisacijami romanov; kar dvema odmevnima hrvaškima filmoma sta bila navdih romana Anteja Tomića, in sicer Nič nas ne sme presenetiti, po literarni predlogi katerega je bila posneta Karavla, in Kaj je moški brez brkov, ki mu je sledil istoimenski film. Mislite, da se z ekranizacijami in dramatisacijami preveč posega v avtorjevo percepcijo in se jo oskruni? Konkretno pri Sahibu, romanu Nenada Veličkovića, katerega prevod je vaše delo, do njegove odrske postavitve pa je prišlo v Sloveniji.*

**Strsoglavec:** Aha, to je odličen primer, kjer se Slovenci lahko malo pohvalimo. In sicer da je v Sloveniji nastala dramatisacija romana, ki ga je napisal bosansko-hercegovski avtor – tega se niso lotili v njegovem okolju ali v okolju, kjer se govori jezik, v katerem je ta roman napisan, temveč v slovenščini in na podlagi slovenskega prevoda. Ker gre za monodramo in ker monodramo težko spremljamo dlje kot eno uro, pa tudi igralec najbrž dlje kot eno uro težko nastopa, je bila odločitev, režiserkina in igralčeva, da ne bodo dramatisirana vsa pisma. *Sahib* je epistolarni roman, gre za elektronska pisma, ki jih predstavnik mednarodne skupnosti, Anglež, zaposlen v BiH, piše svojemu ljubimcu v London. In sta se odločila, da je nekaj treba izpustiti, in sta potem nekaj izpustila, tako da je dramatisacija roman »okrnila«, ker to zahteva format monodrame. Kako in na kakšen način in kaj je izpuščeno, je seveda stvar poetike režiserke in igralca, Ivane Djilas in Branka Završana. Tako kot je bila na primer poetika Hribarja, režiserja ekranizacije romana *Kaj je moški brez brkov*, da je dodal srečen konec, ki ga v romanu ni.

**Literatura:** *Po razpadu skupne države je začel prevladovati literarni model, ki tematizira vojno, t. i. vojna proza. V Srbiji je bil odziv na vojno*

*na začetku bolj prisoten na filmskih platnih, na Hrvaškem oziroma v BiH pa bolj v literaturi, prek avtorjev, kot so Miljenko Jergović, Ante Tomić, Pavao Pavličić oziroma v Bosni Faruk Šehić, Ifran Horzović idr. Tematiziranje je bilo dolgo časa precej kontinuirano, zdaj pa je verjetno že v zatonu?*

**Strsoglavec:** Poetični model vojne proze oziroma tematiziranje vojne, ki se je zgodila ob razpadu Jugoslavije, je bilo v ospredju v devetdesetih letih, predvsem v BiH in na Hrvaškem. V Srbiji pa šele proti koncu devetdesetih let in na začetku novega tisočletja. Na to stvarnost so res več odgovarjali s filmsko umetnostjo, kar pa ne pomeni, da s filmi na to niso odgovarjali tudi na Hrvaškem in v BiH. So, resda pa predvsem z literaturo. Je pa to, da se tematizira predvsem vojna, v zatonu v tem smislu, da je zdaj veliko bolj v ospredju to, da je vojna v podtekstu, torej v ozadju.

**Literatura:** *Kaj oziroma koga pa se trenutno najbolj tematizira in katero formo si najpogosteje izbirajo pisci na Hrvaškem in v Srbiji?*

**Strsoglavec:** V ospredju so t. i. urbane teme, obrobne literarne osebe, torej obrobneži, ki so socialno in finančno šibki, tisti pravzaprav, ki jih je največ. Kratka zgodba je doživela velik bum konec devetdesetih let in tudi še na začetku tisočletja, zdaj pa se spet vrača roman in smo priča tudi temu, da se avtorji, ki smo jih vajeni kot avtorjev kratkih zgodb, lotevajo tudi romanopisja, nekateri uspešno, nekateri malo manj, ampak roman se vrača.

**Literatura:** *Prevajali ste tudi kriminalke Gorana Tribusona. Ali ima »krimič« še vedno status nižje književnosti ali se mu je s svojo intelektualizacijo uspelo manifestirati kot ekvivalent višjim sodobnim ubeseditivnim žanrom?*

**Strsoglavec:** Hrvata Goran Tribuson in Pavao Pavličić sta naredila naslednje: kršila sta žanrsko konvencijo kriminalke s

tem, da sta začela vanjo uvajati in sta potem dokončno uvedla stvari, ki nimajo v kriminalki kaj iskati. V kriminalnem romanu nas po žanrski konvenciji ne zanima avtopoetika, ne zanima nas, kaj si katera literarna oseba misli o kakšnih splošnih stvareh, sploh si ne predstavljamo, da bi v kriminalki brali kakšne esejistične diskurze, temveč nas zanima odgovor na vprašanje, kdo je storil zločin. Vse, kar nas ovira pri sledenju preiskavi in iskanju odgovora na to vprašanje, je po žanrski konvenciji prepovedano. No, pri Tribusonu in Pavličiču pa je ravno obratno. Tam je preiskovanje oziroma iskanje odgovora pravzaprav nujno zlo, bolj pomembno, tj. v ospredju, pa je prav vse drugo.

Oprostite, malo me je zaneslo; odgovoriti bi morala, da je res prišlo do rehabilitacije kriminalke, o njej se ne govori več kot o nizkem žanru. Na Hrvaškem gre zasluga za to Tribusonu in Pavličiču.

**Literatura:** *V kolikšni meri pa je slovenska književnost po letu 1991 zastopana v južnoslovanskem prostoru? Kakšno sliko si lahko tamkajšnji recipienti ustvarijo ob prevedenih delih? Kaj je še tu poleg romana Čefurji raus!, ki je bil preveden v kar tri južnoslovanske jezike, v hrvaškega, bosanskega in srbskega?*

**Strsoglavec:** Čefurji so odličen primer: roman, o katerem se je veliko govorilo in pisalo in so ga takoj prepoznali kot roman, ki bi ga bilo dobro prevesti. Po drugi strani so pri tem zelo pomembni osebni stiki, kako se kdo sam trži ali pa kako ga tržijo njegovi založniki, se pa absolutno prevaja manj, kot bi si želeli. Tako kot se tudi z drugih južnoslovanskih območij v slovenščino prevaja manj, kot bi si želeli. Vsaj kot bi si želela sama, da ne bom kar posploševala. Čeprav se zdi, da skoraj vsak mesec izide kakšen prevod bodisi iz srbsčine bodisi iz hrvaščine (iz makedonščine in bolgarščine redkeje). Prav bi bilo, po mojem, da bi bili v slovenščino prevedeni vsi ključni naslovi. Ker se tako potem dobi sliko o tem, kaj se na literarnem področju dogaja pri sosedih, kar seveda

velja tudi v drugo smer. Rada bi, da bi sosodje izvedeli, kaj se dogaja na literarnem področju v Sloveniji, in da bi bilo prevedenih veliko več stvari, kot jih je.

**Literatura:** *Zadnje čase smo priča ubeseditvenim variacijam, kjer gre za zlivanje jezikov nekdanje države, namigujem seveda na Čefurje, o katerih ste napisali dva obsežna in poglobljena članka. Za popolno razumevanje romana bi nekateri gotovo potrebovali slovar. Je fužinščina v romanu še na meji dopustnega?*

**Strsoglavec:** S tem romanom sem se ukvarjala zelo podrobno. Zanimalo me je, kako je preveden v tri jezike, iz katerih fužinščina največ črpa. Izšli so trije prevodi, kar blizu drug drugemu, in sicer v hrvaščino, bosanščino in v srbsščino. [S police v kabinetu vzame svoj članek.] Kaj je fužinščina? »Fužinščina« in »čefurščina« sta dva izraza, s katerima označujemo govorico, ki ima svoje specifične. In sicer gre za zmes različnih jezikovih ravnin različnih južnoslovanskih jezikov. Ta govorica lahko bolj teži k slovenski skladnji in jo neslovenski izrazi, torej izrazi iz drugih južnoslovanskih jezikov, retorično stilizirajo ali pa prevzemata pobudo neslovenska skladnja in besedišče. Zakaj ji rečemo »fužinščina«? Po naselju v Ljubljani, kjer živi največ priseljencev iz nekdanjih južnih republik. Vendar z izrazom »fužinščina« označujemo vsakršno govorico neslovenskih prebivalcev, ki v slovenskem okolju govorijo neko zmes svojih prvih jezikov, bodisi v Velenju, na Jesenicah bodisi kje drugje.

**Literatura:** *Ali ne gre za čefurščino in njeno podvrsto fužinščino?*

**Strsoglavec:** Kolikor vem, se izraza uporabljata sopomensko – fužinščina in čefurščina – oziroma da se je prej govorilo o fužinščini in šele potem o čefurščini, ker se je začel uporabljati izraz »čefur«. Sama tega ne razumem v smislu, da je čefurščina vsakršna »neslovenska« govorica, fužinščina pa posebna.

**Literatura:** *Ali se potemtakem v Velenju govori fužinščina? Se tam ne govori čefurščina?*

**Strsoglavec:** Če rečete tako, potem razumemo, da je fužinščina še posebej zaznamovana z nekimi ljubljanskimi posebnostmi, tudi z ljubljanskim slengom. To pa je potem nekaj drugega, fužinski sleng. Če rečem »fužinščina«, vsaj v stroki je tako, se takoj pomisli na govoricu priseljencev iz nekdanjih republik Jugoslavije. Kar pa zadeva razumljivost, je tako, da tudi drugih sociolektov ne razumejo vsi Slovenci. In če je tako, potem bi moral vsak prozni zapis, ki vsebuje katerokoli govoricu, ki je oddaljena od knjižne izreke ali splošnopogovornega jezika, vsebovati tudi prevod v knjižno slovenščino. To je zelo problematično in mislim, da nima nobenega smisla.

**Literatura:** *Torej, bi morda roman potreboval vsaj mini slovar?*

**Strsoglavec:** To je podobno, kot je kritika zapisala ob izidu zbirke kratkih zgodb Miljenka Jergovića *Inšallah, Madona, inšallah*, ki je izšla pri eminentni založbi Durieux v Zagrebu in ki tematizira predvsem BiH in uporablja zanjo specifično izrazje. In potem je kritika – kritika, ki Miljenka Jergovića postavlja v sam vrh hrvaške književnosti – rekla, da bi moral Miljenko Jergović za svoje hrvaške bralce vendarle na koncu dodati vsaj minimalen slovar turcizmov. Menim, da se razume iz konteksta; in da je tisto ključno, zaradi česar je roman *Čefurji raus!* dober, ravno to, da uporablja različne sociolekte in da so njegove literarne osebe profilirane z njimi. To je absolutno slovenski roman. Kajti fužinščina in čefurščina sta absolutno slovenski govoricici. Govoricici, ki se uporabljata v Sloveniji. Kako je z recepcijo *Čefurjev* v slovenskem jezikovnem okolju? S tem razumevanjem je tako, kot je z razumevanjem vsakega proznega zapisa, ki ni zapisan v knjižni slovenščini. Pri prekmurščini Ferija Lainščka se ni nihče spraševal, ali bralci razumejo ali ne. Pri »trdi« ljubljanščini Branka Gradišnika v romanu *Nekdo drug* tudi ne.

**Literatura:** *Pa je bilo tisto skoraj manj razumljivo kot to.*

**Strsoglavec:** No, zdaj sva pa tam! »Tisto je skoraj manj razumljivo.« Zakaj? Ker je to sodobna slovenska pogovorščina in je v njej vse kosmato od hrvatizmov, srbizmov itn. Celó tako zelo, da različni ponudniki mobilne telefonije iz njih delajo besedne igre in da je na primer izraz iz drugih južnoslovanskih jezikov »valjda«, prenesen v slovenščino, dobil čisto drugo pomensko polje, in sicer: če rečete »valjda«, to pomeni afirmacijo. Če pa to uporabite v jeziku, iz katerega izhaja, pa pomeni mogoče. Ni tako nerazumljiv roman, da ga slovenski bralci ne bi mogli brati.

**Literatura:** *Poleg Čefurjev imamo tudi (v SNG Drami Ljubljana uprizorjeno) delo Fužinski bluz Andreja E. Skubica, ki je fužinščino v romanu zapisal že pred Vojnovičem.*

**Strsoglavec:** Ja, ampak treba je povedati, da je že pred Čefurji in *Fužinskim bluzom* v slovenski književnosti obstajalo kar precej literarnih del, kjer najdemo pogovorščino, narečja. Torej, to je obstajalo že prej, vendar sporadično, zdaj pa je tega vse več.

**Literatura:** *Se bo ta »čefurski« trend v prihodnosti še bolj razširil?*

**Strsoglavec:** Menim, da se bo. Tega je vse več, in vidim, da založbe to rade izkoristijo tudi za nekakšno promocijo, saj že na platnicah zapišejo, da se na primer v romanu prepletajo različne govornice, sleng, da je za roman značilna jezikovna mimetičnost ipd. Tega bo po mojem mnenju vse več, in to ni nič nenavadnega, morda zdaj to malo bolj opažamo. Če se ne bi romanu *Čefurji raus!* zgodilo to, kar se je zgodilo – da je dobil dve pomembni nagradi, da se je zanj zanimala tudi policija, da je bil torej zelo medijsko odmeven, verjetno ne bi bil tako zelo bran. Oziroma je tudi to, ali je bil na začetku zelo bran, diskutabilno, najbrž se je takrat o njem več govorilo, potem pa se ga posledično tudi vse več bralo.



**Literatura:** *Pa uprizoritev. In poleti 2012 so posneli še film.*

**Strsoglavec:** Goran Vojnović je (bil) izpostavljen tudi iz drugih zornih kotov, ne samo kot avtor tega romana. Torej, če se ne bi tako veliko govorilo o tem, bi šlo to najbrž bolj mimo obče javnosti. Že pred tem je romane izdajal Zoran Hočevar, pri katerem je jezikovna mimetičnost prav tako na prvem mestu, na primer v *Porkasvetu*, *Šolnu z Brega*, *Rožen cvetu* itn. Torej že pred *Fužinskim bluzom* in pred *Čefurji*, pa ni bilo nič od tega tako izpostavljeno. Pa je za roman *Šolen z Brega* dobil kresnika. Hočevar, namreč.

**Literatura:** *O vas pravzaprav ne vemo še ničesar ...*

**Strsoglavec:** Kako ne? [Smeh.] Bom rekla tako, kot je novinarki v dokumentarnem filmu o sebi rekel odlični Jurij Gustinčič: pa ne bova sedaj o moji intimi govorila.

**Literatura:** *Vem, da ste konec osemdesetih let pisali poezijo.*

**Strsoglavec:** Pa v začetku devetdesetih, ja.

**Literatura:** *»Andaluzijske trave pojejo«, pravi lirski subjekt v eni izmed pesmi, podpisani z vašim imenom. Zakaj prav Andaluzija? Zaradi akrostiha verjetno ne. Imate afiniteto do te pokrajine?*

**Strsoglavec:** O, precej. Predvsem zaradi Lorce v gimnaziji. Potem pa gre človek malo pogledat, kako je tam dejansko, in se zaljubi.

**Literatura:** *Mnogi so začeli z liriko, nadaljevali pa kot romanopisci. Vi pa ste postali – prevajalka. Je bila to le epizoda in ste pesniško pero za vedno odložili ali obstaja možnost reanimacije vaše pesniške kariere? Ob zadostni meri inspiracije, seveda.*

**Strsoglavec:** Ah, saj še kaj napišem, saj ni, da ne bi. Po pravici povedano, ne vem, zakaj je bilo tisto obdobje tako plodno. Takrat sem pač ... Ne vem, ne znam odgovoriti. Zakaj pa potem, kot je v navadi, to ni steklo v kakšno prozno pot? Ne vem, zdaj dam lahko dva odgovora: eden je tisti splošni, da se začne, kdor sam ne zna pisati, potem ukvarjati s preučevanjem pisanja drugih. Drugi pa, kaj pa vem, nisem, niso vsi pesniki pozneje tudi eventualni pisatelji, prozaisti. Kam bi pa prišli! Že tako je velika gneča. [Smeh.]

**Literatura:** *Ali ste kdaj razmišljali, da bi se poskusili kot romanopiska?*

**Strsoglavec:** Napisati roman bi bilo res podjetje, ker je proza nekaj, s čimer se ukvarjam v teoriji, in ne v praksi. Čeprav, zdaj sem se spomnila, pravzaprav sem, vendar ne napisala. Dvakrat sem sodelovala na hrvaškem festivalu Pričigin, ki je festival pripovedovanja zgodb, in sem sodelovala kot pripovedovalka zgodb, tako da sem dve zgodbici povedala, nisem pa ju napisala. Torej si domišljam, da znam sestaviti zgodbo. Ambicije po zapisu pa nimam.

**Literatura:** *Pričigin, festival pripovedovanja zgodb, ki se odvija konec marca v Splitu, vsako leto postreže z zvenečimi imeni južnoslovanskih književnosti, kot so Ante Tomić, Boris Dežulović, Venko Andonovski, Igor Isakovski itn. Vi ste sodelovali v sekciji »Lijepa vaša«.*

**Strsoglavec:** Ja, od leta 2010 je to stalna sekcija, imenovana »Lijepa vaša«, ker v tej sekciji sodelujejo predstavniki iz vseh nekdanjih skupnih republik. Leta 2010 sem bila predstavnica sekcije »Lijepa vaša«, leta 2011 pa sekcije »Žedni preko vode«, kar je fina besedna igra, ker smo govorili o prevajanju, tj. »tko koga kako prevodi žednog preko vode«, to zdaj v slovenščini ne gre, ker imamo »prepeljati« in »prevesti«, čeprav bi malo slogovno zaznamovano v slovenščini lahko rekli, da prepeljemo iz enega jezika v

drugega – in lahko tudi kdo ostane žejen. [Smeh.] No, v »Lijepi vaši« je bil leta 2011 slovenski predstavnik Dušan Čater, jaz pa sem bila v prevajalski sekciji, kjer je bilo treba povedati zgodbo na temo prevajanja. In sem sestavila zgodbo, ne pa je tudi napisala. Zakaj? Pričigin ima samo dve pravili, in sicer: prvo je, da se ne bere, in drugo, da ne govoriš več kot petnajst minut. Ni torej branja, nisem si pa napisala, da bi se naučila na pamet. Tako da: pripovedovanje zgodb mi kar gre.

**Literatura:** *Ste sodelovali tudi leta 2012?*

**Strsoglavec:** Nisem sodelovala. Iz Slovenije je bil tam Goran Vojnović. In je navdušil.

**Literatura:** *Torej, če ne drugače, pa pripovedovanje zgodb.*

**Strsoglavec:** Tako. Za zapisovanje jih je pa tako ali tako že zelo veliko, veliko jih to počne, in mislim, da ni nobene škode, če mene ni zraven.

**Literatura:** *Kateri južnoslovanski avtor vas lahko spravi v stanje literarne ekstaze? Je to morda kateri od piscev, ki ste jih vzeli pod drobnogled v doktorski disertaciji: Milorad Pavić, Danilo Kiš, morda Pavao Pavličić?*

**Strsoglavec:** Različni avtorji me v ekstazo spravljajo z različnimi stvarmi. Na vprašanje o najljubšem pisatelju težko odgovorim. Kiš te spravi v ekstazo zaradi tega, Veličković zaradi nečesa drugega, Svetislav Basara tretjega, Dubravka Ugrešić zaradi četrtega, zelo težko bi se zdaj odločila samo za dva ali tri.

**Literatura:** *Pa ti trije pri disertaciji, Kiš, Pavić in Pavličić?*

**Strsoglavec:** Ti trije so mi prišli zelo prav, ker so pri njih zelo očitne pripovedne strategije, o katerih se lahko potem govori v

tem obdobju tudi širše, torej v šestdesetih, sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih. Žal Kiša ni več z nami, žal Pavića ni več z nami.

**Literatura:** *Od novembra 2009.*

**Strsoglavec:** 2009, ja. No, Pavao Pavličić pa je še zelo živ in je tudi dvakrat gostoval na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Neverjetno je, da je to eden od najbolj plodnih avtorjev, pa niti ne *eden od*, temveč se mi zdi, da že kar najbolj ploden, saj ima ... sploh se ne da več prešteti, koliko leposlovnih del je že izdal, v slovenščini pa je do pred dvema letoma obstajal samo en prevod, in sicer romana *Večerni akt* z začetka osemdesetih let, in potem nič, vmes pa jih je napisal vsaj petdeset. K sreči se je založba Družba Piano zavedela, da bi bilo dobro, če bi imeli še kaj Pavličičevega, in je potem izšel *Lepopis*. Seveda bi bilo idealno, če bi izšlo kaj bolj recentnega, vendar se mi je zdelo, da je treba Pavličića v slovenski prostor uvajati postopno, ker lahko tako sledimo njegovi poetiki in je potem proza, ki jo je pisal ob koncu devetdesetih let in v prvih desetih letih novega tisočletja, veliko bolj razumljiva.

**Literatura:** *Katero obdobje v hrvaški ali srbski književnosti pa je najbolj vaše – morda petrarkizem na Hrvaškem?*

**Strsoglavec:** Niso mi preveč blizu tako zelo oddaljena obdobja. [Smeh.] Najbolj me zanima 20. stoletje, iz različnih zornih kotov. Zelo me pa zanima tudi vse recentno, o čemer se je najtežje izrekati, pa se mi ne zdi čisto prav, da vedno znova čakamo, da bo nastala neka časovna distanca. Zakaj ne bi stvari sedaj prepoznali kot na primer takšne, potem se bo pa že pozneje pokazalo, da mogoče niso bile takšne, in bomo lahko še vedno spremenili mnenje ... Sploh če o teh stvareh govorim študentom, ki so se odločili študirati te literature, kulture in jezike – zakaj bi vedno končali pred 2. svetovno vojno ali pa po njej, kot da potem ni nič

več. Kajti izkušnje tudi po slavistikah drugod kažejo, da je veliko večje zanimanje za tukaj in zdaj, šele potem pride na vrsto tisto prej. Tako da bi mogoče vsi skupaj lahko začeli premišljevali o tem, da bi obrnili optiko, da ne bi začeli z *Brižinskimi spomeniki* in *Baščansko ploščo*, ampak da bi se mogoče malo bolj posvečali sodobnemu, pa potem naprej, kar pa je po drugi strani spet vprašljivo, ker je v sodobnosti toliko stvari iz preteklosti ...

**Literatura:** *Treba pa je imeti temelje.*

**Strsoglavec:** Tako. Potem pa malo krmariš med enim in med drugim.

**Literatura:** *V brošurici, ki je bila izdana ob informativnem dnevu z namenom promocije oziroma predstavitve študijske smeri Južnoslovanske študiji, je v poglavju, zakaj izbrati ta študij, zapisano: »Slovenija ima gospodarske, politične in kulturne stike z BiH, Hrvaško, Srbijo, Črno goro in Makedonijo. Vse bolj je iskano specializirano znanje teh južnoslovanskih jezikov, pa tudi poznavanje kultur.« Sliši se kot na moč perspektiven študij. Je res?*

**Strsoglavec:** Res je perspektiven študij. Res pa je tudi, da se je treba malo znajti. Treba se je znati promovirati. Veliko več možnosti za zaposlitev ima, kolikor vidim, strokovnjak za širše južnoslovansko območje (in področje), saj delodajalci tako dobijo tri v enem, da tako rečem. In to je treba znati poudariti. Če malo cinično parafraziram: službe človeku ne more dati ne država ne sistem, službo si mora človek poiskati sam. Ne vem, ali sem bila dovolj jasna; hotela sem povedati, da se mora znati južnoslavist dobro tržiti.

**Literatura:** *Pri nas naj bi bila FF »tovarna« kompetentnih prevajalcev, a bržkone prevajajo vsi drugi. Od kdaj pravzaprav obstaja predmet prevajanja iz drugih južnoslovanskih jezikov v slovenščino? Ste vi v*

*sklopu študija usvojili dovolj znanja in kompetenc, potrebnih za delo prevajalca, ali gre pri vas predvsem za plod lastnega dela in osebne iniciative?*

**Strsoglavec:** Na predbolonjski študijski smeri Hrvaški, srbski in makedonski jezik s književnostmi je od leta 1996 obstajal predmet Prevajanje v slovenščino. V študijskem letu 2011/12 je doštudiral zadnji letnik te študijske smeri, kajti v letu 2009/10 smo začeli izvajati bolonjski študij Južnoslovanski študiji, kjer bomo na drugi stopnji izvajali prevajalski modul. Seveda pa je poleg študija zelo pomembno tudi to, kar omenjate, lastno delo in osebna zavzetost. Pravzaprav tako, kot tudi pri drugih študijih, kajti na fakulteti ne moreš dobiti vsega na krožniku.

**Literatura:** *Glede bolonjskega študija so mnenja deljena; dr. Cvetka Tóth, profesorica filozofije na FF: »Bolonjski proces prinaša amputacijo humanistike. Intelligence ne bo več, le še strogo specializirani strokovnjaki, s katerimi se lahko manipulira.« Se strinjate s kolegico Tóth? Katere so bistvene razlike v primerjavi s starim sistemom?*

**Strsoglavec:** Strinjam se. Res je tako. Z bolonjskim sistemom smo stvari spremenili na slabše. Tista krilatica, da je manj več, se pač ne obnese povsod.

**Literatura:** *Zdi pa se, da se bo, če ne drugega, bistveno skrajšal čas študija. Bolonjski program narekuje hitrejši tempo do diplome.*

**Strsoglavec:** Narekuje, narekuje, vendar na račun širine, da poglobljenosti niti ne omenjam. Govorim o prvi stopnji.

**Literatura:** *Potapljanje med vrstice in popotovanje iz izhodiščnega v ciljni jezik, kjer se je treba dosledno držati norm, ali pedagoška vloga, kjer se je prav tako treba držati norm. Ne bom vas klišejsko vprašala, kaj ste bolj, prevajalka ali profesorica, ampak kaj vam je v večje zadovoljstvo ...*

**Strsoglavec:** Odgovor pa bo klišejski, kaj č'mo: oboje, prevajanje in predavateljstvo. Pri slednjem gre za podajanje informacij, podajanje znanja, za vzgajanje – čeprav bodo zdaj vsi skočili v zrak, ampak mislim, da se vzgajanje ne neha v osnovni oziroma srednji šoli.

**Literatura:** *Hkrati pa oboje predstavlja veliko odgovornost.*

**Strsoglavec:** To sta zelo odgovorna poklica, mislim, da mi ni treba reči nič več. Ena odgovornost je takšna, druga pa drugačna, ampak ne gre za to, da imaš neke bolj proste roke ali več svobode. Veliko škode lahko narediš tako pri enem kot pri drugem in zelo veliko koristnega lahko narediš tako pri enem kot pri drugem.

**Literatura:** *Ravno pri prevajanju prej omenjenih Čefurjev je nedvomno prišlo precej do izraza, kako pomembno je, da prevajalec pozna tudi kulturno ozadje.*

**Strsoglavec:** [Smeh.] No, odlično. To je zelo pomembno, kar se je dobro pokazalo pri prevajanju Čefurjev v druge slovanske jezike, ne samo južnoslovanske. Ker so prevajalci kompetentni v slovenščini, in to v slovenščini, naučeni izven nacionalnega okolja. Problem je z razumevanjem celih odlomkov, ker so tam celi pasusi, kjer se uporablja samo srbsščina ali bosanščina, drugod pa je to malo bolj mešano. Torej, drugače je kot pri prevajalcih v hrvaški, bosanski in srbski jezik, kjer se je pokazalo, da je bil večji problem kot razumevanje fužinščine oziroma čefurščine, kar je pravzaprav del teh ciljnih jezikov, razumevanje slovenskega slenga.

**Literatura:** *Dr. Matej Hriberšek, nekdanji predsednik Društva slovenskih književnih prevajalcev, pravi, da kritik nihče noče pisati, ker je veliko užaljenosti in se vse hitro sprevrže v osebno obračunavanje. Vi ste v Bukli, brezplačni reviji o knjigah, pisali kritike v odseku »Pobliski v*

*prevode». Pri prevajalcih se nedvomno pojavlja pomanjkanje samokritičnosti, in dobro je, da se kritike pišejo. Zakaj jih ni več?*

**Strsoglavec:** Res je, kar pravi kolega Hriberšek, žal. Konstruktivna kritika lahko samo koristi. Zakaj kritik ni več? Delno ste odgovorili že sami, treba pa je vedeti tudi, da to ni preprosto delo in da zahteva veliko časa. Ne gre samo za naključno »štetje« neustreznih prevedkov.

**Literatura:** *Kaj torej storiti glede slabih prevodov?*

**Strsoglavec:** Lahko opozarjamo. In to je žal vse. Mogoče bo zvenelo drastično ali prenapihnjeno, vendar: dokler nekorekten, neustrezen prevod ne bo na neki način sankcioniran, dokler prevajalec takšnega prevoda ne bo na neki način odgovarjal, se bo to dogajalo.

**Literatura:** *Sosedovi trdi orehi, prevajalski priročnik, ki ste ga soustvarili s štirimi svojimi študentkami, je bojda nastajal v Dubrovniku na 40°C. Ste o njem razmišljali že dlje ali je bila odločitev plod trenutnega navdiha ob negodovanju nad kakšnimi »hišnimi ljubimci«, kot se radi prevajajo »kućni ljubimci«?*

**Strsoglavec:** Nič bojda, ampak čisto zares, celo več kot 40 stopinj je bilo. Zagrebška slavistična šola, tj. seminar hrvaškega jezika, literature in kulture, ob ustaljenem seminarskem programu za študente kroatistike na tujih univerzah že nekaj let organizira tudi prevajalske delavnice, doslej npr. poljsko, madžarsko, francosko, bolgarsko, ki so namenjene bodisi uveljavljenim književnim prevajalcem bodisi študentom, ki se prevajanja šele lotevajo. Septembra 2011 je potekala slovenska prevajalnica, udeležile so se je štiri študentke študijske smeri Hrvaški, srbski in makedonski jezik s književnostmi Oddelka za slavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Anja Bračić, Rosana Crvelin,



Lara Mihovilović in Ana Šetina. Za prevajalnico sem izbrala hrvaška literarna besedila, ki so vsako po svoje dobro prevajalsko vadišče za trenje t. i. trdih prevajalskih orehov. Zaradi specifik hrvaščine in slovenščine kot sorodnih južnoslovanskih jezikov gre na primer za trdovratne lažne prijatelje, kakršni so ti »kučni ljubimci« oziroma »hišni ljubljenci«, za problematiko prevajanja besednih iger, jezikovne mimetičnosti, izrazov za sorodstvena razmerja, kulturno specifičnega besedja, za prenašanje izhodiščne krajevne in časovne zaznamovanosti besedil v ciljni jezik in kulturo, za prepoznavanje posebnih upovedovalnih načinov in pripovednih strategij, skratka za teren, kjer nekompetentnemu prevajalcu zlahka zmanjka tal pod nogami. V Dubrovniku so bili poleg klasičnih prevajalskih orodij na voljo tudi strokovnjaki, jezikoslovci, literarni zgodovinarji, kulturologi, naravni govorniki knjižne, pogovorne in narečne hrvaščine ... Zdelo se mi je, da bi bilo škoda, če rezultatov prevajalske delavnice ne bi zapisali – in tako je nastal prevajalski priročnik. Ne glede na to, da je zastavljen prevodoslovno, lahko po njem posežejo tudi bralci, ki jih zanimajo samo literarna besedila, saj so v njem zbrana hrvaška besedila, ki – z izjemo »Palindromske zgodbe« Dubravke Ugrešić – doslej še niso bila prevedena v slovenščino.

**Literatura:** *S takšnimi publikacijami smo morda korak bliže vaši ideji o sankcioniranju nekorektnih prevodov.*

**Strsoglavec:** Ne vem, temu najbrž ne, upam pa, da smo bliže izgonu hišnih ljubimcev iz slovenščine [smeh].

**Literatura:** *Prevajalčevo delo je absolutno podcenjeno, njegovo delo se po navadi omeni zgolj po naključju. Konkreten primer: po premieri Sahiba je bila naslednji dan okrogla miza na temo »Bosna in mi«. Predstavljeni so bili avtor, igralec in režiserka, vas kot prevajalko pa so pozabili omeniti.*

**Strsoglavec:** Ja, ne vem, ali so pozabili, najbrž se jim ni zdelo omembe vredno. To je problem, da se prevajalec ne zdi vreden omembe. Če pa ne bi bilo prevajalca, slovenski bralec besedila ne bi bral v slovenščini. Kar pomeni, da ga sploh ne bi bral – saj ne znajo vsi vseh jezikov!

**Literatura:** *Jergovič, ki se je rodil leta 1966, pravi: »V mojem času se je bilo tisočkrat lažje začeti ukvarjati s pisanjem in živeti normalno življenje in biti kulturno bitje. Za današnjo mularijo je grozno zajebano, in zelo navijam za te mlade generacije, ker je njihov svet v totalnem kurcu.« Kako bi to komentirali; je bilo takrat res lažje ali samo drugače?*

**Strsoglavec:** Ne vem, kaj bi rekla. O pisanju namreč. Glede tega, da je bilo lažje živeti neko normalno življenje in biti kulturno bitje, pa se z Jergovičem strinjam. Ne vem, ali znam pojasniti, nekako manj hektično in živčno in na nož je bilo, če me razumete. Mogoče v tem primeru drži tisto, da je manj več. Imeli smo manj, pa vendar več, danes pa imamo (pre)več, pa vendar manj. Žal mi je, da življenje – tisto pravo – postaja vse bolj instantno, površno.

**Literatura:** *Kaj pa je »tisto pravo« življenje?*

**Strsoglavec:** Ne navidezno.

Spraševala je **Nina Stražišar**

**Vsebina**

- 100 Barbara Pregelj: Žanri med središči in odrobji  
112 Matej Bogataj: Gozd in drevesa  
121 Jasmin B. Frelih: Kdo smo, ko nismo sami?  
131 Andrej Blatnik: Slovenski popularni žanr: misija nemogoče?  
144 Aljoša Harlamov: Zakaj se slovenski žanr ne zna smejati?  
159 Iva Kosmos: Patriarhat + seksualna liberalizacija = odlična kombinacija  
175 Svetlana Slapšak: Ramifikacije pustolovsko-ljubezenskega romana: smeri retorika in znanost – zgodovinopisje  
184 Gregor Vuga: H. P. Lovecraft in literatura čudnega  
199 Jakob J. Kenda: Žanr fantazije in njegova dogajalna struktura  
216 Sergej Hvala: Žlehtnobci v fantazijski literaturi

Barbara Pregelj

## Žanri med središči in obrobji

Ko je Umberto Eco leta 1964 izdal svojo zbirko esejev o popularni kulturi, jo posrečeno naslovil kar *Apokaliptični in vključeni* (*Apocalittici e integrati*), s tem pa zajel oba nasprotna pola palete odnosov do žanrske literature, si verjetno ni mislil, da bo vprašanje, ki ga je zaposlovalo, v literarni vedi aktualno še več kot štiri-deset let pozneje. Pravzaprav se zdi, da v času postmoderne in poznega kapitalizma šele postaja zares aktualno.

Ko sem pred leti za objavo v ugledni slovenistični reviji predlagala članek, v katerem sem pregledovala najpogostejše slovenske žanre, me je presenetila recenzentova pripomba, da zagovarjam žanrsko literaturo, s katero je (verjetno nehote) pritr dil Ecovi domnevi, da se s trivialno literaturo lahko ukvarjajo le tisti, ki v njej skrivaj uživajo. K tej rahlo zaprašeni anekdoti se vračam, ker zrcali ne le recenzentovo, pač pa tudi mojo lastno ambivalenco do pojava množičnega v literaturi, ki tako ali drugače zadeva vse, ki so z njo kakorkoli povezani. Skorajda obča je danes trditev, da literatura (beletristika, še posebej pa poezija) postaja vse bolj marginalizirana, saj zaradi delovanja trga pospešeno izgublja svojo avro, dežurni krivec za to pa lahko kaj hitro postane (tržno zanimivejša) žanrska ali trivialna ali popularna literatura, ki ji množični okus priznava tisto veljavo, ki jo »visoki« literaturi odreka.

Tako danes še vedno uporabljamo tradicionalno dihoto mno delitev literature in govorimo o elitistični in množični, kanonizirani in trivialni književnosti, v kateri veljajo zakonitosti, ki jih je ob literaturi na prelomu 19. v 20. stoletje izpostavil Bourdieu in za katere velja, da je produkcija na trgu simbolnih dobrin razpeta

med dvema ekstremoma – popolno podreditvijo trgu in popolno negacijo trga –, pri tem pa znotraj polja kulturne produkcije nastaja dvojna hierarhija, hierarhija dobička na eni strani, na drugi pa tej nasprotna hierarhija prestiža (Dović 2004: 123–125). A s to razliko, da so bile na začetku 20. stoletja meje med obema poloma jasno določene, stoletje pozneje pa dobiček pogosto prinaša tudi prestiž, kar verjetno pomeni, da bi se morali ponovno vprašati, kar se pravzaprav nahaja v središču – kanon ali trivialna literatura? Za literarno vedo je odgovor verjetno nedvoumen, kaj pa za druge udeležence na literarnem polju?

Četudi obrnjena, se mi zdi dihotomna delitev literature nezadostna, ker je presežena. Na to je še posebej smiselno opozoriti ravno na straneh revije, ki je kot naslednica revije *Problemi-Literatura* v okviru razpravljanja o postmodernizmu (Janko Kos, Tomo Virk) prinašala tudi prispevke o preseganju vrzeli med obema skrajnostma (denimo prevod znamenitega članka »Prekoračimo mejo – zapolnimo vrzel« Leslieja A. Fiedlerja), s tem pa odločilno pripomogla k uveljavitvi žanrske literature tudi v Sloveniji (o njej pa so ravno na straneh *Literature* pisali Tone D. Vrhovnik, Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Ignacija Fridl, Jakob Jaša Kenda, Ženja Leiler, Nela Malečkar, Vanesa Matajč in Matija Ogrin). Razpravljanje o postmodernizmu se je v slovenskem prostoru ujelo z razmahom žanrske literature. Ta je pravi razcvet (pa tudi kritiško refleksijo) doživela po letu 1980, ko se je spremenila funkcijska določenost literature, ki je postala predvsem proizvodno-porabna institucija (Kos 2000: 182–183).

Danes je pisanje o postmodernizmu anahronistično: pojem, ki je bil pri nas zadnja velika kritiška in literarna zgodba, je skorajda utonil v pozabo – morda tudi zato, ker je ena od resničnosti, ki jih je zaznaval s posebno občutljivostjo, prepletanje »visoke« literature z žanrskimi obrazci, postala tako obča, da se je potreba po posebnem kritiškem poimenovanju preprosto izgubila. A ne glede na terminologijo (ki je tudi sama precej povedna) so za refleksijo po mojem mnenju še vedno zanimivi ravno vmesni pro-

stori, ki jih je sodobna literarna praksa tako ali drugače spletla med svojimi različnimi manifestacijami in ki jih je zato, vsaj nekatere, vredno na kratko prikazati v luči teoretskih spoznanj obujenega zanimanja tako za kanon in literarnost kakor tudi za žanre, pa tudi spoznanj polisistemskih teorij, Lotmanove kulturne semiotike ter Bourdieujeve sociologije okusa in literarnega polja.

Še zlasti zato, ker je v sodobni družbi položaj literature, predvsem pa refleksije o njej, izrazito decentraliziran: literatura in njena teorija primata ne izgubljata le navzven, saj se vse bolj umeščata v kontekst kulturnih študij (Virk 2007: 22–54). Postajata torej dve izmed mnogih človekovih dejavnosti (Grosman 2007: 154), nove konstelacije pa zahtevajo tudi ponoven premislek o odnosih med literaturo in znanostjo, literaturo in ideologijo, literaturo in mediji ipd. (Talens 1994). Krizo, ki je posledica izgube trdnega teoretskega jedra, je mogoče čutiti tudi navznoter, zato ne preseneča, da se je literarna veda marsikje odzvala s pozivi k vračanju k literarnemu kanonu (Pozuelo Yvancos 2000: 16) ali pa, ravno obratno, k preseganju ločevanja med elitno in trivialno literaturo (Bernheimerjevo poročilo 1993; Hladnik 2002).

Kanon kot nabor najboljših, posnemanja vrednih avtorjev, je tradicionalna institucija, s katero se je literatura s pomočjo interpretacije (Kermode 1998: 91–92) kot vnovične produkcije dela, njegovega pomena in vrednosti (Dović 2004: 127) po analogiji s Svetim pismom ohranjala vsaj od Aleksandrije (Pfeiffer 1981: 369–372). Kljub temu pa je dihotomna delitev literature v smislu opozicije med kanonom na eni ter trivialno literaturo na drugi strani, ki tudi na področju estetskega odraža vzpon meščanstva in njegovega specifičnega okusa, aksiološki relativizem ter sekularizirano linearno dojetje časa, izrazito moderna kategorija, ki je odločilno povezana še s tiskom in naraščajočo pismenostjo, predvsem pa z zavestjo o svojem pojavljanju, ki s prvimi kritikami pomeni tudi že prvo refleksijo o sebi (Hladnik 1983; Pregelj 2007: 13).

Kritiška refleksija trivialne književnosti se je vseskozi opirala na sociološke raziskave, zato so jo v zadnjem času pomembno oboga-

tila spoznanja polisistemskih teorij o literarnih kanonih, ki té razumejo kot kompleksno mrežo različnih kulturnih in literarnih odnosov. S tem postajajo prostor stalnih trenj med centrom in periferijo, med jezikovno normo in različnimi dialekti, med mladinsko literaturo in literaturo za odrasle, med kanoniziranimi besedili in žanrsko literaturo, med prevodom in izvirnikom, pri čemer omenjena nasprotja sicer ustvarjajo napetosti, a se hkrati s tem tudi vzajemno vzpostavljajo. Pomenljivo je, da Itamar Even-Zohar razlikuje statično in dinamično kanonizacijo: v prvi je besedilo sprejeto med besedila, ki jih določena literatura in/ali kultura želi ohraniti, v drugi pa literarnemu modelu skozi literarno produkcijo uspe samega sebe vzpostaviti kot produkcijski princip, kar je za dinamiko sistema ključno, saj se tako kanonizacija pravzaprav vzpostavlja šele kot rezultat lastnih trenj (Even-Zohar 1990: 19).

Napetosti med središčem in obrobjem, med kanonom in žanrsko literaturo, ki jih izpostavljajo polisistemske teorije, lahko nadgradimo še s konceptom semiosfere, kot jo pojmuje Jurij Lotman in po katerem središče za lastno vzpostavitev potrebuje obrobje. Vsaka kultura tako hkrati z notranjo ureditvijo ustvari tudi tisto, kar je zunaj nje in prek česar se pravzaprav šele določa (Lotman 1984: 9–10). Ker kultura hkrati ustvarja tudi svojo nekulturo, kanon obenem pogojuje nastanek trivialne literature, kar po mnenju Marjana Doviča privede tudi do dualistične strukture kulturnega in/ali literarnega polja (2004: 123).

Na podlagi teh teoretskih izhodišč se bom v nadaljevanju posvetila osvetlitvi vmesnega prostora med obema poloma in meje med njima. Podobno kot je o konkretnem prostoru ob tržaški dramatik in tržaškem tekstu razmišljala Bogomila Kravos, bom v nadaljevanju namišljeni prostor ob prepustni opni med tradicionalno razmejenima poloma kot »stalno nastajajočem področju množenja jezikov« (Kravos 2011: 7) najprej orisala ob žanrskem evfemizmu, v nadaljevanju pa se bom pomudila ob nekaterih primerih žanrskega sinkretizma tako v literaturi za odrasle kot v mladinski literaturi.

## Žanri kot evfemizem

»Posamezno besedilo v literaturi ni osamljeno, pač pa zaradi svojega znakovnega pomena skupaj z drugimi znaki sodi v drugo skupino, v literarni žanr. Ta se zato vzpostavlja kot prostor, v katerem posamezno besedilo vstopa v kompleksno mrežo odnosov z drugimi besedili,« beremo v *Slovarju retorike, kritike in literarne terminologije*, Claudio Guillén pa v svoji danes že klasični komparativistični knjigi *Med enotnim in raznovrstnim (Entre lo uno y lo diverso)* poudarja, da »so žanri prostori, ki se razvijajo v času. So modeli, ki se spreminjajo, zato jih je vedno treba umestiti v konkreten sistem ali polisistem, iz katerega se je razvila posamezna pesniška oblika.« (150)

Če pustimo ob strani terminološko neenotnost, ki ob žanrih, vrstah in zvrsteh vlada v slovenski literarni vedi, ter se osredotočimo na navezavo trivialne književnosti na žanre, je opazno, da se sinonimna raba nakazuje že v Hladnikovi *Trivialni književnosti* iz leta 1983, torej v prvi znanstveni monografiji, ki je našemu kulturnemu prostoru ponudila pregled in sistematizacijo množične literature, s tem pa tudi dokončno odprla razpravo o njej kot predmetu literarnega proučevanja. Miran Hladnik si je obenem prizadeval za uveljavitev ideološko in vrednostno čim manj obremenjenega poimenovanja, zato je vse tiste, ki jih je trivialna književnost zanimala, namesto ukvarjanja s splošnimi vprašanji usmerjal predvsem k nadaljnjim raziskavam posameznih žanrov. S svojo monografijo je tako po eni strani nadaljeval slovenistično tradicijo, ki se je zlasti v literarnovednih raziskavah Matjaža Kmecla (*Od pridige do kriminalke, Rojstvo slovenskega romana*) odpirala zanimanju za trivialne žanre, hkrati pa spodbudil vrsto raziskav, ki so jim sledile knjižne objave o posameznih (predvsem proznih) žanrih: znanstveni fantastiki (Drago Bajt, Metka Kordigel, Jakob Jaša Kenda), sentimentalnem romanu (Katarina Bogataj Gradišnik), grozljivem romanu (Katarina Bogataj Gradišnik), povesti in kmečki povesti (Miran Hladnik), zgodovinskem romanu



(Miran Hladnik, Nataša Bavec). Tudi eminentni slovenisti (Franček Zadavec, Helga Glušič, Alojzija Zupan Sosič) so v svojih raziskavah slovenskega romana raje uporabljali genealoške kot pa literarnosmerne analize.

Sinonimnost trivialne in žanrske literature je po eni strani protislovna. Žanr, ki je eno temeljnih določil literarnosti ravno zato, ker ga je zaradi njegove določenosti mogoče tudi kršiti (iz tega pa se lahko rodi »ustvarjalna razdiralnost« besedila, ki je po Alojziji Zupan Sosič (2011: 25–27) eden od elementov znotrajbesedilne literarnosti), je tako namreč izenačen ravno s svojim nasprotjem, torej s predvidljivimi žanrskimi modeli, ki jih lahko najdemo v trivialnih besedilih in so eno temeljnih orodij njihove simplifikacije (Zupan Sosič 2011: 61–62). Sama menim, da je tudi to prekrivanje pomenov jasen pokazatelj literarne resničnosti, ki je že veliko pred postmodernističnimi pozivi k preseganju vrzeli med »visoko« in trivialno književnostjo v svojo strukturo vpletla (za moderno razumevanje) med seboj diametralno nasprotna pola, in sicer tako, da ju je hkrati tudi močno prepletla. To je, kot je opozarjal Matjaž Kmecl, še zlasti očitno pri romanu (1981: 42), zato vsaj pri zgodovinskem, fantastičnem romanu ter detektivki težko potegnemo jasno ločnico med »visoko« in trivialno književnostjo. Zato so žanrski sinkretizem, žanrska razpoka (oba pojma v slovenskem prostoru uveljavi Alojzija Zupan Sosič) in hibridni žanri literaturi pravzaprav inherentni, a jih posebej izpostavi prav literatura, ki nastaja v času postmoderne in postmodernizma.

### Zadnja velika zgodba?

Kot sem že zapisala, so pozivi k preseganju vrzeli med kanonizirano in žanrsko literaturo povezani predvsem z reprezentativnimi avtorji in literarnimi teoretiki postmodernizma. Povezovanje postmodernizma s popularno kulturo tako ni naključno, saj je bila ravno ta (v širšem smislu) okvir, znotraj katerega se je refle-

ksija o postmodernizmu sploh razvila, v prvi vrsti predvsem kot odgovor na modernistični hermetizem in zavračanje množične kulture (Huysse 1986: 179). Postmodernizem, piše Linda Hutcheon, je posledica širitve poznega kapitalizma, razpadanja meščanske hegemonije, pa tudi množične kulture (1988: 6–21), zato namerno in zavestno upo- oziroma zlorablja postopke trivialne književnosti (Solar 1995); ker postmodernisti, trdi Manfred Pfister, pišejo iz dekonstrukcije vrednostnih hierarhij, jih k citiranju pritegujejo prav miti in klišeji trivialne literature, ki se jih visoka kultura še ni dotaknila, obenem pa si prizadevajo za vzburjanje užitka in ugodja, kakršno je značilno za potrošništvo in zabavno industrijo (1991: 208–221).

V reprezentativnih postmodernističnih besedilih, denimo Fowlesovem romanu *Žena francoskega poročnika* ali Ecovem besedilu *Ime rože*, tako zasledimo prepletanje žanrov elitne in trivialne literature. Ecov roman denimo za svoje trženje uporablja tudi medije popularne literature. A kot poudarja Linda Hutcheon, to kot drugi hibridni romani počne na način povzemanja razdrobljenosti elitistične kulture na posamezne specialistične discipline (s čimer jo utrjuje), hkrati pa jo s svojim pluralizmom (zgodovinskim, sociološkim, teološkim, političnim, gospodarskim, filozofskim, semiotičnim, literarnim, literarnokritičnim diskurzom) tudi subvertira (6–21). Odnos postmodernizma do trivialne literature je po Hutcheonovi tako predvsem parodičen: uporaba obrazcev trivialne književnosti ni zgolj asimilacija, pač pa hkrati tudi kritika popularne kulture. Besedila tako zadobivajo značilno dialektično obliko, s katero nočejo ustreči pričakovanjem svojih bralcev, pač pa jih z rabo literarnih sredstev prisiliti, da se o njih sprašujejo in o njih razmišljajo (44–45) V *Politiki postmodernizma* Hutcheonova opozarja še na eno protislovje: čeprav postmodernizem presega vrzel med »visoko« in »nizko« literaturo, s tem pa kritizira, subvertira in izziva institucijo literarnega kanona, ga obenem prav njegova lastna literarna produkcija že tudi ponovno vzpostavlja (28–29).

Vprašanje, ki se mi zastavlja, je, ali je takšna dvojna zakodiranost postmodernističnih besedil res stvar preteklosti, ki se je v slovenski književnosti končala pred koncem tisočletja, v devetdesetih letih, kot lahko beremo v različnih razpravah Alojzije Zupan Sosič, tudi v že omenjeni, še zlasti ker se »trivializacija« in navezovanje »visoke« literature na žanrsko književnost odvija predvsem kot oblika medbesedilnosti. Ko se namreč na eni strani »visoka«, kanonizirana književnost medbesedilno navezuje na značilne pripovedne postopke trivialne književnosti, na drugi strani pa se trivialna, žanrska literatura tradicionalno zabavno-poučnih in zgolj zabavnih žanrov bogati z modernejšimi in literarno ambicioznejšimi žanri detektivke, kriminalke, (znanstvene) fantastike, grozljivke, trilerja ter ljubezskega in zgodovinskega pripovedništva, meja med obema skrajnostma postaja ohlapnejša, s tem pa v Lotmanovem smislu opnasta. To ne pomeni opustitve vsakršnih hierarhij, kot je napovedoval Milivoj Solar. Kanon še vedno nastaja, a ga prek različnih institucij (kritične, pedagoške, znanstvene) sicer avtonomnega literarnega polja pomembno sooblikujejo tudi mehanizmi trga, pred katerimi naj bi bila »visoka« literatura imuna. Že omenjeni Ecov roman *Ime rože* je tako hkrati uspešnica in kanonizirano besedilo: žanrsko sinkretično besedilo (profesorski, detektivski, zgodovinski roman), ki preko različnih žanrskih razpok – medbesedilnega navezovanja na žanrske obrazce ter hkratnega očitnega kršenja žanrskih konvencij ravno v najdoločnejših žanrskih elementih, kot je denimo lik detektiva – izpostavlja specifičen, za postmodernizem značilen ontološki status besedila in/ali resničnosti, bi sicer lahko umestili nekam blizu obrobja središča (kanona), torej v bližino propustne meje, na katero merijo tudi literarno ambiciozna besedila, kot je denimo Larssonova trilogija *Millenium*. Tudi za te posthumno izdane uspešnice švedskega avtorja so značilni žanrski sinkretizem, ki detektivko prepleta z vohunskim trilerjem ter z raziskovalnim novinarstvom in družbeno angažiranim pisanjem, žanrske razpoke, ki zadevajo predvsem lik detektiva (razpršena vloga

detektiva, ki je vsaj v prvem delu razdeljena med moškega protagonista in žensko protagonistko, med raziskovalnega novinarja in hekerko), ter odmikanje od klišejske podobe idealizirane skandinavske družbe. Tako stremeljivost Larssonovega besedila na eni kot Ecovo spogledovanje z žanrskimi obrazci na drugi strani se odmika od pričakovanj bralcev, ki bodisi prisegajo na čisto predvidljivost in sledenje žanrski shemi bodisi nad njima vihajo nos: detektivka je namreč pri obeh le zgodbeni vaba sicer veliko bolj razplastenega besedila. Podobno optiko lahko uporabimo pri branju vrste zelo različnih besedil, žanrov in avtorjev doma in v tujini, vse od Draga Jančarja do Sergeja Verča in od Katarine Marinčič preko Bojana Meserka do Branka Gradišnika, od avtofikcije, ki ob neliterarnih žanrih pogosto izhaja tudi iz žanrskih obrazcev trivialne književnosti, do historiografske metafikcije in fantastične proze.

Larsson je, presenetljivo, opozoril na svoje literarne zglede tudi med mladinskimi klasiki. Nekaj pozornosti velja zato nameniti tudi mladinski književnosti, ki zaradi specifičnega prejemnika (ta literarno še ni socializiran) spominja na »tipičnega« bralca žanrske literature. Ne preseneča, da je Adrijan Lah v *Lahki književnosti* med trivialne avtorje uvrstil tudi nekaj imen, ki sodijo med klasike mladinske književnosti. Med raziskovalci, ki sem jih že navedla, saj so se ukvarjali s posameznimi žanri, pa jih je nekaj o žanrih pisalo tudi v kontekstu mladinske književnosti (Drago Bajt, Sabina Grahek, Metka Kordigel in Peter Svetina).

Tudi slovenski raziskovalci mladinske književnosti ne morejo mimo žanrov, saj razlikujejo kratke in dolge žanre, realistično in fantastično prozo (Marjana Kobe, Milena Mileva Blažič, Iztok Saksida) in se ob že navedenih žanrih iz »literature za odrasle« posvečajo tudi žanrom, značilnejšim za mladinsko literaturo, denimo avanturistični in pustolovski prozi (Dragica Haramija, Liljana Burcar). Ob vrsti prispevkov v reviji *Otrok in knjiga*, ki sta jih prinesla simpozija o trivialni književnosti na področju mladinske književnosti *Kič – še posebej v knjigah za otroke* (1986) in

*Mladinska književnost na razpotju – problem trivialnosti v mladinski književnosti* (1993), nekateri raziskovalci posebej izpostavljajo izzive, pred katere trivialna književnost postavlja književni pouk (Milena Mileva Blažič, Zoltan Jan, Meta Grosman), posamezne avtorje (Bogdana Novaka, Janjo Vidmar, prevodno literaturo), pa tudi trivializacijo tako tradicionalnih mladinskih žanrov, kot je pravljica (Darka Tancer Kajnih), ter pospešeno trivializacijo mladinske književnosti (Darka Tancer Kajnih) in njeno žanrskost (Darja Lavrenčič Vrabc).

Refleksija o trivialnem v mladinski književnosti se torej časovno ujema z razpravljanjem o trivialni literaturi za odrasle, obenem pa se po detekciji dihotomne delitve literature v mladinski književnosti postopno usmerja k raziskavam posameznih žanrov ter avtorjev, ki takšne delitve presegajo. Zaradi specifičnega položaja, ki ga v literarnem sistemu zaseda mladinska književnost, kritiška refleksija nikoli ni pozabila na previdnost ob pojavu množičnosti. Zato še vedno goji kritiško vrednotenje književne produkcije za mlade (izdajanje priporočilnega seznama mladinske književnosti, ki je v slovenskem prostoru unikum), a ga spremlja želja po sprotni refleksiji kriterijev vrednotenja.

Med besedili, ki se medbesedilno navezujejo na žanrsko literaturo, s tem pa od mladih bralcev zahtevajo visoko literarno zmožnost, izpostavljam letošnje besedilo na splošni maturi iz španščine, kratki roman Joséja Maríe Merina *Nisem knjiga. Vlaki poletja* (v izvirniku je izšel leta 1995, v slovenskem prevodu pa leta 2011). Žanrsko sinkretično besedilo (znanstvenofantastični roman, pustolovski roman, dnevnik), ki tematizira tudi probleme odrasčanja (ljubezen, odnosi v družini) in potovanje kot iniciacije mladih, je obenem tudi metafora potovanja, ki ga predpostavlja vsako branje. Večplastno samonanašalno besedilo tako obliko zgodbe v zgodbi v novi zgodbi zadobiva na značilno postmodernističen način medbesedilne uporabe (fantastične) zgodbe kot vabe in odmikanja od bralčevih pričakovanj. S tem problematizira percepcijo resničnosti, a ne zgolj resničnosti v besedilu, pač pa z

metafikcijskimi postopki tudi zunajliterarne resničnosti konkretnega, empiričnega bralca. Toda sporočilo besedila ne izzveni nihilistično, kot pri marsikaterem postmodernističnem klasiku, pač pa optimistično: budi vero v moč besed in literature, s tem pa fantastičnih svetov, ki so z vsakim novim bralcem vse močnejši in vse bogatejši.

## Literatura

Bernheimer, Charles: *American Comparative Literature Association Report on Professional Standards (Bernheimer Report)*, 1993. Dostopno na: <http://www.umass.edu/complit/aclanet/SyllPDF/Bernheim.pdf> (ogledano decembra 2012).

Dovič, Marjan: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.

Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1965.

Even-Zohar, Itamar: »Polysistem Studies«. V: *Poetics Today*, 11, 1 (1990).

Grosman, Meta: »Ali potrebujemo uspešnejšo literarno socializacijo?«. V: *Slovenska knjiga včeraj in jutri: osem pogledov na pomen domače knjige*. Ljubljana: Umco, 2007. Str. 143–160.

Guillén, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura comparada de Ayer y Hoy*. Barcelona: Tusquets, 2005.

Hladnik, Miran: *Trivialna književnost*. Ljubljana: DZS, 1983.

Hladnik, Miran: »O spremenjeni vlogi literature, literarne vede in literarne vzgoje«, 2002. Dostopno na: [http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/bukar\\_slo.html](http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/mh/bukar_slo.html) (ogledano decembra 2012).

Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London, New York: Routledge, 1988.

Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*. London, New York: Routledge, 1989.

Huyssenn, Andreas: *After a Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Kermode, Frank: »El control institucional de la interpretación«. V: Sulla, Enric (ur.): *El canon literario*. Madrid: ArcoLibros, 1998. Str. 91–112.

Kos, Janko: »Konec stoletja (slovenska literatura v letih 1970–2000)«. V: *Literatura*, 107–108 (2000). Str. 170–209.

Kravos, Bogomila: *Slovenska dramatika in tržaški tekst*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2011.

• Literatura in žanr •

- Lotman, Jurij: »Acerca de semiosfera«. V: *Criterios* 30 (1984). Str. 3–22.
- Pfeiffer, Rudolf: *Historia de la filología clásica*. Madrid: Gredos, 1981.
- Pozuelo Yvancos, José María, Rosa María Aladra Sánchez: *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Pregelj, Barbara: *Zgledno omledno: trivialno v slovenski postmoderni književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo, 2007.
- Talens, Jenaro: »El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico«. V: Villanueva, Darío (ur.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994. Str. 129–143.
- Virk, Tomo: *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja. Kritični pregled*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- Zupan Sosič, Alojzija: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera, 2011.

Matej Bogataj

## Gozd in drevesa

Kadar spregovorimo o žanrih, se moramo zavedati, da so njihove določitve morda še bolj provizorične in nezadostne od ostalega orodja, ki ga uporablja literarna veda in za njo vsi, ki njen aparat uporabljamo v poljubnejši obliki in temu primerno ohlapno. Najprej zato, ker gre vedno za takšne vrste zgoščevanje in abstrahiranje, ki na podlagi nekaj predhodnih del določi in izmed ostalih sorodnih izloči, diferencira žanr, z nekaj hitrimi potezami izlušči njegovo bistvo, potem pa ga aplicira na vse tisto, kar se nahaja v bližini, časovni ali geografski; sčasoma, ko se že vsem zdi, da vemo, za kaj gre, in nam je morda ob ponavljanju konsenzualno sprejetega malo dolgočasno, pa celo na kar najbolj oddaljenih točkah. Iz nečesa, kar najprej pripomore k večji preglednosti in obvladovanju zmuzljivega literarnega vrenja, v katerem lahko iz istega terena, če že ne tudi micelija, vzniknejo različne gniloživke – in literatura je eno samo presnavljanje tradicije in polemiziranje z njo, kadar ni zavestno bežanje in odmik od nje, kar te tradicije nič manj ne konstituira –, in imamo pri današnji strahoviti produkciji pogosto pomisleke, da smo izgubili občutek za vzorce, za tisto, kar najbolj določa in od preteklega razlikuje *zeitgeist*. In čeprav mi je duhovna zgodovina blizu – tudi sam verujem v z duhom podprt razvoj kot inovacijo in hkraten dialog s preteklim –, se potem v obdobjih, kakršno je tole naše, ki si ga bomo očitno bolj zapomnili kot obdobje prehoda, tranzicije, tapkanja na mestu, izčrpavanja različnih neustreznosti in premisleka in manj, upam, po kateri od izpostavljenih osebnosti, v tem in temu podobnih obdobjih, ki prenehajo verjeti v razvoj in v kate-



rih odsotnost eshatologije omrtviči vsakršno možnost vrednote-  
nja ali predalčkanja s stališča neke prihodnje točke (tunel je za  
zdaj temen in brez luči na koncu, se nam zdi), v takšnih obdobjih  
se zaupanje v gibanje duha precej zmanjša. Ker se duh kot da  
giblje bolj leno ali pa je njegovo gibanje bolj kaotično, neusmer-  
jeno. S tem oslabi tudi hierarhija, sploh med žanri, na tem podro-  
čju je dehierarhizacijo pri nas opravila že generacija nove proze in  
ludizma v dramatikii in poeziji, se začela namesto vzvišeno do  
žanra obnašati parazitsko, z zavestjo, da je mogoče žanr poseliti  
tudi z lastnimi vsebinami in idejami, ob zavedanju, da žanrsko ni  
nujno že tudi tolažniško. Feyerabendov *everything goes*, ki je  
izvorno veljal za in se nanašal na hipoteze in paradigme v znano-  
sti in ki bi moral prispevati k večji pluralnosti in omogočiti vznik  
in prebujenje obrobnega brez vnaprejšnjih predsodkov in predpo-  
stavk, je zavladal na vseh področjih in dal teoretsko podlago za  
breskrupulozno bratenje in oplajanje žanrov, tisti, ki so prej stali  
v opoziciji, so se na tej orgiji in mešanju združevali v hibride in se  
vsakemu simpoziju in okajenemu vzdušju primerno prepirali  
glede nepomembnosti.

Ena od zadreg pri žanrih je tudi ta, da se pojem uporablja  
najprej povsem literarnozgodovinsko, torej kot v nekem specifič-  
nem zgodovinskem obdobju obstoječ pojav, ki ima začetek in  
tudi konec, čeprav nekako odprt, potem pa vse bolj metaforično  
oziroma esejistično; tako lahko za *Lazarčeka s Tormesa* iz srede 16.  
stoletja ali *Simplicissimusa* ali *Trgovca s tobakom* Johna Bartha ali  
*Carmen* Metoda Pevca in *Peronarje* ali *Jadrnico* Ferija Lainščka  
rečemo, da so pikareskni romani. Pri čemer bi za prva dva obsta-  
jal konsenz in bi ju pojem bistveno bolj pokril, spravil pod marelo  
bolj na suho, kot bi se to zgodilo s tretjim in zadnjimi tremi  
sodobnimi slovenskimi romani. Te nehistorične bi obenem zaradi  
zavedanja o predhodnih modelih lahko označili tudi za pustolov-  
ski, socialni, razvojni roman, roman deziluzije, roman, ki opo-  
naša roman iz časov, ko je bil ta še mogoč, in podobno. Zavedati  
se moramo torej časa nastanka in odnosa do tradicije žanra, tega,

da gre v primeru *Lazarčka* in *Simplicissimusa* za literarni odraz živahnega in vitalnega ljudskega slovstva, za nekaj karnevalskega in pravzaprav ljudskega, predmodernega, za upor proti redu in hierarhiji, pri Barthu zraven še za poskus filozofskega romana, ki ob naselitvi tobačnice, zvezne države Virginije na vzhodu Severne Amerike, oponaša izreko in zaplete iz časa, v katerem se dogaja, torej časa kolonizacije in kriminalne ali vsaj goljufive štimunge, ki je vladala v kolonijah; takrat je spretnost in brihtnost, prav v smislu radožive in preproste (kmečke) pameti edino, kar te lahko izvleče iz škripcev, kamor te potiskajo razni goljufivi guvernerji, mednarodne politične spletke v zvezi z ozemlji, Indijanci, pirati, lokalni sodniki in kar je še te zalege. Pri Pevcu in Lainščku gre za sodobne romane, ki se manj ogledujejo v literarni tradiciji, vendar so zaradi dogajalnega prostora na devastiranem obrobju družbe v njih potem zraven pivske avanture, kakšna živahna pofukljiva epizoda, smrt obstranca kot kolateralna škoda zaradi stražarjenja v bifejih, kraja vina iz vagonov, kjer to čaka na flaširanje in distribucijo, beg pred roko represije in podobni dogodki, strukturno analogni tistim, ki so jih doživljali španski vzori oziroma Grimmelshausnovi junaki. Kako daleč proti metaforičnosti gre lahko uporaba pojma, kaže recimo kritika zadnje uprizoritve *Butalcev* Frana Milčinskega v gledališču Koper, ki je v ravnanju naših satiričnih rojakov in prednikov uzrla analogije z *Lazarčkom* in tudi z Rabelaisom in ji pripisala isti pikareskni izvor; nočem se sklicevati na biografijo humorista Milčinskega, ampak on je bil le vodja prevzgojne institucije, ne kakšen klatež, bolj predstavnik reda in morale kot apologet zvijačnosti, preživetvenega gona, ki se ne ustavi pred zakonom in zapovedanimi vrednotami in podobno; satira Milčinskega starejšega je verjetno povsem drugega izvora.

Hočem reči, da pri definiranju žanrov danes, v času njihovega permanentnega medsebojnega spogledovanja in tudi neženiranega oplajanja, hitro preveč zakopljemo v eno od lastnosti in pri tem izgubimo izpred oči vse ostale. Hitro se nam zdi, da smo z žanrsko oznako zajeli in kot metulja z buciko nabodli nekaj, kar

je bilo še pred tem živo in neulovljivo literarno delo. Da smo ga prehitro posadili v gozd in nam je tam kot literatura izginil izpred oči. Pojmi postvarijo, z njihovo rabo se na njih nabere patina, ki jo najbolj reprezentativni izdelki vedno znova uspešno postrgajo in delujejo subverzivno znotraj tradicije žanra.

Nahajamo se v času, ki je zadnje resno in (kar se tiče splošne debate in števila vpletenih) mobilizacijsko smer, postmodernizem, preboleval pred kakšnimi dvajsetimi leti, pa še to kot prelom, opozicija in na rovaš svojih predhodnikov, ki so se še imeli voljo in potrebo združevati v gibanja. Živimo v času, ki noče ali ne zna misliti epohalno, v katerem zaradi množstva posameznosti težko ugledamo konture pojava, zaradi dreves gozd.

Nahajamo se v času, ki mu ne moremo določiti dominantne literarne smeri in ne najbolj reprezentativnega ali dominantnega žanra.

Nekoliko lažje se orientiramo v primeru, da obrnemo pogled. In ga usmerimo z gledišča tistih, ki se z žanri ukvarjajo oziroma -mo zato, da bi lažje razumeli procese v literaturi, na pogled tistih, ki so jim žanri v pomoč. Bralcev, predvsem bralcev množičnega in popularnega čtiva. Njihov izbor, njihovo reprezentanco mesečno sestavljajo na razne prodajne lestvice uvrščena dela, domača in prevodna, pri čemer se tam znajdejo tudi dela, ki pri nas izzovejo presenečenje, recimo avtorji, ki jih ne samo raje ne bi brali, ampak zanje celo še nismo slišali. Posebej če je ta reprezentanca razširjena, če so zraven še podatki iz izposoje v knjižnicah, v čemer je, namreč v široko razvejeni verigi javnih knjižnic, ena specifik slovenskega literarnega obrata.

Zaradi zavesti, da se v literaturi pojavljajo vzorci, modalitete, da se posamezni motivi pogosto vežejo na specifično atmosfero in zunanjo formo, je žanrska razpredelnica sploh lahko nastala. Bralec je s postopno demokratizacijo okusa, s postopnim premikom okusa z elit na množico, vse bolj postajal tisti, za katerega privilegirani bralci, tisti, ki beremo v službi, večinoma podeljujemo takšne ali drugačne žanrske kvalifikacije. Ob vse bolj – tudi

vase – zaprti akademski sferi je tako delovanje na njenem široko razvejenem obrobju, v medijih, v odnosu do umetnosti včasih že močno porumenelih, vse bolj poljudno, prikimavajoče, nepolemično in včasih neženerirano piarovsko, z berljevostjo pa je pogosto mišljena že tudi vsečnost.

Žanrska oznaka namreč v tem primeru obeta, da bo bralcu, ki ve, kaj, kje in zakaj bi bral, neko delo všeč. Zaradi zakonitosti in obrtne spretnosti. Avtor s približevanjem žanru zavestno nagovarja specifično bralno občinstvo; ta je v primerih, kadar gre za »nepozabno ljubezensko zgodbo« ali trdo kriminalko ali za katerega od bolj ruralnih žanrov, recimo kmečko povest, večernico ali kaj podobnega v sodobnejši izpeljavi, precej široko, v primerih povesti v verzih, romana v stilu nagravnega realizma, katerega glavna predstavnika sta recimo Zlatko Zajc ali Blaž Ogorevc, pa sicer zoženo, vendar toliko bolj zvesto in elitistično. V tej luči se nam tudi hermetično pisanje, ki recimo na shojeni promenadi radikalnega modernizma vztraja tudi po tem, ko je ta verjetno v dobršni meri izčrpal svoje izrazne možnosti, ne zdi nič drugačno od spogledovanja z bralci, samo da je zdaj publike, ki pričakuje, da se ji bo literatura uprla, ji odtegnila užitek, že skoraj neugotovljivo malo. Kar ni nujno, da se pozna na prodaji, saj so tudi kokeetni domači žanrski izdelki prodani v nakladi, ki težko omogoči pokritje, kaj šele večji finančni izplen.

Po vzoru filma, ki je s preselitvijo iz kinematografov v domove izrinil branje kot samotno in za stopnjo bolj naporno, morda tudi bolj kreativno početje, je vse več literature vnaprej žanrsko označene, kar je seveda priprava bralčevega horizonta pričakovanja in hkrati tudi tržna poteza. Izdelek mora biti označen in potrošniku prijazen, ta mora vedeti, kaj kupuje, in zato so na platicah, predvsem pri ponatisih, tudi deklaracije o kvaliteti: najbolj pogosto so to iz recenzij ali iz utemeljitev žirij iztrgani citati, ki naj z navedbo medija, v katerem so bili objavljeni (tujina), ali z navedbo referenčnega bralca jamčijo za kvaliteto dela, drugič so to pasice, s katerimi opremijo knjigo potem, ko je dobila katero

od pomembnejših literarnih nagrad. Žanrsko razvrščanje tako postane sorodno razvrščanju artiklov v megamarketih, in kadar zatavam v kakšnega novega, lahko razen kakšnih malenkosti, ki jih nerazumno skrijejo vsem pred oči, hitro nabere potrebno. Na isti način se po ponudbi v medijih in po razvrstitvi polic v knjigarnah in knjižnicah orientira bralec, si mislim.

Bojim se, da imamo z žanrskim pisanjem vrednostne probleme, tudi zato, ker smo v zadnjih tridesetih letih nekajkrat zamenjali odnos do žanra. Ne zdi se mi problematična nominacija žanrske literature za katero izmed večjih, posameznim formam namenjenih nagrad nasploh – zdi se mi, da imajo presojevalci pogosto težavo, kako se do žanra vesti, pa so enkrat navdušeni že nad tem, da je, drugič izrazito zanikovalski do tistega, kar je sicer zavito v žanrsko embalažo, vendar inovativno in subverzivno, z močjo, da zaobrbe obrazec tako, da spregovori o realnosti.

Naše vrednotenje žanrske literature je negotovo in kaže določeno zadrego. V zrelem modernizmu sta bila med glavnimi vrednostnimi kriteriji zrela teža jezika in avtorstvo, torej inovativnost. Takrat žanrska literatura, tako urbana, še bolj pa kmečka (povest), ni bila samo odločno odrinjana in zavračana, njen način spregovarjanja o družbi se je kazal kot nezadosten, s svojimi zasedranimi vzorci, ki jih je bilo mogoče kršiti le v omejenem obsegu, tudi tolažniški in predvidljiv. Predvsem pa stvar literarnega uličarstva, estrade, ki ji vstop v resnejše debate o literaturi, kolikor ne gre za od zgoraj in pavšalno razvrščanje in evidentiranje, ni dovoljen. Nikakor ni šlo za to, da ljudje ne bi brali recimo kriminalnih romanov Ljube Prenner ali zgodovinskih romanov tipa *Bobri* ali *Pod svobodnim soncem* ali *Alamuta*, tudi zametki znanstvene fantastike so obstajali, vendar so to počeli z nekaj slabe vesti in ta dela niso bili glavni predmet literarnega premisleka. Dominantne smeri so bile cankarjanska dramatika, družbena satira z nekoliko otopelo konico, poetična drama, sonet in prizivanje mitologije, antične in poganske, pa moderna proza v različ-

nih niansah, od bolj logoreičnih do povsem asketske, pogosto eksistencialistično podkletena.

Generacija nove proze, ki je prišla za pionirji modernizma, je dokazala, da je mogoče žanre izrabljati, da je mogoče govoriti v premem govoru, v prevzetem in na literarno tradicijo naslonjenem, vendar do nje tudi izrazito nespoštljivem modusu, da je mogoče s parodično našpičenostjo pisati dela, ki navzven delujejo kot tista, ki rabijo kot model. Švabić je takrat napisal *Ljubavne povesti*, Filipčič pa *X-100 roman*, ne samo da bi – ob vseh drugih – pokazala, da je kolportaža, torej ljubič in kriminalka, plodno g(n) ojšče za drugostopenjske pisce, temveč da bi parodirala vzorce, ki so se v njej pojavljali, in se ob tem, enako kot tudi njuni bralci, ki so prepoznali ironijo, fino zabavala.

Ker vsaki razviti naciji, takšni, ki je svojo odraslost pokazala tako, da se je formirala kot država, pripadajo tudi vse suverenosti ustrezne institucije, smo bili prepričani, da bomo zdaj, ko je nova oblast, kot bi rekel Peter Božič, dosegli spopolnitev tistih sodobnih in urbanih žanrov, v katerih smo bili šibkejši. In res se je kar naenkrat, zahvaljujoč tudi izbruhu malih založnikov, razvil kup že obstoječih, vendar v širši zavesti potlačenih žanrov, predvsem kriminalk, ki so jih pisali nekateri vidni pisatelji in kolegice, z Miho Remcem, nekaj kasneje s Puncerjem in drugimi se je polno razvila znanstvena fantastika, dobili smo mehko vezane zbirke in kolportažo, dobili smo domače ljubavne štorije v trdi vezavi, v katerih si heroine dezinficirajo zapestja s chanelom 5, preden vanja zarežejo v polni banji, dobili smo cel kup hitrih ali strastnih stikanj na mogočih in nemogočih mestih (prav za podelitev kakšnih malin, za naslajanje ob odkritju najslabše napisanega erotičnega prizora v letu), vse to samo zato, da ne bi kdo podvomil v našo žanrsko ozaveščenost in željo, da nadoknadimo zamujeno.

Pri tem smo skoraj vsi padli na isto finto, na katero padajo danes neoliberalci. Namreč spregledali, da trg sam po sebi še ne razreši ničesar. Zlasti če je trg omejen na tržnico z nekaj štanti in je zraven (potencialnih) kupcev za malo večje predmestje katere od

сосednjih metropol. Omejitve pač, povzročene s številom govorcev jezika. Namesto da bi prišlo do zvezdnitva in večje veljave avtorja, je ta ob nakladah, v kakršnih se tiska izvirno leposlovje – in v teh dvajsetih in nekaj letih se je število prodanih izvodov, ob štirikratni pomnožitvi naslovov, menda ohranilo, torej na račun naklade posamičnega – postal eden glavnih stroškov. Tisk se je pocenil, delo korektorjev in prelamljavcev besedil so prevzeli ali poenostavili stroji, avtorji pa so ostali strošek kljub permanentnemu padanju honorarjev. Dovolj občuten strošek, da je bilo treba menda najprej varčevati tam, človek je naše največje bogastvo.

Vse to je iz evforije nad odkritjem žanrskega privedlo do stremženosti in zdrave indiferentnosti. Danes domači avtorji uporabljajo žanrske vzorce zato, da jih polnijo z avtorskimi vsebinami. Pri tem pogosto kršijo žanrsko shemo. Oziroma drugače: kršenje sheme dokazuje, da se nahajamo v prehodu, da so ob njihovi in naši nedvomni zasidranosti v globalnem prisotni nekateri prejšnji vzorci, da smo ob široki dostopnosti knjig iz tujine in dostopnosti na medmrežju še vedno zavezani literarnemu izročilu. Kot se verjetno vse več domačih piscev zaveda, da nimajo šans, da bi napisali svetovno uspešnico, se obenem zavedajo tudi, da imamo specifičnosti in jih ne damo. Kar se kaže recimo v odnosu do avtorstva, ne kot blagovne znamke, kot je to na tujem in imamo potem pogosto pisatelje, ki zraven bolj »zaresne« pod psevdonimom pišejo tudi lahkotnejšo in žanrsko literaturo; psevdonim se pri nas ni uveljavil tudi zato, ker na knjižnem trgu s pisanjem enostavno ni mogoče preživeti. Ne gre za (nujno potreben) avtorski narcisizem, domači pisec tudi dela pod psevdonimom v katalognem zapisu opremi s pravim imenom, recimo kot »glej tudi«, ker mu to prinese kakšno točko pri pisateljskih štipendijah ali pa pri prošnji za status. Domači avtor, tudi kadar piše žanr, govori o tem, da ta v čisti obliki pri nas ni mogoč; v kriminalkah Sergeja Verča, ki se dogajajo v zamejski skupnosti na tej ali oni strani zahodne meje, je motiv praviloma nekaj rodbinskega ali pa med preiskavo odkrijejo, da gre za stare zamere ali politične antago-

nizme, ki se vlečejo iz preteklosti. Kriminal, ki bi moral biti domena razvitega kapitalizma in s tem osvobojen rodovnega, še ni čisto dozorel, bolj kot kapital je v zoženih skupnostih pomembno imeti več od rivala, mu ob lastni zmagi povzročiti čim več škode, tudi gmotne, ne samo v obliki zavisti. Ne gre torej samo za to, da domači avtorji ne znajo pisati žanra; bolj kot pomanjkanje večšine sta za žanrske anomalije kriva umanjkanje pravega trga, ki bi kvalitetne žanrske izdelke nagradil z večjim številom prodanih izvodov, pa tudi zasidranost v predmodernem, v tradicionalnem in plemenskem, ki nujno povzroči odklon in odstopanje od uveljavljenega in v razvitejših družbah prevladujočega vzorca. Ki je spet specifičen in se spreminja in seli, od nekoč na vseh koncih poganjajočih klic magičnega realizma do skandinavske kriminalke, od irskega dramskega buma k zanimanju za krvavo polpreteklost Balkana. Globalna knjigarna ima številne police, tudi takšne z eksotično ponudbo. In dokler obstajajo kuharji, ki nabavljajo hrano v manjših in zabačenih etničnih štacunah, recimo čili in piment in koriander in limonsko in ostale trave, se lahko tolažimo, da bo tudi naš štant še kdo obiskal. Žanra, vsaj takšnega, kakršnega ima v nepreglednem številu in variacijah na veletržnicah, mu, predpostavljam, za zdaj ne bomo ponujali kot najboljše, kar premoremo.



Jasmin B. Frelih

## Kdo smo, ko nismo sami?

O problemu slovenskega žanrskega romana

Temeljna značilnost žanrskega romana je njegova odvisnost. Odvisen je najprej od jezika, ki se mu v večini primerov podvrže povsem nekritično. Pripoved bi bila rada pripovedovana s pomenom, ne z zvokom ali čustvom, zato je jezik v žanrskem romanu funkcija, in ne snov. Odvisen je od zgodbe. Brez zgodbe ni žanrskega romana. Zgodbi se lahko opraviči mnogo stvari (neverjetnost, klišejskost, osladnost, privlečenost za lase), ne da pa se ji opravičiti dolgočasnosti. Konflikt se mora vzpostaviti hitro, najbolje takoj po uvodnem opisu kraja dogajanja in nagli umestitvi protagonista vanj, in zgodba mora vztrajati pri notranji logiki konflikta vse do njegove razrešitve. Pričakovana so presenečenja, ki pa ne smejo presenetiti žanra, temveč bralca. Žanrski roman je seveda odvisen od lastnih konvencij, kar je povsem razumljivo, sicer bi ga težko imenovali žanrski roman. Verjetno pa je najbolj odvisen od sveta, v katerem je ustvarjen, in to dejstvo pisateljem v Sloveniji predstavlja velik problem.

Žanrski roman namreč najbolje uspeva v družbi, ki je ponotrjnila lastne konvencije. V taki družbi ga je najlažje napisati in v taki družbi je potem tudi najbolj bran. Povsem organsko zraste iz tal, katerih podoba mu je jasna, in to podobo nato tudi sam soustvarja in jo utrjuje. Na tem mestu bi bilo zdaj privlačno reči kakšno o ideologiji in o družbi govoriti kot o kolektivni fikciji, ampak glede na stanje, v katerem se naša družba trenutno nahaja, se bojim, da to ne bi bilo najbolj produktivno. Zato bom skušal v interesu skupnosti govoriti z malce bolj spravljivim tonom.

Revija *Literatura* je objavila moja prevoda esejev ameriških pisateljev Jonathana Franzna in Bena Marcusa (pri prevodu Franzna mi je izdatno pomagal Jernej Županič), katerih srž je konflikt med množično in visoko kulturo. Če jih niste prebrali, naj samo na kratko obnovim glavno Franznovo tezo o pisateljih Statusa in Pogodbe, pri čemer prvi pišejo romane kot avtonomne umetnine, brez ozira na duhovnozgodovinske okoliščine, v katerih nastajajo, in za legitimacijo lastnega obstoja bralca pravzaprav sploh ne potrebujejo, saj jih v zadostni meri upraviči že sam presežni napor pisatelja, slednji – torej pisatelji Pogodbe – pa se trudijo svoje pisanje umestiti med tu in zdaj prisotne žive ljudi, ki od branja pričakujejo nekaj več (ali manj, kakor vzamete) kot zgoj še en dodaten neovrgljiv dokaz, da je eksistenca čudna, protislovnna in v končni sodbi povsem nevzdržna reč.

Zdi se, da je ideja lepote ameriške intelektualce že povsem zapustila, saj estetike v svojem obračunu z nasprotnikom niti omenita ne – Franzen je na strani Pogodbe, ker se boji, da bo ameriški potrošnik brez užitka pri branju na knjige pozabil in tako zapustil literarno industrijo, Marcus pa pred Franznovim blatenjem brani eksperimentalno pisanje, ker je edino, ki lahko bralcu nudi prej sploh nezamisljiva občutja, in brez katerega bi bila opustošena duhovna ravan ameriške kulture. Užitek in občutje torej. Tako se o umetnosti pogovarja družba s ponotranjenimi konvencijami. Če je temelj neke družbe potrošništvo, je povsem samo-umevno, da je treba od kulturnega artefakta, ko ga konzumiraš, tudi nekaj pričakovati.

V Združenih državah Amerike Pogodbe s potencialnimi bralci res ni težko podpisati. Kolektivni imaginarij njihove družbe je tako močan, da se razliva po vsem svetu in se zajeda v temelje manjših, manj stanovitnih kultur, ki so svoje nove generacije že skoraj povsem izgubile vplivu ameriških kulturnoindustrijskih središč.

Prav zaradi tega se na primer Stephen King na začetku pisanja nove knjige vedno znajde pred precej preprosto nalogo. Spomniti

se mora dobre premise. To je vse. Reče si »aha, bernardinec s steklino« in napiše knjigo. Ki sploh ni slaba. Seveda je King že obrtno priučen jezika in pisateljskih prijemov in strukturiranja zgodbe, ampak ključ do preprostosti njegovega opravila je prav imaginarij, po katerem sega, da zapolnjuje prazna mesta v narativnem loku. Nihče namreč ne bi za užitek bral knjige s štirimi stavki – bernardinca Cuja je ugriznil stekel netopir, nato je ubil nekaj ljudi in teroriziral dečka z astmo in njegovo mamo v avtu, preden ga je ona pokončala s kijem. Čeprav gre zgodba v grobem res nekako tako, je za žanrski roman potrebna še izdatna mera avtorske besede.

Slabši avtorji bodo zato na dolgo in široko opisovali barvo vsakega predmeta, ki pride v zor prizora, ali pa razvejeno filozofirali o vsaki najmanjši čustveni spremeni in odnosu, si delali napihnjene razpredelnice podatkov o vsakem liku, ki bo pokukal v protagonistovo smer, in te like nato zadušili z dolgimi razlagami njihove preteklosti, vse zgolj zato, da bi lahko do naslednjega prizora prišli s čim večjim številom besed. King je, tako kot vsi dobri avtorji žanra, zvit. Zakaj bi se trudil on sam in bralca gnjavil s partikularnostmi svoje domišljije, če pa je večino dela že opravil nekdo drug in je zrak, ki ga diha tako avtor kot bralec, že zapolnjen z isto snovjo – s kolektivnim imaginarijem ameriške družbe.

Resničnost družbe tako sploh ni pomembna (kaj pa je pravzaprav sploh lahko skupna resničnost trisetnih milijonov ljudi?), pomembno je to, kaj si ta družba misli o sami sebi. Kakšna je njena samopodoba. King jo dobro pozna, iz nje izhaja in jo, glede na svoje milijonsko občinstvo, posledično tudi pomaga graditi.

Veste, kolikšno breme se odvali z ramen pisatelja, če so njegovi simboli že vsi obilno opomenjeni? Vsi njegovi liki že poznani, vse njihove ambicije že upravičene, vsi njihovi kraji že obiskani? Izvirnost ustvarjanja na stran – če želi pisatelj zgolj povedati dobro zgodbo, je tak imaginarij neprecenljiv. S tremi potezami ustvariti lik, ki od bralca takoj prejme mero naklonjenosti, ker bralec tega človeka pač že dobro pozna, in ga nato peljati v konflikte na

platnu pokrajin, ki jih ni treba nikomur razlagati, ker so tako ali tako cele dneve na TV-ju, v toplem objemu sistemske strukture, ki jo je povprečen bralec že uspel ponotranjiti in se mu zdi povsem samoumevna. Tu ne govorimo več o konvencijah žanra, tu pride vsak predmet, vsak odnos, vsaka zgodba že predpripravljena, v paketu z dolgo sledjo odmevov, ki jih vzbudi v glavi bralca. Seveda takšno branje potem prinese užitek. V bralčevi predstavi o njegovem svetu se dogaja nekaj zanimivega.

Kakšno Pogodbo pa lahko danes s slovenskim občinstvom podpiše slovenski pisatelj? Tudi pri nas smo postali potrošniki, zato smemo od literarnega dela tudi pri nas nekaj pričakovati. Toda kaj? Do nedavnega smo pri nas literarno umetnost instrumentalizirali in jo imeli za državotvorno, za parainstitucijo, za utemeljevalko naroda, stremečega po naciji. Nato se je ta država zgodila, in literatura odtlej ne ve čisto točno, kaj bi morala ponuditi bralcu. Sprva se je otrešla estetske zavrtosti in odšla iskat točno to, kar ji je vsa ta leta manjkalo – lepoto. Poezija se je razigrala v pravo lepoticu, proza pa se je v prvi vrsti lotila estetizacije spomina – tako osebnega kot zgodovinskega – in s tem slovenskemu okolju očitno skušala povrniti nekaj iracionalne mistične sočnosti, ki jo ti kraji pogrešajo že vse od vstopa v Državo SHS. Zelo malo pa se je pisalo o dejanski sodobnosti. Nasploh se je ustvarjalo zelo malo umetnosti o sodobnosti. Zakaj? Po mojem prepričanju je bil glavni razlog za to preprosto dejstvo, da je to pri nas prekleto, prekleto težko.

Prvi problem je ta, da naša sodobna družba nima zares omembe vrednega samo njej lastnega kolektivnega imaginarija. Morda bi ga lahko imela, a smo raztepeni v tako različna ideološka obzorja, da drug drugemu ne znamo priznati niti najbolj vsakdanjih dejstev o tem, kar se dogaja med nami. Že tako nas je malo, če pa povrhu vsega ustvarjamo še povsem drug mimo drugega, nam ne bo nikoli uspelo postaviti niti temeljev snovi, po kateri bi lahko nato segali nadobudni ustvarjalci žanra in lahkot-

nejših zvrsti v drugih umetnostih, da bi občinstvu zagotovili najosnovnejšo mero poistovetenja z njihovimi zgodbami.

Na tem mestu naj sedaj priznam, da sem trenutno pristaš Statusa. Ne zdi se mi, da bi morala biti moja naloga postati inženir imaginarne krajine neke družbe. Sem organska forma, ki se je po kozmičnem naključju sposobna izražati, in to dejstvo me še vedno tako navdušuje, da si tega ne pustim odvzeti na račun idealov fiktivne skupnosti, za katero sploh ne vem, na kakšen način k njej spadam. Knjig tudi ne berem zato, da bi se bolje počutil v svoji koži državljana ali prijatelja ali družinskega člana, temveč zato, da me vse te zahteve državljanstva, prijateljstva in družinskega članstva ne bi zmečkale. Kot otroku in najstniku mi je žanrska literatura za to zadostovala. Starejši ko sem, trše stvari potrebujem. Vem, da nisem edini.

Moja bralska mišica je po zaslugi vsega tega branja in študiranja o literaturi že dobro razvita. Za kratkotrajen oddih lahko posežem po še tako izoliranem, neodvisnem tekstu. Razumem pa, da tega vsi ne zmorejo. Da povsem običajen bralec nima ne časa ne volje, da bi razvijal svoje bralske sposobnosti samo zato, da bi lahko bral tudi najbolj zatežene umotvore, ki jih je sposoben proizvesti slovenski pisatelj. Zavest o skupnosti na stran, povprečni bralec bo pač posegel po nekem prevodu, ki ga za užitek tako ali tako bere ves svet. Tudi globalna skupnost lahko ponudi temelj, da se človek ne počuti povsem na prepihu. In če bo zaradi tega vedno manj poznal ljudi, ki živijo v radiju stotih kilometrov okrog njega, nič hudega. Še vedno bo gledal poročila in bral časopise (dokler bodo ti še obstajali) in vedel bo, da so v imaginariju vseh teh ljudi zdaj pač čarovniki in hobiti in vampirji in sado-mazo Američanke. Zavil se bo v naročje svoje ožje skupnosti – prijateljev, poklicnih kolegov in družine – in pač živel. Tako kot vsi.

Tako kot vsi. Toda vendarle ne na enak način. Razume se samo po sebi – tudi če bi imela globalna skupnost povsem enotno pred-

stavo o simbolih, v katerih misli samo sebe, in bi lahko vsi pisatelji iz njih z olajšanjem gradili svoje fiktivne svetove, to še ne bi pomenilo, da bi se življenja vseh posameznikov odvijala brez razlik. Med nami bi še vedno zevali prepadi različnih okoliščin in še vedno bi se jih trudili razumeti.

Pisatelj Statusa iz objektivnih razlik med nami napravi religijo solipsizma. Zakoplje se v svojo psiho, v lastno zgodovino, v svojo zmožnost jezika, v predizraz svoje biti in na površje spravlja okruške nečesa globoko njemu lastnega. Bralec njegovo delo použiva v samoti obstoja in se veseli dejstva, da tudi ogoljen vsakdanje pojavnosti, poklica, starosti, spola, oropan vse materialne resničnosti, kot eksistenca v tem položaju ni sam. To je najbolj temeljna pogodba, kar jih lahko umetnik sklene s svojim občinstvom. Toda ni jih več veliko, ki bi takšno zagotovilo sploh potrebovali. Družba je prenasočena z dražljaji vseh vrst, in posameznik danes niti nima več časa, da bi se spraševal, ali se pod vso to šaro skrivajo kakšni temelji. Izbere si pač, kar je na izbiro, in po vzoru okolice ponavlja gibe efemernih obredov vsakokratne ideologije.

Toda vprašanje razlik ostaja.

Te so gonilna sila žanrskega romana. Skušal bom pojasniti in pri tem izpostaviti svojo osrednjo tezo, na katero sem doslej samo namigoval. Glavna sestavina žanrskega romana ni dejstvo, da obstajamo. Glavna sestavina žanrskega romana je komplementarna komponenta obstoja – tisto, kar obstoju zagotavlja trajanje – in to je seveda moč.

Na najbolj površni ravni je to razumljivo vsakemu. Žanri fantastike so glede tega precej nedvoumni. Moč dobrega proti moči slabega, pravični protagonist proti zlobnemu zlikovcu. Tudi detektivski roman je jasen. Nekdo nekoga ubije (moč) in treba ga je odkriti in ga kaznovati (moč). Za ljubezenski roman že potrebujete malce domišljije, da ga uzrete skozi prizmo moči – toda še vedno, fant ali dekle morata v akcijo, da bi izpolnila svojo čustveno zahtevo. Prav vsak konflikt potrebuje za svojo razrešitev

delovanje neke vrste moči. Če nič drugega, pride na koncu na pomoč Bog.

Pojdimo globlje. V žanrskem romanu imajo moč celo označevalci. Sherlock Holmes ne prodaja obveznic in ne vozi rešilnega avtomobila in ni ne pek ne kapitan in ne prostitutka. Sherlock Holmes je detektiv in pika. Niti se ne sprašuje, kaj zares pomeni biti detektiv in kakšen položaj mu to prinese v družbi in ali ni čudno, da je od vseh stvari na svetu ravno detektiv, in zakaj ni morda kaj drugega in ali ga njegovo najgloblje čustveno gonilo morda ne bo prepričalo v to, da bi pustil vse te umore v nemar in šel na Šrilanko srebat čaj. Če ne bi bil detektiv, ne bi bil Sherlock Holmes, temveč morda Humbert Humbert, Buck Mulligan ali, vraga, zakaj pa ne, Emma Bovary. Sherlock je detektiv. Beseda v žanrskem romanu velja.

Da bi moč lahko izkazovala svojo kvaliteto – da bi moč sploh lahko bila moč – potrebuje platno stabilnega sveta. Nikomur ne bi koristilo, če bi pokončani Mrlakenstein že na naslednji strani spet sejal strah, kot da se ni zgodilo nič. Ali da bi se vseh pet prijateljev z ingverjem in piškoti vred usedlo na kolesa in dva odstavka kasneje sestopilo s konj. Vsak dogodek, ki se v žanrskem romanu zgodi, mora pustiti posledice na dogodkih, ki mu sledijo. Logika notranje doslednosti mora držati in naracija mora biti jasna. Sicer ne govorimo o žanrskem romanu.

Se vam pričenja dozdevati, zakaj menim, da je sodoben slovenski žanrski roman tako težko uresničljiv? Naša družba je, kar zadeva moč – resnično, dejansko moč – na narativni ravni, že dvajset let v popolni megli. Sistemske strukture so postavljene, in nič ne kaže na to, da se bodo v prihodnjih dvajsetih letih drastično spreminjale. Večina umetnikov, ki bi bili morda lahko zadolženi tudi za širšo reprezentacijo sveta, v katerem živimo, se je v svojih delih umaknila v estetiko in intimo in pustila strukturam, da ustvarjajo svoje drobne pripovedi, omejene na tistih nekaj posameznikov, ki so ujeti v neki partikularni podsistem, ti pa teh

pripovedi – jasno, saj gre za moč – niso pripravljene deliti z javnostjo.

Javnost pa je tačas postala sestradana, naravnost sestradana naracije moči. Dovolj naj bo smelih trditev, da ljudje nič več ne berejo. Berejo, in to precej – od legije trapastih komentarjev pod članki o politiki do popolnoma obscenih blogovskih zapisov o slovenskih politikih, od še tako rumenega, lažnivega političnega pamfleta do najbolj ignorantskega ekonomskega traktata. Vse požrejo. Nenasitni so. Katera je bila najbolj prodajana knjiga leta 2012 v Sloveniji? Titova biografija. To dejstvo bi nam radi sedaj dežurni mešalci megle prodali kot nostalgijo po bivšem sistemu, kar pa ne bi moglo biti dlje od resnice. Bralce samo nezaustavljivo privlači razkošna pripoved o moči, s prizoriščem katere se lahko vsaj približno poistovetijo.

To pa ponuja nadobudnemu pisatelju, ki bi rad s čim širšim krogom javnosti danes podpisal Pogodbo, veliko priložnost. Vse, kar mora storiti, je to, da ljudem na jasen, čim manj histeričen način predstavi resnično delovanje moči v sodobni Sloveniji.

To seveda ni lahka naloga. Že dejstvo, da mu bo imaginarij, ki ga bo moral ustvarjati sam, hitro zbežljal v ideološko karikaturu ali plehko, nenavdahnjeno iskanje skupnih simbolov naše sodobnosti, je dovolj, da se bo te naloge marsikdo ustrašil. Drugi problem je najbrž v tem, da pisatelj v odnosu do drugih ne zaseda nikakršnega privilegirane položaja in se mu prav tako niti približno ne sanja, kako moč pri nas zares deluje. Tu lahko morda pomagam.

Najprej se bo moral otresti svojih egalitarnih nagnjenj in naklonjenosti večnim zgubam. Protagonist lahko začne kot zguba, toda končati kot zguba ne sme. Nihče ne bo v teh časih bral fikcije o luzerjih. Na svoji poti do cilja mora sicer izkazovati določeno mero srca, vendar ne v trenutkih, ko gre zares. Takrat mora zgrabiti priložnost (to velja tako za pisatelja kot za protagonista).



Nato naj si zamisli zgodbo, kako bi se lahko protagonist na legalen ali ilegalen način danes v Sloveniji dokopal do milijona evrov. Če je pisatelj bolj avanturistične sorte, ga bo zagotovo zanimala ilegala. Tu ima na voljo tisoč in eno zgodbo – toda pazi naj, da ostane v mejah tega, kar je dejansko danes v Sloveniji mogoče. Brez raziskovanja ne bo šlo. Morda bi se mu obrestovalo poznanstvo s kakšnim policistom ali celo preprodajalcem drog. Morda bi lahko šel preverit, kako je poskrbljeno za varnost naših bank. Če pisatelj ni popolnoma birokratsko nepismen, bi se lahko poglobil v spreminjanje namembnosti zemljišč ali zavarovalniške goljufije ali v to, kako se v resnici zgodi tajkunski prevzem podjetja. Možnosti je ogromno.

Na drugi strani bi imela javnost verjetno več od tega, da bi izvedela, kako do milijona evrov na legalen način – čeravno bi bilo to, domnevam, precej bolj dolgočasno. Ker pisatelj najbrž noče pisati družinske kronike, kjer bi družina ta milijon zaslužila v dvajsetih generacijah, se bo moral seznaniti z življenjem uspešnega podjetnika. Naj pisatelj ne bo prekomerno ciničen – jaz bi recimo z veseljem bral zgodbo o človeku, ki do bogastva ne bi prišel samo z izkoriščanjem delavcev, nabijanjem marž in monopolnim položajem na trgu. Saj je samo zgodba.

Ampak od te zgodbe bi imeli korist vsi. Če bi bil roman dober in verjeten, se ne bi mogel izogniti prispevku v fond sodobnega slovenskega imaginarija in bi pripomogel k razbijanju megle, ki je povprečnega Slovenca prepričala, da je moč nekakšna temna sila, ki ima na njegovo življenje povsem nesorazmeren vpliv.

Tistim pisateljem pa, ki so do sedaj svoje moči vlagali v to, da bi dali glas ljudem, ki so v naši družbi ostali brez glasu, in jih ne mika, da bi kar takoj presedlali na bombastične igre kapitala, a bi k temu, da bi se pogled javnosti na strukture moči malce razjasnil, vseeno radi prispevali svoj delež, polagam na dušo naslednji nasvet.

Hvalevredno pisanje je tisto, ki skuša vrniti moč ljudem, ki jih je sistem pustil na cedilu, toda socialne problematike se lahko

navsezadnje lotevaš z dveh koncev – iz perspektive ljudi, ki so v stiski, in iz perspektive tistih, ki so na sistemske položaje postavljeni zato, da bi se s to stisko spopadali. Morda bi se splačalo posvetiti malo več pozornosti našim poklicem – detektivom, politikom, raziskovalnim novinarjem, zdravnikom, odvetnikom, socialnim delavcem idr. Ljudem torej, ki jih položaj v sistemu jasno določa, obenem pa je narava njihovega poklica takšna, da so z najširšimi plastmi družbe neprestano v stiku na povsem narativni ravni. Pokukajte še malo v njihove dnevne sobe in pisarne – prepričan sem, da je tam vse polno zanimivih zgodb.

Vsaj za zdaj še imamo družbo, kjer drži vzvode moči v rokah relativno velika množica posameznikov, in v ločene pripovedi, ki si jih ti pripovedujejo o samih sebi (in ki sicer lahko postanejo prekleto samozadostne), najučinkoviteje poseže domišljen, občuten roman. Četudi (ali pa sploh če?) je žanrski.

Andrej Blatnik

## Slovenski popularni žanr: misija nemogoče?

V besedilu *Kdo mori slovenske žanrske pisce?*, ki sem ga v nekaj različicah objavil v letih med 1993 in 2005, sem povzegal spoznanja o popularnih žanrih preteklosti, ki so se nekako iztekala v ugotovitev, da smo Slovenci sicer res imeli<sup>1</sup> razvito in berljivo kmečko povest, ki v ničemer ne zaostaja za sorodnicami iz tujine, da pa s tako imenovanimi urbanimi žanri, katerih paradigma je kriminalka, slabo kaže. Nadalje sem ugotavljal, da s popularnimi žanri koketirajo pisci resne literature, in omenjal Majo Novak, Sergeja Verča in Vinka Möderndorferja. Pri slednjem se (enako kot pri Igorju Karlovšku) kriminalka poveže s političnim romanom, tipičen primer je *Pokrajina št. 2* (1998), kjer pri tatvini iz rezidence socialističnega veljaka ni najbolj pomembna znamenita impresionistična slika s tem naslovom, bolj izginuli papirji, ki kažejo, kdo je naročil roške poboje.

Ker pa se popularni žanri ne konstituirajo le znotrajbesedilno, torej s svojim besedilnim namenom, temveč še bolj oziroma zlasti z množično recepcijo oziroma branjem, se nisem ognil niti zunajbesedilni plati: »V pričakovano in razumljivo krizo slovenskih založb so najprej, že v začetku devetdesetih, zabredli 'žanrski' programi, torej Prešernova družba in leposlovna dela pri Kmečkem glasu. Kupci teh knjig so prvi postali nezmožni nakupa, kar brez večjih literarnosocioloških analiz pričuje, iz kakšnih slojev bralci izhajajo.«<sup>2</sup> Hm. Popularni žanr, ki se ne prodaja, je protislovje,

1 Takrat sem uporabljal sedanji čas, ki pa ga je treba zaradi prilagoditve dejanskemu stanju zdaj spremeniti v preteklega.

2 Blatnik, Andrej: *Neonski pečati*. Ljubljana: LUD Literatura, 2005. Str. 235.

sem ugotavljal in bombastično zaključil: »Literarni žanri so *conditio sine qua non* nacionalne suverenosti. [...] Ne nazadnje tudi zato, ker v umetnosti najbolj eksplicitno utelešajo znano triado *kri, znoj in solze*, na kateri temelji vsaka država. Tudi slovenska.«<sup>3</sup>

Nadaljujmo. V zadnjih dvajsetih letih v raziskovanju slovenskega bralnega polja prihaja do spoznanja in priznanja, da večina bralnega zajema leposlovja, tudi slovenskega, poteka prek izposoje, ne prek prodaje. Povprečna prodana knjižna naklada vse skozi pada, izposoja pa je med 1990 in 2001 rasla, nakar se je ustalila pri letno okrog 12 enotah knjižničnega gradiva (katerega večinski del so še zmeraj knjige) na prebivalca. »Vsekakor je nesporno, da je obseg obiskovalcev knjižnic v primerjavi s knjigarnami bistveno večji, kar lahko grobo ponazorimo s primerjavo obiska največje slovenske knjigarne in največje slovenske knjižnice: Knjigarno Konzorcij je na zadnji dan januarja obiskalo okoli 600 ljudi, od tega jih je 415 kako knjigo tudi kupilo, Knjižnico Otona Župančiča pa 2316, ki so si izposodili 4238 enot knjižničnega gradiva,« navaja Uroš Grilc.<sup>4</sup> Seveda podatkov o prodaji in izposoji ne moremo enačiti s podatki o branosti, navsezadnje knjige lahko kupujemo za darila, in ne za lastno uporabo, enako pa lahko marsikatero od izposojenih knjig vrnemo neprebrano.<sup>5</sup>

Tudi glede povprečne branosti so ocene različne. V raziskavi *Kultura in razred*, ki jo je na vzorcu 820 polnoletnih prebivalcev s stalnim prebivališčem v Ljubljani ali Mariboru jeseni 2010 in spomladi 2011 opravila Fakulteta za družbene vede, so anketiranci na vprašanje »Približno koliko knjig ste v zadnjem letu prebrali v svoje zadovoljstvo?« v povprečju odgovorili, da deset. (Opozoriti je treba, da gre za samooceno, ki odgovor običajno približa druž-

3 Prav tam, str. 237.

4 Grilc, Uroš: »Travme slovenskega knjižnega trga«. V: *Pogledi*, 16. 2. 2011.

5 Drugače si pravzaprav ni mogoče razlagati podatka, da povprečna izposoja knjig že samo v splošnih knjižnicah vsako leto preseže deset izvodov na prebivalca, povprečna prodaja pa se konstantno (čeprav glede na nedostopnost podatkov precej na pamet) ocenjuje na 2 do 3 izvide.

beno zaželenemu, torej je dejanska številka nemara nižja.) Največ so jih v povprečju prebrali tisti z dohodkom med tisoč in dva tisoč evri, namreč 13,45, skoraj pol manj od njih pa, zanimivo, tisti z višjim dohodkom, torej nad dva tisoč evri: 6,95, kar je bil najnižji odgovor med vsemi kategorijami zaslužka. Na vprašanje »Bi kupili knjigo, ki vam jo je priporočil prijatelj, če stane 20 evrov?« (tako je namreč po nekaterih raziskavah ocenjena povprečna cena slovenske knjige) je odgovor »da« podalo 60 % anketirancev z dohodki med tisoč in dva tisoč evri in 46 % anketirancev z dohodki nad 2000 evri, za odgovor »Nikakor, saj je predraga« pa se je odločilo 1,7 % oziroma 4,3 % anketirancev – bolj so se za ta odgovor odločali tisti z višjimi dohodki! Običajni zdravorazumarski odgovor, da ljudje knjig ne kupujejo, ker zanje nimajo denarja, je torej na preizkušnji – oziroma je vsaj potreben spekulativne dopolnitve, da morda denarja nimajo tisti sloji, ki so zaradi izobrazbe ali drugih dejavnikov bolj nagnjeni h kupovanju knjig.

Možnosti za obstoj slovenskih popularnih žanrov si moramo glede na nakupne navade torej ogledati glede na dva tipa odziva, nakupnega in bralnega. Če v visoki literaturi še lahko velja, da je neka knjiga uspešna, čeprav ni brana, saj se merilo nanaša na njen znotrajbesedilni, ne zunajbesedilni uspeh, in torej finalistov za literarne nagrade skromna prodaja ne diskvalificira, je pri popularni literaturi, vsaj v tujini, merilo zlasti lestvica prodajnosti. V Sloveniji zadnja leta izhaja lestvica *Naj 10 v slovenskih knjigarnah*, ki ji je mogoče metodološko sicer marsikaj očitati, vendar ti očitki na naš tokratni interes, prisotnost leposlovja na njej, nimajo učinka. Na zbirni lestvici 2011 sta dve leposlovni knjigi, na osmem mestu *Dekle, ki je dregnilo v osje gnezdo* Stiega Larssona in na desetem *Igra prestolov* Georgea R. R. Martina, kar je precej slabša uvrstitev leposlovja kot v letu 2010, ko je zasedalo prvo (*Jej, moli, ljubi*), peto (*Izgubljeni simbol*), šesto (*Čefurji raus!*), sedmo (*Eleganca ježa*) in deveto mesto (*Za vsako rešitev se najde težava*). Edini slovenski leposlovni avtor na zbirnih lestvicah je torej Goran Vojnović.

V letu 2012 je na prvem mestu pregledne lestvice pesniška zbirka *Angeli* Toneta Pavčka in na šestem biografski roman *Cavazza* Vesne Milek; na posameznih mesečnih lestvicah nastopajo tudi drugi slovenski avtorji, vendar bolj s poezijo (ob Pavčku tudi Kosovel) in esejistiko (Ihan, Pirjevec), s prozo le na kratko spet Vojnović (tokrat *Jugoslavija, moja dežela*). Pravega popularnožanrskega dela med najbolj prodajanimi, kar se slovenskih avtorjev tiče, torej ni; pri tujih je drugače, zadnje mesece so vsa prva mesta rezervirana za E. L. James, prej pa je zelo navzoč Stieg Larsson.

Omeniti velja, da maja 2011 slovenski žanrski izdelek za mesec dni zasede peto mesto, in sicer gre za knjigo Jelke Ovaska *Severnica nad Olimpom*. (Roman *To noč sem jo videl* Draga Jančarja pa zasede deveto mesto julija, takoj po podelitvi nagrade kresnik.) Sklepati smemo, da gre torej za precej prodajano knjigo, ki poleg tega dobro ustreza okusu povprečnega bralca, ki je (kakor kažejo tako raziskave kot pogled na lestvico stotih najbolj izposojanih knjig v splošnih knjižnicah) bralka, starejša od 50 let.

Kako se je torej prodajala *Severnica*? Leta 2011 približno 1700 izvodov, leto kasneje, ko je izšla tudi v žepni obliki, pa približno 500 izvodov.<sup>6</sup> Če se komu zdijo te prodajne številke nizke, jih lahko postavimo v kontekst prodaje slovenskega leposlovja v 2011 in 2012 znotraj prodaje skupine Mladinska knjiga in po prodajni mreži Mladinske knjige Trgovine, kar oboje predstavlja zelo velik del slovenskega založniškega oziroma knjigarniškega trga. Ko s seznama najbolj prodajanih izvirnih leposlovnih knjig za odrasle v letu 2011 izločimo maturitetna branja, projekta »čitanke« (knjige za tri ali pet evrov) in »hvalnice« (knjige za osem evrov), je *Severnica* najbolj prodajan leposlovni naslov MKZ v letu 2011. Sledijo mu Bibičeve *Spominjarije*, pesniški izbor Neže Maurer, Lainščkove *Ne bodi kot drugi* in *Pesmi štirih*. Tu pridemo do zanimivega paradoksa: ni res, da se poezija ne prodaja, da se prodajajo samo romani. Tisto, kar se *res* prodaja, so pesniške zbirke. Seveda samo nekatere.

6 Za vse prodajne podatke se zahvaljujem Roku Gregorinu iz Mladinske knjige.

To spoznanje se potrdi v letu 2012, ko so absolutni prodajni zmagovalec Pavčkovi *Angeli* s 14.000 prodanimi izvodi. Še zmeraj se dobro držijo prej omenjene pesniške knjige, *Severnici* pa se pridruži povsem drugačen roman, *Igranje* Stanke Hrastelj, ki je prodan v več kot 1000 izvodih. Na lestvici prodajanih sta precej visoko tudi *Sprehajalka gospodovega psa* Carmen L. Oven in *Dekle, ki bi bilo raje drugje* Evalda Flisarja, ki sta prodana v kakih 350 izvodih. Opozoriti je treba, da je v to všteta prodaja knjižnicam.

Podatki o prodaji slovenskega leposlovja (tokrat bomo izraz razumeli v širšem pomenu in upoštevali tudi knjige, ki jih prej nismo) v knjigarnah Mladinske knjige Trgovine od prejšnjih odstopajo, saj založba svoje knjige prodaja tudi po drugih prodajnih poteh,<sup>7</sup> ne le prek svojih knjigarn, zlasti pa velja poudariti, da tu prodaja knjižnicam ni vključena.

Iz obeh virov je razvidno, da so k prodaji pripomogli nizka cena, nagrade in posebni dogodki – omeniti velja, da je bila *Severnica* knjiga drugega četrletja, t. i. »zvezda«, v knjigarniški mreži MKT v letu 2011, *Igranje* pa v istem času v letu 2012, kar pomeni posebno izpostavitve v izložbah in knjigarnah, ki neposredno preide v večjo prodajo. Vse številke pa so sorazmerno nizke, če jih primerjamo s številkami izposoje v splošnih knjižnicah. Naredimo to za *Severnico nad Olimpom*: prodaja približno 1700 izvodov v letu 2011, približno 500 v letu 2012. Hkrati pa je bilo leta 2011 izposojenih 2917 izvodov, leta 2012 pa 2943 izvodov. (Upoštevati je seveda treba, da je knjiga izšla šele aprila 2011.)

Vse številke so sorazmerno nizke, tudi če jih postavimo pred običajno ekonomsko profitno analizo – vrsta knjig z lestvice je prejela takšno ali drugačno neposredno subvencijo, kar jim je izid sploh omogočilo in hkrati vplivalo na nižjo ceno. Če je včasih veljalo, da knjiga pokrije vložek šele, ko se je prodal nekaj tisoč izvodov, je k sreči prag finančne pozitivnosti padel – a vseeno je mogoče reči, da je izdajanje leposlovja, naj bo še tako popularno,

7 Prek knjižnega kluba, ki ni zanemarljiv trg, direktnih prodajnih mrež, drugih knjigarniških mrež in tudi prek drugih prodajalcev na drobno.

2011		
1	Ihan: HVALNICA REŠNJEMU TELESU	1912
2	Jančar: TO NOČ SEM JO VIDEL	1205
3	Milek: CAVAZZA	976
4	Vojnović: JUGOSLAVIJA, MOJA DEŽELA	903
5	Svit: HVALNICA LOČITVI	758
6	Ovaska: SEVERNICA NAD OLIMPOM	716
7	Flisar: ČAROVNIKOV VAJENEC	714
8	Rozman: PASSION DE PRESSHEREN	457
9	S. Pavček: OBLECI ME V POLJUB	424
10	Lainšček: NE BODI KOT DRUGI	341

še tako »komercialno«, le redko izplačljivo – če seveda ne upoštevamo posrednih državnih subvencij, npr. znižane stopnje DDV-ja in zlasti odkupa knjig v knjižnicah.

Pojdimo torej od prodaje k izposoji. Če si ogledamo lestvico prejemnikov knjižničnega nadomestila v letu 2012, ki nam podaja sliko najbolj izposojanih živečih slovenskih avtorjev, vidimo, da med prvimi stotimi prevladujejo avtorji leposlovja. Z nekaj izjemami – navedimo tiste do 70. mesta: Roman Brilej in Andrej Smrdu, avtorja številnih knjig z matematičnimi oziroma kemijskimi nalogami, Dario Cortese, avtor številnih stvarnih priročnikov, Janek Musek, avtor psiholoških učbenikov in svetovalnih knjig, bioterapevt Marjan Ogorevc, literarni teoretik Janko Kos, zgodovinar Jože Pirjevec, etnolog Janez Bogataj ...

Od 1. do 13. mesta najdemo le avtorje, ki pišejo tudi ali večinoma za otroke in mladino, med njimi pa so kot avtorji za odrasle uveljavljeni vsaj Svetlana Makarovič (3. mesto), Ivan Sivec (4.), Bogdan Novak (7.) ter Feri Lainšček, Kajetan Kovič in Niko



2012		
1	T. Pavček: ANGELI	4781
2	Milek: CAVAZZA	2421
3	Ihan: HVALNICA REŠNJEMU TELESU	1443
4	Vojnovič: JUGOSLAVIJA, MOJA DEŽELA	1183
5	Kosovel: PRAVICA	1178
6	T. Pavček: SAME PESMI O LJUBEZNI	702
7	Pahor: KNJIGA O RADI	657
8	Haderlap: ANGEL POZABE	524
9	Lainšček: NEDOTAKLJIVI	348
10	Jančar: SEDEL SEM SAM IN SRKAL SVOJ ČAJ	332

Grafenauer od 11. do 13. mesta. Hiter vpogled v izposojno njihovih posameznih knjig nam pokaže, da večino izposoje dosegajo z otroškimi in mladinskimi deli, delni izjemi sta Sivec in Novak, ki ju lahko prištevamo med avtorje popularnožarnske literature.

Potem sledi na 14. mestu Darja Hočevar (oziroma Stella Norris) z 12.719 izposojami. Spet izpuščamo avtorje, ki pišejo tudi ali večinoma za otroke in mladino, in na 17. mestu je Drago Jančar z 11.666 izposojami, na 21. Vesna Milek z 11.061 (od tega jih je kar 9179 pridobila samo z biografijo *Cavazza*), sledi Romana Berni na 23. mestu (10.020), 28. je Goran Vojnovič (8859), 37. Aksinja Kermauner (6937), 41. Azra Širovnik (6144), 43. Evald Flisar (6049), 44. Avgust Demšar (6014), 49. Miha Mazzini (5064), 51. Nika Maj, 52. Maša Modic, 54. Boris Pahor, 59. Alojz Ihan, 62. Igor Karlovšek, 86. Jelka Ovaska, 95. Branko Gradišnik. Opozoriti velja, da so nekateri med njimi svoje izposoje dvignili tudi z lepoumjem za otroke in mladino.

To je do 100. mesta vse. Na 111. mestu se znajde Robert Ron oziroma Andrej Pungler z 2472 izposojami, ki je na tem mestu zanimiv zato, ker je bil leta 2007 na 15. mestu in tako postal najbolj izposojan od vseh slovenskih avtorjev, ki pišejo samo za odrasle, za njim sta bila takrat Branko Gradišnik na 20. in Drago Jančar na 36. mestu. S svojimi tremi romani je dosegel 12.080 izposoj, nato pa je izposoja iz leta v leto padala, kar lahko delno pripišemo temu, da so ga bralci žanrskih romanov najprej imeli za tujega avtorja, sčasoma pa so spoznali, da »piše kot kak Slovenec«, in temu je sledila izposoja.

Na lestvici najbolj izposojanih avtorjev tako takoj opazimo veliko premoč branja za otroke in mladino, ki ji sledi velika premoč lahkotnega ljubezenskega branja. (Z izrazi je spet problem, angleški izraz *romance* pri nas obotavljivo prevajamo v »romanco«, saj uporabljamo enak izraz za pesemsko obliko, čeprav se je že uveljavila »zgodovinska romanca« za *historical romance*; izraz »ljubič« morda pretirano kaže svoje ex-Yu korenine, »žensko branje« pa drsi po zelo negotovem terenu falokratskih in feminističnih interpretacij, pa naj empirične raziskave še tako dokazujejo, da popularne romane berejo v veliki večini ženske.) Na lestvicah najbolj izposojanih posameznih knjižnih naslovov pa so, nasprotno, otroške in mladinske knjige redke, kraljuje pa prav lahkotno ljubezensko branje.

Lestvica za 2012 se začne seveda z obveznim branjem, Sofoklesovo *Antigono* in 10.325 izposojami. Na drugem mestu je domača avtorica Vesna Milek, ki z biografskim romanom *Cavazza* beleži 9179 izposoj in, zanimivost, kar 10.026 rezervacij, kar je absolutni rekord po rezervacijah vse od leta 2006, ko si je prvouvrščeno *Da Vincijevo šifro* izposodilo 14.454 obiskovalcev knjižnic, rezervacij pa je bilo 10.614. To skoraj za desetkrat presega rezervacije katerekoli druge knjige v letu 2012 – od leta 2006 pa se *Cavazzi* po številu rezervacij na polovico približa le Goran Vojnović s *Čefurji raus!* leta 2009, ko ima knjiga 6616 izposoj in 6823 rezervacij. Več rezervacij kot izposoj, kar se je zgodilo dvema slovenskima avtorjema, je huda izjema, lep kompliment za avtorja in precejšnji

finančni udarec za založbo, ker podatek sporoča, da knjižnice niso odkupile toliko izvodov, kolikor je bilo povpraševanja. Ker je *Cavazza* vendarle na voljo v nadpovprečnih približno 600 izvodih, sicer težko ugotovimo, da je bilo kupljenih izvodov premalo, lahko pa na osnovi tega skromnega izseka iz nabavne politike sumničimo, da je do domačih avtorjev nezaupljiva.

Na tretjem mestu se začne zmagoslavje (večinoma zgodovinske) romance, ki ga mestoma prekine kako šolsko čtivo ali (v primeru domačih avtorjev) otroško in mladinsko branje. Pravzaprav se Goranu Vojnoviću (*Čefurji raus!* na 54. mestu) pridružujeta le Kluun (na 18. mestu *Pride ženska k zdravniku*, na 73. *Vdovec*), pa še tu gre pravzaprav za nekakšne modernizirane in urbanizirane romance, in Khaled Hosseini (na 33. mestu *Tisoč veličastnih sonc*, na 75. mestu *Tek za zmajem*). In to je vse.

Tu nas lahko stvari zaskrbijo. Seveda je razumljivo, da se popularna literatura bolj bere, sicer je ne bi mogli imenovati popularna. Vendar skrbi prinaša primerjava s tujino, recimo z zibelko vsega popularnega, ZDA. Kar 63 naslovov s seznama stotih najbolj prodajanih knjig v ZDA v letih 1986–1996 je napisalo le šest avtorjev (Tom Clancy, Michael Crichton, John Grisham, Stephen King, Dean Koontz in Danielle Steel), in ob tem podatku se običajno začne razmišljanje o homogenizaciji popularnokulturnega kanona. Pri nas pa primerjava odpre neprijetna vprašanja o nacionalnem značaju. V letu 2012 je bilo med 100 najbolj izposojanimi knjigami v Sloveniji 11 naslovov J. Garwood, po 8 K. Woodiwiss in S. E. Phillips, 5 N. Sparksa, po 3 A. Quick, N. Roberts in D. Steel<sup>8</sup> ... Podobni so rezultati izposoje v prejšnjih letih. Tudi naš popularnokulturni kanon je torej precej homogeniziran, s to razliko, da so vsi avtorji z ameriške prodajne lestvice razen Amande Quick (ki je edina, ki se pojavlja na obeh seznamih) predstavniki sodobnih urbanih žanrov: akcijskega romana, trilerja, urbane grozljivke, kriminalke ... Pri nas takšnih knjig na

8 Nekateri naslovi so v dveh zvezkih, zato so njihove izposoje štete dvojno, kar pa spremeni le uvrstitev na lestvici, ne pa umestitve med prvih 100.

lestvici skorajda<sup>9</sup> ni. Ne prevedenih ne izvirnih. So le različne variacije romanc. Primerjalne analize bralnega interesa bi se morda morala lotiti psihoanaliza.

Lestvica pa nas opozarja še na nekaj: glede na občasne želje in lamentacije avtorjev popularnožanrske literature, da bi morala država pozornost in denar investirati tudi v žanre, je treba priznati, da Slovenija to že počne. *Le da ne v slovenske*. Vprašanje za premislek: v katero leposlovno knjigo smo Slovenci od leta 1991 dalje vložili največ javnih sredstev? – V *Da Vincijevo šifro* Dana Browna. Za njen odkup za izposoj v splošnih knjižnicah je šlo več javnega denarja kot za katerokoli drugo knjigo, tudi če odkupu prištejemo še subvencijo. V zadnjih letih sicer lahko spremljamo padec zaloge s 1500 izvodov leta 2008 na dobrih tisoč izvodov (in še 82 kompletov zvočnih knjig na 6 cedejih) v 2012, ko *Da Vincijeva šifra* beleži 2281 izposoj, a vseeno gre za kar velik kompliment slovenske kulturne politike žanrskim veljakom.

Podobno finančno pozornost doživlja tudi žanr na vstopni ravni: ta je za vstop v javno službo knjižnične mreže dokaj nizka. Ilustrativen primer ponuja založba iz Portoroža, ki serijsko izdaja popularnožanrske poskuse, v zadnjih dveh letih vsaj kakih deset romanov letno, najverjetneje iste avtorice pod različnimi psevdonimi: slovenske knjižnice te knjige kupujejo v različnih obsegih, od 52 izvodov (če avtorica nastopi s tujim psevdonimom) prek 34 (kadar nastopi s slovenskim imenom) do 15 izvodov (če gre za kot da manj zanimivo zvrst kratke proze). Ko je ta avtorica roman izdala pri znani založbi tipa *plačajte in tiskamo*, je uveljavljena blagovna znamka založbe knjižnicam prodala 70 izvodov. Za primerjavo omenimo, da je z Rožančevo nagrado 2011 nagrajena knjiga *Nujnost poezije* Miklavža Komelja (tudi dobitnika nagrade Prešernovega sklada, Župančičeve in Jenkove) z izjemo Mestne knjižnice Ljubljana v 50 slovenskih splošnih knjižnicah na voljo v enem ali (v petih primerih) dveh izvodih.

9 Izjema je Dan Brown, vendar ne v letu 2012. V letu 2011 je *Izgubljeni simbol* zasedal 66. mesto, v 2010 je bil na lestvici z dvema knjigama.

Silva Novljan je analizirala prisotnost javno financiranih knjig v splošnih knjižnicah,<sup>10</sup> morda bi bilo treba analizirati tudi prisotnost knjig, ki ne dosegajo minimalnih standardov? Vsekakor bi slovenski popularnožanrski ponudbi in investiciji proračunskih sredstev vanjo koristilo ukrepanje po zgledu, kakršnega ponujajo zdaj že tradicionalni priročniki za vrednotenje kakovostne mladinske književnosti, ki jih že leta pripravlja Pionirska knjižnica. Velika delovna skupina omogoča objektivizacijo vrednotenja in ponuja možnost za orientacijo tudi tistim, ki se v nepregledni množici izdaj ne znajdejo najbolje, in se izteče v podeljevanje *zlatih hrušk* za najboljša literarna dela in, nič manj pomembno, označevanje večine knjižne produkcije za »pogrešljivo«. Prinaša ne samo orientacijo, ampak tudi razločevanje.

Za vzpostavljanje hierarhij tako v domačem kot uvoženem žanru je kar nekaj možnosti in tudi potreb: brez tega bodo male domače žanrske zgodbe težko postale velike. Če smo z Avgustom Demšarjem dobili solidno zgrajeno kriminalko z dovolj lokalnega šarma, ki ga izraža zlasti njegov osrednji lik Martin Vrenko, pa si je treba, roko na srce, priznati, da smo s tem v žanrskem razvoju prišli šele tja, kjer so bili Hrvati z Goranom Tribusonom in zlasti Pavaom Pavličičem že v začetku osemdesetih – do malih umorčkov in drugih intimnih zločinov, kakršni so značilni za socialistično in postsocialistično družbo v zasebnem sektorju. Kar se tiče velikih zgodb, se te dogajajo, kakor bralci stvarne literature vedo, v javno-zasebnem partnerstvu, na stičišču državnih in zasebnih bančnih računov. Na tem področju je nekaj naravnost vizionarskih knjig sicer napisal Igor Karlovšek (omembe vredna sta zlasti *Rodoljub* in *Klan*, oba 1994), pisatelj, pa tudi odvetnik kakega orožarskega barona, vendar so žal zbudile le malo interesa, in še ta je bil bolj literarni kot družbeni. Precej drugače kot se dogaja s skandinavsko kriminalko, ki (ne le njen najopaznejši predstavnik, pokojni Stieg Larsson) uprizarja bestiarij sodobne

10 Prebrati velja zlasti prosto dostopno delo *Navadna knjižnična zbirka*, Ljubljana 2011.

družbe na način »Dostojevski sreča Blaža Zgago in Mateja Šurca«; v skandinavskih knjigah sodelovanje služb državne varnosti in mafije ni tabu, najbrž je tudi zato (ker je o tem mogoče govoriti in ker se govori) skandinavski standard višji.

Po vsaki analizi stanja se spodobijo predlogi za spremembe: kaj bi torej mogli narediti za izboljšanje položaja slovenskih žanrov in (prehod iz zunajbesedilnosti v znotrajbesedilnost) za boljše slovenske žanre nasploh? Uporabiti velja kar običajno metodo kanoničnega formiranja, torej pot selekcije, afirmacije in fiksacije. Na prvi stopnji pogosto zaznamo željo po žanrski kritiki, ki pa jo (še zlasti če jo izrekajo sami pisci slovenskih žanrskih poskusov) lahko razumemo pravzaprav kot zakrito potrebo po afirmaciji. Kar se tiče same selekcije, je glede na vse bolj na stežaj odprte možnosti za objavo knjige ni več mogoče pričakovati *pred* objavo, temveč *po* njej, in bistvena bi bila selekcija pri investiranju javnih sredstev, morda na način prej opisanih priročnikov za vrednotenje, ki ponujajo strokovna izhodišča za selekcijo, a vendar omogočajo tudi drugačne odločitve.

Afirmacija je lahko znotrajbesedilna (izrekajo jo lahko strokovnjaki, torej kritiki oziroma žirije kakih žanrskih nagrad, za kar pa je trenutno slovenska ponudba še premajhna) ali pa zunajbesedilna, torej potrditev prek prodaje, za kar je po doslej zbranih podatkih malo možnosti, ali prek izposoje, za kar jih je precej več. Z večjo selekcijo bo nemara prišlo tudi do večje možnosti za afirmacijo slovenskih žanrov, saj bo bralec pričel zaupati v domače žanrske izdelke, hkrati pa se tako odpirajo tudi možnosti za fiksacijo, za ugotavljanje, kateri slovenski žanri so najboljši – bodisi zunajbesedilno (po prodaji oziroma v dejanskih razmerah izposoji) bodisi znotrajbesedilno (glede na kvaliteto besedil samih) –, in, spet posledično, za oblikovanje meril, ki vplivajo na selekcijo, po potrebi tudi za njihovo udomačevanje, prilagajanje specifično slovenskim okoliščinam in potrebam.

Iz specifičnega slovenskega bralnega stanja hočeš nočeš izhaja, da lahko slovenski popularni žanr obstaja le kot neka oblika javne

službe, do česar pa imamo trenutno v Sloveniji ambivalenten odnos – po eni strani bi vsaj tisti, ki delajo v zasebnem sektorju, najraje odpravili vse javne službe, ki jih neposredno ne uporabljajo (in najbrž bi to veljalo tudi za žanre), po drugi si marsikdo želi marsikatero storitev, ki je v zahodni civilizaciji dostopna proti plačilu, ohraniti brezplačno (izposoja pretežno popularnokulturnih knjig je že tak primer). A kljub tem zunajliterarnim dvomom velja opozoriti, da je, zlasti glede na primerjavo odjema popularnih žanrov v Sloveniji in ZDA, vlaganje javnih sredstev in javne pozornosti v slovenske žanre pogoj, brez katerega ne bo šlo, če bomo hoteli preiti iz tradicionalne v (bralno) sodobno družbo.

Aljoša Harlamov

## Zakaj se slovenski žanr ne zna smejati?

O razmerah v slovenskem žanropisju in kratek razgled  
po slovenski fantastični viteški pustolovščini

### 1. Od tam in spet nazaj

#### *1.a. Kratka kronika mojih osebnih srečevanj z žanrom*

Naša mama je obsedeno brala knjige. Ko sem bil mlajši, mi nikoli ni bilo pretežko počakati, da je s katero končala in sem z njo nato lahko začel jaz. Čeprav sem bil glede knjig nestrpen in sem bral predvsem take, ki so tovrstno nestrpnost še spodbujale. Kar je, mimogrede, s prefinjeno subtilnimi medklici izza platnic počela tudi mama: »joj, kako je napeto« ali »na polovici nekdo pomemben umre« ali »saj sem vedela, da je morilec tale« itd. A naj me je s svojimi kvarniki še tako iritirala, je naša mama *page-turnerje* vseeno brala tako, kot se *page-turnerje* bere; brez odvečnih gibov in z eno roko zmeraj že pripravljeno, da obrne naslednji list. Ko sva še brala iste knjige, sem imel to čast, da sem jih hodil za naju iskat v lokalno knjižnico. Pri tem sem moral imeti v mislih samo dve, a strogi omejitvi: nič takega, kar bi že na daleč dišalo po fantastičnem, in za božjo voljo nič slovenskega.

Pri tem ni šlo za kakšen splošen odpor do slovenske književnosti. Mama je rada brala domače klasike, pa tudi domače zgodovinske romane in ljubiče, kolikor jih je takrat sploh bilo na voljo, toda trši žanri slovenskega izvora preprosto niso prišli v poštev. »Slovinci ne znajo pisati zanimivih knjig,« je govorila (»zanimiva knjiga« je bil njen termin za napete žanre), in v glavnem sem se, z nekaj častnimi izjemami, toda zvečine s področja mladinske lite-



rature, z njo moral strinjati. Je pa že vsaj takrat nekje v ozadju moje pozornosti obtičala radovednost glede slovenskega žanra in njegovih specifičnih lastnosti, zaradi katerih pri naši mami nika-kor ni mogel konkurirati prevodnemu.

Ko sem odraščal, se je moje razmerje z žanrom najprej zrahljalo, da sem od pustolovk in detektivk prek fantazijskih pustolovščin prešel na znanstveno fantastiko in od nje na povsem nežanrsko literaturo, potem pa tam bolj ali manj pretrgalo, se ohranjalo le še preko mame in starejšega brata, ki je v glavnem prevzel vlogo prinašalca knjig in sobralca. Moje potrebe po lahkotnosti, kratkočasju, napetosti, grozljivosti in drugem tovrstnem, za kar potrebujemo žanr, so tešili predvsem filmi, serije in stripi – ki so bili v primerjavi s knjigami pač časovno bolj ekonomični. Če sem žanr že bral, sem ga bral poklicno, kot kritik/literarni novinar in občasno kot študent slovenistike, kar je pomenilo, da sem na mamino grozo bral predvsem slovenski žanr. Ukvarjanje z literarno vedo in literarnim novinarstvom pa me je od žanra vse-kakor odvrčalo še drugače kot zgolj s popolno okupacijo mojega urnika. Toda – in vem, da je zdaj marsikdo pomislil ravno na to – ne s tem, da bi vame vcepljalo omalovaževalen ali tudi zgolj sramežljiv odnos.

Če začnem pri literarnem novinarstvu, je dejstvo, da so sodobni literarni sistemi pod močnim vplivom trivializacije, globalizacije in lažne demokratizacije vse bolj izključno in izključujoče naklonjeni površinski, zgodbarski in poenostavljeni literaturi,<sup>1</sup> zato se mi zdi, da sem kot novinar javnosti dolžan, da pozornost posvečam predvsem tistemu, za kar sam menim, da je kvalitetno, poglobljeno in kompleksno ali vsaj da bi takšno nedvomno moralo biti. V izganjanju in odganjanju pošasti po

1 O tem obširneje pišem v eseju z naslovom »Slovenska proza v tranziciji«, objavljenem v zborniku *Urškinih deset*, ki je izšel ob desetletnici Festivala mlade literature Urška. Prebrati ga je mogoče tudi na spletu, na straneh revije *Mentor*, v kratkem bo objavljen še na mojem blogu; pregledan in nekoliko preurejen povzetek eseja pa naj bi kmalu kot samostojen članek izšel tudi v *Pogledih*.

imenu Berljivost, ki straši po gozdovih umetniške literature, je bila tako žanrska literatura kot izvorno »berljiva vrsta« na žalost pogosto potisnjena onkraj roba mojega vidnega polja. Po drugi strani je takšno potuho preostali strokovni in zainteresirani javnosti zadnja leta dajala tudi literarna veda, ki je mirno sprejemala povsem nekritične in predvsem apologetske razlage postmodernizma kot obdobja, ko je bil »the great divide«, velika ločnica med žanrskim oziroma trivialnim in umetniškim, preprosto zašita skupaj (vse o tej zmoti je skladno s pričakovanji povedal že Janko Kos, in sicer v *Postmodernizmu*, 1995) oziroma takšnega pojmovanja vsaj ni resneje obravnavala. Odnos, ki je po mojem mnenju zlasti žanru bolj škodil kot kakorkoli koristil.

In vendar je postmodernizem lahko tudi odlično izhodišče za vstop v žanr. Ecovo dvojno kodiranje (za več o tem glej njegovo knjigo *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*, 1999) ponuja dober uvid v dva načina literarne recepcije, na katera opozarjajo mnogi literarni znanstveniki in raziskovalci bralnega procesa. Eco ju imenuje semantični in semiotični, Meta Grosman naivni in izkušeni bralec (*Zagovor branja: bralec in književnost v 21. stoletju*, 2004), Zupan Sosičeva (*Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*, 2011) pa ločuje med trivialnim in literarnim branjem. Poenostavljeno rečeno gre za to, da prvega bralca zanimata predvsem zgodba (*kaj*: kako se bo razpletlo) in vživljanje v literarnega junaka, v branju išče kratkotrajen užitek, drugega pa ob globinski zgodbi zanima še estetska raven (*kako*: kako je zgodba napisana), branje pa mu predstavlja posebno umetniško vrednoto. Pri tem nima smisla tajiti, da je drugo branje kompleksnejše od prvega, je njegova nadgradnja, ki zaobjema več in globlje miselne procese; kakor tudi ne tega, da je, čeprav je mogoče ista oziroma vsa dela brati na oba načina, razlika med žanrom/trivialno književnostjo in umetniško literaturo ravno v spodbujanju ali celo omogočanju prvega oziroma drugega branja. Hkrati pa to ločevanje ne pomeni, da bi bilo s prvim načinom branja nujno karkoli narobe. O legitimnosti zadovoljevanja človeških potreb po krat-

kočasenju, sanjarjenju, užitku ob srhu, napetosti itd. je popolnoma odveč razpravljati, obenem pa upam, da tudi o tem, katero branje ima pomembnejšo kulturno/civilizacijsko funkcijo/vrednost. Kot odrasla in razgledana, čustvena in senzibilna, razmišljujoča in radovedna itd. človeška bitja moramo obvladati obe vrsti branja in biti občinstvo obema vrstama umetnosti.

Skratka, kar hočem tule razplesti, je, da obstajata dva načina literarne recepcije, ki sta nadalje recipročno zvezana z dvema literarnima podsistemoma, ki šele skupaj sestavljata enoto. Sistem deluje bolje kot enota, a s hkratnim upoštevanjem in spoštovanjem medsebojnih razlik, kar navsezadnje šele omogoča prehajanje iz enega podsistema v drugega, dialog in medsebojno oplajanje ter neobremenjenost s tem, da obstajajo tudi dela, ki se svobodno pomikajo iz žanra v umetniško literaturo ali obratno. Podsistema pa hkrati delujeta kot relativno samostojni enoti, ki imata vsaka svoj način recepcije, deloma svojo bralno publiko, svoj sistem knjigotrštva, kanonizacije, nagrad, publikacij, promocije itd. Ob takšnem razmerju naša mama najbrž ne bi kar kategorično zavračala domačega žanra, marsikdo pa bi z manj tesnobe vzel v roke kako delo, v katerem se »nič ne dogaja«. Zakaj torej pri nas ni tako in bo težko kakorkoli drugače?

### *1.b. V duplini pod zemljo so živeli slovenski žanrski pisci*

Če se sprehodite po največji knjigarni v Ljubljani, boste, kar se tiče žanra, hitro opazili posebno anomalijo. Medtem ko so knjige v angleščini vsaka na svojem mestu glede na žanr, ki mu pripadajo, so knjige v slovenščini salomonsko razsekane na prevedeno in domorodno leposlovje. In tako je v večini slovenskih knjigarn. Zakaj je torej pri prvih važna vsebina, pri drugih pa nacionalno poreklo in abeceda? Možnosti sta dve oziroma tri, pri čemer je tretja možnost hkratno součinkovanje prejšnjih. V ozadju je a) ista logika, ki je vzgojila mojo mamo; da je slovenska literatura

v nasprotju s tujo nekaj *narodnobitnega* in posvečenega; ali pa b) njeno perverzno nasprotje, vulgarna postmoderna trženjsko-kapitalistična logika; da ni med enim in drugim nobene pomembne razlike. Vsaka od mentalitet ima sicer druge cilje, a povsem enak učinek: bralci v knjigarni še vedno težko najdejo slovenski žanr in še teže ločijo med slovenskim žanrskim in umetniškim leposlovjem. Pri tem jim ne pomagajo niti založbe, ki zunanje razpoznavne znake žanrske pripadnosti (posebej oblikovana naslovnica, posebej izbran naslov, zbirka, *blurb* ipd.) še vedno prej raje prikrijejo, kot poudarijo (ena redkih izjem med večjimi oziroma pomembnejšimi založbami je v zadnjih letih založba Sanje; glej na primer njihovo serijo detektivk Avgusta Demšarja). Zato ni čudno, da se pogosto skrivajo tudi slovenski žanrski avtorji – recimo za angleško zvenečimi psevdonimi (npr. Darja Hočevar *alias* Stella Norris) in tujim dogajalnim okoljem ter kriptičnimi, abstraktnimi naslovi (Zoran Benčič: *Psi brezčasa*).

Na povsem pragmatični ravni je marginalizacija slovenskega žanropisja posledica specifičnih lastnosti slovenskega trga in nižje kakovosti slovenskih žanrskih avtorjev, ki pa je v teh pogojih bolj ali manj logična. Mislim, da je prva postavka dovolj očitna, da z njo ni treba izgubljati preveč prostora. Majhnost slovenskega (knjižnega) trga je temeljno zlo, katerega glavna posledica je podrejenost celotne literarne dejavnosti sistemu državnih subvencij, rezultat tega pa je splošna neodvisnost od trga in zato neobčutljivost za prodajo knjige. Vidnejših/agresivnejših promocijskih akcij se lotevajo samo večje ali pa pomembnejše založbe (izdatneje podprte z javnim denarjem), a še to večinoma za *ready-made* uspešnice (nove knjige avtorjev, ki so med bralci tako ali tako že priljubljeni, globalne uspešnice ipd.), v glavnem pa se še vedno zanašajo na precej zastareli, a najcenejši sistem tiskovnih konferenc, podeljevanja recenzijskih izvodov, organiziranja literarnih večerov in festivalov ipd. (več o tem na primer v knjigi Sama Ruglja *Za vsako besedo cekin?: slovensko knjižno založništvo med državo in trgom*, 2010). Da ne gre zgolj za pomanjkanje financ,

čeprav se seveda zmeraj začne in ustavi pri denarju, je jasno, če pogledamo, kako uborna je slovenska spletna literarna pokrajina. Čeprav že skoraj vsaka premore tudi spletno knjigarno ali vsaj spletno stran, se založbe še vedno preveč zanašajo na golo dejstvo njenega obstoja in za promocijo svojih del in komunikacijo z bralci preprosto premalo ali preslabo izkoriščajo socialna omrežja in druga zastojnska spletna orodja ter se preveč zanašajo na besedni medij, namesto da bi v prvi vrsti vključevale avdio-vizualne.

Umetniško, visoko ali elitistično literaturo slaba, skoraj nična prodaja slovenske knjige, če odštejemo ranjena samoljubje in občutek lastne pomembnosti, prizadene manj kot žanrsko, saj je za prvo važnejši kulturni kapital – ki pa ga potem lahko unovči za realnega (štipendije, pisateljske rezidence, literarne nagrade, udeležba na festivalih ...). Žanr, ki je v kulturnem kapitalu umetniški literaturi logično podrejen, zato prek njega težko pride do realnega, in ker slednjega na premajhnem trgu že tako ali tako ne more dobiti dovolj, ga slaba prodaja potiska na rob preživetja. Zato so slovenski žanrski avtorji toliko bolj prisiljeni v svojevrstno shizofrenost; ne samo da si tega želijo, priznanje svoje »umetnosti« s strani »kulturniških institucij« in izbris sramotne oznake »šund« *potrebujejo*, četudi se hkrati pritožujejo nad avtorji, ki napišejo »knjigo, ki jo potem v enem letu prebere recimo 10 ljudi«, in »klanskimi polmafijskimi združenji« (Bojan Ekselenski v fanzinu *Jašubeg en Jered*, letnik 5, št. 25, 2012). Podobna dvoglavost pa velja tudi za *umetniški* del literarnega sistema, ki je že zdavnaj podlegel pričakovanjem najširše bralske publike, a svoj obstoj (in s tem povezano javno financiranje, seveda) praviloma še zmerom utemeljuje s svojo civilizacijsko vlogo, vlogo »temelja mišljenja in oblikovanja kulture«, branika slovenskega jezika ipd.

Gnev žanropiscev je tako povsem razumljiv, še toliko bolj, če upoštevamo velikanski emocionalni vložek, ki ga za večino žanrskih avtorjev pomeni goli obstoj njihovih del (če boste na primer te dni obiskali forum Knjižni molji na med.over.net, boste priča pravcati vojni med avtorico/založnico in njenimi *hejterji*). Ker

založbe večinoma ne vedo, kaj bi z deli, namenjenimi množičnemu občinstvu in množični prodaji, ali pa se ob splošnem izumiranju uredniškega dela rokopisom ne posvečajo do te mere, da bi v njih najprej našli potencial, ki bi se ga v nadaljnjem sodelovanju avtorja z založbo splačalo razvijati, ostajajo žanrski avtorji povečini prepuščeni samim sebi. So obenem uredniki, lektorji, oblikovalci in piarovci svojih knjig. In to pač samo še dodatno pripomore k temu, da je kvaliteta slovenskega žanra v panoramskem pregledu izrazito nizka. Tako gre pogosto za generične posnetke hipnih globalnih trendov, kar vztrajno onemogoča vzpostavitev trdnejše slovenske žanrske tradicije in/ali večje inovativnosti znotraj osnovne žanrske strukture, ali pa za dela na pol poti – ki jim manjka samo nekaj klasičnega uredniškega dela. Ker se »resni« pisatelji žanra večinoma izogibajo, ostaja ta področje izrazito mladih, celo najstniških glasov ali pa pač preprosto manj nadarjenih avtorjev. Največji del slovenskega žanra oziroma tega, kar naj bi slovenski žanr bil, je zaradi tega povsem nedorasel, naven, trivialen.<sup>2</sup>

## 2. Primer slovenske fantazijske viteške pustolovščine

### 2.a. R. R. Žanr: definicija

Žanr, ki ga bom vzem za ilustracijo stanja pri nas, je dovolj sodoben in tako priljubljen, da je za raziskovanje še posebej relevanten, hkrati pa dovolj butičen, da ga je mogoče obenem podrobno in dovolj široko predstaviti. Z angleško terminologijo

2 Izraz »trivialno« oziroma »trivialna literatura« sam rabim za tisto literaturo, katere umetniška vrednost je resnično minimalna – kar jo loči od umetniške literature – in ki je spisana nevesče in/ali šablonsko – kar jo loči od žanrske literature, ki jo odlikuje večšina doseganja in preseganja žanrskih določnic in pravil. Povedano pesniško, kot Blaž Zabel (v kritiki *Občutka pomladi v Litzirütiju* Luke Novaka; v: *Pogledi*, št. 21, 14. november 2012) povzema Aljaža Kovača (v kritiki *Sedem* Davida Benjamina; v: *Delo*, 27. 7. 2011), gre za »žanr narobe«; žanr, »ki ne pozna niti 'osnov književnosti' niti 'osnov življenja'«.

ga imenujemo »epska visoka fantazija« (*epic high fantasy*), sam pa ga začasno slovenim raje kot »fantazijska viteška pustolovščina«. Temeljno delo, ki je temu podžanru fantastične pustolovske pripovedi postavilo njegove določnice in sheme, je seveda Tolkienov *Gospodar prstanov* – in njegova obujena priljubljenost, ki je sledila filmski uprizoritvi trilogije (prvega dela leta 2001), je bila bržkone ena poglobitvinih spodbud za nastanek prvih tovrstnih del v slovenščini. Tudi zaradi tega je v slovenskih primerkih opazen viden vpliv filmske naracije, ki pa je sicer eden pomembnejših vplivov v vsej sodobni književnosti.

Osnovne značilnosti fantazijske viteške pustolovščine so na kratko naslednje:

1. Dogajanje se pretežno odvija v fantazijskem svetu (od tod pridevnik *fantazijska*), ki je lahko naši stvarnosti vzporeden ali pa od nje povsem neodvisen, samostojen – lahko pa obe realnosti tudi soobstajata. Družbeno-politična ureditev tega sveta spominja na naš srednji vek: kraljevine s plemstvom in fevdalno ureditvijo, viteštvo itd. (od tod pridevnik *viteška*); sicer pa je navadno do potankosti izdelan (knjiga vsebuje ilustracije, zemljevide, slovarček jezikov, ki jih govorijo prebivalci, opis zgodovine fantazijskega sveta itd.).

2. Tak fantazijski svet naseljujejo različna fantastična bitja, ki so lahko prevzeta iz pravljice, mita oziroma epa ali pa na tovrstna bitja spominjajo po videzu, lastnostih, poimenovanju itd. (po Tolkienovem vzoru so to navadno vilinci, škrti, zmaji, troli ipd.) oziroma so plod avtorjeve individualne domišljije. Navadno se delijo na dobra in zla; dobra so pomočniki ljudi oziroma glavnih protagonistov, zla njihovi nasprotniki.

3. Osnovno dogajalno shemo lahko ponazorim s štirimi stalnicami, od katerih tri, prvi dve in zadnjo, povzemam po Alenki Goljevšček (*Pravljice, kaj ste?*, 1991):

– Izročenosť: Glavni junak je navadno prerokovani odrešitelj fantazijskega sveta, podvig, ki se ga loti, mu je pogosto usojen, omenjajo ga prerokbe; ali pa je vanj zaradi spleta okoliščin tako

ali drugače prisiljen, potisnjen, povabljen. Junak se svoji usodi spočetka navadno upira, še pred koncem pa jo sprejme – s tem je povezana tudi njegova osebna in psihološka rast.

– Selstvo: Junak gre od doma na potovanje po fantastičnem svetu, kjer mora premagati različne ovire, prestati različne preizkušnje, preden prispe do cilja (od tod uvrstitev med *pustolovske* pripovedi). Potem ko doseže, kar mu je bilo namenjeno storiti, se navadno vrne domov. V svetu se vsaj sprva počuti osamljenega, ogroženega – pogosto pa je tako že v izhodišču in gre za siroto brez staršev, otroka, ki se mu zdi, da ga starši ne razumejo, ipd. Na poti si junak navadno pridobi prijatelje, pomagače.

– Element magije: Junak ima lahko magične sposobnosti sam, lahko ima pomagača, ki ima magijske sposobnosti, ali pa magijske sposobnosti pridobi s pomočjo čudežnega predmeta, ki je navadno eden od vmesnih ciljev na njegovem podvigu in pogojuje uspešno dokončanje glavnega. Enako povezavo z magičnimi sposobnostmi ima tudi njegov zli sovražnik.

– Milenarizem: Vera v tisočletno kraljestvo, v odrešitev je povezana s kozmično bitko dobrega proti zlu. Čas je mitsko ciklični, junakov podvig je navadno premagati utelešeno zlo in povrniti svet v njegovo idealno ureditev ali pa spodbuditi nastop novega časa (cikla). Začetki zgodb so zato pogosto v senci pričakovanja prelomnega trenutka, navdaja pa jih občutek nostalgije po izgubljenem.

4. ... Svoje posebne lastnosti imajo seveda tudi literarni junaki, dogajanje, pripoved ...

Seznam slovenskih del, ki ga bom v nadaljevanju predstavil, seveda ni dokončen. Ker predhodne raziskave o tem predmetu ne obstajajo, je bil nabor močno odvisen od lastnega bralnega spomina, spretnosti brskanja po zbirkah podatkov, pa tudi od dosegljivosti posameznih knjig. Nekaj del pa sem iz analize tudi nomenoma izločil. Trilogijo *Zgodba petih narodov* Nine Abraham (*Ples plamenov*, *Smrt zvestobe* in *Krvave prerokbe*; vse Bevke: Smar-team,



2010) in deli Tadeja Čoparja *Platnikov urok* (Ljubljana: Karantanija, 2006) ter *Overmanovo maščevanje* (Ljubljana: Karantanija, 2008) zaradi mladosti avtorjev, ki je v nezrelosti literarne izdelave več kot očitna; *Senca Niverona* Mariše Ogris (Tržič: Avrora, 2009), *Svetodreva* Andreja Ivanuše (Ljubljana: Založniški atelje Blodnjak, 2011) in *Močvirnike* Barbare Simoniti in Petra Škerla (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2012), ker zaradi manka nekaterih določnic, zlasti magične komponente (3c), ne spadajo povsem v obravnavani podžanr; roman *Anor Kath: Pota magov* (Novo mesto: Goga, 2007) Sama Petančiča pa zato, ker gre, kot kaže, za opuščeno trilogijo.

*2.b. Vampirji, odrešeniki, pirati, kloni, kaos in kralj Artur:  
slovenska fantazijska viteška pustolovščina 2004–2012*

Po mojem védenju je prva knjiga tega podžanra pri nas *Kalius* Urbana Klančnika (Kranj: Turistika, 2004). V osnovi gre sicer za nekakšen hibridni žanr: osrednji literarni lik je Slayer, lovec, ti pa so nekakšni vampirji, le da se prehranjujejo pravzaprav z življenjsko energijo, in to s posebnim rezilom, ki je del njihovega telesa; zgodba se začne z njegovim iskanjem žrtev na ulicah Amsterdama v bližnji prihodnosti, leta 2011 – vsebuje torej elemente grozljivke in pogojno znanstvene fantastike. Toda prav kmalu se Slayer svoji učiteljici, lovki Seleni, pridruži pri varovanju nenavadne deklice Deline in iskanju magičnega predmeta – kaliusa –, pri čemer ju pot vodi na planet oziroma kontinent Lieden (vzporedni fantazijski svet). Nadaljevanje je znotraj zgoraj opisanih žanrskih določnic; junaki po raznih dogodivščinah in bojih s sovražniki pridobijo kalius in »otrok svetlobe« Delina dokončno porazi zlo v podobi čarovnika Shakdarja. Roman je sicer povsem solidno izpisan, osredotočenost na golo dogajanje in dialoge, manko stopnjevanja itd. pa preprečujejo razvoj *občutka epskosti*, ki je nujen najprej za pustolovščino, konkretno pa za vzpostavitev bolj *krvavih* literarnih likov in prepričljivejšega fantazijskega sveta. Inovacijo

znotraj žanra predstavljajo opisani lovci, prevpraševanje politične, to je fevdalne ureditve, zlasti pa Slayer kot glavni junak, ki zaradi svoje plenilske, morilske narave ni ravno predstavnik neoporečnega (moralnega) dobrega. Kljub svoji pionirski vlogi je roman ostal brez pravega odmeva, k prepoznavnosti pa gotovo ni pripomogla niti uborna oprema knjige.

Občutka epskosti pa gotovo ne manjka *Vitezom in čarovnikom*, ki so, če torej odštejemo *Anor Kath*, zasnovani kot prva slovenska serija oziroma, v žargonu avtorjev žanra, *saga*. Za zdaj jo sestavljata dva romana, *Indigo otroci* (Ljubljana: Trubar, 2007) in *Indigo novi svet* (Maribor: Pro-Andy, 2011), tretji pa je pravkar izšel (*Votlina skrivnosti*; Maribor: Pro-Andy, 2012). Tudi tu gre za dva vzporedna sveta, in dogajanje v stvarnosti je časovno znova postavljeno v prihodnost, tokrat v nekoliko daljnje leto 2065, ki ima lastnosti antiutopije. Saga opazneje kot njena predhodnica temelji na klasičnih tujih vzorcih (Tolkien, Martin), tudi s celo paleto paraliterarnih dodatkov (poleg zemljevidov še zgodovina Drugotnosti). Prepričljiv fantazijski svet avtor gradi še s pomočjo spremljajoče spletne strani, na kateri je mogoče dobiti zastonske priboljške, z izdajanjem edinega slovenskega znanstvenofantastičnega in fantazijskega fanzina in s svojo siceršnjo aktivnostjo v podporo žanru. Gotovo gre torej za najbolj celosten fantazijski, če ne kar žanrski projekt pri nas. Osnovno žanrsko shemo Ekselenski nadgrajuje z omenjenimi elementi antiutopične pripovedi (zdi se, da je v našem svetu zlo že zdavnaj zmagalo, ne da bi se ljudje tega sploh zavedali) in z opazno naslonitvijo na židovsko oziroma starokrščansko izročilo (motiv mesijanstva idr.). Tudi manka pisateljskega talenta mu ni mogoče očitati, zgodba je za zdaj solidno napeta in zanimiva, pripoved je bogata in prepričljiva; njen največji problem so neživljenjski literarni junaki, nadležna ponavljanja, predvsem pa vprašljiva vrednostna shema, ki jo posreduje (tisti na dnu družbene lestvice so si za to krivi sami ipd.).

Posebnost *Sedmega sveta* Sebastjana Koleše (Domžale: Aktiva Team, 2009) je v tem, da stvarno, zemeljsko dogajanje postavlja v

preteklost, in sicer v leto 1661. Knjiga se očitno navdihuje pri še eni popularni filmski franšizi, to so *Pirati s Karibov* (prvi del je iz leta 2003), in v ospredju je tako posadka Hudičeve neveste: Lepi Jacques, Mali Sid in kapitan Rdečeoki, ki skuša preprečiti, da bi se princ teme in zla Ezaragh polastil še zadnjega od sedmih kristalov, s katerim bi lahko odprl kristalne portale, ob čemer bi svetovom zavladovalo zlo. Pri tem pristanejo na Meglenih otokih, od koder vstopijo v fantazijski Prepovedani svet. Podobno kot v *Kalibusu* je tudi tu rešitev kozmosa na ramenih otroka, Malega Sida, sirote (na koncu se sicer izkaže, da to ni), prerokovane »nedolžne« oziroma »čiste duše«. Razen simpatičnih vilincev, ki si za dom lahko izberejo celo človeka, in dejstva, da so glavni protagonisti pirati, pa je vse skupaj žal precej nedomišljeno – v tistih delih, ki sploh sledijo osrednji rdeči niti zgodbe, precej predvidljivo, pripoved pa nima nikakršnega epskega zamaha.

Ob *Vitezih in čarovnikih* je najambicioznejši tovrstni projekt pri nas gotovo trilogija *Varuhi skrivnosti* Marget Belani oziroma Mateje Blažič (za zdaj še v dveh delih: *Obzidano mesto* in *Otok vračev*; Ljubljana: Mladinska knjiga, 2010 in 2011). Najmočnejši slovenski založnik se je zadeve sprva lotil kar resno in je poskrbel za precejšnjo medijsko prisotnost avtorice, ki ji je sledila tudi pozornost bralcev, toda potem je s svetovnega spleta izginila spremljevalna stran, namesto nje pa so se v zadnjem času pojavile govorice, da naj bi bil zaključni del baje vprašljiv – kar bi bil precejšen fenomen skreganosti z zdravo pametjo tudi za slovensko založništvo, saj je izposoja njene serije (2.512 vseh izdaj obeh delov v 2012, 2.266 obeh delov v 2011 in 989 prvega dela v 2010) v slovenskih knjižnicah relativno dobra in, kar je še pomembnejše, stabilna, vsekakor pa gre za najbolj priljubljeno slovensko fantazijsko serijo. Karkoli se bo zgodilo, *Varuhi* so svojevrstna zanimivost že zdaj. Namenjeni so nekoliko mlajšim bralcem, najstnikom in mladostnikom. Glavni protagonisti Kara, Felias in Beregin so namreč njihovih let, ko se znajdejo sredi spopada za resnico med pozitivnimi varuhi in vrači ter negativcem, Kari-

nim očimom Liasom-Nasom. Boj med dobrim in zlom je tu pravzaprav konkretiziran v boj med svobodo in tiranijo. Fantazijski svet serije je morda manj poln detajlov kot pri *Vitezih in čarovnikih*, a zgrajen nič manj skrbno in prepričljivo, predvsem pa tudi izredno inovativno (sedem kipov modrih, ki poosebljajo človeške vrline in ki so jih zaslužnili starešine Obzidanega mesta ipd.). Tak je mestoma tudi jezik, ki je v funkciji predstavljanja fantazijskega sveta (družabna igra »kljunofrč« ipd.). Škoda je, da podobne imaginacije ni zaslediti na dogajalni ravni, kjer si avtorica nesramežljivo sposoja pri Tolkienu in Rowlingovi, pa tudi pri glavnih likih, ki so precej *papirnat*, togi, pripoved ima premalo občutka za otroško duševnost, manjka pa tudi duhovitosti.

Vse to in še več je tudi problem štiridelne serije *Varuhi* izpod peresa Tanje Mencin (*Viharna princesa, Enajsterica, Kriki usod in Potovanje k cilju*; vse Sevnica: samozaložba, 2011), ki jo bomo zato na tem mestu samo bežno omenili. Glavna junakinja Norhaiah, bojevniška svečenica in prva vrhovna kraljestva Danonije, na koncu porazi osvajalca Zendorja iz Moreje, kaj drugega o zgodbi pa je že težko povedati, razen tega, da se v osnovi drži vseh določnic žanra, da nobenega posebej ne nadgrajuje – prej ravno obratno –, razen pogojno z večjim poudarkom, ki ga namenja vlogi žensk. Sicer pa je zgodba štirih romanov izredno konfuzna, kakor da si jo je avtorica med pisanjem izmišljevala sproti in si vmes tudi večkrat premislila, zaradi česar odprava glavnih junakov skoraj komično brezciljno bega po planetu Šarhah sem in tja, izmenično posega v boje in se jih izogiba, ker se menda sploh ne sme vpletati, ter se zapleta v razne druge nesmisle in nelogičnosti. Rešiti je ne more niti pripovedna raven, kjer od časa do časa sicer naletimo na kak izredno umetelno oblikovan poetični opis, a kaj, ko skoraj ni stavka, ki ga ne bi pokvarila pravopisna ali tipkarska napaka. To je sicer tudi težava Bojana Ekselenskega, zlasti njegove prve knjige, pa še katerega drugega avtorja, ki ga ne obravnavam podrobneje.

Po najšibkejšem predstavniku, ki že močno meji na trivialno literaturo, bomo na srečo zaključili z doslej najbolj kvalitetnim. To je po mojem mnenju nedvomno knjiga *Otroci Avalona* Natalie Nanevske Đuričič, ki predstavlja prvi del *Sage Pozabljeni*. Zgodba je na prvi pogled morda celo manj *avtorska* kot katera od zgoraj omenjenih, fantazijski svet pa za zdaj niti ne izstopajoče inovativen ali bogat (zlasti ne v primerjavi z *Varuhi skrivnosti*): glavna junakinja je Elizabeta Novak, Beti iz 8. A, ki s pomočjo skrivnostne knjige vstopi v fantazijski svet Avalona, kjer mora iz dolgega spanca prebuditi čarovnika Merlina in kralja Arturja, da bi skupaj z njima lahko premagala zlobnega Gwyna. Presežno vrednost znotraj žanrskih določnic in epsko prepričljivost zgodbe tako nosi predvsem osvežujoč humor. Merlin in Artur sta daleč od plemenitega in dobrega Gandalfa ali Aragorna, zato pa kot muhasti, godrnjavi čarovnik in brutalni, barbarski bojevnik delujeta prepričljivo in živo, komično in obenem večplastno; Beti ni prerokovani odrešenik, ampak druga najboljša možnost, itd. Kljub občasnim zdrsom, ko tempo pripovedi nepričakovano vrtoglavo pospeši in si dogodki sledijo kot po tekočem traku, in nekaterim nejasnim mestom, ko je bralec glede tega, kaj se pravzaprav dogaja, precej zmeden, je ritem zgodbe večinoma odlično orkestriran; umirjen na pravih mestih, da se bralec nadiha, nasmeji in vživi, napetost pa se stopnjuje zlagoma, z zloveščimi znamenji in napovedmi. Tako sprva Betijin odhod v Avalon napovedujejo čudna gospa, katere imena si Betijina mama ne more zapomniti, še bolj nenavaden maček, za katerega se zdi, da spreminja barvo, Betijina bolezen, skrivnostna senca na dvorišču ... – podobno pa se namigi in napovedi zgoščajo na koncu, ko se napoveduje nadaljevanje, ki bo morda razširilo in poglobilo fantazijski svet (svetove?), obljublja pa tudi nadaljnji razvoj glavne junakinje.

### 3. Saga se nadaljuje

Že ob površnem preletu slovenske fantazijske viteške pustolovščine so dobro vidne poglavitne težave slovenskega žanra, ki potrjujejo predhodno razpravo, od sistemskih (npr. manka uredniškega dela ter ustrezne založniške in promocijske podpore) do avtorskih, individualnih (generičnost oziroma epigonstvo, manjša pripovedna veščina itd.). Jasno razviden pa je tudi dvig kvalitete, ki ga med drugim pogojuje počasi spreminjajoč se odnos bralcev in javnosti do slovenskega žanra – na tega pa v največji meri seveda vpliva prisotnost slovenskih žanrskih del, ustvarjanje slovenske žanrske tradicije, ki jo trenutno še vedno precej zavira neizoblikovanost posebnega podsistema znotraj enovitega sistema slovenske literature. Ob relativnem izstopanju *Otrok Avalona* Natalije Nanevske Đuričič v primerjavi z vsemi drugimi tu obravnavanimi ali omenjenimi deli, četudi je njena žanrska struktura celo manj izvirna in njena zgodbeno struktura povsem predvidljiva, pa lahko zastavim še eno z vsem tem povezano vprašanje: *Why so serious?* Izkaže se, da je najbolj uničujoča posledica robnega položaja slovenskega žanra morda prav pomanjkanje humorja in sproščenega odnosa do lastnega dela, lastnega položaja in žanrske tradicije.

Iva Kosmos

## **Patriarhat + seksualna liberalizacija = odlična kombinacija**

Prijatelj, literarni kritik, jo je kot rojstnodnevno darilo kupil osemdesetletni babici. Petnajstletna sestra poroča, da jo že berejo ta najbolj »kul« sošolke. Celó mati, literarna aristokratka, ki nerada povoha plebejsko literaturo, pravi, da ne zdrži več in mora preveriti, kaj je na romanu, ki je razvnel njene vrstnice. Vsi berejo *Petdeset odtenkov sive*. Tako kot drugi popkulturni fenomeni je tudi ta prerasel knjižne platnice, se preselil v druge medije, navdihnil raznorazne izdelke. Če potrebujete idejo za prihajajoče Valentinovo, lahko svojega dragega/drago razveselite s priročnikom za izvajanje seksualnih eskapad *à la 50 odtenkov*, s setom bičev, lisic ali ščipalk za bradavičke, s parfumi, damskim perilom, prevlekami za posteljo ... čez devet mesecev pa z majico za dojenčke, na kateri oznanjate, da za spočetjem stoji prav priljubljena knjiga.

Erotična romanca avtorice E. L. James, ki že mesece ne sestopi s prvega mesta evropskih in ameriških prodajnih lestvic in ki so jo v Britaniji že razglasili za najbolj prodajano knjigo vseh časov, je zasedla še vrh slovenske lestvice. Skrivnost uspeha te trilogije je, da je (tako kot *Harry Potter* ali *Somrak*) prekorčila meje svoje ciljne publike – ne berejo je le bralke erotičnih in ljubezenskih romanov, temveč tudi tiste, ki nimajo bralnih navad. Kako je tekst, ki ga številni kritiki ocenjujejo kot podpovprečnega, dobil status svetovnega fenomena in nekoč subverzivne erotične prakse pripeljal v *mainstream*, na literarno prizorišče pa vrnil že pozabljenega alfa moškega? Zdi se, da je vse padlo z neba. Toda fenomen *50 odtenkov* se je pripravljal že nekaj časa. Za začetek se moramo vrniti v leto 2005, ko je izšla nedolžna najstniška romanca *Somrak*.

## 50 odtenkov: Somrak za odrasle

*Somrak* Stephenie Meyer sestavljajo štiri knjige (2005–8), ki so v maniri sodobne hibridizacije žanrov vampirske in gotske romane prepletle z najstniškimi romancami. Glavna junakinja je povprečno dekle Bella Swan, ki se preseli v novo mesto in zaljubi v Edwarda Cullena – prekrasnega, bogatega in več kot sto let starega vampirja. Glavna težava je dejstvo, da si Edward želi njene krvi; uspe mu potlačiti velikanske želje, da bi jo ugriznil, a so zato telesni stiki med njima skorajda nemogoči. Kot protiutež hladnemu, posesivnemu vampirju se pojavi Jacob Black, vroč volkodlak z eksotičnimi indijanskimi koreninami. Bella se nato odloča med enim in drugim, medtem jo lovijo sovražni vampirji, moška jo brani. Na koncu izbere belega in bogatega, se poroči, zanosi, rodi, postane vampirka in si zagotovi srečen konec v večnosti nesmrtnega življenja.

Tudi histerija, ki jo je povzročil *Somrak*, je segla daleč onkraj opisanega romana. Del fenomena so tudi ekranizacija, številne stripovske upodobitve, franšiza proizvodov ter zajeten kup materiala, ki so ga na temo *Somraka* izdelali fani:<sup>1</sup> različni blogi, forumi in fanovske spletne strani, *Somraku* posvečene fanovske konference (*Comic-con*), fanovska likovna umetnost (*fan art*) in razgibana paleta videov na YouTubeu: od enostavnih *hommageev* seriji in amaterskih parodij do priredb v slogu bollywoodskega muzikala.<sup>2</sup> In tisto, kar je za nas najbolj zanimivo: fanovska lite-

- 1 Naj še opozorimo, da pri omenjenih uporabniških odzivih ne gre le za nekritično izražanje naklonjenosti, temveč so odzivi zelo različni. Nekateri izražajo le oboževanje in očaranost nad serijo, drugi se zgražajo, še najbolj zanimivi pa so tisti, ki v naivni romanci obenem uživajo in jo kritizirajo ter do nje zavzemajo ironičen odnos. O ambivalentnih odzivih mladih bralk v: Mercer, Joyce: »Vampires, Desire, Girls and God«. V: *Pastoral Psychology*, april 2011, zv. 60, št. 2. Str. 263–278. In Jones, Leisha: »Contemporary bildungsromans and the prosumers girls«. V: *Criticism*, poletje 2011, v. 53, št. 3. Str. 439–469.
- 2 Po svojih priredbah filmske verzije *Somraka* v slogu holly-/bollywoodskega muzikala sta posebej znani sestri, ki delujeta pod imenom Hillywood Show: [http://www.youtube.com/watch?v=a\\_zCqKTS5o0](http://www.youtube.com/watch?v=a_zCqKTS5o0)



ratura<sup>3</sup> (*fan fiction* ali *fanfic*) – amaterska literatura, objavljena na spletu, ki nastaja na podlagi že znanih literarnih likov in fantazijskega sveta nekega drugega avtorja. Na primer: berete *Somrak* in ste nezadovoljni, ker ste po več stotih straneh dobili le nekaj poljubov? Bi radi, da Edward divje položi Bello na livadi, namesto da se nenehno mršči in zmrduje? Nič lažjega: usedete se, napišete svojo verzijo z istimi junaki, jo pripnete na splet<sup>4</sup> in delite s fanojsko skupnostjo.

Točno to je naredila uporabnica Snowqueen's Icedragon, ko je napisala seksualno eksplicitno verzijo zgodbe o Belli in Edwardu z naslovom *Master of the Universe (Gospodar vesolja)*. Potem je junaka preimenovala v Christiana Greya in Anastasio Steele in zgodbo zastonj objavila na posebni spletni strani. Bralci so se tako razvneli, da je popolnoma anonimno avtorico opazil avstralski založnik The Writer's Coffee Shop in ji izdal e-knjigo. Uspeh elektronske verzije je leta 2011 pritegnil založniškega giganta Random House (Vintage books), ki jo je končno natisnil kot trilogijo: *Petdeset odtenkov sive*, *Petdeset odtenkov teme* in *Petdeset odtenkov svobode*.

In za kaj v *50 odtenkih* sploh gre? Tudi on je popoln: star 27 let, a že izredno bogat, postaven, izobražen, igra klavir, govori francosko, vozi helikopter ter redno pošilja pomoč v Darfur. Ona je 23 let stara nesamozavestna devica. Glavni zaplet nastane, ko se izkaže, da njegov življenjski slog najbolje opišemo z oznako *BDSM* (gre za začetnice angleških nazivov zbirae erotičnih praks: *bondage and discipline (B/D)* (vezanje in disciplina), *dominance and submission (D/s)* (igra vlog dominacije in podrejenosti) ter *sadomasochism* (sodomazohizem) (*S/M*)). V erotičnih, a tudi neerotičnih odnosih glavni junak prevzema vlogo dominantnega in bi rad, da junakinja postane njegova »podrejena«. Zato ji ponudi pogodbo in seznam pravil, ki naj bi določala njun odnos, a ker

3 O fanovski literaturi v slovenskem kontekstu je pisala avtorica Petra Jordan v diplomski nalogi: <http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/sds/fanfic.pdf>

4 Ena najbolj priljubljenih strani s fanovsko literaturo je [www.fanfiction.net](http://www.fanfiction.net)

Anastasia tega ni pripravljena sprejeti, se zgodba nadaljuje v smeri iskanja kompromisa – v postelji in zunaj nje. Na cilju so poroka, nosečnost, rojstvo otrok in vzpostavitev skupnega gospodinjstva.

A tukaj se fenomen *50 odtenkov* ne konča. Leto 2012 je zaznamovalo več deset novih romanov, ki jih člani bralnih skupnosti na straneh Amazon in Goodreads imenujejo »BDSM-romance«, »knjige z dominantnimi milijonarji« ali enostavno »knjige v slogu *50 odtenkov*«. <sup>5</sup> Najbolj znana je še nedokončana trilogija uveljavljene pisateljice romanc Sylvie Day, *Crossfire* (prvi del, *Predana*, so v slovenščino že prevedli), poleg tega pa so izšle še tri fanovske zgodbe na temo *Somraka*: HarperCollins je izdal *Dark heroine* (*Temna junakinja*) Abigail Gibbs, Berkley Books (Penguin USA) *Gabriels's inferno* (*Gabrielov pekel*) Sylvaina Reynarda, pri Simon & Schusterju pa bo čez nekaj dni izšel *Beautiful bastard* (*Lepi podlež*) Christine Lauren. Napovedane so še nove knjige, in videti je, da se je erotično-romantična manija šele začela.

Naj opozorimo na nekaj sprememb, ki jih je *50 odtenkov* vneslo v tradicionalni literarni in založniški sistem. Spremenil se je status fanovske literature: če je prej veljala za amatersko dejavnost, se je zdaj pokazala kot polje za novačenje novih avtorjev. Pregrada med profesionalnimi avtorji in amaterji je razrahljana: po novem so tudi velike hiše pripravljene rekrutirati na spletu, in to amaterje s precej nevesče napisanimi teksti. Druga zanimivost je korelacija med porastom uporabe e-knjige in povpraševanjem po določenih žanrih, konkretno erotični literaturi; številni so namreč prepričani, da je ravno zasebnost,

5 Naj naštejemo le nekatere lanske izdaje, večinoma gre za še nedokončane trilogije: *Eighty Days* Vine Jackson, *Čudovita polomija* Jamie McGuire, *The Edge of Never* J. A. Redmerski, *Up in the Air* R. K. Lilley, *Anything He Wants* Sarah Fawkes, *On Dublin Street* Samanthe Young, *Because You Are Mine* Beth Kery, *This Man* Jodi Ellen Malpas, *After Dark* Sadie Matthews, *Inside Out* Lise Renee Jones, *The Hart Family* Elle Fox, *Finding Anna* Sherri Hayes (tudi ta trilogija naj bi nastala kot fanovska literatura na temo *Somraka*), *Fade* Kate Dawes, *For His Pleasure* Kelly Favor in še bi lahko naštevali. Že tega februarja so napovedane nove izdaje, med njimi tudi *Breathless*, trilogija znane avtorice ljubezenskih romanov Maye Banks.

ki jo ponujajo »platnice« e-bralnikov, omogočila priljubljenost seksualno eksplicitnih vsebin pri ženskem občinstvu. In tretjič, fenomen *50 odtenkov* je v družbi, ki jo imenujemo »post-feministična«, uveljavil nepričakovano mešanico: tradicionalne junake je združil z nekonvencionalnimi seksualnimi praksami, ki še pred nekaj leti gotovo niso bile del prevladujočega meščanskega okusa.

V nadaljevanju nas bo zanimala prav ta tretja značilnost, ki jo bomo raziskali znotraj žanra romance. Namreč, tako kot *Somrak* ni vampirski roman, temveč romanca z vplivi gotske in fantazijske proze, tudi *50 odtenkov* ni erotični roman, temveč romanca z erotičnimi elementi. Spolnost ni prikazana zaradi vzburjanja bralca ali zavoljo njegovega užitka v erotični nasladi, temveč je vedno v funkciji razvoja in poglobitve ljubezenskega odnosa. In zdaj vprašanje: kako je mogoče, da je iz nedolžnega sveta najstniške romance nastal fenomen seksualno eksplicitnih romanov s sadomazohistično vsebino?

### Platonska romanca in erotične fantazije

*Timesov* kritik Lev Grossman je bil med prvimi, ki so »moč *Somraka*« locirali v tem, da je roman na površju »cvileče, piflarsko čist, toda tik pod tem silno in slastno umazan.«<sup>6</sup> Erotiko Meyerjeve, sicer zaprisežene mormonke, je opisal kot »erotiko abstinence« in dolgega samoobvladovanja: »Nikoli ni povsem jasno, ali želi Edward z Bello spati ali ji želi raztrgati vrat ali oboje, toda nekaj želi in to želi močno, in to lahko toliko bolj čutimo, ker tega nikoli ne dobi.« Ravno opisana dvojnost, spoj nezdružljive platonske ljubezni in erotičnih fantazij, je po mnenju akademskih študij na temo *Somraka* tisto, kar je pritegnilo tako odrasle kot mlade bralce.

6 <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1734838,00.html#ixzz2HbqibTbe> (prev. I. K.).

Lydia Kokkola<sup>7</sup> ugotavlja, da je *Somrak* nastal s kombiniranjem različnih žanrov: najstniške literature (potlačitev mesenega poželenja), romance za odrasle (ljubezenski trojček), otroške literature (mit o večnem otroštvu) in celo krščanskih zgodb. Toda kar je najbolj pomembno, pravi Kokkola, je to, da se ti žanrski elementi znajdejo izven primarnega konteksta in tako izgubijo prvotni pomen. Epizoda o Bellini preobrazbi iz človeka v vampirja izvira iz zgodbe o Kristusovem pasijonu (fizično trpljenje, tridnevna koma, vstajenje od mrtvih), ki pa tokrat ne poteka kot žrtvovanje za druge, kot nalaga krščanska tradicija, temveč v sodobnem kontekstu »valorizacije mladosti znotraj kulta lepote« (Kokkola, 178). Tudi Jacobovo zaljubljenost v Bellino hčerko Renesmee Kokkola poveže s krščansko tradicijo *agape* (božje ljubezni) in oboževanjem Jezuščka (ibid., 172), a ne more zanikati, da ima epizoda tudi pedofilske implikacije. Tako je sposobnost *Somraka*, da pritegne različne bralce, ravno v tem, da generira sporočila, ki jih ni mogoče enačiti ne s krščansko/tradicionalno ne z liberalno/feministično ideologijo.

Natalie Wilson<sup>8</sup> gre v isti smeri. *Somrak* je izdelek sodobne družbe, ki temelji na ambivalentnih zahtevah ter konfliktnih ideologijah: privlačnost romana je seveda v tem, da to ambivalentnost odraža v svojih sporočilih. Eden najočitnejših primerov te dvojnosti je obravnava ženske: junakinja je istočasno odgovor na »divjo seksualizacijo žensk, ki smo ji v naši kulturi priča na eni strani, in obsesijo z abstinenco in čistostjo na drugi« (Wilson 2011, 9). Bella je čista, neizkušena in nedolžna, obenem pa strastna in poželjiva, po eni strani igra skromno očkovo deklico, ki ne mara nakupovanja, kratkih oblek in visokih petk – simbolov ženstvenosti v potrošniški družbi –, po drugi je v tak življenjski slog »vržena« z vstopom v bogato vampirsko družino. V nadaljevanju se bom oprla na navedene ugotovitve in poskusila dokazati, da

7 Kokkola, Lydia: »Virtuous vampires and voluptuous vamps«. V: *Children's literature in education*, zv. 42, št. 2 (2011). Str. 165–179.

8 Wilson, Natalie: *Seduced by Twilight: The Allure and Contradictory Messages of the Popular Saga*. Jefferson: McFarland, 2011.

tudi 50 odtenkov uspeh dolguje ambivalentnosti sporočil. Poglejmo zato osnovne poteze novih romantičnih junakov, potem pa še razvpito obravnavo seksualno-eksplicitne erotike.

### »Everygirl« in alfa moški

Another useful expression, though, is the pathetic appealing look, which brings out a boy's protective instinct and has him desperate to get you another drink/help you on your coat/give you a lift home. It's best done by opening your eyes wide and dropping the mouth open a little, looking (hanging your head slightly) directly into the eyes of the boy you're talking to. Practice this.

(*Jackie Magazine*, 1974)

Zgornji citat navaja Angela McRobbie<sup>9</sup> v enem svojih ključnih kulturoloških tekstov, v katerem se ukvarja z analizo romantičnih stripov v mladinskem časopisu *Jackie*. To so bile precej nedolžne, čistunske ljubezenske zgodbe s sporočili v službi patriarhalne ideologije, je tedaj ugotavljala McRobbiejeva. Kar je za nas zanimivo, je, da isti citat odlično opisuje tudi sodobno heroino: izgubljeno jagnje, ki išče zaščito. Bello in Ano že na prvih straneh skorajda povozi avto/kolesar, doživita spolni napad in padeta v nezavest – prvo reši Edward in drugo Christian.

McRobbiejeva je pred leti izpostavila še nekaj sporočil, značilnih za t. i. »kod romance«: edina pot do sreče je v ljubezenskem odnosu; drugim ženskam ne gre verjeti; dekleta se morajo boriti druga z drugo, da dobijo moškega; pa še pravilo glavne junakinje: ta ne sme biti izrazita osebnost, imeti posebnih interesov, značajskih ali telesnih potez, znanj, nagnjenj ali želja. Tudi naša junakinja je t. i. »everygirl«, posebna le po tem, da se ji uresničijo sanje sleherne najstnice: zgodba o grdem račku, ki bo zdaj zdaj postal labod. Povprečno dekle naenkrat postane sonce – vse se vrtili okoli

9 McRobbie, Angela: »Jackie Magazine: Romantic individualism and the teenage girl«. V: McRobbie, Angela: *Feminism and youth culture*, Macmillan Press, 2000.

nje: najprivlačnejši moški ji pade pred noge, zasleduje jo horda drugih moških, ženske jo prebadajo z zavistnimi pogledi, pojavi se še vrsta podležev in nadlegovalcev ... Postane objekt pogleda in zavisti: v Bello bolšči vsa šola, v Ano pa prek rumenega tiska vsa država. Vsem se zdi zanimiva in privlačna. Na kratko: izpolnitev fantazije sodobnega narcisa.

Kdo je v idealnem scenariju idealni On? Alfa samec, pravi moški. Dominanten, mišičast in bogat. Izjemno bogat. Hierarhija moči je jasno določena: on je direktor, ona študentka/uslužbenka. Izkušen, odločen, samozavesten, pogumen. Je princ na belem konju in obenem temni vitez: njegova preteklost je grešna, njegova nagnjenja prav tako. Je skrajno zaščitniški, posesiven in ljubosumen: poskrbel bo za varnost svoje izbranke, tudi ko ona tega noče. Sledil bo njenemu telefonu, preiskal njeno osebno zgodovino in podatke, vsilil ji bo nenehni nadzor telesnega čuvaja in voznika, organiziral bo celo njene ginekološke preglede, podaril ji bo nov avto in prepovedal uporabo starega, kupil bo podjetje, v katerem dela, in zahteval, da se giblje izključno po restavracijah in barih, ki so v njegovi lasti. V zameno za svojo ljubezen in skrb zahteva vso njeno pozornost in prekinitev stikov z vsemi drugimi heteroseksualnimi moškimi na svetu z izjemo očeta.

In v čem je posebna privlačnost junakinje? Ravno v tem, da se alfa moškemu – upira. A so njeni napori zaman, saj se njegove zahteve po nadzoru izkažejo za upravičene. Christian/Edward pravzaprav Ano/Bello varuje pred psihotičnimi ženskami, morilci in posiljevalci, ki prežijo iz njegove temne preteklosti. Poleg tega ima alfa moški še eno opravičilo za sporno ravnanje: je ranjena duša, ki globoko trpi, in njegovo vedenje je izraz notranje negotovosti. V *Somraku* je junakovo breme vampirska narava, v erotičnih romancah so to globoke otroške travme. Če se vrnemo h krščanski retoriki *Somraka*, je naš junak grešnik, ki išče odpuščanje in čaka na odrešitev – reši ga lahko le prava ženska. V iluziji, da je njegovo vedenje izraz ljubezni in da se bo sčasoma spremenilo, junakinja dovoli vse:

»Ne dovolim ti, da sama odhajaš od doma! Je jasno?« zasika.

»Okej.« *Kristus* – pomiri se. Nasmehnem se zaradi njegove reakcije. Najraje bi si čestitala – poznam tega moškega, dominantnega in osornega. Vem, da bi se pred enim tednom prestrašila, če bi tako govoril z mano. Toda zdaj ga veliko bolj razumem. Tako se sooča s stvarmi. Vznemirjen je zaradi Leile, ljubi me in bi me rad zaščitil.<sup>10</sup>

*50 odtenkov* evocira staro romantično zgodbo o ženski, ki trpi, prenaša in se žrtvuje – ker ga ljubi / ker jo ljubi. Njena toleranca in predanost bosta nagrajeni, in to ne le z ljubeznijo, temveč s povabilom v svet luksuza in bogastva, visoke mode, dobrodelnih plesnih zabav in diamantnih uhanov, eksotičnih potovanj in jaht. In čeprav Ana – prvoosebna pripovedovalka – na ves glas trdi, da ji denar ne pomeni prav nič, njena podzavest pravi drugače, saj je precejšen del romana namenjen podrobnim opisom nepremičnin, dizajnerskega pohištva, minimalističnih postavitev notranjih interjerjev ter prestižnih materialov (mahagoni, srebrna kaligrafija itn.), ki imajo posebno simbolno vrednost ter utelešajo eleganco, vzvišenost in družbeno moč.

*50 odtenkov* (tako kot smo prej ugotavljali pri *Somraku*) omogoča hkratno učinkovanje različnih sporočil: po eni strani nalaga odrekanje zavoljo družinske sreče, po drugi pa junakinji omogoča, da življenje zajame s polno žlico. Konservativna patriarhalna ideologija in ideologija potrošniškega liberalizma delujeta skupaj: po eni strani se odrečemo osnovni pravici odločanja o lastnem življenju, se podredimo in žrtvujemo, po drugi strani pa se nam ni treba odreči ničemu, vsaj v materialnem smislu.

## Šeškanje, tepežkanje in dominiranje

Tisto, česar *Somrak* nima in kar *50 odtenkov* seveda ima, je seks. In to ne navaden, temveč umazan seks z igricami dominacije in

10 James, E. L.: *Fifty Shades Freed*. The Writer's Coffee Shop, e-knjiga, 2011. (Prev. I. K.)

podrejenosti ter odkrivanjem novih praks, kot so tepežkanje in šeškanje, vezanje rok in oči, uporaba vaginalnih kroglic in analnih čepkov ter ekshibicionistične in druge radosti. Prav posteljne dejavnosti Ani omogočijo, da se izkaže kot idealna ženska. Naša devica, ki ni nikoli masturbirala, že prvi dan po svoji iniciaciji opravi izjemno felacijo, izkaže se, da nima refleksa davljenja, doseže več orgazmov, je nenehno vlažna in pripravljena za svojega moškega. Ana je sijajen preplet klasičnih ženskih vlog: je pohotna umazanka in deviška sramežljivka, ki svoje seksualne eskapade opiše z jezikom deklice, evfemizmi in za erotiko netipičnimi izrazi. Nikoli ne imenuje svoje vagine: označi jo za »tam doli« in pri tem nedolžno zardi. In spet imamo preplet ideologij: Ana ustreza konservativni zahtevi po čistosti, monogamnosti in spolni vzdržnosti; z divjim spolnim življenjem pa lahko izživi pridobitve feminizma in spolne liberalizacije ter se odzove imperativu po čutnem ugajanju. Toda v Anini in Christianovi postelji pravzaprav potekata dve erotični zgodbi. Istočasno z Aninim poteka »razdevičenje« Christiana. Tudi On, kot E. L. James nenehno poudarja, številne reči naredi »prvič«. Prvič se ljubi (prej je le kaval), prvič spi s punco v svoji postelji, prvič se ga ženska dotakne po trupu, saj ga je sicer strah dotikov, kar izvira iz globoke otroške travme. Izkaže se, da Christian (kot tudi Edward) vendarle ni povsem klasičen, nezlomljiv *mačo*: je tudi nežen, krhek in senzibilen moški za novo stoletje.

Zdaj pa k drugi plati Christianovega in Aninega erotičnega razmerja z vlogami Dominantnega in podrejene, ki je zgrozila številne kritike,<sup>11</sup> češ da ponižuje in podreja žensko, pri čemer je toliko bolj šokantno, da junakinja v tem uživa. Menim, da je tak sklep mogoč samo ob površnem branju in izhaja iz tradicionalnega prepričanja o sadomazohizmu kot orodju družbe za discipliniranje žensk. Po mojem mnenju je privlačnost *50 odtenkov* ravno v dejstvu, da na vprašanje, kdo koga dominira *v postelji*, ne

11 Na primer v britanskem dokumentarcu *50 Shades of Grey*: <http://www.youtube.com/watch?v=61x5MvMoyn8>



moremo ponuditi jasnega odgovora. Preden zagrizemo v implikacije tovrstnega odnosa v *50 odtenkih*, si oglejmo na kratko sadomazohizem<sup>12</sup> kot družbeni fenomen in njegovo obravnavo v leposlovju. V nasprotju s klasično feministično kritiko ga sodobni avtorji obravnavajo kot igro vlog, ki ne reproducira razmerij moči v stvarnem življenju. Enostavno rečeno: če kdo odigra vlogo mazohista/podrejenega, to še ne pomeni, da je dejansko podrejen v realnosti. »Stvarnost« sadomazohistične igre je za Stearja podobna fikciji, gledališču ali otroški igri: udeležencem ponuja možnost igranja vlog in vživljanja v fiktivno, zaigrano sceno, ki je ne gre enačiti z zunanjo realnostjo.<sup>13</sup> Razširjen mit sicer pravi, da ljudje v sadomazohističnih igrah iščejo tisto, česar ne izkusijo v življenju: zato naj bi osebe z veliko družbeno močjo, direktorji in politiki – mit pravi, da med njimi tudi Hitler –, prakticirale vlogo mazohista, v kateri si lahko oddahnejo od bremen odgovornosti. Morda zato v popkulturnem imaginariju poznamo podobo senzualne in močne Domine, sicer pa naj bi v praksi<sup>14</sup> večina ljudi, ki prakticirajo *BDSM*, preizkušala obe vlogi. Da vloge v sadomazohistični igri niso določene s družbenim ali biološkim spolom, potrjujejo tudi lezbične teoretičarke, ki trdijo, da kontekst lezbične sadomazohistične igre omogoča rekodiranje spolnih vlog.<sup>15</sup>

Mazohizem, ki naj bi v luči tradicionalne kritike izražal žensko podrejenost, je v literarni zgodovini večkrat deloval subver-

- 12 Tu uporabljam besedo »sadamazohizem«, ker je *BDSM* novejšega izvora, zato ga v preteklih literarnih in socioloških obravnavah niso uporabljali. Eden od razlogov sodobne uporabe izraza *BDSM* je poskus, da bi fenomen ločili od zgodovinskih oseb markiza de Sada in Leopolda von Sacher-Masocha, po katerih je dobil ime.
- 13 Stear, Nils-Hennes: »Sadomasochism as make-believe«. V: *Hypatia*, zv. 24, št. 2 (2009). Str. 21–38.
- 14 Zanimivi, čeprav ne popolnoma zanesljivi, so podatki, ki jih najdemo na forumu *BDSM* kluba Slovenija; tam navajajo svoje člane v letu 2010 glede na to, ali prevzemajo dominantno (dom/domina) ali podrejeno vlogo (sub/subica) ali obe (switch/switchica): moški (414): 137 domov (33 %), 143 subov (35 %), 134 switchev (32 %); ženske (112): 46 domin (41 %), 33 subic (29 %), 33 switchic (30 %). <http://www.bdsm-slovenija.com/forum/topic/263-malo-dolgeasne-statistike/page-2>
- 15 Grae Cook, E.: »Gender as a sex toy«. V: *Conference Papers – American Sociological Association*, 2006 Annual Meeting, Montreal.

zivno, posebej ko je bila v vlogi Domine ženska, tako kot pri Leopoldu von Sacher-Masochu in njegovi *Veneri v krznu* (1870). Da gre za kompleksen fenomen z dolgo zgodovino, priča prvi britanski erotični roman, *Fanny Hill* (1748) Johna Clelanda, kjer prostitutka in naslovna junakinja najprej prebiča stranko, nato pa z njo zamenja vlogo. Zadnjega razvpitega erotičnega romana o ženskem mazohizmu, *Zgodbe o O* (1954) Pauline Reage, prav tako ne gre enačiti z »reprodukcijo patriarhata«, saj je doživel zelo kompleksne interpretacije, med drugim so ga povezovali s krščansko spiritualnostjo, kultu bičanja in trpinčenja lastnega telesa ter čutnostjo transa.<sup>16</sup>

Številni raziskovalci opozarjajo, da je tudi razmerje moči med podrejenim in nadrejenim veliko bolj kompleksno, kot se zdi na prvi pogled. Psiholog Selman Repišti to formulira na naslednji način: »Ne zadovoljijo le sadisti potrebe po moči in svobodi. To delajo tudi mazohisti: njihova moč je v tem [...], da partnerja, ki se je opredelil za sadista, v njegovi seksualni igri omejijo. Partner v vlogi mazohista sporoča: 'Jaz imam svobodo in moč, s katero ti ukazujem, do kam lahko greš. To pa je: do tam, do koder jaz uživam'« (Repišti, 93).<sup>17</sup> Na isti način je vloga podrejenega predstavljena v *50 odtenkih*, kjer Christian piše Ani: »Mislim, da ne razumeš, da je v odnosu med Dominantnim in podrejenim podrejeni tisti, ki ima moč. To si ti. Ponovil bom – ti si tista, ki ima moč. Ne jaz. [...] Če nekaj poskusiva in ti to ni všeč, lahko spremeniva pogodbo. Ti odločaš – ne jaz.«<sup>18</sup>

In junakinja *50 odtenkov* počne točno to: uveljavlja svojo voljo. Čeprav je jasno, da Christianov življenjski stil vključuje radikalne BDSM-prakse, Ana sprejme le tisto, kar ji ustreza. Ko gre Christian na koncu prve knjige čez mejo – ga zapusti. V prihodnosti si tako zagotovi posebno moč v postelji, kjer ji Christian obzirno

16 Shullenberger, Bonnie: »Much affliction and anguish of heart«. V: *The Massachusetts Review*, poletje 2005, zv. 46, št. 2. Str. 249–272.

17 Repišti, Selman: »Sadizam i mazohizam ili sadomazohizam: konceptualna i empirijska razmatranja«. V: *Antropologija*, št. 10, zv. 3 (2010). Str. 73–97.

18 James, E. L.: *Fifty Shades of Grey*, The Writer's Coffee Shop, e-knjiga, 2011. (Prev. I. K.)

servira le tiste aktivnosti, v katerih uživa. In tu pridemo do drugega sporočila: Ana se pusti našeškati, bičati in zvezati, a ni v podrejenem položaju, prav nasprotno. Počne točno to, kar hoče, zato je v postelji gospodarica ona.

A preden pohitimo in Ano razglasimo za novo amazonko, je treba opaziti še nekaj. Junakinja *50 odtenkov* sicer ima pravice in moč, a le na nekaterih področjih. Sama sprejme odločitve o rojstvu otroka, ki ga Christian zavrača, v njeni domeni je tudi gradnja njenega novega doma. Ženska je torej lahko gospodar v postelji, gospodinjstvu in otroški sobi – na področju zasebnosti. Te pravice pa ima očitno v zameno za pasivnost v javnosti: tu dominira moški. Tu smo v zanimivi situaciji, saj smo seksualno osvoboditev v umetnosti že tradicionalno povezovali z osvoboditvijo od družbenih okovov. A ne v tem primeru. Tokrat ne velja niti znameniti feministični slogan »zasebno je politično«. Seksualna emancipacija v *50 odtenkih* ni prav nič politično subverzivna: po novem gre z roko v roki z dobro staro patriarhalno ideologijo. In smo zopet na polju harmoničnega prepletanja dveh različnih, na prvi pogled nezdružljivih sporočil.

### **Patriarhat + seksualna liberalizacija = odlična kombinacija**

Moč *50 odtenkov* in podobnih erotičnih romanc po mojem mnenju izhaja iz izvirne priredbe starega romantičnega mita o devici, ki jo reši princ na belem konju. Mita, ki ga ženskam že stoletja pripovedujejo zgodbe o Pepelki, Trnuljčici, Sneguljčici in moškem, ki osmisli njihovo življenje, jih oskrbi z nežnostjo, ljubeznijo in otroki ter srečnim življenjem do konca njunih dni. Toda če je tradicionalna ženska junakinja živela v družbi, ki je na želje, ki se niso vklopile v romantični mit, odgovarjala z »Ne smeš!«, današnja bralka živi v precej drugačnem okolju. Družbeni imperativ je naenkrat postal »Ugajaj si!«. Zakaj bi bila zadovoljna z majhno hiško in umazanimi pleniciami, če se, kot pravi znameniti oglaševalski slo-

gan, ceniš in si lahko privoščiš adrenalinski seks, večno mladost, drage obleke in eksotična potovanja? Kot je že večkrat razglasil razvpiti Žižek, problem ni več v tem, da bi nam vladajoča ideologija skrite užitke prepovedovala, temveč v tem, da nam nenehno ukazuje, naj uživamo. Novo družbeno zapoved je Žižek primerjal s sloganom nemasnih mesnih proizvodov v Nemčiji: »Du darfst!« (Žižek 2006, 352).<sup>19</sup> Primerjava zelo lepo ustreza tudi v našem primeru, saj tudi Ana »sme«, a vendarle ne ugrizne v mastno klobaso, polno holesterola, temveč v nemastni proizvod, ki je brez posledic, ki jih takšna pregrešnost prinaša s sabo. V *50 odtenkih* uživamo v divjem, prepovedanem seksu in najdražjih restavracijah in oblekah – ne morem si kaj, da me opisani kontekst me bi spomnil na elitno prostitucijo –, a vse to počnemo brez tveganja in nevšečnosti ter *znotraj* varnih okvirov romance in patriarhata.

Pa gre to zares skupaj? Romanca je, kot pojasnjuje Janice Radway,<sup>20</sup> temeljno vezana na žensko izkušnjo patriarhata: raziskuje možnosti adaptiranja in spreminjanja vlog ženske seksualnosti, toda znotraj tradicionalnih institucij in struktur. Cilj romance tako ni prikaz te ali one seksualnosti, temveč določitev patriarhalnega zakona kot edinega načina za realizacijo zrele ženske osebnosti – tudi v sodobnem kontekstu. Če naj nadaljujem misel Janice Radway, bi lahko rekla, da je ravno integracija novih seksualnih in vedenjskih praks v institucijo heteroseksualnega monogamnega zakona dokaz a) trdnosti tradicionalnih struktur, ki prežemajo našo »emancipirano« družbo, in b) trdoživosti samega žanra romance, ki je s sprejemanjem novih elementov, ki so mu bili še včeraj tuji, obdržal svoje temeljne značilnosti.

Tudi potrošniška družba je znana po logiki integracije potencialno nevarnih sestavin v svoj sistem, in *50 odtenkov* je lep primer tovrstnega delovanja. Skozi *50 odtenkov* lahko bralke hkrati izživijo fantazije o tradicionalni, čisti ljubezni in dominantnem moškem, fantazije o ženski seksualni liberalizaciji in dominaciji,

19 Žižek, Slavoj: *Škakljivi subjekt*. Sarajevo: Šahinpašić, 2006.

20 Radway, Janice A.: *Reading the Romance*. The University of North Carolina Press, 1991.

fantazije o žrtvovanju za srečno družino in tudi tiste o narcističnem samougajanju in zadovoljevanju potrošniških želja. *50 odtenkov* tako istočasno preigrava konfliktne ideologije in zahteve ter nagovarja raznoliko bralno občinstvo, sodobne izobraženke in tradicionalne gosposdinje, ki se na delo odzivajo različno, a jih večina iz te igre ideologij vendarle črpa nekakšen užitek.

Preden zaključimo, bi rada *50 odtenkov* sive postavila v kontekst treh velikih hitov t. i. ženske literature – žanra, ki je namenjen ženskemu bralstvu in se ukvarja s t. i. ženskimi interesi: ljubeznijo in odnosi. Že od *Strahu pred letenjem* Erice Jong v tem žanru kraljuje globoko frustrirana ženska junakinja, ki poskuša krmariti med dvojnimi zahtevami družbe. Tovrstne junakinje so nastopale tudi v uspešnicah, kot sta *Seksu v mestu* (1997) Candace Bushnell in *Dnevnik Bridget Jones* (1996) Helen Fielding. Vsi trije romani so po mojem mnenju dvojno kodirani: izražajo močno hrepenenje po uresničitvi romantičnega mita, a lastno željo obenem analizirajo in ironizirajo, obravnavajo cinično in humoristično. Njihove zgodbe temeljijo na razočarani ugotovitvi, da idealnega moškega ni in da so junakinje (vsaj v knjigah, ne pa tudi v ekranizacijah) prisiljene v pogajanje, improviziranje in kompromisne rešitve na pogorišču starih idealov. Presenečena sem, da smo po vsem tem času spet prišli do teksta, ki bralce tako močno nagovarja z izpolnitvijo sanjarij o idealnem moškem, idealni ženski in idealnem romantičnem odnosu. Zastavljam si enostavno vprašanje: kako se je to zgodilo? Nisem prepričana, ali imam pravi odgovor, a se mi zdi, da ga lahko poiščemo tudi v ekonomski in družbeni krizi, ki je poglobila stanje negotovosti, v katerega so potisnjeni prebivalci »zahodnega« sveta, dodatno onemogočila izpolnitev visokih ciljev in še bolj oddaljila dostop do užitkov in materialnih dobrin. Morda se je zato poglobila eskapistična želja, trg pa je na to odgovoril. Toda kot rečeno, živimo v družbi konfliktnih ideologij: medtem ko cveti novi romantično-erotični žanr, je televizijska hiša HBO lani producirala nadaljevanko *Girls* (*Dekleta*), katere avtorica je mlada Lena Dunham. V centru so

velike želje in ideali mladega (nepopolnega, nelepega, nevitkega) dekleta, ki priletijo na trda tla newyorške realnosti – dekleta spet improvizirajo, živijo v podrtijah, delajo za minimalno plačo in se pogajajo z moškimi, ki so zmedeni prav toliko, kot so zmedene same. Ob vsem tem nazdravijo s polnim kozarcem grenkega humorja. Huda skrb za žensko (samo)podobo, s katero strašijo kritiki *50 odtenkov*, je še vedno neutemeljena.

Svetlana Slapšak

## Ramifikacije pustolovsko-ljubezenskega romana: smeri retorika in znanost – zgodovinopisje

Konvencionalno: ključna beseda za pustolovsko-ljubezenski roman – žanr, ki ni vrednoten visoko, hkrati pa je žanr z najdaljšo kontinuiteto v evropski književnosti. Od prvega stoletja našega štetja do danes pustolovsko-ljubezenski roman nenehno pridobiva nove žanrske izdelke. Danes ga med mnogimi variantami in v medijski mešanici knjiga-film-igrice morda teže prepoznamo, vendar v kioskih in na letališčih postane jasno, da pustolovsko-ljubezenski roman še zmeraj obstaja, zlasti v knjižni industriji. Zanima me, kako »konvencionalno«<sup>1</sup> reflektira, spodbuja in morda spreminja povezani epistemski strukturi – zgodovinopisje in retoriko, ki oblikujeta diskurze vseh humanističnih (in drugih) znanstvenih disciplin.

Povezanost retorike helenističnega obdobja, posebej t. i. »druge sofistike«, in pustolovsko-ljubezenskega romana so opazili že prvi raziskovalci tega žanra. Na eni strani imamo retorične dele v antičnih romanih (govori junakov in junakinj), na drugi pa osnovni zaplet pustolovsko-ljubezenskega romana, ki je kondenziran in recikliran v retoričnih vajah oziroma v imaginarnih pravnih primerih zanje. Takšne tematske vaje so imenovali progimnazmata: to so fiktivni govori, predstavljeni v različnih stilih in žanrih, ki se lahko uporabljajo v sodstvu, v javnosti (administracija, dvor, ceremonije) ali v socializaciji. Funkcija učbenika progimnazmata, denimo Aftonijevega<sup>1</sup> (najbolj znanega med ohranje-

1 Slapšak, Svetlana, *Pustolovski roman potuje na vzhod: od trivialnega do nacionalnega, preobrazba žanra*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1997.

nimi), je dvojna – po eni strani preverja osnovno slovnično usposobljenost, izbor besed, obvladovanje figur, po drugi pa pomaga pri izboru teme in jezikovnih oblik ali žanrov, v katere se besede in figure lahko izrečejo. Ne gre torej izključno za tehniko govorjenja, temveč za splošno kulturo govornika. Učitelj retorike kot osnovni material uporablja znanje književnosti, umetnosti in zgodovine. Iz njih črpa primere, jih prilagaja zahtevam retorske veščine, jih vključuje v argumentacijo in potem pokaže, kako je argumentacijo mogoče obračati v za ali proti. Glavni Aftonijevi viri so krajši žanri – kot na primer Ezopove basni –, miti, zgodovinarji, kot sta Herodot in Tukidid, in navsezadnje govorniki, kot sta Demosten in Izokrat. Med najvplivnejšimi je njegov opis hrije, zahvaljujoč kateremu se nam je do danes ohranil izraz »Aftonijeva hrija«. V različnih časih in različnih okoliščinah se je vsebina spreminjala skladno s pričakovanim znanjem publike. To pojasnjuje, kako se je lahko učbenik prilagajal in obenem še vedno ostajal v uporabi. V obdobjih, ko je imela javna beseda manj pomembno vlogo, se je Aftonijev učbenik uporabljal v ožjih krogih. Njegova določitev opisa, ekfrasis, je imela ključno vlogo pri opredelitvi evropske tradicije opisovanja, predvsem opisovanja umetniškega dela. Ta mali žanr, ki se je razvil ravno v antični retoriki, je osnova evropskega kritičnega diskurza, eseja. Z vidika tematike opis vstopa v ključno teoretsko vprašanje celotne evropske in zahodne umetnosti, vprašanje oponašanja ali mimesis. Opis skoraj nerešljivi problem oponašanja, s katerim se srečuje evropska in nasploh zahodna kultura, dekonstruira tako, da ga vzame kot del enake arbitrarne konstrukcije interpretacije in uporabe teksta. Opis aleksandrijske akropole v Aftonijevem učbeniku ne problematizira niti pogleda niti subjektivnosti, ne distance in ne »resničnosti«: kot primer pomnoževanja pristopov zgolj predlaga enega možnih pristopov k reorganizaciji podatkov. V zahodni tradiciji interpretiranja umetnosti, ki se začne s problemskim branjem Aristotela in zaokroži z Auerbachovo konstrukcijo mimesis ter Genettovim neoaristotelizmom, se zdi reto-



rična tradicija pisanja o umetnosti (opisa) žalostno pozabljena. Le redki moderni teoretiki, kot na primer Riffaterre, razmišljajo o diegetični funkciji deskriptivnega, vračajoč se k retoričnemu povezovanju deskriptivnega in narativnega ... Lahko bi sledili tudi omenjenemu povezovanju v razvoju moderne senzibilnosti – napake pri razumevanju življenja in umetnosti od Don Kihota prek gospe Bovary do Freudove opozicije načela ugodja in načela realnosti. Barthesovo razmišljanje o »efektu realnosti« in njegovi vlogi v nemožnosti predstavitve »realnega«, ki se nemara še najbolj približa opisu antične retorike: zdi se, da na dokončno terminološko obuditev ekfrazе v teoretski literaturi najverjetneje ne bomo več dolgo čakali. Pustolovsko-ljubezenski roman pa je »krovni« žanr retoričnih vaj, saj je njegova glavna zgodba – o ljudeh.

Poglavitna značilnost Aftonijevega učbenika je povezovanje pridobljene govorniške spretnosti in tekstov iz zakladnice znanja oziroma obogatitev argumentacije osnovnega izpostavljenega problema prek kulturnega konteksta in performativnega vnosa. Govornik med prepričevanjem občinstvo zapeljuje/zavaja s privlačnimi zgodbami in naracijo, da bi okrepil lastno argumentacijo. Postopek avtorja učbenika je na prvi ravni prikazovanje ustreznih tem in njihova hkratna relativizacija, da bi učenca privedel k iskanju lastnih primerov, ki bi bili po svoji izvirnosti, redkosti uporabe ipd. zanimivejši od drugih. Na drugi ravni gre za dekonstrukcijo neke interpretacije in razumevanja naracije. Ni zgodbe ali primera, ki bi imel vedno isti pomen – nasprotno, cilj retorske vaje je ravno v tem, da neki pomen izključi, da vpelje in izpostavi druge možne pomene, celo tiste, ki so drug z drugim v navzkrižju. Ko se denimo mit o Dafne pripoveduje v več različnih ali nasprotujočih si verzijah, osnova ne obstaja več kot fiksirani tekst avtoritete: poslušalec, sodelavec ali avtor govora je poklican in povabljen k temu, da spozna in odkrije, katere možne verzije so na razpolago, kdo so njihovi avtorji, iz katerega časa izhajajo, kako se jih lahko uporabi. Interpretativna mreža je neskončna,

brez hierarhije, brez cenzure ali ideološke kontrole. Kar pa je bilo mogoče storiti z mitom o Dafne, ne bi moglo biti izpeljano na krščanski paraboli, katere struktura je vpisana v en sam pomen. Tako postane razumljivo, zakaj je lahko suhoparni učbenik retorike v določenih obdobjih postal učbenik svobode duha ...

Zaplet pustolovsko-ljubezenskega romana se v retoriki lahko razume kot vpis kulturne poetike. Pod kulturno poetiko razumem vpis prevladujočih ideoloških tekstov, popularnih naracij ali nasploh predpisujočih tekstov v vedenje in tudi v pisanje. Vprašanje je prišlo predvsem s strani ameriškega novega historizma, vendar so ga kot močno sredstvo za branje kultur v sodobnih pričevanjih, vsekakor ne samo književnih, prevzeli tudi antropologi. V tem smislu bi Aftoniju in njegovemu učbeniku retorike lahko zastavili nekaj vprašanj o kulturni poetiki, sploh ker se ukvarja z vprašanjem tém. Tudi Aftonijeve retorske vaje imajo kaj povedati: zlasti o izboru primerov. Čeprav so se skozi stoletja stabilizirale in kanonizirale na retorskih šolah, je avtoriteta, ki je v njih fiksirana, zagotovo avtoriteta, ki pripada starejšemu obdobju, »najboljšemu« razdobju atenske demokracije 5. in delno 4. stoletja pred našim štetjem. Pri številnih pisateljih helenizma, rimske dobe in pozne antike je navzoče utopično vpisovanje v kulturo, v kode in standarde komunikacije tega obdobja. Tip govora, ki ga Aftonij posredno priporoča v svojih vajah, je aticizem v smislu strogega in čistega načina izražanja atiške retorike demokracije. Lahko bi se vprašali, ali je to nekaj, kar bi današnjemu okusu množične kulture ustrezalo – na podlagi tega, kar vemo o pozni antiki, bi bil odgovor vsekakor negativen. Gotovo je, da Aftonij lokalne elite poučuje o tistem, kar so imele za svoje najvišje vrednote, ne glede na to, ali so jim v svojem okusu ali vedenju dosledno sledile. Klasična preteklost nedvomno vsebuje sloj tega predpisujočega, toda ali je bilo tisto, kar je predpisano, tudi tisto, kar je prevladovalo? Ali so bile elite edina avtoriteta? To so vprašanja, na katera bi, vsaj s stališča retorike, lahko odgovorili le delno. Spomnimo se, da je bil bilingvizem oziroma trilingvi-

zem zahteva in pogoj obstoja v tej kulturi; torej: materna jezika sta bila oba, tako grščina kot latinščina. Obvladanje teh jezikov je zagotavljalo kariero, socialni položaj, bogatenje in navsezadnje vpis v kulturo. Če je morala politična stran previdno spremljati dogajanje v cesarstvu, provincah, v mestu, ji je bila po drugi strani v intimnem sprejemanju preživelih vrednot, ki so bile domnevno politično nenevarne, zagotovljena nekakšna varnost. Toda ali je ideja demokracije nenevarna v katerikoli družbi? V Aftonijevih retoričnih vajah je opaziti nekakšno subtilno ravnovesje med demokratično prakso preteklosti in vsakdanjim vedenjem, kjer je v ospredju dogajanje v družini. Rimska multikulturnost je predstavljala permisiven sistem, kjer je bilo zasebno in javno jasno razločeno. Kakšen naj bi bil potemtakem cilj predpostavljene subverzije demokratskega ideala, ki ga Aftonij predlaga v svojih primerih? Ena možnih domnev je, da se je Aftonij kot učitelj že stoletja prežvekovanih retorskih primerov obrnil k nečemu, kar je bilo šele v nastajanju – h krščanstvu. Kot neprimerno enostavnejši sistem, ki ne zahteva ne šolanja ne poznavanja tekstov in tradicije, je bilo krščanstvo rafinirani in komplicirani retorski izobrazbi resen izziv, če že ne kar grožnja. Prezir do krščanske nepismenosti in neizobraženosti je viden tudi v spisih Julijana Apostata in avtorjev njegove dobe. Ko beremo Aftonijevo »kulturno poetiko«, se začnemo zavedati, da je ta suhoparni material poln dialoških vpisov sodobnosti, razmerij do starega in novega, kritike in tudi sprejemanja nove senzibilnosti. Progimnazmata so vaje za pristop k poklicni karieri, vendar opisujejo tudi situacije demokratske prakse, zlasti v primerih, ko gre za tirana ali za modrost kot osnovo dobre vladavine. Po drugi strani je slika družine in zakona slika helenistične zasebnosti in individualizma, daleč od izključujoče identitarne usmerjenosti na javno (in moško), značilne za atensko demokracijo. Opis dobre zakonske zveze je na meji vrednot, ki bi jih lahko razumeli kot krščanske, čeprav je nedvomno vpisan tudi ... posteljni užitek. Da bi ohranil ravnovesje med prevladujočimi diskurzi svojega časa, Aftonij

kombinira elemente različnih tipov vedenja in ponuja model, ki nemara ustreza realnim možnostim njegove dobe – realnim možnostim tistih, ki so živeli s teksti, ki so uživali v znanju in ki so svojo identiteto v veliki meri dopolnjevali z intelektualnimi aktivnostmi. Čeprav gre v veliki meri za citiranje podobnih govorov, značilnih za antično prakso 4. stoletja pred našim štetjem, jih gotovo lahko kontekstualiziramo oziroma iz njih beremo kulturno poetiko. Seveda lahko domnevamo, da so bile retorske šole tega obdobja v precejšnji meri »iztirjene« iz socialne in kulturne realnosti ter da je bilo obiskovanje tovrstnih šol samo še ultimativna gesta distinkcije elit, popolnoma ludistično in socialno-kulturno irelevantno, morda namenjeno samo zasebnemu, hišnemu sestavljanju ustreznih tekstov in govorov. Raziskovanje antične retorike niti do danes še ni doseglo bližnjega stika z zgodovinskimi disciplinami, da bi se takšni izzivi bolj resno teoretizirali oziroma da bi se podobna vprašanja sploh zastavljala. Po drugi strani se je v študijah antike šele pred kratkim začela resna revalorizacija poznohelenističnih ali zgodnjepoznoantičnih avtorjev, kakršen je denimo Atenaj. Površnost, filologiziranje in popolna odrezanost od realnosti so bili glavni očitki omenjenim avtorjem, katerih socialno-kulturni kontekst je bil ob osnovni predpostavki njihove irelevantnosti zapostavljen. Vpliv teh avtorjev na formalne tekste evropskih kultur, pri čemer po teh kriterijih Aftonij med temi avtorji zaseda zelo visok položaj, se obravnava samo kot produkt tega, kar se v njihovih delih lahko vzame kot podatek, brez kakršnegakoli posvečanja pozornosti organizaciji in strukturi teksta oziroma vpisanim kodom. Del te revalorizacije je treba pripisati nečemu, kar bi lahko imenovali »postmodernistični okus«, novo razumevanje fragmentarnosti, odstopanje od kanonskih vrednot. Po drugi strani je treba zelo resno brati tudi tiste tekste, ki so bili neštetokrat objavljeni ter brani in so imeli status vzora že pred sodobno medijsko eksplozijo.

S spremembo pogleda na antično retoriko, posebej na njene pedagoške prakse, postaja mogoča tudi sprememba pogleda na

diskurzivne možnosti žanra pustolovsko-ljubezenskega romana. Čeprav ostaja vprašanje bralcev in recepcije tega žanra v antiki odprto, se iz socialne situacije retorike že lahko izločijo elementi identitarne konstrukcije, ki nadomeščajo državljansko identiteto nekdanjih antičnih demokracij, zlasti kulturno najbolj ugledne, torej atenske. Prvič, gre za novo dvojno oziroma heteroseksualno identiteto – ženska je nujna sestavina pojma »sreča« – intimne, družinske, hišne sreče, ki je nadomestila javno identiteto, »slavo« moškega državljana. Družba in zgodovina sta iz tega novega, minimalnega sveta identitete umaknjeni in nujno predstavljeni kot nevarnost: vsakdanjik je spremenil lokacijo, iz javnega prostora demokracije se je preselil v hišo. Proces resemantizacije prostorov poteka vzporedno s procesom spreminjanja spolnih identitet. »Zunaj« postaja pustolovščina zase, tudi v primeru, ko ga raziskuje ženska – denimo meščanki sami v mestu, kot v Herodovih mimih. Ko se ta proces konča, se odprejo diskurzivne možnosti za nove tematske vpise. Ob strani bom pustila krščanske ideološke vpise, ki so žanr ohranili v srednjeveškem obdobju, čeprav zmeraj v ambivalentnem položaju branja, ki je za ženske lahko koristno, lahko pa tudi nevarno, in se posvetila samo pustolovsko-ljubezenskemu romanu v času knjižne industrije in družbeno pogojene politike objavljanja. Antični dialog s sedanjostjo in iskanje novih identitet sta iz žanrskega jedra izginila: edina oblika identitete, ki se lahko primerja z antično državljansko, je – kolektivno-nacionalna.<sup>2</sup>

Žanrsko razvejitev pustolovsko-ljubezenskega romana do srede 19. stoletja bi lahko razumeli kot rezultat spopada s poetiko realizma in ponovnega ovrednotenja žanrov, vodilne literarne akademije, standardov in literarnega trga, ki so se temu prilagajali. Ta spopad lahko beremo v temporalno-diskurzivni dispoziciji žanra: moderni pustolovsko-ljubezenski roman ima v vseh svojih podžanrskih oblikah opraviti s preteklostjo: to velja tudi za

Slapšak, Svetlana, Pustolovski roman potuje na vzhod: od trivialnega do nacionalnega, preobrazba žanra. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1997.

znanstvenofantastični roman, ki je zmeraj povezan z idejami razvojne zgodovine. V tem podžanru naletimo na stereotip poja-  
snjevanja preteklosti, ki bralcu odkriva, kaj se je bilo zgodilo člo-  
veški vrsti in zakaj. Junaki znanstvenofantastičnih romanov  
vztrajno pripovedujejo o preteklosti ali o prejšnjih fazah v člove-  
kovem razvoju in se v skoraj pridigarskem tonu, ki ga navadni  
ljudje – pa čeprav bi jim znanje to dopuščalo – nikoli ne upora-  
bljajo, spominjajo podrobnosti in jih bralcu ponavljajo. Ideološki  
potencial te v svojem bistvu retorične strategije je velikanski. Spo-  
min, kot ga tipično predstavijo diskurzi o preteklosti/prihodno-  
sti v znanstvenofantastičnem romanu, je strukturiran po prepo-  
znavnih sistemih uradnega zgodovinopisja (čeprav imaginarnih  
družb), prebliski individualnega spomina pa zgolj »ilustrirajo«  
glavno zgodovinsko naracijo. Individualna izkušnja odgovarja  
narativnemu kodu. To nima nobene zveze s človeškim spominom  
in njegovim delovanjem, ki sta arbitrarna in selektivna. Ko posa-  
meznik govori o preteklosti, je to povezano z žanrom diskurza, v  
katerem govori (akademski, uradni, medijski, zasebni itn.), in  
opredeljeno z družbenim kontekstom izjavljanja. Posameznik  
pogosto ponavlja diskurzivne sheme, ki so nastale v šolskem ali  
kakšnem drugem prevladujočem narativnem okviru: šele ko  
pride v diskurzivno situacijo, ki zahteva »spomin« kot ključ, se  
lahko sprostijo drugi mehanizmi (psihoanaliza, intervju itn.).

V nasprotju z znanstvenofantastičnim romanom starejša ozi-  
roma izvorna žanrska oblika, pustolovsko-ljubezenski roman, za  
cilj nima pojasnjevanja človekove (ali nezemljanove!) zgodovine:  
cilj zapleta modernega pustolovsko-ljubezenskega romana je  
pobeg junakov iz zgodovine v zasebno srečo. Ideološki »dizajn«  
zgodovine je v starejšem žanru nepomemben – junaka bežita od  
vsakršne zgodovine. Čas najboljše in verjetno najbolj kako-  
vostne produkcije pustolovsko-ljubezenskega romana je od 19.  
stoletja do druge svetovne vojne. V tem času je žanr izzval tudi  
najbolj produktivno družbeno refleksijo – sprva Karla Marxa,  
potem pa Ernsta Blocha. Oba sta »transcendirala« priljubljenost

avtorjev, kot sta Eugène Sue in Karl May, in iz nizko vrednotene književnosti črpala kritiko kapitalizma. Obstaja pa še pomemben epistemski vidik tega žanra, ki ga lahko vidimo v povezavi z novim zgodovinopisjem 20. stoletja – s šolo Annalov. Sledile so ji mnoge različice – novi historicizem, mikrozgodovina itn. V osnovi gre za pobeg od zgodovine dogodkov in raziskovanje zasebnega življenja in vsakdanjika. Junaka pustolovsko-ljubezenskega romana na koncu izgineta v anonimno in nezgodovinsko srečo, in pogosto sta postala prav anonimni vsakdanjik in »sreča« ključ za razumevanje imaginarijev polje raziskovanja novega zgodovinopisja. Veliki avtorji pustolovsko-ljubezenskega romana, kot sta denimo Alexandre Dumas in Rafael Sabatini, so skrbno raziskovali vsakdanjik obdobja, ki so jih opisovali: v nasprotju z »velikimi« zgodovinskimi dogodki, ki so jih občasno adaptirali v skladu z usodami izmišljenih junakov, je moral vsakdanjik ostati čim bolj prepričljiv in avtentičen ...

Znanost zgodovinopisja in retorika torej omogočata izzivalno interpretacijo žanra, ki se danes tragično izgublja v zgodovinski nereferečnosti in nespoštovanju pridobljenega znanja (kot tudi izjemne dostopnosti znanja); na drugi strani pa moderni pustolovsko-ljubezenski roman odpira nov pogled na retorične prakse, zgodovinske interpretacije in diskurzivne strategije med njimi.

Gregor Vuga

## H. P. Lovecraft in literatura čudnega

### Od duhov do hobotnic

Med platnicami knjig so se že od nekdaj skrivale pošasti. Od Humbabe v Gilgamešu prek Leviatana in Behemota v Stari zavezi do množice groteskni križancev v grški mitologiji, od Grendla do Frankensteinovega stvora. Ujete v kletke jezika so bralcu omogočale varen stik z naplavino primordialnega kaosa, iz katerega se je na krhkih temeljih dvignil človeški kozmos. Za trenutek prestavljen v vlogo raziskovalca na pragu neznanega, otroka na robu temnega in neukročenega gozda, lahko človek ob pošastnem izkusi nekaj razburljivega in izvirnega. Renesansa in razsvetljenstvo sta pošasti počasi udomačili, spremenili v alegorijo, dokler niso bile več oprijemljive, pač pa le simbol nečesa drugega.

Konec osemnajstega stoletja je pošastno v literaturi končno rehabilitirala romantika z gotskim romanom ali kratko zgodbo. Gotska proza se je sicer naslonila skoraj izključno na hauntološko menažerijo, polno okostnjakov, duhov, vampirjev ter drugih povratnikov od mrtvih. S tega stališča bi lahko oprostili tistim, ki so tovrstno »temno« literaturo imenovali kar s skupnim imenom ghost story. Toda kot dokazujejo srednjeveški bestiariji ali sodobne enciklopedije fantastičnega, je taksonomija izmišljenega izjemno metikulozna. *Ghost* je nezadostna oznaka že za množico posmrtnih prikazni, kaj šele vseh ostalih stvorov, kot so volkodlaci, vile ali demoni. V zgodbi lorda Dunsanyaja »The Dance at Weirdmoor Castle« eden od obiskovalcev obcestne gostilne opiše, kako so ga v zapuščenem gradu obkrožili duhovi ter ga vprašali,



ali je ob cesti videl kaj duhov. Ko odvrne, da ne, ga vprašajo, ali je potemtakem morda videl kaj prikazni ali fantomov. Pripovedovalec sklepa takole: »In iz tega sem videl, da obstajajo različne vrste duhov in da so bile vse to različne reči.«<sup>1</sup> Vse to so torej različne reči. V našem jeziku žal ne premoremo tako obsežnega besednjaka za nemrtve, kot ga ima anglosaksonska tradicija, v kateri se kaže močna potreba po določanju *differentie specificae* fantastičnih pojavov (*ghost, spectre, phantom, wraith, wight, banshee, revenant* ...). Kljub vsej tej raznolikosti pa so imeli vsi ti nestvori gotskega in grozljivega romana skupno točko: vsi so predstavljali nekaj nenaravnega, nekakšen vdor v naravni red sveta, neko neravnovesje, ki pa ga je mogoče tako ali drugače odpraviti (z glogovim količkom ali srebrno kroglo v srce, denimo). Da se povrne naravno stanje, je treba vampirja pokončati. Potem pa se je na začetku dvajsetega stoletja v neki ceneni reviji zgodilo nekaj zanimivega. Pisatelj Howard Phillips Lovecraft je, sledeč Poeju in Dunsanyju, ustvaril (na videz) novo obliko pošastnega. Grozote iz njegovih zgodb niso več intervencije nečesa nenaravnega v sicer urejeni univerzum, pač pa nasprotno prav razgaljenje univerzuma samega kot nečloveškega in pošastnega. Kadar Lovecraftove pošasti kršijo zakone narave, tega ne počnejo zato, ker bi bile nenaravne, pač pa izrecno zato, ker je človekovo razumevanje narave antropocentrično in s tem naivno. Pošastno stanje sveta je naravno.

Leta 1928 objavljena Lovecraftova zgodba »The Call of Cthulhu« je inavguracija tega obrata. V njej se pojavi starodavno bitje, Cthulhu, brezsmrti (ne pa nemrtvi!) relikv iz neke predčloveške dobe. Videti je kot nekonsistenten spoj humanoidnega zmaja s hobotničasto glavo. V havajski mitologiji je hobotnica preživelo bitje iz nekega pradavnega sveta, ki je obstajal pred našim. Cthulhu je bil tu, preden smo zlezli z dreves, in na koncu nas bo tudi preživel. Ne moremo se ga znebiti in njegova prisotnost kaže,

1 »Had I seen any ghosts by the road? they asked. 'No,' I replied. Any spectres? Any phantoms? And I saw from that that there were different kinds of ghosts and that all these were different things.« (»The Dance at Weirdmoor Castle«, 1950)

kako zelo nepomembni in majhni smo v primerjavi s svetom. Naj si še tako prizadevamo, je vse naše znanje neznatno in omejeno. Kot ugotavlja pisatelj in teoretik China Miéville, hobotnica v zahodnem kanonu nima folklorne ali mitološke podlage, pravzaprav je do dvajsetega stoletja (ko se jo začne v karikaturah povezoovati s »skritimi silami« gospodarstva ali politike) brez lastne alegorične vsebine, v nasprotju z denimo orli, levi ali kačami. Ni je mogoče razlagati simbolno in pri Lovecraftu drugače kot v japonski kulturi (kjer lovkasta erotika sega najmanj v začetek 19. stoletja, kot priča lesorez z naslovom Sanje ribičeve žene) nima absolutno nikakršne psihoanalitične, seksualne globine. Lovecraft se odreka vsem temam človeškega življenja, njegova pozornost je v celoti posvečena nesmiselnosti tega življenja v primerjavi z vesoljem. Cthulhu je nestvor *par excellence*, ne označevalec, pač pa realna stvar, ki je istovetna s praznino v srcu vsega.

Lovecraft je svojo prozo imenoval *weird fiction*. Zgodbe in občasno novele je objavljajl skoraj izključno v ceneni reviji, po naključju imenovani *Weird Tales*. Ta je bila je le ena izmed mnogih tako imenovanih »šund revij« na takratnem tržišču. Konec 19. stoletja so se v začele v anglosaksonskem svetu prodajati cenene knjige, polne razburljivih ali senzacionalističnih zgodb. V ZDA so jim rekli *dime novels*, v Veliki Britaniji pa *penny novels* (ali pogosteje *penny dreadfuls*, s čimer so nazorneje sporočali vsebino teh priljubljenih knjižic). Pogosto so vsebovale ponatise klasičnih gotskih pripovedi, kot je denimo *Otrantski Grad*. Na začetku 20. stoletja so se v ZDA razvili tako imenovani pulps, poimenovani po ceneni papirnati kaši, na kateri so bili natisnjeni. Šlo je za revije, ki so nadaljevale tradicijo pogrošnih (dobesedno) knjig iz prejšnjega stoletja. Skoraj brej izjeme so bile naslovljene z dramatično ali žgečkljivo zvenečim pridevnikom (*fantastic, amazing, astounding, startling, thrilling, spicy, uncanny, strange ...*), ki mu je običajno sledil naziv *tales* ali *stories*. *Weird Tales* je bila med njimi ena bolj uspešnih in vztrajnih, saj ji je uspelo k sodelovanju pritegniti številne vzhajajoče figure žanr-

ske proze (denimo Roberta E. Howarda, Fritza Leiberja in Raya Bradburyja), svoj debi pa je v reviji doživel celo Tennessee Williams (najbolj znan po drami *Tramvaj Poželenje*).

Po genealogiji in mestu objave bi lahko torej Lovecraftovo prozo precej gotovo označili za šund. Vendar vztrajnost fiktivnega sveta, ki ga je ustvaril, ter njegova recepcija namiguje, da bi bilo lahko tudi drugače. Miran Hladnik našteva tri značilnosti trivialne literature: množična razširjenost (množična literatura), estetska razvrednotenost (kič) in funkcionalna razvrednotenost (šund ali plažna literatura) (*Trivialna literatura, Literarni Leksikon* 21, 1983). Lovecraft merilu množične razširjenosti ne ustreza: za časa življenja je bil marginalen avtor, po smrti je sicer v nekaterih krogih dosegel kulturni status, vendar je ostal njegov opus tudi znotraj pogrošne literature nišna produkcija, ki je ne moremo postavljati ob bok množični razširjenosti avtorjev tipa Meyer, King, Brown ali Rowling. Tudi sam je večkrat zatrdil, da piše za lastni užitek, ne za komercialni uspeh (to potrjuje tudi njegov zadržani odnos do objavljanja svojih del). Po tem merilu Lovecraftova proza torej ne more biti »prava« trivialna literatura. Sledeč Hladnikovi razdelitvi nam preostaneta še podklasifikaciji za kič ali šund. Osebnost bi pri Lovecraftu še bolj kot množično razširjenost izpodbijal funkcionalno razvrednotenost. Njegov fiktivni svet konstituira nekakšna negativna teodiceja. To je gnostično videnje sveta, kjer pa je zli in nepopolni demiurgov svet edina prava resničnost, brez možnosti onkraja. Ta moment daje Lovecraftovi prozi nihilistično naravnost, a zato še ni etično izpraznjena. Lahko jo imamo za odbijajočo, vendar ne brez funkcije. Njegova inverzija pošastnega je dovolj intrigantna, da je naredila vtis na marsikaterega literata, kot tudi filozofa (v Tisoč platonih ga denimo omenjata Deleuze in Guattari). Lovecraftovo videnje sveta lahko (sicer ne ekvivalentno, vsekakor pa sočasno) omenjamo ob (anti)pesimistični filozofiji Schopenhauerja, Bahnsena ali Nietzscheja, kar sta dokazovala Houellebecq (HP Lovecraft: *Against the World, Against Life*) in Thomas Ligotti

(*The Conspiracy Against the Human Race*), po njem pa kot po literarnem modelu posegajo tudi sodobni spekulativni realisti.

Znotraj trivialne literature tako ostane le še ena možna kategorizacija – Lovecraft bi potemtakem lahko bil kič, zloščeno blato, estetsko razvrednotena literatura. Vendar tu trčimo ob teoretsko vprašanje, ki presega samega avtorja. Nekateri teoretiki nam namreč zastavljajo vprašanje, ali smemo verjeti v apriorno večjo vrednost ekonomičnega, skopega jezika, ki sicer prevladuje v sodobni, kritiško priznani literaturi. Legitimno se je vprašati, ali je lahko to, kar angleži imenujejo *purple prose*, torej prenapihnjena, razbohotena proza, obtežena s preveč pridevniki, namerna in učinkovita pripovedna tehnika, in ne zgolj ponesrečen zdrs nevesčega pisatelja. Lovecraftu bi na tem področju človek le stežka pripisal vrhunsko večnost pisateljske obrti. Prav stil oziroma jezik je tisto, kar je pri Lovecraftu najlažje imitirati ali parodirati. Potem ko v roke prvič vzame kako njegovo zgodbo, lahko to stori vsak amater, ljubeče pa ga je parodiral celo Borges v zgodbi »Več je stvari na zemlji« (pravijo, da je parodija najiskrenejša oblika laskanja). Gotovo bi mu torej lahko pripisali značilnosti kiča. Gre za prozo, ki ji je spodletela estetska kvalifikacija za »pravo literaturo«. Njegov ornamentirani jezik, ki se je šibil pod arhaičnim izrazjem, pa je bil kljub temu zelo namerna poteza. Kot je o svoji prozi zapisal sam, ga je gnala želja po tem, da bi si »bolj jasno, detajlirano in trdno pred oči priklical tiste nejasne, bežne in fragmentarne vtise čudes, lepote in drznih pričakovanj« in da bi tako »za trenutek dosegel iluzijo čudne prekinitve ali prekršitve neprijetnih omejitev časa, prostora in naravnih zakonov«. <sup>2</sup> Takšnih ciljev pa z okleščnim besednjakom ni moč doseči.

Izraz *purple prose*, ki se navadno uporablja slabšalno, ima svoj izvor v Horacijevem delu *O pesniški umetnosti*, v katerem odsvetuje »bleščav« jezik, kadar ni na mestu. »Morda znaš dobro nari-

2 »... to achieve, momentarily, the illusion of some strange suspension or violation of the galling limitations of time, space, and natural law ...« (»Notes on Writing Weird Fiction«, v: *Amateur Correspondent*, 1937)

sati cipreso,« pravi Horacij, »toda kaj ti to pomaga, če so ti naročili, da naslikaš mornarja med brodolomom.« (Beseda »bleščavost« je v latinskem izvorniku zapisana kot *purpureus* in označuje nekakšen sij, ki vleče pozornost nase.) Horacij ne pravi, da je slikanje cipres nujno slabo, le da jih ni treba tlačiti tja, kamor ne spadajo. Prenapihnjena proza je torej lahko umestna in jo je mogoče legitimno uporabiti kot strukturni del zgodbe. Menim, da je Lovecraftu pri tem spodletelo ustvariti trajno literarno umetnino (ustvaril pa je trajen literarni fenomen), kljub temu pa lahko razberemo, da gre pri njegovem slogu za racionalno, programsko odločitev, in ne nepremišljeno in vase zavevano pisunstvo, saj je bil kot avtor izjemno samokritičen. Na koncu njegovi prozi ne uspe prestopiti praga kvalitetnega pisanja. Dejstvo, da sta njegove zgodbe v zbirkah ponovno izdala tako Penguin Classics kot Library of America, ki sicer velja za prag »kanonizirane« ameriške proze, pa kaže, da vendarle o(b)staja želja, da bi bil Lovecraft nekaj več, kot je. Moč njegove vizije presega pomanjkljivosti njegovega pisanja.

Toda vrnimo se k programu, intenci tega pisanja. Kaj je ta Horacijeva cipresa, za katero bolj prefinjeni in bolj skopi literarni jezik ne zadostuje? Lovecraftove zgodbe so notranjestrukturno precej statične in pogosto pozabljive. Vtis pustijo njegovi (ne preveč spretni) stilistični prijemi, v spomin se vtisnejo (domala komični) poskusi, da bi opisal neopisljivo. Pripovedovalec pogosto zanika, da bi bilo to, čemur je priča, mogoče opisati, v isti sapi pa se že spusti v natančne in dolge opise, polne pridevnikov. Ta kvazi impresionizem, pomešan z baročno preobteženostjo sloga, ki triumfira nad dinamično pripovedjo, je brez dvoma nameren: »Atmosfera, ne pa dogajanje, je velika želja literature čudnega. Zares, vse, kar zgodba čudes lahko kdaj je, je barvita slika nekega tipa človeškega razpoloženja.«<sup>3</sup>

3 »Atmosphere, not action, is the great desideratum of weird fiction. Indeed, all that a wonder story can ever be is a vivid picture of a certain type of human mood.« (»Notes on Writing Weird Fiction«)

Gre za atmosfero, občutje, vendar ne katerokoli občutje (v Lovecraftovi prozi zelo očitno manjkajo klasična človeška vprašanja ljubezni, erotike, družine in družbe – s tem bi se lahko precej pozabaval kak derridajevca). Pod lupo je postavljena izkušnja nečesa neizmerljivega, nečesa, kar se izmika razumevanju. Lovecraftov pripovedni čas je skoraj vedno geološki, njegove razdalje kozmične, njegova geometrija neevklidska. Njegove grozote so brezoblične, kakor je Melvillov ocean brez geografije in Moby Dick brez obraza. Edini način opisa takšne nedoločljivosti pa je (skladno z Melvillom) pretirana podrobnost opisovanja, ki detajl za detajlom slika razkosano podobo, sestavljeno iz prenasičenih vtisov. Lovecraftove pošasti so titanske himere, sestavljene iz delov globokomorskih bitij, insektov, hobotničastih stvorov. Enaka je njegova podoba sveta – paranoiden in fragmentaren odsev nečesa večjega in nedoumljivega. Njegova groza je nekaj tako velikega, prevelikega, da bi jo večina ljudi sploh opazila, kakor ne moremo zares videti planeta, na katerem stojimo. Izvor njegovega strahu in čudenja je svet sam. Predmet Lovecraftove literature je kantovsko vzvišeno kot tisto, kar presega zmožnosti človeškega zaznavanja in dojemanja in kar ga napolnjuje s strahospoštovanjem.

### **Duh perverznega**

Lovecraftov vzornik je bil po njegovem lastnem pričevanju (kar je tudi sicer razvidno iz njegovih zgodnejših zgodb) Edgar Allan Poe. Poe je napisal zgodbo z naslovom »Duh perverzности« (»Imp of the Perverse«), v kateri bralca sooči s tistim negotovim občutkom nekje med željo in strahom, ki nas prevzame, ko se denimo zazremo v veliko globino. Ta negotovost preveva celoten Lovecraftov opus. Njegove junake skoraj brez izjeme pokonča ali do norosti prižene neka temeljna radovednost, perverzna želja vedeti. Ta nikoli ni niti najmanj seksualna, temveč vedno izrecno racionalna, čeprav v svoji pogubnosti nerazumna. Lovecraftovi protagonisti

preprosto želijo videti, vedeti, razumeti. Zaplet zgodbe je karseda formulaičen: znanstveno raziskovanje, družinska zapuščina, ali nepotešljiv notranji klic pripovedovalca pahne v skrivnost, v katero rine globlje in globlje, vse do klimaktičnega razodetja. To, kar protagonisti najdejo, pa je skoraj vedno nekaj sublimnega, do te mere presežnega, da ga njihov razum ne prenese več.

Na samem začetku zgodbe »The Call of Cthulhu« nam Lovecraft postreže z mislijo, da je človeška nezmožnost, da bi smiselno povezal vsebino svojih možganov, najbolj milostna stvar na svetu. Soočeni smo z mučnim namigom, da obstaja neka bolj celovita in bistveno bolj grozljiva podoba realnosti, kot smo pripravljeni priznati. Pripovedovalec v roke prejme dokumente svojega prastrica, ki je umrl nenadne smrti, ter začne počasi po stričevih stopinjah odstirati skrivnost. Pripoved je fragmentarna in bralca z ekspozicijskimi namigi vodi do končnega razodetja pošasti. To, kar iščejo Lovecraftovi protagonisti, je pogosto manjkajoči delček slike, ki jim za trenutek omogoči, da vidijo obris prave resničnosti. Odgovor je torej vedno že na dlani (je vedno že razpršen v naši glavi), le preobsežen je, da bi ga ujeli v svoj omejeni pogled. Zanimivo je, da je bralcu pogosto vse jasno veliko prej kot junaku zgodbe – ne gre za detektivsko pripoved. Bralec lahko vidi resnico, ker ve, da gre za fikcijo, junak je za resnico slep, ker mu njegov skepticizem in racionalizem onemogočata, da bi videl resnico.

Ko je začetnica gotskega romana Ann Radcliffe razdelala pojma *horror* in *terror*, je oba povezala z vzvišenim, kakor ga je artikuliral Burke. Tako lahko v Burku in Kantu ter v Radcliffovi in Poeju vidimo nekakšno genealogijo tega, kar je pričel na začetku 20. stoletja ustvarjati Lovecraft. Tudi sicer njegove zgodbe pogosto klasificirajo kot *horror* ter uvrščajo v tradicijo gotskega romana. Toda kot smo pokazali obstaja med gotskim romanom, torej med tradicionalno srhljivo povestjo, polno duhov, okostnjakov in vampirjev, ter Lovecraftovo kozmološko grozo neka temeljna razlika. Kot opaza sam Lovecraft: »Prava čudna povest

ima nekaj več kot skrivnosten umor, krvave kosti ali z rjuho pokrito postavo, ki po pravilih rožlja z verigami.<sup>4</sup>

Za Lovecrafta je element, ki loči literaturo čudnega od navadne zgodbe o duhovih (tisto nekaj več od krvi in rožljanja verig) »kozmična groza«, ki jo po lastnih besedah prepozna kot sestavni del »najzgodnejše folklore«. V tem ni osamljen. Leta 1917 je Rudolf Otto razvil pojem numinoznega, božanske prisotnosti, ki je *mysterium tremendum et fascinans* (skrivnost, ki je hkrati strašna in fascinantna). Štirideset let pozneje je Hans Jonas v delu *Gnostična religija: Sporočilo tujega boga in začetek krščanstva* predstavil idejo, da je bil za človeško zavest ključen neki temeljni kataklizmični psihološki dogodek, v katerem se je človek prepoznal kot ločen od sveta. Reakcija na to pa je bil strah, strah biti-v-svetu, ki je po Jonasovo stalna tema gnostične literature. Lovecraft je umrl, preden je izšla Jonasova knjiga, in ne vemo, ali je poznal delo Rudolfa Otta, toda v svoji prozi je razvijal podobne ideje. Od koncepcije gotske literature Ann Radcliffe do spočetja literature čudnega se vrtimo okrog občutja vzvišenega, nečesa strašnega in privlačnega hkrati, nečesa, kar po Kantu velja za estetsko kategorijo, vendar ni lepo. Nečesa, kar je po Ottu analogno božanski prisotnosti, izvira pa iz nekega primordialnega strahu v predzgodovini človeške zavesti. Kot omenjeno: Lovecraftovo videnje sveta je gnostično, vendar brez utehe tiste višje, »prave« resničnosti, ki se skriva za grozljivim zaporom, v katerega nas je postavil demiurg, torej kozmični pesimizem, v katerem sta se prek identifikacije z Lovecraftom našla tudi Ligotti in Houellebecq.

Čeprav brez formalne akademske izobrazbe, je bil Lovecraft velik navdušenec nad znanostjo, predvsem astronomijo. Kot strog materialist ni verjel v nadnaravno. Ljudje, ki v njegovih zgodbah pošastne stvore častijo kot bogove, ne počnejo nič transcenden-

4 »The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule.« (»Supernatural Horror in Literature«, 1927)



talnega, so del kargo kulta, ki je tujo in napredno obliko življenja vzel za nekaj onstranskega. V naivnosti ponavljajo stare, predpoptopne rituale. Cthulhu, Nyarlatothep, Azagthoth, Shub Niggurath in druge individualne grozote, ki ji poimenuje in opiše Lovecraft, sicer imajo poteze bogov in jih je človeštvo v zgodovini kot take tudi obravnavalo, vendar so zgolj bitja iz oddaljenih in neznanih globin časa ali vesolja, kjer lahko veljajo drugačna, nečloveška pravila. Lovecraft torej tu opravi nekakšen kopernikanski obrat. Tako kot je Kopernik zemljo umaknil iz središča vesolja, kakor je Darwin človeka umaknil iz središča stvarstva in Freud razum iz središča človeka, tako Lovecraft umakne človeka iz položaja objektivnega opazovalca kozmosa. Seveda gre drugače kot pri omenjenih teoretikih tu »samo« za literaturo, za literarni maneuver, s katerim skuša avtor v bralcu vzbuditi prvobitni strah. Vesolje je veliko in grozno, vsa človeška znanost in poskusi, da bi to vesolje razumeli, so samo antropocentrični in omejeni, obsojeni na to, da ne bomo nikoli videli celotne slike. Naša podoba sveta je izkrivljena in prirejena našemu udobju, resnica pa je vzvišena, perverzno fascinantna, predvsem pa strašna. Lovecraft numinoznemu ne odreja položaja izven sveta, s katerega bi numinozno posegalo sem – ne, numinozno je ves čas v svetu samem. Tisti, ki se ne zanaša na človeško zaslepljeno podobo sveta, ki skuša svet zares videti, pa je deležen podobne usode kot tisti, ki bi želel položiti oči na Boga Stare zaveze. Tako lahko na koncu tudi vidimo, da Lovecraftove pošasti niso alegorične, pač pa mitološke. Ne predstavljajo nečesa drugega, niso simboli, nimajo seksualne, didaktične ali duhovne vloge. Tam so zato, da nas povrnejo v čas, ko je bil svet tuj, nerazumljiv in strašen.

### Novum čudnega

Zgoraj sem skušal razmišljati o tem, kaj je torej tako imenovana *weird fiction* ali čudna proza, kakor si jo je zamislil Lovecraft in kakor so jo po Lovecraftu pozneje razumeli drugi. Legitimno

se zdi reči, da je weird fiction žanr zase. Dovolj svojevrstnih potez ima, da bi ga lahko obravnavali najmanj kot podžanr grozljivega ali gotskega romana ali pa morda celo avtonomen vzporedni žanr. Vendar postane ob tej sicer precej natančni in zadovoljivi definiciji nenadoma izjemno težavno najti poleg Lovecrafta še kakega avtorja, ki bi definiciji sploh ustrezal. Skušal bom torej ponuditi alternativen pogled na Lovecraftovo mesto v literaturi ter njegovo dediščino.

*Weird fiction* se ni nikoli oblikoval kot šola, gibanje ali artikularan program. Razen zgodbe »The Call of Cthulhu« bi mu težko pripisali kak časovni epicenter. Med *weird* avtorje se običajno poleg Lovecrafta prišteva še peščico drugih, ki pa so tehnično vsi njegovi predhodniki. Delovali so v desetletjih pred njim, in Lovecraft sam jih kot vplive našteva v svojih esejih. Pri njih lahko sicer jasno zasledimo poteze, ki so vodile v *weird fiction* – toda če je Lovecraft prav inavgurator tega žanra, mar ga lahko retroaktivno pripišemo tudi njim? V Machenovi noveli »Veliki bog Pan« (»The Great God Pan«, 1890) psihološki eksperiment ženski omogoči, da »vidi« boga Pana (odmakne tančico z resničnosti), neustavljiva norost, ki se tako (precej dobesedno) rodi, pa se prenaša dedno. V »Vrbah« (»The Willows«, 1907) Algernona Blackwooda avtor naravo, ki obdaja popotnika na Donavi, skorajda personalizira s temno, grozečo osebnostjo, noč pa kasneje napolnijo skrivnostne in nerazumljive grozote, ko eden od likov nerazložljivo spozna, da »Oni« v reki zahtevajo žrtev, in se skuša utopiti. V »Grofu Magnusu« (»Count Magnus«, 1904) M. R. Jamesa srečamo pojav v kuti, izpod katere lezejo hobotničaste lovke. Lord Dunsany je v »Bogovih Pegane« (»The Gods of Pegana«, 1905) predstavil lastno mitologijo s povsem izmišljenim panteonom bogov, v »Prebivalcu Carcose« (»An Inhabitant of Carcosa«, 1886) Ambrosa Biercea pa se pojavi starodavno in skrivnostno mesto, ki prek »Kralja v rumenem« (»The King in Yellow«, 1895) Roberta W. Chambersa nazadnje najde mesto tudi v Lovecraftovih zgodbah. Res je, da vsi ti primeri ne sodijo več v

paradigmo gotske pripovedi kot »zgodbe o duhovih«, vendar je vprašljivo, ali izpolnjujejo vse pogoje, ki naj bi bili postavljeni za *weird fiction*.

Toliko o predhodnikih, kaj pa nasledniki? Lovecraft je že za časa življenja spodbujal prijatelje in druge pisce, naj si svobodno izposojajo in delijo elemente njegovih zgodb. Ker je bil njegov lastni opus pogosto medbesedilno nanašalen, se je izoblikovala trpežna iluzija konsistentnega sveta. Njegove »bogove«, pošasti, bitja in kraje so si v *Weird Tales* izposojali Clark Ashton Smith, Robert E. Howard in drugi. Različna fiktivna mesta v Novi Angliji, ki jih vedno znova omenja v svojih zgodbah, ali *Necronomicon*, izmišljena starodavna knjiga prepovedanih skrivnosti, dajejo vtis koherentne resničnosti. To sta le dva primera iz Lovecraftovih zgodb, ki se še vedno vztrajno pojavljata v različnih medijih in izdelkih popularne kulture, ne glede na njihov žanr. Tega vzporednega literarnega sveta, polnega starodavnih tujih bogov, prepovedanih knjig in izmišljenih krajev se je na splošno prijela oznaka *Cthulhu mythos*. Za njegovo nadaljevanje je bil najbolj zaslužen August Derleth, ki je med drugim poskrbel tudi za ponovne izdaje Lovecraftovih zgodb v knjižni obliki ter dolgo vodil založniško hišo Arkham House. Toda Derleth je mitos speljal na nepričakovana pota. Izoblikoval je bistveno bolj transcendentno, dualistično vizijo Lovecraftovih pošastnih bogov ter nedoumljivo ujel v preveč običajne metafore in definicije. Z njim je »lovecraftiana«, kot bi jo lahko poimenovali, dejansko pristala v domeni običajnega šunda. Tako je na primer Brian Lumley, še eden izmed pisateljev, ki so pozneje pod okriljem založbe Arkham House pisali v Lovecraftovem svetu, svoje protagoniste razumel kot dobrovoljne junake, ki se borijo proti čudnim pošastim in v nasprotju z Lovecraftovimi protagonistami niso samo nemočne priče, ki bralcu odpirajo pogled na brezupno naravo kozmosa. Tisti, ki se danes ljubiteljsko ukvarjajo z Lovecraftom in njegovo zapuščino, pogosto razlikujejo med purist in pulp različico Cthulhujevega mitosa. Toda če je edini pravi purist Lovecraft, če

se *weird fiction* šele z njim zares začne, za sabo pa ne pusti vrednega naslednika, imamo *weird fiction* še vedno lahko za žanr?

Borges je v svojem eseju o detektivkah predlagal, da je žanr nekaj, kar tako kot literarna umetnina obstaja zgolj intencionalno. Če damo nekemu v roke *Don Kihota*, pravi Borges, in mu rečemo, da gre za detektivski roman, ga bo bral z nekimi pričakovani in sumničavostjo, iskal bo skrivnost in jo poskušal razrešiti. Žanr je neki skupek pravil, nenapisan dogovor med avtorjem in bralcem o tem, kako bo knjiga brana. Toda *weird fiction* se (tako kot denimo *science fiction* ali *detective fiction*) uvršča v kategorijo »žanrske proze«. Izraz »žanrska proza« pa se uporablja skoraj izključno kot sopomenka za trivialno literaturo. Je netrivialna literatura tudi nežanrska? Obstajajo argumenti proti temu – vsaj nekaj pisateljev je predlagalo, da gre pri sodobni produkciji tako imenovane visoke literature za žanr. To, kar se na tujem trgu imenuje *literary fiction*, je takšno kot vsak drug *fiction* (*horror, crime, erotic ...*), ima svoje nagrade, oboževalce ipd. Žanr je marketinško orodje, ki omogoča standardizirano izkušnjo in enostavnejše iskanje po policah. Je tudi priročno orodje kategorizacije, vendar kot tako nujno žrtev posploševanja, predsodkov in stereotipizacije. To, da o knjigi rečemo, da je detektivka ali čudna, pove toliko, kot če o človeku rečemo, da je Čehinja ali Argentinec – s sabo prinese skupek pričakovanj, neko naperjenost, vendar lahko osebo spoznamo šele v dialogu.

Ko se je s Tolkienom izkristaliziral žanr fantazijske literature, je ta postala nekaj strogo ločenega od znanstvenospekulativne literature (oziroma znanstvene fantastike), pridobila je svoje obrazce, motive in klišeje. Izgubil se je začetni moment avtorske vizije in na vrsto so prišla desetletja posnemovalcev (je v kakem žanru, tudi glasbenem, sploh kdaj drugače?). Toda pred Tolkienom je obstajalo nekaj drugega, namreč »fantastična« literatura kot taka, v kateri so se prosto mešali vesoljske ladje, duhovi, kozmične grozote, resnično in fantazijsko, preteklost in prihodnost. V osemdesetih se je pojavil odpor v obliki *slipstream* literature, ki

je načrtno kršila obrazce žanra. *Slipstream* je skušal nasprotovati kategorizaciji in stagnaciji fantazijskega. Za to, kar je obstajalo pred Tolkienom in kar je nekako skušal obuditi *slipstream*, bi predlagal provizorični naziv »imaginativna literatura« (da se izognem »fantastičnemu«, ki ga je porabil že Todorov). Imaginativna literatura je neodvisna od asociacije s trivialno literaturo, že od nekdaj je del literarnega kanona (Gilgameš, Dante, Rabelais in tako dalje) in za svojo formulacijo nima komercialnih motivov. Osrednje gonilo imaginativne literature je, drugače kot pri stvarni literaturi, da se primarno ne ukvarja s konkretnim, realističnim človekovim položajem in delovanjem v svetu (ljubezen, odnosi, delo, družbena razmerja, zgodovinski dogodki ...), pač pa z občutkom čudenja. Tu ne gre za vrednostno sodbo, pač pa provizorično kategorizacijo. Čudenje je vezano na imaginacijo, domišljijo, inventivnost, fantazijo, vizionarstvo, utopičnost, novum. Imaginativna literatura v ta namen uporablja eksplicitno nerealne, izmišljene elemente. Dogaja se bodisi v paralelnih svetovih, oddaljenih prihodnostih, izkrivljenih resničnostih. Vsebuje pošasti, fantastične izume, nemogoče kraje in tako dalje.

Imaginativna literatura lahko rabi dvojemu: lahko je udobna (tolažilna, moralna, eskapistična, idealistična) in nam kaže boljši svet, lahko pa je moteča (analitična, konfliktna, antropološka, materialistična) in nam ponuja ukrivljeno zrcalo. Lovecraft in njegova tradicija (pa ne tisti, ki so zgolj izrabljali njegove zgodbene elemente za namene kratkočasne, pogrošne literature), sodita v slednjo kategorijo, v motečo imaginativno literaturo. Ta uporablja domišljijo z namenom provokacije, vzbujanja občutka nedomačnosti, neudobja, nepravilnosti. Ob njej se počutimo vsaj nekoliko čudno. *Unheimlich*. V devetdesetih letih se je začela oblikovati zelo rahla zveza imaginativnih avtorjev, ki so si neuradno nadedli ime *new weird* (China Miéville, Jeff VanderMeer, Kirsten J. Bishop in drugi). Čeprav eksplicitno potrjujejo vpliv Lovecrafta na svoje delo, so za sabo pustili tako njegove pripovedne tehnike in klišeje kot specifiko kozmične groze, na katero so v preteklih

letih pozabili avtorji šunda. Kaj jih torej veže nanj in na njegovo obdobje? Po njihovih lastnih besedah se zdi, da verjetno dvoje. Prvič, da bi radi tako kot Lovecraft do neke mere obudili senzibilnost, primat jezika in občutja, vzdušja pred racionalnim, zgodbo in dogajanjem. In drugič, da bi bilo glavno vzdušje njihove literature mešanica tujega in lepega, groznega in fascinantnega. Negotovi občutek nečesa nedomačnega ... čudnega torej. Tega se lotevajo tako v notranji kot v zunanji formi svojih del, prek suspenzije žanrskih pravil. Vračajo se v čase, ko so lahko medzvezdna plovila in računalniki sobivali z duhovi in starodavnimi bogovi. Čeprav so njihovi končni izdelki bistveno manj radikalni, kot bi lahko sodili po teh intencah, lahko v njih vidimo uspešen zagovor imaginativne literature, v kateri pošasti spet najdejo legitimno mesto (ne glede na to, ali so alegorične ali dobesedne). *Weird fiction* tako ne nazadnje ni nekakšna izjemno specifična podzvrst grozljivega ali gotskega romana, pač pa zelo široko polje literarnega ustvarjanja, ki lahko pokaže na svoje korenine v najstarejših mitoloških in religioznih tekstih, vse odkar se je človek prvič srečal z vzvišenim.

Jakob J. Kenda

## Žanr fantazije in njegova dogajalna struktura

Žanr fantazijske književnosti je ena literarnih formacij znotraj širšega področja literarne fantastike, torej vseh tistih literarnih del, ki temeljijo na razsvetljenskem razkolu sveta na stvarno in nestvarno: fantastika ta razkol vedno izkorišča toliko, da svoj literarni svet gradi na tistem, kar je po družbenem konsenzu nestvarno; na motivu vesoljske ladje, zmožne nadsvetlobne hitrosti, kot v znanstveni fantastiki, na sociološki spekulaciji, ki v utopiji prikazuje neobstoječe družbe, na modusu grozljivega, ki želi v bralcu z vampirji in drugimi nestvarnimi pojavi grozljivke vzbujati grozo, in tako dalje, vse do žanra fantazije, katerega posebna različnost je njegovo izhajanje iz razvojne linije mita in pravljice.

Da je fantazija neposredni potomec mita in pravljice dokazuje cel niz njenih potez, ki jih je podedovala od svojih predhodnikov. Ena temeljnih in morda najlažje dokazljivih pa je tista, na katero se osredotoča pričujoče pisanje: gre za posebno dogajalno strukturo, ki druži vsa dela tega žanra, tako kot tudi mitološke in pravljичne pripovedi – junak odide od doma, sreča pomočnike in nasprotnike, prestane preizkuse, opravi nalogo in se vrne domov, pri čemer je pridobil bogastvo v takšni ali drugačni obliki.

Opazno je bila takšna dogajalna struktura najprej raziskana na področju mita: tako je Campbell kot osnovno tezo svoje znane monografije *Junak s tisočnimi obrazi* iz leta 1949 postavil ravno trditev, da je navedena dogajalna struktura skupna prav vsem mitom, ne glede na kulturo in prostor, iz katerih mit izhaja. Mnóžica razpravljavcev je obenem predvsem po drugi svetovni vojni posredno ali neposredno dokazovala tezo, da je ta dogajalna struktura značilna za ljudsko in avtorsko pravljico, s čimer je ti

literarni zvrsti vede ali nevede potrjevala kot neposredni naslednici mita v smislu razvoja literarnih zvrsti. In posebej v zadnjih desetletjih, čeprav izhajajo prve esejistično naravnane razprave že iz predvojnih let, je najti celo plejado krajših ali daljših spisov, ki razvojno linijo mit–ljudska pravljica–avtorska pravljica podaljšujejo do fantazijske književnosti ravno z dokazovanjem te dogajalne strukture v delih tega žanra.

Ena najbolj razvidnih poant takšnih razprav o fantazijski književnosti je, da njena dela kot izrazito žanrska opredeljuje ravno njeno sledenje v osnovi zelo formulaični dogajalni strukturi: ne gre torej le za literarno zvrst, temveč prav za žanr, ki je s svojimi temeljnimi lastnostmi, na primer v osnovi formulaično dogajalno strukturo, nagnjen k repetitiji obrazcev konzumne literature. Toda: hkratna poanta takšnih razprav o fantazijski književnosti je tudi, da ravno bravurozna domiselnost v izrabi taistega obrazca dogajalne sheme v izstopajočih delih tega žanra priča o njegovi neverjetni vitalnosti in obenem o umetniški vrednosti takšnih del. Z drugimi besedami: najboljša dela fantazije se vsa ponašajo prav z domiselno izrabo temeljne dogajalne strukture, ki je v svoji variaciji tudi vedno umetelno prepletena s specifikami estetike, svetovnega nazora in etike posamezne fantazije.

Med kanonska dela fantazije, ki temeljni dogajalni strukturi pravzaprav sledijo skoraj dobesedno, z le malenkostnimi variacijami, vsekakor spada prvo delo tega žanra, Carrollova *Alice*. Tu je osnova variacije dogajalne strukture silno preprosta, a carrollovskemu preraphaelitskemu videnju sveta natanko ustrezna: dogajalna struktura *Alice* je ves čas zgolj iluzija. Tako naslovna junakinja odide iz domačega Oxforda v čudežno deželo, a je to le iluzija: v resnici zaspri in o čudežni deželi sanja. Na poti po njej sreča pomočnike in nasprotnike, toda tudi ti so iluzija: tako pomočniki kot nasprotniki so v resnici zgolj njene sanjske predstave, ki očitno izražajo Aličine zagate v razmerju do sveta budnosti, predvsem sveta odraslih. Alice nadalje v sanjski iluziji prestane različne preizkuse, ki so izrazit nonsens, kot je s stališča otroka nonsens večina stvari, ki jih od njega pričakujejo odrasli, v kultur-



nem vzdušju višjega sloja tedanje Anglije še vedno krepko zavzani razsvetljskemu modelu vzgoje (in mladinske literature). In ne nazadnje, Alica v obeh zgodbah opravi nalogo, ki je upor proti sanjskim likom z avtoriteto: upor proti pompozni in nasilni kraljici ter njenim kartam na koncu prve knjige in na koncu druge zmaga v šahovski partiji ter zajetje nič manj zoprne rdeče kraljice, ki se odvije tudi v fizičnem smislu, saj jo Alica zgrabi in strese. Tako se vrne domov – torej se zbudi –, in to vsekakor bogatejša, vsaj za kompenzacijo svojih realnih težav, predvsem s svetom odraslih, v katerega počasi vstopa.

Podobno jasno sledenje dogajalni strukturi z manjšimi, a največkrat izrazito domiselnimi in v nekaterih primerih celo drznimi variacijami je mogoče pokazati tudi v vseh drugih fantazijah: tako na primer v Dahlovih *Čarovnicah* in Saint-Exupéryjevem *Malem princu*, v Ingoličevi *Udarni brigadi* in *Pafiju* Polonce Kovač, pa tudi pri *Piki Nogavički* Astrid Lindgren in Preusslerjevi *Mali čarovnici*, pa naj sta avtorja zadnjih dveh del v izrabi tega osnovnega vzorca fantazijske književnosti še tako drzna. In takšen pristop povsod razkriva, kako bistveno vpeta v osnovo vsakega izmed teh del je posamezna variacija temeljne dogajalne strukture, izhajajoče iz mita. A za sam razvoj takšne strukture so bolj zanimive njene kompleksnejše različice v fantaziji, ki jih je mogoče razdeliti na dva tipa: tip več vzporednih dogajalnih struktur in tip več zaporednih dogajalnih struktur.

Kompleksnejša dogajalna struktura fantazije ponavlja tako ali drugače variirano osnovno na dva načina: prvi v več zaporednih ponovitvah strukture znotraj strukture, ki zaobsega celotno delo, drugi v več vzporednih strukturah znotraj iste fantazije. Prvo takšnih kompleksnejših različic dogajalne strukture, ki uveljavlja več zaporednih ponovitev, je deloma najti že v Carrollovi *Alici*. Deloma, kajti druga knjiga zgolj duplicira strukturo prve, zato obe skupaj ne nudita tudi jasno izraženega krovnega loka ponovitvama skupne dogajalne strukture; slednjega bi lahko videli zgolj v tem, da se v drugi knjigi Alica nekoliko odločneje odziva na razne zagate, v katere jo spravljajo sanjska bitja.

Več zaporednih dogajalnih struktur, ki jih združuje jasno izražena krovna, tako kot prvi v izbrušeni obliki prinaša *Ostržek*. Ta uvede zgodbo z ekspozicijo, katere bistvene elemente je moč povzeti takole: ko Pepe Polenta iz kosa lesa izdelal lutko in ta že v procesu izdelave oživi, jo Pepe krsti za Ostržka, se do nje vede kot do svojega sina, in njegov skromni dom je tudi Ostržkov. Temu pa sledijo štiri zaporedne strukture, ki so si po svoji variaciji osnovne tako podobne, da jih je moč povzeti v enem zamahu: Ostržka od doma (prvič pri Pepetu; drugič, tretjič in četrtrič pri vili) odnese moralna hiba (prvič želja po zabavi; drugič želja po hitrem zaslužku; tretjič nagnjenost k slabi družbi; četrtrič lenoba). Na svoji poti vsakokrat sreča nasprotnike, ki to ostanejo (npr. lopova, lisico Zvitorepko in Mačka Brļjava), običajno pa tudi vsaj enega, ki se spremeni v pomočnika (prvič je to Ognježer; drugič kmet; tretjič pes; le v četrti ponovitvi ni nasprotnika, ki bi se spremenil v pomočnika; tam se kot *deus ex machina* v primernem trenutku prikaže dežurna Ostržkova pomočnica, lepa vila). Nasprotnik se nadalje spremeni v pomočnika, ko Ostržek izkaže moralno krepost (prvič ko se ponudi, naj Ognježer namesto prijatelja vrže v ogenj njega; drugič ko ne sklene mamljivega dogovora s tatin-skimi kunami, temveč kmeta nanje opozori; tretjič ko pomaga psu; v četrti ponovitvi pa, kot rečeno, ni nasprotnika, ki bi se spremenil v pomočnika, saj namesto tega spet nastopi lepa vila). Po mnogih zapletih sicer *Ostržek* v vsaki zaporedni strukturi kot po čudežu vedno najde nov dom (prvič, drugič in tretjič pri vili; četrtrič pri Pepetu, vendar v novem domu).

Kot je razvidno, so variacije temeljne dogajalne strukture pri *Ostržku* npr. v tem, da Ostržek ne odide od doma, temveč ga vsakokrat zgubi zaradi moralne hibe, in da spreminja nasprotnike v pomočnike z izkazom moralne kreposti; tudi kompleksnejše multiplikacije dogajalne strukture torej uveljavljajo samosvojo varianto dogajalne strukture, ki jo nato ponavljajo. Toda pomembnejše pri tem Collodijevem ponavljanju iste variacije dogajalne strukture so številne presenetljive reči, ki jih struktura in njene ponovitve razkrivajo. Sama variacija osnovne strukture,

ki se nato ponavlja, namreč kaže izrazito pedagoško ost *Ostržka*, ki je v diametralnem nasprotju s splošnim tonom njegovih na videz zgolj zabavnih in divjih pustolovščin; *Ostržek* torej združuje površinsko napeto in prešerno zgodbo o pobalinu, ki je s takšno površino nemudoma prirasla k srcu sočasnim mladim bralcem, in pedagoški kazalec, ki žuga v globini temeljne strukture sicer divjega in komičnega dogajanja. Same zaporedne strukture pa s svojo uniformiranostjo tudi namigujejo, da so rezultat vnaprejšnjega premisleka, kar je že spet v izrazitem nasprotju s splošnim vtisom o nebrzdani, domala kaotični domišljiji mediteranskega avtorja. Tako kot površinska zabava in napetost je tudi kaotičnost Collodijeve domišljije zato prejkone krinka, in sicer krinka njegove izrazito strukturirane misli, izražene v čvrstem ponavljanju taiste variacije temeljne strukture, ki bi bila mladim bralcem v preočitni obliki tuja.

Za izrazito preišljeno se izkaže tudi krovna dogajalna struktura *Ostržka*, ki zaobjema vse zaporedne, saj je tudi sama varianta opisanega vzorca teh zaporednih: *Ostržka* po opisani ekspoziciji od doma (od očeta Pepeta) odnesejo moralne hibe (ki jih celotna zgodba razkriva kot željo po zabavi, hitrem zaslužku, nagnjenosti k slabi družbi in lenobi). Na svoji poti vsekakor sreča nasprotnike, ki to ostanejo (npr. že omenjena lopova, lisica Zvitorepka in Maček Brljav), a tudi mnoge, ki se spremenijo v pomočnike, ko *Ostržek* izkaže različne moralne kreposti. Po mnogih zapletih, ki ga izbrusijo v mnogo manj pobalinsko lutko, pa *Ostržek* najde nov dom (spet pri Pepetu).

Da gre tudi pri krovni strukturi za taisto variacijo, ki je lastna ponavljajočim se zaporednim strukturam v njej, je dovolj očitno, in že iz tega je jasno razviden tudi Collodijev perfekcionizem, ki pa ga je vendarle mogoče utemeljevati še z marsičim. Tako na primer ne more biti naključje, da se v popolnosti uveljavi cikličnost temeljne dogajalne strukture, izhajajoče iz mita, saj *Ostržek* svojo pot pri Pepetu začne in jo pri njem tudi konča. Še več: v izvornem domu pri Pepetu *Ostržek* naleti tudi na murna Modreca, s katerim se takrat skladno s svojim prepirljivim karakterjem spre in ga

po nesreči celo ubije. A taisti muren se nato skrivnostno in nepojasnjeno povsem živ spet pojavi prav v novem domovanju na zaključku pripovedi. Perfekcija gradnje pa se ne nazadnje kaže tudi v tem, da tako zaporedne strukture kot njihovo krovno uvaja ekspozičija, ki ji je v ravnovesje zaključek, sledeč zaporednim in krovni dogajalni strukturi: Ostržek marljivo oskrbuje gospodinjstvo svojega novega doma, se obenem uči brati in pisati ter skrbi za bolnega očeta. Pred bralcem torej ni več pobalinska lutka, temveč izrazito priden fant, kar se na samem koncu pripovedi izrazi tudi v dejanski preobrazbi: vila izpolni Ostržkovo največjo željo in ga spremeni v fanta.

Podobno kot avtorja in njegove vzgojne težnje pri *Ostržku* dogajalna struktura zanimivo razkriva neko drugo plat literarnega dela, njegovo ideologijo, v prvi opaznejši različici kompleksnejše variacije temeljne dogajalne strukture z več vzporednimi ponovitvami. Prva opaznejša različica tega tipa je sicer še relativno preprosta, saj vsebuje zgolj dve vzporedni strukturi, pojavi pa se v *Vetru v vrbah* Kennetha Grahama: glavni junaki so tu predstavniki podeželske gospode, pri čemer je nosilec dogajanja v prvem delu Krt, ki se kot prišlek iz svojega podzemskega sveta uči veččin podeželskega gospoda, v drugi polovici pa Žabec, ki se mora kot razvajeni dedič naučiti moralno neoporečnega vedenja podeželskega gospoda. Pri tem je Krt v ospredju dogajanja v prvi polovici pripovedi in Žabec v drugi, toda Krtova zgodba se razteza od začetka do konca knjige, Žabčeva pa se odvija od drugega poglavja naprej. Njuni zgodbi torej ne potekata zaporedno, temveč vzporedno, in tvorita dve vzporedno potekajoči dogajalni strukturi:

1. struktura, ki povzdigne junaka v vzdrževalca družbenega reda: Krt zapusti svoj podzemski dom in se poda na podeželje ob neznani angleški reki. Tu sreča pomočnike, predvsem Podganca, pa tudi Jazbeca in Žabca, ki ga uvajajo v življenje podeželske gospode: v uživanje v prelestih pokrajine v vseh štirih letnih časih, uživanje lagodja, izhajajočega iz premoženja takšne gospode, predvsem pa v ohranjanje družbenega reda, tako z zgledom

moralno neoporečnega vedenja kot s pomočjo nižjim slojem (tj. z dejansko pomočjo otrokom, odraslim pa s »pomočjo«, ki je takšna ali drugačna oblika zaposlitve). Tu Krt sreča tudi nasprotnike, divjehostniške podlasice in hermeline, problematični del nižjih slojev, ki čaka na šibkost višjega, da bi se okoristil. Krt poleg tega prestane preizkušnje, kot na primer tisto v Divji hosti, ko se nanj spravijo predstavniki manj prijetnega dela nižjih slojev. Tako se nazadnje vrne domov, sprejet v krog drugih podeželskih gospodov, in slednjim kot tak na koncu romana pomaga v skrajni obliki ohranjanja družbenega reda: v boju z Divjehostniki, ki so ob izkazu Žabčeve skrajne moralne šibkosti zasedli njegovo graščino.

2. struktura, prek katere postane vzdrževalec družbenega reda lik, ki bi moral to biti že po svojem rodu, a ni: Žabec je sicer simpatičen in zabaven podeželski gospodič, predvsem zahvaljujoč svojim ekscentričnim obsesijam, ki si jih lahko spričo svoje dediščine tudi privošči; zdaj je zaprisežen veslač, zdaj avtomobilist, predvsem pa je obseden z lastno veličino. Toda vse to gre predaleč in moralno oporečno vedenje ga nazadnje – zaradi svoje obsedenosti z avtomobili celo ukrade policijskega – odnese od doma, v ječo. Že med sojenjem, v ječi in pri begu iz nje sreča mnoge postranske pomočnike in nasprotnike, med katerimi so predvsem povsem realni ljudje, glavni pomočniki in nasprotniki, živalski, pa ga čakajo na njegovem domu, kamor se vrača. Kot je bilo že povedano, so nasprotniki Divjehostniki in pomočniki drugi podeželski gospodje, ki pomagajo Žabcu pregnati podlasice in hermeline z njegovega dvorca, njega pa nato dokončno ozdravijo obsesij in samovšečnosti. Tudi glavna Žabčeva nagrada je torej nazadnje ta, da postane pravi vzdrževalec podeželskega družbenega reda, ki ga Grahame prejkone razume kot idealnega.

Takšna varianta dogajalne strukture z več vzporednimi ponovitvami temeljne je, kot je bilo že rečeno, še preprosta, zlasti v primerjavi s kompleksnejšimi različicami v modelu sodobne fantazije. Za prvi primer slednjega gotovo velja Tolkienov *Gospodar prstanov*, v nizu izjemno odmevnih del tega modela pa velja omeniti vsaj še *Zemljemorje* Le Guinove, Pullmanovo *Njegovo temno tvar*

in seveda *Harryja Potterja* Rowlingove. Ker je specifično tega modela fantazije, sodobno fantazijo, mogoče opisati prav z izrazom »kompleksnost«, vsekakor ne čudi, da njena kompleksnost tudi na področju dogajalne sheme običajno močno prekaša tisto v klasični fantaziji; ne nazadnje mnoga dela sodobne fantazije hkrati izrabljajo kar obe kompleksni varianti dogajalne strukture – več vzporednih in hkrati več zaporednih ponovitev s krovno. To vsekakor velja tudi za *Harryja Potterja*, ki bo moral na tem prostorsko omejenem mestu ostati edini primer hkratne izrabe obeh kompleksnih variant dogajalne strukture, domiselnosti v variiranju relativno preprostega osnovnega obrazca, izhajajočega iz mita, in njegove vpetosti v estetiko, svetovni nazor in etiko literarnega dela.

Od mnogih vzporednih struktur *Harryja Potterja* je lahko slediti npr. Ginnyjini, Ronovi in Hermionini, torej strukturam posameznih Harryjevih sošolcev, ki v pripovedi postanejo njegovi prijatelji. Pri tem je očitno, da vse njihove strukture zaznamujeta dva vzgona: osebni razvoj in/ali specifično obstranstvo nosilca posamezne strukture.

Ginny je obstranka le deloma: izhaja iz družine Weasleyjevih, ki marsikateremu »čistokrvnemu« čarovniku, tj. čarovniku s čarovniškimi predniki, nikakor niso pogodu, saj gojijo topel odnos do obstrancev najrazličnejših vrst in so s tem »izdajalci krvi«. Toda Ginny takšno obstranstvo ne prizadene pretirano. Pri njej je tako pomemben predvsem osebni razvoj, ki ga sprva povsem zavre njena otroška zagledanost v Harryja, s svojim spoznanjem, da je v življenju še kaj razen njega, pa vzcveti iz prej nevidne sošolke v zelo zaželeno in energično dekle z ostrim smislom za humor. Prav kot takšno jo Harry šele opazi samo po sebi, in ne zgolj kot Ronovo sestro; kaj je največja nagrada, s katero se Ginny vrne s svojega metaforičnega potovanja, se prejkone razume samo po sebi.

Tudi simpatični Ron, Ginnyjin brat in Harryjev najboljši prijatelj, je spričo orisanega položaja svoje družine v čarovniški skupnosti le pogojno obstranec. Tudi pri njem gre torej predvsem za

osebnostni razvoj, v katerem mora prerasti svoje relativno malenkostne težave, ki pa ga močno zavirajo: kot šesti otrok od sedmih in zadnji od šestih sinov marsikaj dobi iz druge (ali tretje) roke, njegovi bratje so na šoli ali med sošolci blesteli, do njega so bratsko pokroviteljski, ostro zbadljivi ipd. Iz vsega tega izhajajoči manjvrednostni kompleks Rona žene k marsičemu, nazadnje celo k ljubosumju do Harryja; na skrivaj se boji, da imata slednjega raje od njega tako njegova lastna mama kot – še pomembneje – Hermiona.

Hermiona izhaja iz povsem nečarovniške družine, zato je ob svojem vstopu v čarovniški svet obstranka, sploh v očeh mnogih »čistokrvnih« čarovnikov. To vsekakor zaznamuje Hermionino vzporedno strukturo, ki je razvoj njenega karakterja: načeloma pozitivne karakterne lastnosti Hermiono na začetku še dodatno ženejo v skrajnosti, ki se jih mora junakinja skozi osebno rast počasi otresti. Obenem pa je Hermionin karakter gonilo njene dogajalne strukture tudi v tem smislu, da strukturo poganja skozi značilno Hermionine lastnosti, ki s pretresom vstopa v čarovniški svet nimajo zveze, predvsem skozi njeno neumerjenost v čustvovanju; Hermiona je izjemno čustven človek. Prav na tem področju se Hermionina vzporedna struktura najbolj ujema z Ronovo, kajti z njim se prek medsebojne privlačnosti brusi, dokler oba osebno ne dozorita.

Ob mnogih vzporednih dogajalnih strukturah – na podoben način bi lahko očrtali tudi marsikatero drugih Harryjevih sošolcev ali odraslih karakterjev, na primer Dumbledora, Rawsa in Mrlakensteina – pa Rowlingova največjo pozornost posveti eni: seveda gre za dogajalno strukturo, katere nosilec je naslovni junak. Velika pozornost, ki jo avtorica posveča tej strukturi, se kaže tudi v tem, da so znotraj nje najjasneje izražene zaporedne dogajalne strukture, ki jih je sedem, toliko kot knjig pripovedi. Ker so očitno tako kot *Ostržkove* vnaprej dodobra domišljene, pa jih je mogoče kot pri Collodiju povzeti v enem zamahu, čeprav je nanje vezan mnogo kompleksnejši ustroj literarne resničnosti, značilen za sodobne fantazije:

• Literatura in žanr •

HARRY POTTER		KAMEN MODROSTI (1997)	DVORANA SKRIVNOSTI (1998)	JETNIK IZ AZKABANA (1999)
junak zapusti dom		svojih sorodnikov		
sreča pomočnike	sošolci	Ron, Hermiona (po rešenem začetnem sporu), soigralci quidditcha	Ron, Hermiona, močnejši stiki z drugimi, predvsem soigralci quidditcha	Ron, Hermiona (kljub problematični relaciji Harry-Hermiona in predvsem Ron-Hermiona), razvijanje že vpeljanih stikov z drugimi, predvsem z dvojčkoma Weasley (podarita Harryju čarobno Ravbarjevo karto)
	profesorji	Dumbledore, Hagrid (v vlogi pomočnika problematičen)	Dumbledore, Hagrid (njegov problem iz preteklosti rešen, sicer še naprej problematičen)	Dumbledore, Hagrid (še naprej problematičen), Remus Wulf
	drugi šolski	kentaver Firenze	feniks Fawkes, klobuk Izbiruh	Krivošap
	izvensolski	Charlie Weasley	odrasli Weasleyjevi, Trapets (problematičen do konca, ko je rešena osnova njegovega problema)	odrasli Weasleyjevi, Vitez ponočnjak – Stan in Olie (problematična), Cornelius Schushmaar (problematičen), Sirius Black
in nasprotnike	sošolci	Dreco, Crabbe, Goyle, igralci nasprotnih ekip quidditcha	deloma drugi Spolzgadovci, igralci nasprotnih ekip quidditcha	stopnjevanje starih nasprotij
	profesorji	Raws (dozdeven nasprotnik), Smottan	Raws (dozdeven), Sharmer	Raws (dozdeven)
	drugi šolski	hišnik, njegova mačka, poltergeist	ohranjanje začetne trojice, Aragog (glede na to, da Harryja svojim pajkom dovoli pojesti), bazilisk	ohranjanje začetne trojice, Marius Mally
	izvensolski	trol, Mrlakenstein	Drecov oče, Mrlakenstein oz. Mark Neelstin	morakarvji, Drecov oče, Sirius Black (dozdeven)
prestane preizkuse	šolski turnirji	quidditch: dve zmagi, en poraz, Gryfondom brez pokala	quidditch: ena zmaga, nato turnir odpovedan, Gryfondom brez pokala	quidditch: ena izgubljena igra, dve izjemni zmagi, končno pokal Gryfondomu
	bitja	trol, mladi zmaj	Aragog, bazilisk, osvobodi Traptsa	morakarvji
	drugo	zcalo Ajnenerperh	Neelstinov dnevnik	prijateljstvo med trojko vzdrži
izvede nalogo		prepreči Mrlakensteinovo vrnitev	prepreči Mrlakensteinovo vrnitev / reši Ginny	reši botra in reši Žrebokluna
pridobi bogastvo	v zvezji s svojo nalogo	podatki o njegovi preteklosti (mama je umrla, da bi ga obvarovala)	podatki o njegovi preteklosti (od Mrlakensteina je ob poskusu umora dobil nekaj svojih posebnih moči)	podatki o njegovi preteklosti (Mrlakenstein je ubil starše ob pomoči enega njunih prijateljev, a ne botra Siriusa, temveč Mallyja)
	v zvezji z življenjem	prijatelji, uveljavitev	Ginny preživi	spet ima botra
se vrne domov		k svojim sorodnikom		



• Literatura in žanr •

OGNJENI KELIH (2000)	FENIKSOV RED (2003)	PRINC MEŠANE KRVI (2005)	SVETINJE SMRTI (2007)
Ron, Hermiona (problematična relacija Ron-Harry, spet Ron-Hermiona), razvijanje že vpeljanih stikov z drugimi, predvsem z dvojčkom Weasley (Harry jima podari denarno nagrado, ki si jo je priboril na Trišolskem tekmovanju)	Ron, Hermiona (prva neposredna znamenja naklonjenosti), močna okrepitev stikov z drugimi sošolci (v obrambnem krožku mdr. dvojčka Weasley, Cho, Ginny, Neville, Loona, fokus na zadnjih treh)	Ron, Hermiona (prva nespregljiva neposredna znamenja naklonjenosti, nato oster spor, ki pa se razreši), ohranjanje okrepljenih stikov z drugimi sošolci in nadaljnji fokus na nekatere izmed njih: Ginny, Neville, Loona	Ron, Hermiona (zaostretev problemov Ron-Harry in Ron-Hermiona, po njihovi razrešitvi naglo zblizanje); ostali prijatelji lanoli od Harryja do končnega obračuna, s čimer lahko doživijo svoj razvoj (predvsem Neville)
Dumbledore, Hagrid (še naprej problematičen)	Dumbledore (Hagrida večino leta ni)	Dumbledore (Hagridovih predavanj ne obiskujejo več)	Dumbledore (samo še iz ozadja), ob končnem obračunu večina profesorjev
Trapets	žvadrni, Trapets, Gróp (reši prijatelje pred kentavri)	Trapets, Spack (neprostovoljno)	Trapets, Spack (prostovoljno, v osnovi rešen problem)
razširjanje že vpeljanih, predvsem odraslih Weasleyjevih	odrasli Weasleyjevi in preostali Feniksov red izven Bradavičarke (Nerrga, Wulf, Sirius itd.)	Feniksov red izven Bradavičarke	Feniksov red, Raws (po razkritju resnice o njem), goblin Kremlpack (deloma), zmag (deloma) Zhoprnack, kentavri, Gróp
stopnjevanje starih nasprotij	razširitev standardnih nasprotnikov v Inkvizitorkino četo	zgotitev standardnih v Dreca kot Jedca smrti, ki naj bi ubil Dumbledora	iz izrazitega nasprotnika se Dreco do konca knjige spreobrne, Goyle umre
Raws (dozdeven), Noruč Nerrga oziroma Barty Hulesh mlajši (navidezni pomočnik)	Raws (dozdeven), Kalvara Temyna	Raws (dozdeven, klimaks z »umorom« Dumbledora)	Raws (dozdeven)
ohranjanje trojice, zmaji, povodni ljudje (na videz), pošasti v labirintu	ohranjanje trojice, ki predvsem z Zhoprnackom doseže vrhunec, Gróp (necivilizirano nasilen)	trojica, vključno z Zhoprnackom, ni več pravi nasprotnik	velikani (razen Grópa), pajki (a nasprotni vsem)
Rita Brentsell, Mrlakenstein, Schusmaar, Drecov oče kot Jedec smrti (in drugi Jedci smrti)	Spack, večina Ministrstva, Mrlakenstein, Jedci smrti (prvič resnično dejavni)	večina Ministrstva, Jedci smrti	večina Ministrstva, Jedci smrti, Mrlakenstein
quidditch odpovedan zaradi Trišolskega turnirja; Harry osvoji pokal slednjega	quidditch: ena zmag, nato Harry dobi prepoved igranja, pokal vseeno Gryfodomu	quidditch: zmag, poraz, nato Harry dobi prepoved igranja, pokal vseeno Gryfodomu	-
odrasli zmag, povodni ljudje, pošasti v labirintu (zmag na turnirju)	-	-	Spack
prijateljstvo med trojko vzdrži	študentski upor Ministrstvu in zmag, študentski spopad z Jedci in zmag	pridobi Hudlagodov spomin, premag zadržke (sramežljivost in Ronovo protektivnost do sestre) in z Ginny postaneta par	Skrižvni
pobegne Mrlakensteinu	prepreči Mrlakensteinu, da bi prišel do prerokbe	se nauči marsičesa o Mrlakensteinu	najde in uniči Skrižvne, se žrtvuje za druge, se vrne iz vmesnega prostora med življenjem in smrtjo ter se spopade z Mrlakensteinom
podatki o njegovi preteklosti (Mrlakenstein in Harry sta povezana tudi prek svojih palic)	podatki o njegovi preteklosti: (Mrlakenstein ga je s poskusom umora izbral za enakega, ju povezal; eden od njiju bo moral umreti)	podatki o Mrlakensteinovi preteklosti in njegovem načinu doseganja nesmrtnosti (Skrižvnih)	podatki o Dumbledorovi in Rawsovi preteklosti, zmag nad Mrlakensteinom
ohrani življenje	začne obvladovati svojo karakterno hiho, prve ljubezenske izkušnje s Cho	z Ginny postaneta par	prek resnice o Rawsu in Dumbledoru dokončno odraste
			<b>na Bradavičarko</b>

Ta razpredelnica sedmih zaporednih struktur slednje opisuje zgolj z najbolj bistvenimi primeri njihovih posameznih kategorij in mnoge primere izpušča. V kategoriji »sreča pomočnike – profesorji« bi se na primer morala v vsaki zaporedni strukturi znajti velika večina Harryjevih učiteljev, saj mlademu čarovniku s svojimi dostikrat svojimi in ne nujno prijetnimi pedagoškimi pristopi vsaj posredno močno pomagajo na njegovi poti. Toda nika- kor toliko kot Dumbledore ali Hagrid, in zgornja razpredelnica z osredotočanjem na bistveno jasneje kaže samo strukturo.

Glede slednje je iz razpredelnice najprej najbolj očitno, da Harry ob vsakokratni zaporedni strukturi, ki se odvije v vsaki od sedmih knjig, odide od doma sorodnikov, preživi leto na nado- mestnem domu, na svoji šoli Bradavičarki, in se vrne nazaj k sorodnikom. Drugače je le v zadnji zaporedni strukturi, ko ga pot od doma sorodnikov šele povsem na koncu privede na Bradavi- čarsko akademijo, od koder se k sorodnikom ne vrne več. Kot je nadalje razvidno iz razpredelnice, med vsakokratnim odhodom od doma in vrnitvijo sreča številne pomočnike in nasprotnike razmeroma specifičnih kategorij; ker Rowlingova črpa tudi iz tra- dicije šolske, natančneje internatske pripovedi, ki jo izvrstno pre- navlja, so mnogi pomočniki in nasprotniki šolski (sošolci in pro- fesorji, a še raznovrstni drugi liki).

Specifični so tudi preizkusi, saj kategorije kažejo, da je ob resnejših temah velik pomen dan tudi razburljivim šolskim tek- movanjem, predvsem quidditchu, pogosta v okviru preizkusov so mladim bralcem vedno zanimiva čarobna bitja, tu pa je še razno- rodna kategorija »drugo«, v kateri se pojavljajo prav tako intere- santni čarobni predmeti. Med preizkuse nadalje gotovo spada tudi »izvede nalogo«, a pri tem gre seveda za preizkus, ki je v vsa- kokratni strukturi najpomembnejši. In ta osrednja naloga je – skladno z glavnim težiščem romana – skoraj vedno neposredno vezana na Mrlakensteina, ki se Harryja neprestano poskuša zne- biti. Prav na Mrlakensteina je spričo takšnega težišča vezan tudi pomemben del pridobljenega bogastva vsakokratne strukture:

Harry se konec koncev vsaj posredno v okviru šole in svojih obšolskih dejavnosti neprestano uči veččin, ki mu nazadnje pomagajo opraviti z Mrlakensteinom.

Zanimivo je tudi, kako se posamezne kategorije takšnih struktur razvijajo iz ene zaporedne strukture v drugo. Tako elementi kategorije »sreča pomočnike – sošolci«, kot se pojavljajo od prve do sedme strukture, kažejo postopno razraščanje teh pomočnikov; prvi je Ron, v prvi knjigi pa se mu sčasoma pridruži še Hermiona. Prek nadaljnjih struktur se nato krog pomočnikov polagoma širi in se v peti, ki izraža prehod iz otroštva v adolescenco, silovito razraste ter poglobi – pomočnikov ni le več, temveč so tudi močnejše medsebojno povezani. Do konca te knjige pa ob množici drugih prijateljev v žarišču ostanejo (poleg Rona in Hermione) Neville, Loona in Ginny, ki so nato v njem vse do konca pripovedi. V tem vidiku *Harryja Potterja* se torej jasno kaže princip postopne rasti, skladne z odraščanjem njegovih junakov in bralcev.

Postopna rast je očitna tudi pri kategoriji »pomočniki – izvenšolski«, kjer se prek enega Weasleyjevih v prvi strukturi temu že na začetku druge pridruži (skoraj) celotna družina, ta se v peti knjigi zlije s še širšim Feniksovim redom, temu pa se v poslednji bitki mdr. pridružijo še raznolika nečloveška bitja. In postopna rast je jasno razvidna še v marsikateri kategoriji, npr. »nasprotniki – sošolci«, »nasprotniki – izvenšolski« ali »bogastvo – v zvezi s njegovo nalogo«.

A glede samega nosilca orisanih zaporednih struktur, *Harryja Potterja*, so še bolj zanimive kategorije, ki od ene do druge zaporedne strukture izkazujejo njegov osebni razvoj. Nanj namigujeta že kategoriji šolskih turnirjev in bitij, v zvezi s katerimi Harry prestane razne preizkuse: obe kategoriji sta polno zasedeni v prvih knjigah, ko je še mlajši najstnik in so takšne reči skladno s tem v središču njegovega (in bralčevega) zanimanja, v zadnjih pa je pomembnejših primerov takšnih kategorij vse manj. Tako quidditch, slavni čarovniški šport na metlah s tremi različnimi

tipi žog, doseže svoj vrhunec v končno osvojenem šolskem turnirju v tretji strukturi, nato pa že zlagoma potone v ozadje – v četrti ga nadomesti drugačen turnir, v peti in šesti se turnir quidditcha do konca odvije brez Harryja –, dokler pripoved v zadnji knjigi quidditcha sploh ne spremlja več. Podobno je s »pomočniki – profesorji«, kjer začne, kar se tiče najpomembnejših, Hagrid stopati v ozadje s peto knjigo (v kateri je večino časa odsoten), s šesto Harry ne obiskuje več njegovih ur, v sedmi pa je Hagrida srečati le še na koncu. In takšen je tudi Dumbledorov položaj v sedmi knjigi, saj se mora celo najpomembnejši učitelj mladega junaka umakniti, da bi Harry lahko dokončno dozorel.

Podobno nazorno je osebnostno zorenje izraženo v povezavi z drugimi šolskimi nasprotniki. Zagrenjeni hišnik s svojo vohljaško mačko in poltergeist Zhoprack v prvih zaporednih strukturah predstavljajo stalno Harryjevo tegobo. Svoj vrhunec ta doseže v peti knjigi, saj predvsem Zhoprack tu z veseljem izrablja njegovo največjo osebnostno hibo, vzkipljivost, ki se ravno v petem delu najbolje izrazi ob izbruhu Harryjeve pubertete. A že v šesti postajajo ob junakovih poskusih, da bi to svojo hibo obvladal, Zhoprack, hišnik in njegova mačka vse manj pomembni ter jih v sedmi celo srečamo na njegovi strani, na strani branilcev Bradavičarke. In prav z obvladovanjem te osebnostne hibe je Harry zmožen pridobiti enega svojih največjih bogastev. Kako bi sicer v sedmi zaporedni strukturi lahko sprejel neprijetno preteklost svojega velikega vzornika Dumbledora in pogum ter veliko ljubezen daleč najbolj osovraženega profesorja Rawsa, posledično pa resnico o sebi, ki je edina, ki ga lahko pripravi do tega, da opravi končno nalogo, če ne bi povsem obvladoval svoje vzkipljive nрави?

Že iz tega je razvidno, da je tako kot vzporedne strukture Harryjevih prijateljev tudi krovna njegovih zaporednih odvisna od vsaj enega nespremenljivega vzgiba: osebnostnega razvoja. Iz drugega junakom skupnega vzgiba, specifičnega obstranstva, pa je najlažje razložiti Harryjevo vzporedno strukturo, ki je krovna prej opisovanim zaporednim ponovitvam: Harry je obstranec kot

sirota, ki ji je Mrlakenstein ubil starša, čarovnika, zato mora živeti pri svojih nečarovniških, bunkeljskih sorodnikih, ki se jim vse čarovniško gnusi in ga s tem postavijo v status obstranca. Kot takšen se odpravi v čarovniški svet, svoj svet torej, kjer naj tega statusa ne bi imel. A kaj kmalu se izkaže, da je obstranec tudi v njem, in sicer predvsem spričo dejstva, da ga je Mrlakenstein s svojim neuspehim napadom določil za svojega največjega nasprotnika. Kot obstranec torej med čarovniki srečuje številne pomočnike in nasprotnike, predvsem šolske, a tudi iz širšega čarovniškega sveta, prestane šolske in splošne življenjske preizkuse, predvsem pa opravi svojo temeljno nalogo: dokončno odstrani Mrlakensteina. In na svoji poti, razdelani s sedmerico zaporednih dogajalnih struktur, pridobi premnoga bogastva: prijatelje in uveljavitev v čarovniškem svetu, obvladovati začne svoje hibe in tudi sicer odraste, predvsem pa se najde z Ginny, s katero ga epilog pokaže sredi tiste kvalitete, ki je v svetu Rowlingove najpomembnejša: družine. Harry Potter se torej kot enoletna sirota »odpravi« iz razvaline doma svoje družine, svojega pravega doma – dom sorodnikov, a tudi Bradavičarka, kjer ostane na koncu sedme zaporedne strukture, sta zgolj nadomestka – in se prek sedmih zaporednih struktur prebija proti epilogu, proti novemu pravemu domu, proti lastni družini.

Iz zgornjega je jasno, kako pri Rowlingovi, podobno kot pri Carrollu, Collodiju in drugih piscih fantazijskih del, na temeljni dogajalni strukturi temeljita etika in svetovni nazor njene pripovedi; iz zapisanega je razvidna vrsta najpomembnejših vrednot, ki jih ti avtorji ponujajo svojim junakom in bralcem. Jasno je tudi, kakšen pomen ima dogajalna struktura za estetsko plat njihovih fantazij, a obenem je že iz pregleda zgolj nekaj primerov izrabe te strukture v žanru razviden tudi zgodovinski razvoj te izrabe: temeljna dogajalna struktura, kakršno je fantazija prek ljudske in avtorske pravlјice podedovala od mita, ji je sprva rabila v svojih preprostejših variacijah, a je že klasična fantazija z začetka 20. stoletja nato začela uporabljati tudi njene kompleksnejše varia-

cije, bodisi vzporedne bodisi zaporedne. Za sodobno fantazijo, katere model je od konca 20. stoletja naprej v žanru izrazito prevladujoč, pa so kompleksnejše variacije nujna predpostavka: brez njih sodobnega modela, temelječega na kompleksnosti znotrajliterarne resničnosti, tako rekoč ni.

### Sekundarna literatura

- Bloom, Harold: »*Clinamen: Towards a Theory of Fantasy*«. V: Bloom, Harold: *Agon: towards a theory of revisionism*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1982. Str. 200–223.
- Campbell, Joseph: *The Hero With a Thousand Faces*. London: FontanaPress, 1993.
- Clute, John, John Grant: *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Griffin, 1999.
- Fry, Michele: »Heroes and Heroines: Myth and Gender Roles in the Harry Potter Books«. V: *The New Review of Children's Literature and Librarianship*, 7 (2001). Str. 157–167.
- Hume, Kathryn: *Fantasy and Mimesis: responses to reality in western literature*. London: Methuen, 1984.
- Hunt, Peter: »Introduction: Fantasy and Alternative Worlds«. V: Hunt, Peter, Millicent Lenz: *Alternative worlds in fantasy fiction*. New York, London: Continuum, 2001. Str. 1–41.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen, 1981.
- Kenda, Jakob J.: »Strokovna in znanstvena recepcija sodobne fantazijske literature«. V: *Otrok in knjiga*, št. 65 (2006). Str. 5–14 (1. del). Št. 66 (2006). Str. 5–15 (2. del). Št. 67 (2006). Str. 5–14 (3. del).
- Kenda, Jakob J.: *Fantazijska književnost: očrt žanra in njegovega sodobnega modela*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2009.
- Klingberg, Göte: *Facets of children's literature research: collected and revised writings*. Stockholm: Svenska barnboksintitutet, 2008.
- Kobe, Marjana: *Pogledi na mladinsko književnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987.
- Mathews, Richard: *Fantasy: the liberation of imagination*. London: Routledge, 2002.
- Nikolajeva, Maria: *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1988.

• Literatura in žanr •

- Nikolajeva, Maria: »Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern«. V: *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, št. 1 (2003). Str. 138–156.
- Pesch, Helmut W.: *Fantasy: Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Pasaau: edfc, 2001.
- Propp, Vladimir J.: *Morfologija pravljice*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2005.
- Thompson, Stith: *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. Revised and Enlarged Edition*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Whited, Lana A. (ur.): *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon*. Columbia, London: University of Missouri Press. Str. 89–122.

Sergej Hvala

## Žlehtnobci v fantazijski literaturi

### 1

Nepremičninski agenti v Srednjem svetu dolgo časa niso imeli veliko posla. Prvič zato, ker je ta Tolkienova dežela iz *Gospodarja prstanov* (1954) in *Hobita* (1937) izmišljena. In drugič, ker je bila tamkajšnja klima na tisoče let jako neugodna celo za najemništvo, kaj šele lastništvo prebivališča. Nad Middle Earthom je namreč do konca Prstanove vojne visela senca ne enega največjih, temveč kratko malo največjega klasičnega zlobneža, kar jih pozna fantazijska literatura – Saurona.

O Sauronu razmišljam kot o pokvečenem bitju, katerega žlehtnoba izvira iz niza frustracij. Ubožca je J. R. R. Tolkien v *Gospodarju* in obrobni razlagalnih delih, kot je *Silmarillion*, zastavil kot večnega služabnika. Z biblijo in nordijsko-germanskimi legendami (*Beowulf*, *Pesniška Edda* ...) prežeto izročilo Srednjega sveta veli, da je bil Sauron z izvirnim imenom Mairon eden početnih neumrljivih duhov z množinskim imenom ainur, ki so zaživelci še pred nastankom univerzuma (Eä) po volji nadbitja Eru Iluvatar. »Na začetku je bila beseda ...« Sauron je bil eden od ainurjev, vendar ni sodil med močnejše. Zato je lahko postal samo pribočnik luciferskega »padlega angela« Melkorja, kasneje imenovanega Morgoth Bauglir.

V službi tega ultimativnega zajebanca je iz Saurona odtekla vsa dobrota. Ko so ostali »angeli« Melkorja porazili, je Sauron premamil viline k nošnji čarobnih prstanov pod nadzorom najsilnejšega Prstana mogote. V njem je bila zajeta srž Sauronove moči, kar ga je čez dosti časa vsemu spletkarjenju navzlic stalo obstoja, ko je Prstan v Golumovih rokah cepnil v Poč gonobe in se razto-



pil v lavi, koder je bil skovan. To izvemo na koncu sage *The Lord of the Rings*, katere preddel je aktualni *The Hobbit*.

Ob vsej strašanskosti, zlih delih, razplojevanju ostudnih kreatur, kot so orki in goblini, ter zaslužnjanju svet(ł)ih bitij ni bil Sauron nič drugega kot *postrešček* Melkorja, za vladarja rojenega modrokrvneža. Njegovo predanost svinjarijam imam za odsev razrednega boja, saj se velikokrat zgodi, da so v novi vlogi najbolj zagreti prav ozdravljeni, konvertiti in tisti, ki si visok položaj pridobijo, namesto da bi ga podedovali. Jasno, saj vedo, od kod prihajajo, in nočejo cepniti v stare vode. Iz lastnega strahu pred delegiranjem se je napajalo in raslo Sauronovo zlo, kakor strah drugih daje levji delež moči temnim jedijskim vitezom v *Vojni zvezd*.

V sodobni fantastiji, do katere bomo prišli malce kasneje – pojmujem jo nekako od *Pesmi ledu in ognja* Georgea R. R. Martina naprej, čeprav bi jo lahko zakoličil drugače, recimo z Le Guinovo –, se zlo dobro počuti v človeku oziroma bitju. V stari fantastiji, ki se v mnogočem prekriva z visoko fantastijo in katere najbolj razvpiti zastopnik je prav univerzitetni profesor John Ronald Reuel Tolkien, zlo dostikrat *obstaja zunaj človeka in deluje neodvisno od njega*. Toda korenine tega zla so še vedno v osebi, naj gre za usmiljenja vrednega Goluma, častihlepnega Isildurja, ki ga je Prstan pokvaril v nekaj minutah, ali vrhovno nadbitje Eruja. Čeprav je Eru ainurje ustvaril kot dobre in nič drugega kot dobre, je Melkor kmalu začel zganjati sebičnost, s čimer je v Obstoju zasejal seme razdora. To je važno, ker so ainurji po Tolkienu ustvarili Zemljo (Arda), ki je zato podedovala razkol. Zlo ni moglo priti od drugod kot iz Melkorja, in ker so ainurji nastali iz Erujevih misli, so morale biti njegove misli že vnaprej tudi zle. Kleč ni v tem, da bi bili novodobna in staromodna (s tem mislim na Tolkienovo in tolkienovsko) fantastija na tej točki sprti. Gre za vprašanje *magnitude* in *ekspresije zla*. Oboje je bilo njega dni močnejše, preprostejše in bolj izpostavljeno. Klasična fantastija se močno spogleduje s pravljičami, zato so tisti, ki so v njej zli, ZARES zli. Povsem, do kraja in brezprizivno. Kakor pri coprnici v gozdu, ki bi si rada za

večerjo privoščila otroka, pri volku, ki je pogoltnil babico, in večči, ki je zastrupila Sneguljčico, ni v Sauronu niti trohice svetlobe. Z njim ni debate, pa ne le zato, ker ločen od Prstana mogote nima telesa in na vrhu stolpa Barad-dur ždi kot reptilje oko. Z njegovimi armadami bazdljivih čekanarjev ni pogajanj. Bodisi te pogoltnejo bodisi te uničijo. Seveda brez tovrstnega negativca ne bi bilo junakov, kajti heroj se obrusi šele v spopadu s tovrstno neizrekljivo žlehtnobo. A to ni zapis o reševalcih. Ti tako ali tako uživajo dovolj pozornosti, superstarji zoprni.

*Absolutna temačnost in zagrizenost mogočnega nadzla* sta témi, značilni za staro in staromodno fantazijsko literaturo, zlasti tisto, ki dá kaj na epskost. Brez grožnje svetu in vsem njegovim prebivalcem ne gre; najmanj z zaslužnjenjem, če ne kar z destrukcijo. Na to vižo je svoja dela udarilo ničkoliko avtorjev. Med njimi jih gre nekaj vsekakor izpostaviti.

**C. S. Lewis, *The Chronicles of Narnia* (1949–1954):** Clive Staples Lewis je bil Tolkienov kolega na univerzi, prijatelj in prav tako pisec fantastičnega, le da je svoj opus očitneje posvetil otrokom. Tudi zato je delitev po osi dobro–zlo pri njem silno izrazita. Sedmero knjig v tej uspešni čarobni seriji orisuje, kako normalni otroci iz naše dimenzije (najraje skozi omare) vstopijo v domišljjsko deželo Narnijo, kadar jo ogroža hudobija, in jo junaško rešijo. Zlo ima več pojavnih oblik, naj gre za neusmiljeno Belo čarovnico v prvencu *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, umazanega pretendenta Miraza v *Princu Caspianu* ali opico v *Zadnji bitki*. Stvaritelj dimenzije je v teh knjigah lev Aslan, ki povsem zadovoljno taca okoli in občasno pogoltno kakega zlobnjaka.

**Robert Jordan, *The Wheel of Time* (1990–):** V tej dolgometražni seriji tisočstranskih romanov, ki ima nič manj kot petnajst delov, od tega so tri izdali posthumno, je čas predstavljen kot vrteče se kolo s sedmimi prečkami. Ustvaril ga je Kreator, njegovo gibanje pa napaja Edina moč, azijsko dualistično sestavljena iz ženskega in moškega principa. Grožnjo jin-jangovskemu Kolesu časa predstavlja Temnež, Shai'tan (ne prav dobro zamaskiran

muslimanski Šejtan), ki se je prebil iz Kreatorjeve ječe in z obljubami zapeljal številne mogočnike. Če ga bo ustavil, bo stvarstvo zatonilo. Romani se odvijajo v dobi med kladivom in nakovalom, kajti medtem ko Temni grozi, da se bo strgal s povodca, bo človeški rešitelj – Zmaj (The Dragon) – pred porazom hudobca dodobra raztreščil svet. Taisti sistem je uporabljen na obilici mest. Kopirantsko slična je denimo podlaga v knjigah Terryja Goodkinda, začeniši z *Wizard's First Rule* (1994), kjer meddimenzijsko tančico trga načelnik podzemlja The Keeper, Kreatorjeva antiteza, ki mu pomaga mrakobni čarodej Darken Rahl.

**J. K. Rowling, *Harry Potter* (1997–2007):** Nekdaj ubobožana gospa Rowlingova, ki je svoj roman o čarovniškem dečku Harryju Potterju ponujala ducatom oholo kratkovidnih založnikov, si je osrednjega zlobneža zamislila v skladu z izročilom epske fantazije. Mrlakenstein (Voldemort) je bil že kot fantek, ko je nosil ime Mark Marvolo Neelstin (Tom Marvolo Riddle), nadarjen za coprnštvo, a krut do otrok in živali. Morda bi lahko pobalinstvo utemeljili s tem, da je bil mešane krvi, kajti njegova čistokrvna mati je z napojem zapeljala bunkeljskega čedneža. Toda posebnih nepravil v bunkeljski vasi, kjer je odraščal, ni doživel. Bil je zloben po naravi in to je zadoščalo za čmok v temo. Na Bradavičarki se je Mark naučil čarovnij, vendar lekcij ni uporabil za dobro, marveč je izginil in se samonatreniral v Črnega gospodarja, čigar imena ni zdravo izrekati. Ubil je Harryjeva starša in skušal fentati še njega, a ga ni mogel zaradi žrtve roditelske ljubezni.

**H. P. Lovecraft, *Cthulhu Mythos* (1925–1935):** Eden redkih avtorjev fantastičnega, ki se niso zgledovali po Tolkienu, je Howard Phillips Lovecraft. Lovecraft je ustvarjal pred Tolkienom in bil usmerjen v horor. Navdihnil je mnoge pisce grozljivega, med drugim Stephenja Kinga. Njegov »Cthulhu Mythos« je imaginacijsko mogočen niz zgodb, katerih stična točka so pošastna božanstva, ki jim Lovecraft pravi »Great Old Ones«. Ta obstajajo v različnih dimenzijah univerzuma in so nekdanj vladala Zemlji, sedaj pa spijo. Še dobro, kajti že njihovi odmevi lahko pri nesreč-

nikih, ki jim prisostvujejo, povzročijo norost. Veliki stari, ki so jih ljubitelji upodobili kot titanske spake s hobotniškimi glavami, Metallica je na njihovi podlagi ustvarila komad »The Call of Ktulu«, pred kratkim pa so se neuradno pojavili v metafilmu *Cabin in the Woods*, nimajo do človeštva nikakršnega sočutja. *Homo sapiens* bi pri pustošenju opazili toliko kot mi žuželke. V eni zgodnjih štorij, »Pickmanovem modelu«, H. P. pravi takole: »Na sliki je bila orjaška in brezimna bogokletnost z žarečimi rdečimi očmi in v koščenih šapah je držala nekaj, kar je bil včasih človek, ter mu grizla glavo, kot otrok grizlja liziko. Vendar ni bila ta peklenska tema tisto, kar je sliko naredilo za izvor nesmrtnega strahu. Bila je njegova slikarska veščina – prekleto brezbožno, nenaravno mojstrstvo! Pošast je bila tam – srepela je in grizla in grizla in srepela – in človek bi lahko kaj takega narisal brez modela samo, če bi prenehali veljati naravni zakoni. Ne da bi vsaj za hip uzrl spodnji svet, ki ga še nikoli ni videl noben smrtnik, razen če je prodal dušo hudiču.« Pri takih ostudah bi bili Aragorn, Gandalf in družina morebiti Saurona celo veseli, na steni zatočišča pa bi se jim pred trenutkom pogibeli svetlikala Lovecraftova znana ujema: »Ni mrtev, kdor leži na veke v grob zaprt, in v čudnih časih lahko umre še sama smrt.«

## 2

A ihtavih čarodejev, neprijaznih bitij iz onstranstva in junaškega čiščenja nadnaravne nesnage se človek zlahka naveliča. Eden ključnih problemov klasične, staromodne epske fantazije je ravno njena *enodimenzionalnost*. Po ne tako veliki samokolnici prebranih tovrstnih del ti začne recept čarnega sovraga, ki z ognjem in mečem klesti po zatiranem ljudstvu, dokler se mu na podlagi prerokbe ne upre postaven mlad junak, presedati. Tudi zala dečva se najde, čeprav pretiranih mesenih užitkov ni, saj gre vendarle bolj za ideje kot za prave ljudi. Tolkien je imel denimo

pregovorne težave z ženskimi liki, zato je ljubav v *Gospodarju prstanov* redka, poetična in izumetničena, naj gre za Aragorna in Arwen ali kako polovnjaško krčmarko, ki bi rada Frodu umila umazane podplate. Toda kaj govorim – on ima vendar zvestega Sama!

Ancientni fantazijski gravži so sami po sebi precej lenobni. Neotipljivi Sauron recimo ne stori praktično ničesar, prav tako temne in svetle sile pri Jordanu zgolj postavijo oder, kjer se prekopicujejo aes sedajji in ostali, medtem ko se Lovecraftov vrhovni svinjebog Cthulhu sploh ne sme pojaviti, saj bi bilo vsega v hipu konec. Žlehtnobo teh bitij merimo bolj po vplivu, ki ga imajo na svet. Tega se oprime nova serija *The Second Apocalypse* (2003–) avtorja Scotta R. Bakkerja, ki z religioznimi in zgodovinskimi metaforami opisuje tlakovanje poti za prihod rahlo znanstveno-fantastičnega Neboga Mog-Pharaua.

Sodobna fantazijska literatura je pri vprašanju zla rada kompleksnejša, zaradi česar je inherentno zanimivejša. Običajno ne gre za to, da bi bila *a priori* hudobna nakaza z megalomanskimi popadki, ob katerih bi tako Freud kot Jung le mastno potegnili iz pipe in očetovsko zavzdihnili, *dejavnejša* kot njega dni in bi lastnoročno uničevala realnost. Zlo je lahko *zunanje*, a skrito, slutimo ga, toda osredotočamo se na njegove znake. Težava je v tem, da iz njih ne moremo sklepati na obstoj vseobsegajoče hudobije. Jasen primer tega je ...

**George R. R. Martin, *A Song of Ice and Fire* (1996–):** Serija *Pesem ledu in ognja* je v *mainstreamovskem* smislu enako prelomna kot Tolkienov *Gospodar prstanov*. Z njo se je fantazija privlačno spustila na realna tla in zabilasala v kot prašne klišeje, poverbane od *Dungeons & Dragons*. Magija je uporabljena kot začimba in je precej eterične sorte, medtem ko so zmaji obravnavani kot vojnोजezdna živinčeta in figure na politični šahovnici. V ospredju sta krvavo spletkarjenje za osvojitve prestola (»V igri prestolov zmagaj ali umreš.«) in razvoj likov, ki se jih pisatelj nikakor ne boji žrtvovati na rabljevem tnalu. Ah, ubogi Eddard Stark!

Zlo je v *Pesmi* dvoplastno. Ena plast ima obliko zombijem podobnih vandrajočih kadavrov izza orjaškega Zidu, ki deli ravbarske severne predele od civiliziranih južnih. Za tega še po petih obilnih knjigah ne vemo, ali je dano od kakega višjega hudobca, čeprav osebno v to močno dvomim. Bilo bi ceneno in ne v skladu z Martinovo vizijo surovega sveta, kjer je pač tako, kot je, namesto da bi bile grdobije osmišljene z višjimi stališči. Ekspresija zla tudi ne ogroža sveta kot takega, z ribami in bambiji vred, temveč le naše mesto v njem.

Če ni Boga, četudi žlehtnega, so hodeča trupla le del realnosti, tako kot druga plast – do obisti pokvarjeni ljudje, ki si ne zaslužijo več tega imena. Kleč Martinovega uspeha je v tem, *da jih razumemo*. Vzemimo osovraženo kraljico, incestuozno prasico Cersei Lannister, ki bi bila v bajkasti fantaziji dlakava coprnica, tu pa njeno početje vsaj malo dojemamo kot posledico neemancipiranosti žensk ter siljenja v zakon z veprastim bradačem Baratheonom. Ali pa se zazrimo v patetičnega, bolehnega, krutega dečkralja Roberta Arryna, ki ga nevrotična, neizpolnjena mati pri petih letih še vedno doji in ga je kot moškega že za vedno pokvečila.

Martin pri vsem tem ni osamljen. Z brskanjem hitro najdemo še druge primere: ko se na primer v nizu *The Kingkiller Chronicle* (2007–) glavni junak Kvothe ubada s prikaznimi, ki slišijo na množinsko ime chandrian, in pajkastimi demoni, dokaza, da bi oboji izvirali iz nekega srhljivega božanstva, ni. Pač so, in to je vse.

Ker izgine zlo zunaj človeka, je treba antagonizem najti drugod – *v njem samem*. Tu se najmočneje premaknemo iz staromodne fantazije v sodobnejšo, ki vir hudobije postavi v človeka, namesto da bi ga ovijala v fraze o božanstvih in slednjim dajala antropomorfne lastnosti. S tem se okrepi psihološka in metaforična nota, s čimer se sodobna fantazija po drugem kraku zanimivo približa klasičnim pravljicam, ki so običajno polne prenesenih pomenov in nauk. Oboje je klasični *fantasy* v želji po

beleženju junaških pustolovščin preveč zanemaril. Zaradi ločitve od nadnaravnosti v »realistični fantaziji« sicer pogosteje odpadejo bajeslovna bitja in apokaliptična uničenja, vendar umik iz deških sanjarij žanru zgolj koristi.

Sodobni *fantasy* je s tako obravnavo zla, pa seveda še iz številnih drugih razlogov, resnejši, odraslejši in globlji od starega. S tem postane zanimivejši za bolj prefinjeno občinstvo, ki ga meta-nejne ognjenih krogel in cvrenje hudičevcev ne zanima.

**Ursula K. Le Guin, *Earthsea* (1968–2001):** Kot rečeno bi lahko mejo sodobne fantazije namesto pri Martinu postavil pri Le Guinovi. Njena krasna serija *Earthsea* (*Zemljemorje*) pripoveduje o čarodeju Gedu, ki nedorasel knjigi urokov na svet priklíče Senco. Ta ga odtihmal neusmiljeno zasleduje, da bi ga pokončala ali ga prevzela in izenjenj sejala strašno uničenje. Zlo je zastavljeno kot eksterno, vendar preži na internost. Način, da se Ged izogne njegovemu ponotranjenju, pa je, da v sebi najde dovolj moči za pravo pot in uravnoteži klice. Psihoanalitično rečeno je Ged s tem, ko je prezgodaj odrasel, v sebi sprožil hud plaz nerazumljenega, kar si lahko narobe razloži in se za vekomaj izkrivi. Je to sploh še zlo? V kakršnemkoli pomenu? Ali le strah kot zrcalni odsev hudobije? Ursula K. Le Guin, sledilka taoizma, je na vsak način spisala fantastično (v obeh pomenih besede) zgodbo o odraščanju, ki se nato v naslednjih delih spremeni v pripoved o staranju. Pa zmaji, so zlobni? Tudi, ampak ne zares. »[S]o kot ogromni črni netopiriji, tankih kril in trnastega hrbta ... Njihove sivočrne luske so v sončni luči videti kot lomljeno skrilje ... Sloki so kot lovski psi in ogromni kot hrib, židkega pogleda zelenih oči, pred katerimi je čarovniška palica kot trščica, kot mladika z drevesa.« Preveč so čudoviti, da bi jih sovražil kot Tolkienovega Smauga. Preveč so podobni tistemu, kar nisi, a bi rad bil.

**Joe Abercrombie, *The First Law* (2006–2008):** Vplivi božanstev se v tej temačni fantaziji Britanca Joeja Abercrombieja sila porazgubijo. Nadnaravnega je v njegovih knjigah le za naprstnik, saj svoj alternativni svet podobno kot Martin utemeljuje na sre-

dnjeveški zgodovini – Martin na angleški vojni dveh rož, Abercrombie na renesansi in islamu. Zlo ni tisto »pravo« zlo v starem pomenu besede, marveč gre za nezgrabljivo »senco s severa«. Mnogo bolj so v ospredju normalne človeške lastnosti, kajpak okrepljene, da je povest zanimiva. Primer je glavni (anti)junak, barbar Logan Devetprstni, ki sam po sebi ni slab, a se pač najbolje počuti med sekanjem vratov. Je morilec, toda ni mu prav, da je. Po čem ga gre torej soditi? Črni, cinični britanski humor pa pride do izraza pri liku pohabljenega inkvizitorja Glokte, pri katerem se moraš nasmihati celo, ko ujetnikom kolobar za kolobarjem reže prste. Ali druge klobasaste izrastline.

**Steven Erikson, *Malazan Book of the Fallen* (1999–2011):** Kjer Abercrombie ne zdrkne v pretirano temačnost, marveč hote ohranja lahkotnejši ton, Erikson nima teh zadržkov. Njegov orjaški, s filozofijo krepko podloženi črnikavi niz obsega deset poštenih romanov in beleži prizadevanja za oblast v alternativnem svetu, ki ga obvladuje malazanski imperij. Čeprav je dotični v osnovi predstavljen kot zloben, sčasoma spoznamo, da je vse politika. Igra človeških duš, ki imajo v sebi tako svetlobo kot temo.

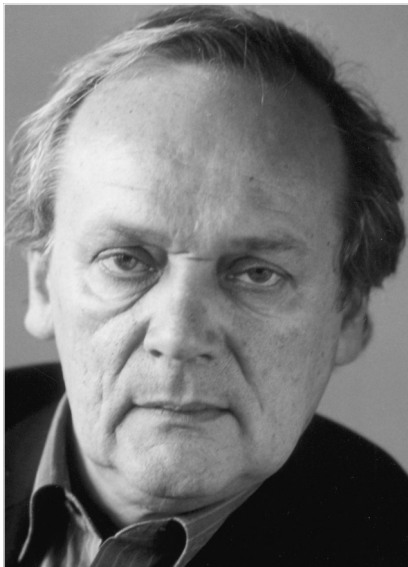
Nauk sodobne fantazijske literature je, kar se tiče zla, kristalno jasen. Za svoj padec ljudje ne potrebujemo ktulujskega, sauronskega ali šejtanskega božanstva. Da se uničimo ali vsaj ostanemo garjave opice, ki jih le občasno spreleti tresljaj dobrote, si povsem zadostujemo. Človek je človeku volk – največji junak pa je tisti, ki noče gristi, čeprav bi lahko. Morda je tudi zato pravih herojev v sodobni fantaziji tako malo.



• Druge celine •

Joachim Sartorius

## Pesmi



## **Košara s kozarci (1644)**

(delo Sebastiana Stoskopffa)

So tole, brez reda nagradeni,  
kozarci po pomivanju?  
Nikoli tako ne delamo s kozarci.  
Svetlobni odsevi kot načelo reda.

Desetletja je moral ubogi slikar  
žrtvovati študiju odslikave  
transparentnosti,  
in ja, svetlobe in teme,

in ja, z obilo žganja.  
Briljantni so kozarci, brežhibno čisti,  
nenadna izguba vselej mogoča.  
Ob robu mize črepinje.

S kakšnim leskom je pijandura  
naslikal črepinje, še lepše  
kot cele kozarce v košari.  
Prerazločno je to.

Tanki kot dih so kozarci.  
Brez teže, bežen pojav,  
oznanjajo drugačen,  
očiščen obstoj.

Nikomur od francoskih kolegov  
to ni uspelo, tako upodobiti  
stekla, te tišine, te izgube  
v črepinjah, svetlega triumfa.

## Pan in Siringa

(Peter Paul Rubens Janu Brueghlu starejšemu)

Ti upodabljaš krajino in živali,  
jaz pa osebe, pohotnega Pana in Siringo,  
vso plašno v ločju. Posamezne bilke –  
za to si mojster, pa žabe, ptice,  
odrešilno vodo. Ko Panu namesto nimfe  
v naročju ostane ločje, potrebujemo tebe,  
moraš to naslikati ti. Timsko delo je dobro. Hitreje  
gre od rok, hitro do kupca.  
Tudi moj Pan bi rad hitro na cilj, že sega  
z dlanjo po tkanini, ki jo komajda še zakriva,  
z lahtjo po snopu ločja, kot da se je preobrazba  
že pričela. Zakaj je Siringa tako zadržana?  
Pana razganja, a tvoja žaba odpeketa.  
Rjavo živalsko telo. Lesketavi inkarnat.  
Živčno ji prične moj čopič slediti.  
Naj si jo predstavljamo že preobraženo?  
Pan iz nje, iz tega ločja, izrezlja piščal.  
Ne razume vsak njegove glasbe.  
A je preprosta: spomin na izgubljeno  
žensko, ki je nikoli ni imel. Nasploh, Jan, je  
v tvoji bujni krajini veliko preveč ločja.

### III. Mesta na vzhodu

#### Odesa, ob gledanju karte Črnega morja

*za Rebecca Horn*

Tu je sivozeleno  
Azovsko morje,  
podoba brezupnih step,  
kjer so Barbari pometli z vsem,  
z Grki, Rimljani, Skiti, Sarmati.  
Majhni štirikotniki, veliko jih je,  
kažejo grobišča,  
globoko v tla položene princeze z  
brzdami za 49 konj  
in diademov na kupe.  
Le členke prstov  
so pozobale  
miši.

Tu visoko rjavi Kavkaz, še sneg,  
beli trakovi s tankim modrim robom,  
obala pa svetlo zelena od bananinega listja,  
svetli Suhumi, Batumi  
in z veselimi črticami  
poskočne pliskavice.  
Naprej na desni pa zagledaš veletoke  
– Don, Dneper, Kuban –  
z ustji  
rjavkasto razvejenih mrež,  
drstišča, celinske police.

Pa ladje, bele in somerne,  
sopihajo proti turški meji  
do Trabzona in Sinopa,  
katerega srebrniki  
so prikazovali boginjo  
(bahavo ovešeno z uhani)  
in gladkega delfina.

Plovne črte  
so svetlomodre  
in potekajo vse, skoraj vse  
rahlo zavito kot v cvetlično čašo,  
proti Odesi,  
rdeči točki  
v svetilkinih sajah obalne ceste.

Kaj je za Odeso domovina?  
Ne tvoj pogled, ne ta podoba.  
Nemara je izgubljeno pismo Isaaka Babla,  
polno očitkov, Ovidu.  
Da je v Tomih pisal o Rimu,  
in ne o Tomih.  
Morda pa je to samopomilovanje mest  
domovina. Da so veliki časi mimo.  
Stopnišče nič več tako veliko,  
trajektni terminal pokvarjen.  
Črno morje pa lahko  
opišeš  
samo s tvojo abecedo.

Črno morje? Na karti  
je nežen moder oval,  
ki v njem binglja Krim kot debel, čuden  
rjav cof. Kaj so vedeli  
kartografi o vročici zgodovine?  
Da so barbari zgodnja ljudstva

• Druge celine •

ulivali v raze ostalih?  
So se risarji zgodnjih mest  
zavedali  
Olbije, denimo, ki je obogatela  
s pšenico, sušeno ribo in sužnji?  
Neizmerljivo lepoto so ustvarili njeni umetniki.  
Iz vitrin muzeja v provinci  
jo doživljamo kakor prevrat v glavi.

Odesa bi morala biti Odesos.  
Muhica Katarine Velike,  
mesto ženskega spola. Koliko si jih  
je vtaknila v češpljo?  
V čem je lepota tega mesta?  
V zasnovi? Ženskah? Svetlobi?  
V zavedanju propada.  
Vse lahko propade.  
Palače, telesa, stebri.

Odeso pa lahko  
opišeš  
samo s tvojo abecedo.

Prav na vrhu stopnic stoji: Uranija.  
Opere mesto v azurnem,  
prikotali jutro.  
Sijoče-biserni drget  
nad kamenjem pristana,  
betonom, mehkužci, morjem.  
Uranija trešči po steklu (steklu duha),  
kristalne mreže,  
ki jih premika zlata palica.  
In sredi svetlomodne vode na karti  
postavljena kompasova rozeta,  
vsa polna struj in razvejena,

tako prepletena s seboj v krogu,  
da je ob vsakem biseru pridana  
veliki krog vsemirja.

Tako se Odesa širi  
z najvišjega klina stopnišča,  
veliko štirioglato dvorišče, pretkano z drevjem,  
prek sotesk, ki skačejo k ladjam –  
lepa, natančna igralna deska,  
igraje jo povzdiguje voda,  
izpostavljena plimovanju,  
v podnožiču luna.

Odeški meščani se zbirajo okrog Uranije.  
Ob palici kazalki  
zrejo v pristan,  
na morske ceste med žerjavi  
pred črnim vhodom.  
Tukaj na kopnem pa vse polno mačk,  
ki si oblizujejo ozke rdeče čeljusti  
pod veliko težo časa.  
V čem je lepota tega mesta?  
*Lepo je kot vse moje skrivnosti.*  
Noč skoči skozi okno  
s platane na akacijo, z murna  
na luno, s palače Voroncova  
dol na orjaško temno zrcalo.

A na karti je morje  
vselej svetlomodro in v globini  
brez življenja in mrtvo.  
Tipamo le  
za soljo,  
ki se je gnala skozi naše sanje.  
Le za lesketanjem jesetrov,  
kjer ni več videti dna.

## Ljubimca (ok. 1870)

(delo Hašimota Čikanobuja)

Pobrenka ji po metinem lističu.  
Nosi kimono, modro-sivo vzorčast,  
pod njim je odeta v rdečo (živo rdečo),  
ki polaga na njen beli trebuh še eno vulvo.

Od ljubimcev  
vidimo: njen zamaknjeni obraz,  
njegov zamaknjeni obraz, nobenih prsi,  
nobenega falusa, nobenih beder.

Vse je šuštenje oblačil.  
Vzorci tkanin, rdeče, rdeče, in modre, in sive.  
Kako dolgo je Čikanobu to raziskoval?  
Kako se telesa upodabljajo pod tkanino?

Vse je zakrito, razen najbolj skrivnega.  
Njena nožnica, izvor sveta.  
Majhne ustnice, uvite navzgor pod metinim lističem,  
in najpoltenejša krivina na svetu.

Prevedel **Brane Čop**



## Diana

Kaj je dovolila, da je videl,  
preden se je preobrazil? Stopalo,  
bel nart, hrbet in prsi? Kaj vidimo,  
ko gledamo? V njenih lasih sem  
videl srp. V vodi sem  
videl hrbet sveta,  
oskrunil sem vodo, hiter in nor,  
plitev brod. Ločil sem  
luč od luči.

Potem vse mine.  
Čebele so neme,  
tudi ptice, oblaki na nebu.  
Kot da svet strmi v moj cepin  
v tej vodi. Sem sploh kaj videl?  
Moj kožuh vpije veter in  
se naježi. Voham kraj, kjer je  
bila, kjer je pomočila belo stopalo  
v vodo, brezi odstrgam  
kožo, svetlobo.  
Kopita se mi udirajo v blato.

## Kot bi bil Abu Nuvas

Poletje. Zvezde si najdejo jaso na nebu.  
Na vrče z vinom, na njihove turbane iz  
vlažne gline lijejo snope svetlobe.

Vino predrami lovsko srce. Obeta griče,  
divjad. Pij, reče, okusi, kajti življenjski  
spomini skopnijo zgolj v nekdanjo svežino

poživljenih čutov. Vonj strtih mandljev.  
Cingljanje srebrne verižice na tvoji bradi.  
Zelena in nežna svetloba vrtov sredi Basre.

Pijmo na lepo preteklost! Na reber sipine,  
bolj bele od bele, bolj bele od lista papirja?  
Se spomniš mojih besed s tega papirja?

In papagaja, bolj rdečega od rdeče, tam ob turbanu?  
Bolj rdečega od krvi? Se spomniš krvi? Se spomniš  
škržatov, kako so v naju cvrčali do dolge smrti?

## Ice Memory

Led teče kot voda. V globini ledu so ujeta  
stara podnebja, lahko bi bila  
razlage apokalipse.

Iz Svetega pisma poznamo vesoljni potop in hude nadloge.  
Na 8000 metrih globine je sneg iz Platonove dobe.  
Obdobje slikarjev v jami Lascaux pri 17.000.

V grenlandskem ledu vulkanski pepel  
iz Krakataua, svinčene obloge iz dimnikov  
starega Rima in prah, ki ga veter

nosi iz Mongolije. V vseh slojih so vidni  
mehurčki, ki govorijo o davnih ozračjih  
in o nenadnih, karnevalskih

obratih, mehurčki, ohranjeni tisoče let.  
In sploh neznanska daljava obljublja cel niz  
neminljivosti. Od blizu je videti, kot da

kak norec na bungeeju v divjem letu pristaja  
na škripavem roller coasterju. Nas pa seveda  
tare le eno vprašanje:

Kje so odtisi naših majcenih bosih stopalc?  
Kot huda kazen je vzorec, enakomerno plasten:  
Zimski sneg zmeraj pokoplje poletnega.

Nekaj ledenih gora žari v osupljivi modrini.  
To je povezano z gostoto ledu, ko jih shodijo  
nežne nožice, povedo strokovnjaki za ledenike.

## V raju

Bile so kače in travnate kače.  
Bila so ledja in ribja ledja.  
Bili so sonce in luna in  
sončeva luna. Ogromno vsega.  
Tudi smrtnost s svojim napevom.

Bil je kup slik, arhivov,  
muzejev. Bili so lovci na lovu.  
Eni pogreznjeni v vulvo in v to,  
kako odpira obstoj. Drugi  
v brezmejnost glasbe. V njej

so srečni iskali pozabo. Tretji  
so se našli v zamejenih prostorih  
slikarstva. Mi smo pisali.  
Pasti časa so se prelestno svetile.  
Bile so bojazni, brhkote in bune.

Bili so gorski prelazi in orli.  
Gorski prelazi z oklepniki so.  
Čudodelne vode za cvetje so.  
Zmesarjene zenice, trupla brez udov  
so. Nasilnosti so. Blagodejne

noči so. Ni nepokvarljivih ljudi.  
Odpustka za maščevanje  
ni. Zaupanja ni.  
Prihodnosti ni. Raj žene  
krike iz prsi, muhe na rane.

Prevedla **Urška P. Černe**

Sartoriusova poezija kliče v vzhodno Sredozemlje, kot diplomatov sin je odrasčal ob arabski sredozemski obali in tam vzljubil barve, vonje in skrivnosti. Govori nam o preroški moči likovnih podob, mitoloških prikazov, pa tudi močne nove umetnosti. Njegova tretja sila je erotika.

**Joachim Sartorius** se je rodil leta 1946 na severnem Bavarskem v Nemčiji, osnovno šolo je obiskoval v Tuniziji, Kamerunu in Kongu, maturiral v Bordeauxu. V Londonu, Parizu in drugih mestih je študiral pravo in politologijo, pri sedemindvajsetih doktoriral in potem služboval po veleposlaništvih v New Yorku, kjer je bil konec sedemdesetih kulturni ataše, pa v Ankari in Nikoziji, v Bruslju je vodil Direktorat za evropsko kulturo, pred petnajstimi leti pa je bil tudi generalni sekretar Goethe-Instituta. Letos se je upokojil z mesta direktorja Berliner Festspiele, v okviru katerih se odvijajo milijonske berlinske in mednarodne prireditve, tudi Berlinale. V enajstletnem mandatu je posvetil veliko pozornosti eksperimentalnejši odrski in glasbeni ter plesni umetnosti ter gostovanjem iz Vzhodne Evrope.

Sartorius je pripravil in napisal nekaj ducatov knjig, od tega sedem pesniških zbirk, nazadnje leta 2008 pri založbi KiWi knjigo poezije *Hôtel des Étrangers*. Preveden je v več jezikov, sam pa je cenjen prevajalec ameriške poezije, med drugim Williama Carlosa Williama, Johna Ashberyja, Wallacea Stevensa in Malcolma Lowryja. Kot pesniškega prednika navaja tudi Franka O'Haro. Priznane so njegove pesniške antologije, kot tudi popotni eseji o Istanbulu in Bizancu z naslovom *Prinčevi otoki*. Skupaj z Norbertom Millerjem ureja literarno revijo *Sprache im technischen Zeitalter*. Pri pripravi knjig je velikokrat sodeloval z likovnimi umetniki, na primer z ikono fotografije feministko Nan Goldin ali z Roswitho Hecke, ki je zaslovela s fotografijami züriške prostitutke.

Živi v zahodnem Berlinu, poročen je s prevajalko in literarno agentko Karin Graf.

Spremno opombo napisala **Urška P. Černe**

• Zadnja izmena •

Christian Gailly

## Tri novele



## Kolo

Zelo vroče je bilo, 35 stopinj v zavetju. Ne pravim v senci, rekel sem v zavetju. Sem si kar malo mislil, pripomba, ni me presenetilo. Z leti, kajneda, se človek navadi, nekako oceni temperaturo zraka. Do stopinje ali dveh natančno, to se ve, lahko presodi, kako toplo je. Domneval sem, da je 32 ali 33, dokler nisem šel pogledat.

Nisem šel namenoma. Precej vseeno mi je bilo, ali natančno vem, kako toplo je. 35 stopinj sem razbral na starem termometru, ki visi v lopi, kamor sem šel po kladivo. Zaboj z orodjem je na polici, pod termometrom, pa sem pogledal nanj. A mi zato ni bilo bolj vroče. Po veliko kladivo, ki ga nikoli ne uporabljam.

Sploh mi ga ni bilo treba uporabiti, zadostovala je moja moč. Moja moč, pravim, o svoji moči govorim, kot da, zdi se, da hočem reči, ampak ne. Bolj skromna je za moža moje postave moja moč, a vseeno večja kot moč tiste ženske. V vsakem primeru zadostna, saj tudi če bi bila večja, lahko ne bi zadoščala. Pa je. Ampak tega nisem mogel vedeti. Šel sem torej po kladivo, za katero me je prosila ženska. Pozvonila je pri meni, da bi me prosila zanj.

Imate mogoče kladivo? me je vprašala. Bilo ji je vroče, lasje so ji padali čez oči. Njene bele rokavice so bile polne maziva, to ji je dajalo pogumen videz, tako sem pomislil, ne vem, zakaj. Ni oklevala, da bi jih umazala. To je pogumno. In potlej dejstvo, da jih nosi v tej vročini, ta starosvetna skrb za eleganco, rekel sem skrb, moral bi reči želja, to mi je ugajalo.

Obenem sem pomislil, da ima najbrž grd značaj, zaradi nosu, ki je bil malo privihan. Ampak če pomislim, je bil predvsem

pogled, predirljiv pogled, ki je osupil s svojo trdoto, recimo odločnostjo, skratka nekaj energičnega v očeh.

Najbrž ga imam med orodjem, rečem, za kaj pa? Pogledala me je. Vprašanje jo je vznejevoljilo. Čas sem tratil. Njej ga je primanjkovalo. In očitno se je premagovala, da mi ne reče: Prav nič važno, za kaj, ne mešajte se v to, samó kladivo mi posodite.

Torej jaz: To vas sprašujem, rečem, ker jih je več vrst, kladiv, vse je odvisno od tega, kaj bi radi z njim počeli. Ona: Veliko rabim, imate takšno? Jaz: Imam, ampak za kaj? Ker namreč, razlagam, so, veste, velika in velika, in če potrebujete macolo, morate povedati, in tudi, so macole in macole: za kaj torej?

Obrnila se je. S pogledom premerila krajino. Videti je hotela, ali ima izbiro. Ni je imela. Sam sem bil daleč naokrog. Spet me je pogledala. Vroče ji je bilo. Meni tudi. Čisto na soncu sva se pomenkovala. Utrujena je bila. Pramen čez oči ji je šel na živce. Z zasvinjanimi rokavicami si ni upala dotakniti čela. Tvegala sem, da jo še bolj razburim:

S konicami prstov sem ji odmaknil pramen, zelo začasno, pihalo je. V smeh jo je spravila, moja predrznost, videl sem njene sprednje zobe. Sprostila se je in rekla: Guma se mi je predrla, sprednja. Aha, sem rekel, in zdaj ne morete odviti matic. Ja, res, je rekla, ampak mislim, da s kladivom, a imate kakšno, da mi ga posodite?

Počakajte me tamle, sem rekel. Peljal sem jo na vrt in jo pustil v senci. Potem sem šel poiskat kladivo. Našel sem ga. Vrnil sem se z njim. Lahko ga ne bi bil našel. Pejva, sem rekel. Ona pa: Ne potrebujem vas, samó kladivo, ne dajte se motit, bom že uredila. Zelo težko je, sem rekel, vsaj nesel vam ga bom. Zavzdihne: Kaj, ji rečem, ne marate, da vam pomagam? Je tako grozno? Zmigne z rameni.

Avto je čakal na cesti, dvesto metrov od mene, sredi polj. Zadnje tedne se je krajina obarvala v enakomerno okrasto, rastlinstvo ožgano, recimo rusasto, ni več deževalo in vse se je pražilo, niti kapljice vode zadnje tri mesece, živina je umirala od žeje.



Tudi jaz sem bil žejen. Šel sem v kuhinjo pit, in medtem ko sem pil, sem dal glavo pod pipo. Obrisal sem se s krpo, a ne premočno, da je ostal hlad v laseh. Ko sem si drgnil lobanjo, sem pogledal skoz okno. Videl sem avto, ki se je ustavil, delček, se mi zdi, da streho. Sploh nisem pomislil. Vsak ima pravico, da se ustavi. Tudi v tem zakotju. Butasto, jaz bi raje stopil na plin, skratka, šel sem nazaj delat, brez pravega zanosa, moja zgodba ni šla nikamor.

Pol ure zatem, nič nisem napredoval, me je zmotil zvonček na vrtu. Nad vrati visi. Dovolj je, če se ga potegne za vrvico, to ga zamaje in pozvončklja. Nekdo ga je potresel, pozvončkľjal je.

Lily me zbada zavolj tega zvončka. Lily je moja prijateljica. Pravi, da bi si kljub vsemu lahko: Kljub vsemu bi si lahko dal napeljati električni zvonec. Seveda. Ampak rad ga imam, svoj zvonček. Lepo zazveni, ne prenizko ne previsoko, ne močno ne šibko, prijetno, tako, kot imam rad. Povrh tega je odmaknjen od hiše. Ne zdrznem se, kadar delam. Zaslišim ga kot nejasen klic, z daljne cerkve. Rečem si: Aha, poštar. Ali pa: Aha, moja mala Lily. Prepoznam jo po tem, kako pozvoni. Poštarja tudi.

Poštar je že bil. Račun za telefon in pismo mojega založnika, ki me prosi, no ja, pustimo. Lily pa pride malo kasneje.

Kdo je? sem se vprašal in odrinil delo. Nič nisem bil slabe volje, ker sem ga odrinil. Dolgočasil sem se. Vse pride prav, da me odvrne od njega. Vsak izgovor, ki se prikaže, pograbim.

Stopil sem čez prežgani vrt, ne sme se več zalivati, odprl sem lesena vratca, moral sem jih odpreti, če sem hotel videti, in zagledal sem žensko z umazanimi belimi rokavicami in z lasmi čez oči, blondinko v rumenem kostimu. Drugo vemo. In sva šla.

Stopala je na moji levi. Veliko kladivo je nihalo v moji roki. Njena eleganca mi je šla na živce. V svoji delovni obleki sem bil ob njej videti kot kak teleban, v ne ravno čisti srajci in kavbojkah, preoblečem se enkrat na teden, Lily skrbi za moje perilo, tako ima manj dela, nisem bil za to, ona je tako hotela.

Kladivo mi je vleklo roko navzdol. Dal sem ga na ramo. Videti

sem bil kot delavec, pravi, možakar, ki dela, mislim zares, ne kdo kot jaz, ki ne zna nič početi s svojimi desetimi prsti, ki je dober le za pisanje. Moj zaplet ni šel nikamor. Dolgočasil sem se. Oklepal sem se ga, da ne bi čisto obupal. Drug ob drugem sva hodila po cesti.

Podeželske ceste so vse enake. Malo izbočene, na sredi asfalt, ob robu kamenčki, gramoz, ki so ga posuli po še vroči smoli, ko so popravljali cesto, kamenčki, ki so se sčasoma odlepili in so jih vozila potisnila na rob, tovarnjaki, traktorji in drugi poljedelski stroji.

Vse to zato, da povem, da je ženska hodila po robu ceste. Gramoz je škrtal pod njenimi podplati in petami. Imenitni čevlji, zelo mehki, lahki. Pomislil sem, da čuti vsak kamenček. Predvsem zrna kremenca jo gotovo grizejo v stopala. Predstavljal sem si njene uboge noge, edini del njenega telesa, ki sem si ga upal pogledati, stopaje s povešenim pogledom.

Pojdite raje po tej strani, vam bo laže, sem rekel in ji prepustil prostor na sredi ceste. Ko je ni več bolelo, je začela hoditi hitreje, opominjajoč me, da se ji mudi. Tudi sam sem pospešil, kaj sem pa hotel. Cesta se je rahlo vzpenjala. V takšni vročini so klančki ubijajoči. In potlej bolečina v rami. Kladivo me je težilo. Dvignil sem ga in potem čisto spustil, mislim, da sem z njim celo zanihal, to mu je zmanjšalo težo, pomagalo mi je pač, me vleklo naprej.

Avto je bil tam, čisto blizu, na ovinku. Obrnil sem se. Govoril sem si: Če sem prejle skoz kuhinjsko okno videl del avtomobila, bi moral zdaj, če se obrnem, videti del kuhinje, sem si govoril. In res, od tam, kjer sem bil, zraven avtomobila, sem opazil kuhinjsko okno, iz česar sem ponovno povzel sklep banalne optike: kamor se vidi, od tam si viden.

Potem sem zaslišal. Pogovarjanje. Ne z mano. Besede niso bile namenjene meni, nikakor mi niso bile namenjene, sicer bi se bil pri priči obrnil, odrekel bi se bil prizoru svoje hiše s kuhinjskim oknom, kjer sem bil, preden sem prišel s m, in kjer nisem več, ko sem pač tu, dramatična ugotovitev. Skratka, nisem bil ogovorjen,

a sem slišal govorico in obrnil sem se in sem videl, komu so bile namenjene njene besede.

Moški v srajci, z razvezano kravato, rjavolas, v roki robec, bel in zapacan z mazivom, suknjič ob njem na travi nad jarkom, sedeč v senci, naslanjajoč se na breg, z nogami v jarku.

Gotovo je rekel ženski: Je pa trajalo. Tudi on je bil nedeljsko napravljen, še bolj izrazito, nekaj več kot nedeljska obleka, za kak praznik, ne vem, krst ali poroka, ali nemara obhajilo. In gotovo mu je ženska odgovorila: Drugič pojdi sam, bo šlo hitreje.

Tudi moški je imel umazane roke, otiral si jih je v robec, ki je bil tako zasvinjan, da si z njim ni več upal obrisati čela, tudi on je poskušal odviti matice na kolesu, sem domneval. A ste mehanik? je rekel z zoprnim glasom neučakanega snoba, in nadutega, in sploh se ni dvignil iz svojega jarka, nič hudega mu ni bilo, tam v senci, ko naju je premerjal, mene in moje veliko kladivo.

Ne, sem rekel, pisatelj, ta hip sem obtičal, na vas računam, da mi boste dali ideje. Pisatelj? je rekel. Zelo zanimivo, je rekel, kako vam je ime? Paul Cédrat, sem rekel. Nič mu ni povedalo, normalna stvar, nikomur nič ne pove, torej nisem pisatelj, vsaj velik zanesljivo ne, pisatelj, ki ga ne poznajo, ne obstaja, a ni tako.

Govoril sem si: to stališče je treba braniti, in ženska naju je gledala, kot bi hotela reči: No, a bosta že nehala, vidva. Ravno je izvedela, kako mi je ime, kaj delam. Od tistega hipa me je gledala drugače. Kaj se je spremenilo? Ne vem. Kazalo je, da jo zanimam. Zmerom je tako, vzbudi se zanimanje. Samo dejstvo, da pišeš, tudi če si nepoznan. Ljudje zasumijo, da bogve kako uživaš. Ubožci, če bi vedeli.

Strašno vroče je bilo, obotavljal sem se, da bi poprijel kladivo. Rekel sem si, da bi lahko še sam poskusil s ključem, da se mi bo mogoče posrečilo tisto, pri čemer je spodletelo ženski v rumenem in moškemu v črnem, njegova obleka je bila črna, takšna zares slovesna, ko sem pomislil na to, sem navrgel, na slepo:

Kdaj je slovesnost? Z nje prihajava, je rekla ženska. Aja, sem rekel in povlekel ključ. Postavil sem se tako, da bi ga povlekel, in

ne potisnil. Postavil sem ga tako, da bi ga povlekel od spodaj navzgor, tako se izrabi več moči. Matica se je upirala. Kriknil sem kot tenisač na zadnji črti ali raje kot dvigovalec uteži. Prva matica je popustila. Drugim je ob tem upadel pogum in so ji sledile brez ugovarjanja. Osrčil sem se in navrgel:

Sta bila povabljena na poroko? Jaz ja, je rekla ženska, on pa ne. Vendar sta skupaj, sem rekel in se vzdignil, čepel sem ob kolesu, ki se je znebilo svojih štirih matic. Če sem že tukaj, sem pomislil, ne bom polovičar, zamenjal jima bom kolo.

In kako da gospod ni bil povabljen? sem rekel in nameščal dvigalko pod karoserijo, položiti jo je bilo treba na mesto, ki je namenjeno za to. O, pač, je rekla ženska, pravzaprav ne, za ženina se ne more reči, da je bil povabljen na svojo poroko, povabljen je bil, da se poroči.

Ah ja, ah ja, a tako torej, sem rekel in čepe, ne da bi se obrnil, vrtel ročico in na vinti dvigal vozilo: Gospod je bil ženin, ah, zdaj mi je jasno. Pravzaprav ne, nič mi ni jasno, sem pomislil, zgodba me je začela zanimati.

Ampak, sem rekel, ko sem povlekel k sebi veliko, zelo težko kolo in ga položil na cesto: Če ste bili tudi vi povabljeni, sem rekel ženski, potem ko sem vstal in jo pogledal: a niste nevesta? In vi, kaj, če bi nama dali rezervno kolo? sem rekel moškemu, ki je bil zdaj videti popolnoma izčrpan.

Ko je zaslišal, da je tako nahruljen, je vstal in me pogledal. V njegovem pogledu sem zaznal neomajno žalost. Nisem vztrajal. Sicer pa je mogoče, da ni vedel, kje je rezervno kolo. Sprašujem se celó, ali se mu je sploh sanjalo, kaj je rezervno kolo.

Seveda, ampak v redu, naj bo, sem si rekel, še za to bom poskrbel, in bil sem zelo zadovoljen, kadar se pri delu dolgočasim, pride vse prav, da me odvrne od njega, vsak izgovor, ki se prikaže, pograbim.

Ampak nisem vedel, kje je, rezervno kolo. Nekaj časa sem ga iskal. Začel sem se zdeti samemu sebi smešen. Vprašal sem žensko. Tudi ona ni vedela. Nazadnje sem ga našel zadaj pod prtljaž-

nikom. S težavo sem ga spravil ven, še nikoli ni bilo uporabljeno, vse se je zatikalo.

In kaj ste mu vi, pravzaprav? sem rekel ženski. Vračal sem se z novim kolesom. Tleskal sem po njem z rokami, kot se poganja obroč. Odgovorila mi je, in začudilo me je, da popušča pred mojimi indiskretnostmi in postaja še sama indiskretna, gotovo ne zato, da bi poplačala moj trud. Tudi na njej je bilo nekaj utrujenega. Nemara kanček obupa, ko mi je odgovorila:

Ne vem natančno, kaj sem mu, je rekla, reciva, da poenostavimo, da me ljubi, mene ljubi, ne nje, ne tiste druge. Razumem, sem rekel. Ravno sem natikal novo kolo, ciljaj sem tiste štiri vijajčne navoje. V prvem poskusu se mi je posrečilo zadeti vse štiri luknje, in medtem ko sem čepe privijal matice, sem ji rekel:

Torej, če prav razumem, ko so mu postavili znamenito vprašanje: Ali vzamete za ženo, je odgovoril ne. Niti ne, je rekla, čepe zraven mene kot punčka, ki gleda svojega očeta, in ko je gledala, kako delam, je dodala: Ni čakal, da mu postavijo vprašanje, pravzaprav ja, čakal je, da mu ga postavijo, najbrž se mu je vleкло, razumem ga, je rekla, županov nagovor je bil res mučen, in sem ju gledala, je rekla, predvsem njega.

Poslušam, sem rekel, nadaljujte. Prej sem jo prosil, naj vstane in se malo odmakne, moral sem spustiti vozilo na dvigalki in to je lahko nevarno. Torej sem jo bil prekinil:

Oprostite, sem rekel, prekinil sem vas, nadaljujte, poslušam, ravno ste mi pravili, kako ste ju gledali, predvsem njega, sem rekel in zatisnil prvo matico. Ni spet počepnila, obstala je ob meni, naslanjaje se na avto. Ne naslanjajte se, sem rekel, zamazali se boste. Rekla je: A se lahko še bolj.

Snela je bila umazane rokavice, držala jih je v desnici in se kdaj pa kdaj, kot so jo pač prešinile neprijetne misli, z njimi ošvrknila po boku, kot kakšna možačasta aristokratka, jahaški slog s korobačem. Močno sem privil matice, ni mi bilo do tega, da izgubi kolo. Ni več govorila. Pomislil sem, da ji je tega vrh glave, da si nemara očita, da je preveč povedala. Motil sem se, rekla mi je:

Potem se je v nekem trenutku obrnil, pogledal me je, ujel je moj pogled, jaz njegovega, vprašanje je bilo razrešeno, prišel je pome, pustil je svojo zaročenko in prišel. Sedela sem v tretji vrsti, daleč stran od družine, nisem obstajala, bila sem nihče, vse do njegovega pogleda na meni, ponovno, dokler ni prišel do mene, me povrnil. Potem se je nagnil, me objel, pomagal, da vstanem, in sta zbežala, sem rekel. Ne, je rekla, sploh ne, mirno sva odšla z županstva.

In zdaj sva tu, je rekel moški. In že sva obtičala, je rekel moški. Na obupni cesti, je rekel. Ne več, sem rekel, popravljeno je. Videti je bilo, da je prišel k sebi. Vstal je s svojega brega, stopil iz sence, prišel do naju, si delit sonce, se cvret z nama.

Spet je imel tisti vzvišeni pogled in tisti krasni porogljivi prizven. Ah, kako mi je to všeč, v smeh me spravlja, in malo se mi smili moški, ki se tako oteplje, dostikrat sem šel skozi to, ne potrebujem tega, ničesar, če povem po pravici, samo kakšno idejo, da bom pisal naprej.

Za konec sem hotel pospraviti predrto kolo v prtljažnik. Nisem ga mogel odpreti. Imate ključ? Na sprednji polici. Ženska je šla ponj. Odprla mi je prtljažnik. Položil sem kolo noter.

Zaprl sem prtljažnik, ženska je obstala pri meni, rekel sem ji: In vi, ga ljubite? Pozabil sem pospraviti dvigalko, stopil sem ponjo, spet odprl prtljažnik, položil dvigalko na njeno mesto.

Ženska se ni premaknila. Ko sem jo spet pogledal, sem opazil, da me tudi ona gleda, rekla mi je: A vas tako zelo zanima? Ja in ne, sem rekel. Sploh pa, sem dodal, je moje vprašanje butasto, jasno je, da je odgovor ja, sicer ne bi bili tu z njim. Kaj se ve, je rekla.

Torej nisem uporabil svojega velikega kladiva. Ženski sem rekel nasvidenje. Stisnila mi je dlan, se mi zahvalila za mojo prijaznost. Razšla sva se. Ne pozabite na kladivo, je rekla, ko je odpirala vrata na svoji strani. Moški je že sedel v avtu. Hotel sem jima zaželeto srečo. To sem storil, ko sem gledal, kako odhajata, bila sta že daleč, nista me mogla slišati.

Čudno, ampak ko sem prišel domov, v kuhinjo, me je stiskalo pri srcu, na srečo bo Lily kmalu tu, butnil sem glavo pod pipo in jokal in s krpo sem vse obrisal.

## Rdeči papagaj

Tole vprašati žensko, za katero si domišljate, da jo ljubite, je pač zadnja priporočljiva stvar na svetu: Kaj bi te razveselilo za tvoj rojstni dan? sem ji rekel. In polomija je bila tu. Prepozno, da bi preklical. Začel znova. Še manj, da bi izbrisal. Govoriti ni isto kot pisati. Ob tem se človek ove, da je beseda, v nasprotju s splošnim prepričanjem, pomembnejša kot zapisano.

Ženska, za katero si domišljam, da jo ljubim, je takoj sprevidela, da ni v mojem vprašanju ničesar, ne denarja, ne idej o darilu, ne ljubezni, ravno nekaj malega slabe vesti, ampak kaj je slaba vest, kadar gre za ljubezen? Skratka, nič bolj trapasta ni kot druge, ženska, za katero si domišljam, da jo ljubim, raje manj, in da bi se mi maščevala za moje vprašanje, ki se je glasilo, ponavljam: Kaj bi te razveselilo za tvoj rojstni dan? je odgovorila: Da mi napišeš zgodbo o tistem rdečem papagaju.

Osuplost. Kakšno zgodbo o tistem rdečem papagaju? Nobene zgodbe o rdečem papagaju ne poznam, sem ji rekel, in še manj o tistem rdečem papagaju. O katerem rdečem papagaju govoriš? Si prepričana, da je bil rdeč? To zadnje sem jo vprašal, ker sem vse močnejše čutil, da je nekaj narobe z njo, dosti bolj narobe kot prejle, ko sem jo vprašal, kaj bi jo razveselilo, kazalo je, da jo je moj odziv na rdečega papagaja na moč razočaral. Sem pozabil, v zvezi s tem papagajem, na kaj pomembnega, dogodek, datum, kaj vem, kakšno obletnico, ja, kaj pa, ni nemogoče.

Ma ja, sem si rekel, gotovo bo to, preizkuša me, na nekakšen izpit me je dala, spominski, rada bi preverila, ali še vem, v resnici mi ponuja priložnost, fino, ampak priložnost za kaj? Da se odku-

pim? Ampak zakaj bi se odkupoval? Sem pozabil na njen rojstni dan? Ne, nisem pozabil, torej ne, ugovarjam. Samo nisem se spomnil, da bi ji kaj kupil, pero, rože. Ampak tudi to ne. Ni prepoznano. Rojstni dan ima čez dva dni. Imam še čas, da pozabim. Čez tri dni bi pozabil, ampak ne ta hip, ne še takoj, imam še čas, da razmislim.

Tako je, ja, nisem pozabil njenega rojstnega dneva, samo spomnil se nisem, doslej, da bi o njem razmislil. V resnici nisem vedel, kaj naj ji podarim, pa sem jo, nemara, glede na to, pri čem sva, iz lenobe poprosil, da mi pomaga. Ne gre za to, da ji ne bi rad naredil veselja. Ampak ne vem več, kako. To bi ji bil moral reči: Ne vem več, rad bi, pa ne vem. To bi se je dotaknilo, nemara bi jo ganilo, stvar bi bila dobljena, podaril bi ji karkoli in jo ob tem poljubil, bilo bi opravljeno, rekel bi, kot vsako leto, evo, tako je, to so leta, ne znese mi več z njimi, s tolikimi.

Ona pa, o, njej znese, ne pozablja, tiho je, ne potrebuje me, zmeraj najde kaj, da mi podari, pa ne karkoli, kot jaz, zmeraj je zrelo, zavestno, premišljeno in načrtovano. Da bi me ljubila bolj kot jaz njo? Je vse skupaj samo vprašanje količine ljubezni? Nemara. Nemara pa tudi ne. Nemara je samo vprašanje kakovosti. Ne verjamem. Kakorkoli že, boljše ali slabše kakovosti, zadovoljive ali premajhne količine, bilo je vseeno ljubezni v mojem vprašanju, ki se je glasilo, ponavljam: Kaj bi te razveselilo?

Nemara je zaslišana, ne, tipkarska napaka, utrujen sem, še enkrat: Nemara je zaslišala v tem nevtralnem stavku prislov, ki ga ni bilo: Kaj bi te zares razveselilo? Kot da bi rekel: Ker res ne vem več, kaj bi ti podaril, mi pomagaj, da najdem nekaj, kar bi te zares razveselilo. Prav, mi je rekla, če vztrajaš, zares bi me razveselilo, če bi mi povedal zgodbo o tistem rdečem papagaju, rada bi, da mi jo napišeš, zame, samo zame.

V tem, čemur se lahko upravičeno reče izzvana muhavost, je nekakšen skorajda neuklonljiv paradoks. Tiste zgodbe ne poznam. Medtem ko jo ona, vse kaže, pozna in bi rada, da ji jo povem. Drugače rečeno, izziva me, naj ji jo napišem na ravni njene



lastne želje. Jasno je, da se mi ne bo nikoli posrečilo. Sploh pa si tega niti najmanj ne želim. Žvižga se mi, njena zgodba o papagaju. Če bi ji povedal svojo, svojo zgodbo o papagaju, če bi si jo izmislil, bi bila zmeraj samo moja, zmeraj bo samo moja, ona pa, kaj bi rada? Svojo. Rada bi, da ji povem njeno, ki je celo ona gotovo ne pozna, a je prav tista, ki bi jo rada slišala. Drugače povedano: Rada bi, da mi končno rečeš, kar imam rada, kar imam rada, da se mi reče, in kar se mi nikoli ne pove.

Slabo je šlo, sinoči. Pravim sinoči, ker je med koncem prejšnjega odstavka in začetkom tega minila ena noč. Nič takšnega se ne zdi, ena noč. Za nobeno rabo ni. Ravno za prehod od včeraj na danes. Še en dan imam, da napišem tisto zgodbo. Rojstni dan ima jutri. Tole jutro, jutro je še, vem, da ne bom napisal tiste zgodbe. Prepozno. Konec.

Kakorkoli že, edini papagaj, ki ga poznam, ne le ni rdeč, ampak je nem. Kolikor mi je znano, ni nikdar dal od sebe nobenega zvoka. Pravim kolikor mi je znano, ker ga poznam. Redno ga videvam. V trafiki živi. Priklenjen je na gred za blagajno. Čisto pri miru je. Stara se. Nepremično strmi v svoj nikjer. Nemara je gluha. Kakorkoli že, tudi če ni, tudi če posluša, kaj mu govorijo, nič mu ni videti vredno, da se ponovi, ali nemara celó, bolj preprosto, da se izreče.

Evo, to je moja zgodba o papagaju, in globoko se opravičujem zaradi barve. Kako? Ti nisem povedal? Res ne? Nisem ti povedal, kakšne barve je? Zelene vendar, zelene! Ti moj bog. Čisto nevažno. No ja, dobro, vse najboljše za rojstni dan.

## Majnica

Nikdar še ni prišla k meni. Prišla je, ne da bi se napovedala. Ni se mi mogla napovedati. Izklopil sem telefon, ona pa ni pisala, nikdar, groza jo je bilo pred tem, to je prepuščala drugim, v tem primeru meni. Raje je brala. Dajal sem ji stvari v branje. Pisal sem ji. Stvari, ki ji niso bile zmeraj všeč. Redkokdaj pišemo stvari, ki so drugim všeč. Vseeno pišemo. Vseeno sem ji pisal. Kadar ji je uga-jalo, je to povedala po telefonu. Molčala je, kadar ji ni ugajalo. Dostikrat je molčala. Njen molk me je bolel. Ne bi me bil smel boleti, ampak me je. Tako pač je. Ampak moj lastni molk nima nič opraviti s tem. S čim ima torej opraviti? Ne vem. Nemara s tem, da ga pišem.

Pnevmatična pošta ne obstaja več. Škoda. Ljuba mi je bila misel na poblaznele tulce, ki dirjajo po pariških odtokih. Mreža me ni dosegla, nisem živel v Parizu, ampak vseeno. Telegram, ja, ta še obstaja. Vsaj mislim. Človek se vpraša, zakaj. Zakaj bi bil telegram še pri življenju, no, zakaj? Za kaj? Pomiri se.

Nekaj takega kot: Ne maraš več videti nikogar. Stop. Tudi mene ne. Stop. Jaz pa ja. Stop. Tebe. Konec sporočila. Tega ni naredila. Gotovo me je hotela presenetiti. Ali mi napraviti prese-nečenje. Ali presenetiti samo sebe tam, kjer še nikdar ni bila.

Seveda sem ohranil nekaj stikov s svetom: dnevna svetloba in svetloba noči, spremenljivo nebo, luna, ki se kdaj pa kdaj prikaže, vzpenja se, kot bi hotela videti, kaj počnem čisto sam v temi, njena svetloba zadostuje, nič mi ni treba prižigati, poslušam Dutille-uxa: Ves daljni svet in me gane in na lepem se vprašam: S kom lahko to delim? Z njo? Vse preveč mislim nanjo. Zato sem odšel iz

njenega življenja. Pomišljati sem začel, da moja misel zavzema vse preveč prostora v njeni misli. Ali, kar bi bilo bolj pošteno, da ga moja misel, v njeni, ne zavzema več dovolj. Radio je ostal prižgan. Od tam, od misli o prižganem radiu, me je spet zamikalo, da bi pisal, da bi si zamišljal, kako me pride luna obiskat, recimo razsvetlit.

Pravim zamišljal, ampak ne vem, ali sem si to umislil. Nemara je prišla. Navsezadnje bom verjel. Nemara pišem, da bi prišel do te točke, namreč verjel. Nemara ni drugega načina. Dostikrat se mi je pripetilo, da sem si utvarjal njeno navzočnost. Kolikokrat le sem jo ugleдал, kako se prikaže na kakšnem vogalu ali tam, kjer sem bil sam tisti hip, v operi ali gledališču, kinu, in še zmeraj upal?

Nekaj je gotovo, samo eno, radio je bil prižgan. Nisem imel več cigaret. Moral sem iti ven. Čemur pravim malo na zrak. Prav nič se mi ni ljubilo, da bi kaj pozaprl, vrata, okno. Odšel sem in pustil vse odprto, tudi radia nisem ugasnil. Rekel sem: Zakaj bi zapiral, ko pa je radio prižgan. Če bi me kdo prišel okrast. Ljubi Bog, le kaj bi mi ukradel? Slišal bo radio, po tem sklepal, da ga nekdo posluša, in bo odšel, evo, čisto preprosto. Razen če bi hotel kdo kaj meni, ne mojemu imetju, in v tem primeru bo pomislil: Tu je. Nisem bil tam. Šel sem po cigarete.

Tudi hoditi se mi ni ljubilo. Lahko bi šel z avtom. Moral bi bil. V avtu bi lahko po radiu poslušal, kar sem po radiu poslušal doma. Pergolesi, Stabat mater. Izvedba, ki mi ni bila preveč všeč: dva ženska glasova. Ljubša mi je bila, in to precej, tista z moje plošče: deški sopran, izreden, in kontratenor. Odkril sem jo po njeni zaslugi. Podarila mi jo je. Ko sem pomislil na to, me je stisnilo pri srcu. Nekakšna praznina se mi je odprla. Zazdelo se mi je, da mi bo slabo. Spomnil sem se, kako zelo naju je povezovala glasba.

S to mislijo sem šel ven. Popazil sem, da nisem pohodil papirčka od bombona. Ne zato, ker bi se mi prilepil na škrpet. Ne, hotel sem se mu izogniti. Stopiti na papirček bi bilo, kot bi poga-

zil drobno starko ali otroka. Recimo otroka. Drobne starke ne odmetavajo papirčkov. Ali pa drobno obupano starko. Ne vem, ali kaj takšnega obstaja.

Trafikantka me je prepoznala. Vzel sem štiri škatlice rdečih Peter. Nasmehnila se mi je, rekla dober dan in nasvidenje, rekel sem ji hvala in se obrnil in pomislil: No, pa je že trenutek vrnitve. Spet sem zagledal papirček od bombona. Enak je bil, bel in moder. Ni se premaknil. Na pločniku na nasprotni strani so delavci še vedno utrjevali nekaj v kanalizaciji. Gledal sem. Ravno je prišel ven eden v kombinezonu, polnem blata in sluzi gorčične barve. Pričakali so ga trije drugi, ki so stali okrog luknje. Predstavljal sem si komentarje. Videl sem, kako se jim pregibljejo ustnice. Rešenec si je prižgal cigareto. Nič nisem slišal. Cigareta se mu je premikala med ustnicami. Govoril je. Pripovedoval, še malo podzemen, o svoji prigodi. Slišal sem samo mogočno dihanje kompresorja v bližini.

Vstopala je k meni. Ravno takrat, ko sem prišel izza ovinka. Seveda sem jo takoj prepoznal. Velika ljubezen se prepozna od daleč, od zelo daleč. Ravno po tem se prepozna velika ljubezen: kadar se več ljudi sprašuje, kdo prihaja tam doli, ga tista, ki ljubi, prva prepozna, zapusti družčino in mu steče naproti.

Gotovo je pozvonila, preden sem jo zagledal. Radio je glasno igral. Slišala je glasbo. Torej sem bil tam. Šla je noter. Odprla je vratca, jih zaprla, šla po treh stopnicah proti hiši, prepoznala Stabat mater in žal ji je bilo, da ni najina izvedba. Poklicala me je. Nisem odgovoril. Zavlekel sem se bil za majnico. Hiša na široko odprta, radio prižgan, ne morem biti daleč. Samo na vrtu sem lahko.

Ko se je napatila tja, ni mogla drugega, saj so prekrivale cementni pokrov ob hiši, kot da stopa po cvetkah, pogazila je cve-tove forzicije, strnjeno gručo zvezd, ali pa jato ptic, rumenih in pomorskih, sedečih na vodi, mračni vodi, ki pobliskuje zdaj žele-zno sivo, zdaj smetanasto od pene. Tudi ona je bila oblečena v črno, sivo in belo: krilo, jopič, bluza. Zdaj je končno videla, kar sem videl jaz.

Ugledala je, ko je stopila še naprej, tisti sneg pod češnjo, razgrnjeni prti cvetnih listov, razstrti kot za nedeljsko kosilo, na travi, posejani z regratovimi cvetovi. Kadar zagledam kaj takšnega, me useka, neke vrste impresionistično dušo mi naredi. Potem je, ker me ni zagledala, stopila spet nazaj, proti meni. Mogoče zaradi radia nisem slišal, ko me je poklicala. Stopila je v hišo.

Takoj na levi je prostor, kjer pišem, kar pišem zate ali zase, tam sem. Ne bom ti opisoval vsega, kar je v njem. Le najnujnejše: knjige, glasba, stola, miza. Iz tega prostora se pride v mojo sobo. No ja, tja pač, kjer spim. Strinjam se s tabo: težki okvir zastekljene grafike ne bi smel viseti tam, tik nad mojo glavo. Če ponoči pade, mi jo oddrobi. Ampak barve so pa lepe, ane? Še naprej je soba mojega sina. V mornarico je šel. Po svetu se klati.

Naprej se ne da več. Obrnila se je na desno. Šla je v kopalnico. Skrivaj sem ji sledil. Vem, modre ploščice so precej borne. Bile so že, ko sem prišel. Nisem imel denarja, da bi jih zamenjal. Še zdaj ga nimam. Navadil sem se nanje.

Iz kopalnice se pride naravnost v kuhinjo. No, vidiš, me je imelo, da bi ji rekel, ko sem jo opazoval, stoječ v omarici med metlami, tukaj jem in tukaj si pripravim, kar pojem, in tu kaj spijem, potem ko sem pojedel, in poslušam radio, in gledam bojler in pomislim, da tudi ti poslušáš radio. Premerila je radio v kuhinji in šla naravnost naprej. Potem ni mogla več nikamor, obrnila se je na desno, v hodniček, in se spet znašla pred odprtimi vrati.

Nepremična na pragu. Zrla je sonce na rdečini in zelenilu razcvetajočega se rožnega grma. Vdihavala je vonj bezga in lovrovega cvetja. V ustih je imela rahel okus po medu. Vprašanje, kje sem, ji je postalo neznosno. Odšla je.

Pri vratih se je ustavila in vzela iz torbice koledarček, iz katerega je iztrgala list brez datuma, čisto prazen list, namenjen, da se na njem pusti sporočilce. Gledal sem jo, ko je to počela, skrit, spremenjen v senco, za okensko zaveso v salonu: za vhodnimi vrati takoj na desno.

Lahko bi jo opozoril na svojo navzočnost, ji dal nekako vedeti, da sem tam. Nisem. Nemara bi ji moral pustiti, da mi tisto pove. Ne, raje sem videl, da mi napiše, to da drugačen pomen, drugačno važnost in težo. In čisto prav je bilo, da se enkrat tega poloti. Nekoč se je posmihala iz tistega, kar sem ji napisal. Rekel sem ji: potrudi se in mi napiši pismo, eno samo iskreno pismo, potem me boš lahko presojala, imela boš pravico. Sva se zato sprla?

Bila je že malo naprej. Ravno da sem lahko šel po ključ nabi-ralnika, kamor je spustila sporočilo. Ki me je spraševalo: Kje si? Me pozivalo, naj neham: Ne delaj več budala iz sebe. Me rotilo, saj sanjam, naj jo pokličem: Pokliči me.

Dohitel sem jo, ko je šla proti kolodvoru. Letos je narava bolj zgodnja. Drevesa so že skoraj ozelenela. Nisem strpel, da bi prišel čisto do nje. Poklical sem jo. Obrnila se je. Videti je bila zaskrb-ljena.

Prevedel in spremno opombo napisal **Aleš Berger**

**Christian Gailly** je bil rojen leta 1943 v Parizu. Od leta 1987 je izdal 14 romanov, vse pri založbi Éditions de Minuit, med njimi: *Be-bop*, *L'Incident* (film Alaina Resnaisa), *Nuage rouge*, *Un soir au club* (film Jeana Achachea), *Lily et Braine*. Bil je tudi saksofonist. Cenijo ga zaradi minimalističnega sloga, v katerem drugujeta absurdnost in melanholija. Objavljena besedila so (prva tri) iz zbirke osmih novel *Kolo*, ki je izšla letos.

Matevž Kos

## Tako rekoč slovenski roman

Maja Haderlap, **Angel pozabe**. Prevedel Štefan Vevar.  
Maribor: Litera, 2012

Roman Maje Haderlap *Angel pozabe* je bil v izvirniku (*Engel des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag) natisnjen leta 2011. Njegovo potovanje po avstrijsko-nemškem prostoru je zgodba o nagradah, ponatisih, zvečine naklonjenih kritikah, predvsem pa o številnih bralcih. Nekaj podobnega se romanu zdaj – odkar je izšel v sugestivnem prevodu Štefana Vevarja – dogaja tudi na Slovenskem.

Kako torej, za začetek, razumeti roman »slovenske pisateljice«, preveden iz nemščine v slovenščino? Dobro leto nazaj, ob neki drugi priložnosti, smo bili priče polemičnemu razpravljanju, *kdo je slovenski pisatelj*. To ni bila debata o oslovski senci, ampak o *senci* slovenskega pisatelja. O slovenskem pisateljskem soncu in satelitih, kandidatih za vstop v njegov sistem. Tedaj se mi je zadeva zdela enostavna: slovenski pisatelj, pa naj živi v Sloveniji, na Luni ali na Soncu, je tisti avtor, ki piše v slovenščini, svojem maternem, taščinem ali pa »zgolj« privzetem jeziku. In pika. Vendar ob Haderlapovi ta pika ni več tako samoumevna. Avtorico smo doslej poznali kot slovensko pisateljico oziroma pesnico, njen materni jezik je slovenščina; Slovenci na avstrijskem Koroškem, njihov jezik, identiteta in novejša zgodovina – vse to je navsezadnje (tudi) tematika romana *Angel pozabe*. Sicer pa že v nemškem izvirniku tu in tam srečamo *slovenske*, poudarjeno zapisane besede – ne zato, ker bi bile neprevedljive, temveč zato, ker so shramba emocionalne identifikacije, živega (pa ne samo) jezikovnega spomina. Njihov »pravi« pomen je težji od morebitne »enakopomenske« nemške besede. Ta *ležeci* besednjak, pa naj gre za

otroško molitev ali za kakšen verz, je v slovenski različici teksta ohranjen. Ponekod, najbrž ob avtoričini avtorizaciji, je spremenjen oziroma razširjen (tudi na »špraho«, ki se je v koroško slovenščino preselila iz nemščine). Na primer: *malada*, *zrihtati*, *kranceljati*, *kvateren*, *dečva*, *avženga*, *vohko nuoč*, *čencati*, *mašina*, *štrikati*, *šlus*, *gravžati*, *ženirati*, *lojza*, *šteka*, *ojset*, *popravhati*, *naparati*, *vahtati* ...

Literarna kritika, ki ji literarnovedna dežela s svojimi definicijami in klasifikacijami ni čisto tuja, bi si zato – vsaj glede romana *Angel pozabe* – morala zapomniti to sijajno oznako: *tako rekoč slovenski roman*. (Mimogrede: ta *tako rekoč* utegne nekaj preglavic povzročiti tudi letošnji kresnikovi žiriji, ko bo, prepuščena sama sebi, tuhtala, ali roman Maje Haderlap uvrstiti na seznam aktualnih slovenskih romanov z letnico 2012. Kriterij, da lahko skož vrata kresnikove postave vstopijo le izvirni romani, napisani v slovenščini, je sicer dovolj jasen in poroti ne omogoča posebnega razlagalnega ekskluzivizma, pa tudi ne ločenih mnenj – referendum aktivnih bralcev v tem primeru pač ni mogoč. Zagonetna sodba, da je *Angel pozabe* slovenski roman, napisan v nemščini, nato preveden v slovenščino in, kolikor je to mogoče, avtorsko »avtoriziran«, pa tudi ni kar tako.)

Kako je torej s *slovenskostjo* romana *Angel pozabe* oziroma *Engel des Vergessens*? Ta slovenskost je predvsem privilegij avtoričine dvojezičnosti oziroma, kot se temu lepo kulturno reče, »večkulturnosti«. Če bi hotela, bi avtorica svoj tekst, tehnično gledano, lahko napisala tudi v slovenščini; nemščina, vsaj na prvi pogled, v njenem primeru ni *nuja*, se pravi zadeva *narodenosti*, materinega mleka in očetovega logosa, ampak *svobodne izbire*. Glede na tematiko, o kateri govori roman, in glede na posebnost njegove prvoosebne pripovedne perspektive pa moram že zdajle postaviti tole tezo: zamenjava slovenščine za nemščino ni odpoved *slovenstvu*, akt kapitulacije »manjšinske pisateljice« pred nemško govorečo večino, ampak prej akt emancipacije, jezikovne premestitve. Tudi ob njeni pomoči govoreči glas, ki pripoveduje *svoyo* zgodbo in zgodbo *svojih*, to zgodbo zares in do konca premisli: omogoči ji,



da se izvije iz globoke emocionalno-osebne zaznamovanosti, zapredenosti v meandre individualne in kolektivne zgodovine, da se osvobodi in nase pogleda skoz oči drugega, drugačnega, *ne več* samo funkcionalnega, a tudi *še ne* popolnoma emocionalnega jezika. Predvsem pa to ni jezik *identitete*, prvotne izkušnje življenja (»Otrok hoče nazaj k neposrednim rečem, pri katerih se nobena beseda ne bo vrnila medenj in svet in mu nič, česar se bo dotaknil, ne bo spolzelo iz rok.«), temveč jezik *razlike*, ki z razdalje poimenuje *bližino*, od zunaj tisto najnotranjše. Na začetku je bila *slovenska* beseda, a stanje in zgodovino tega sveta poskuša ubesediti po nemško.

Ob tem ni naključje, da je ena izmed dilem, okrog katerih se vseskozi suče roman, in sicer na podlagi individualne izkušnje, kakor jo popisuje prvoosebna pripovedovalka, vprašanje spominjanja in pozabljanja. Natančneje rečeno: *kaj pozabiti in česa se spominjati?* Kaj je mogoče, kaj je treba in česa se, pa če si še tako želimo, ne da pozabiti? Česa se je torej treba, najsplošneje rečeno, v imenu življenja spominjati – in na kaj je treba pozabiti? Če ne drugače, *pozabiti* tako, da je iz raznobarnih tolmunov elementarnega spomina življenjska zagonetnost zbezana na plano, na čistino jezika. Jezika, ki ni čisto tvoj in je tako dovolj »potujevalen«, da se ne more prepustiti le toku emocionalne identifikacije. Patosu, ki lahko gleda nase samo – patetično.

Obenem ta jezik spet ni toliko tuj, da bi distancirano silil k temu, da bi bil samo orodje te ali one zgodbarske sporočilnosti, podložene z retrospektivno-racional(istič)no deskripcijo ali, na primer, z moralično kanonado.

Ne nazadnje je *Angel pozabe* slovenski roman tudi zato, ker, preprosto rečeno, govori o usodi koroških Slovencev med drugo svetovno vojno na avstrijskem ozemlju oziroma, od anšlusa leta 1938 naprej, na ozemlju tretjega rajha, obenem pa tudi o njihovi usodi *po* končani vojni. To usodo določa navzkrižje problemskih sklopov, povezanih z uporom koroških Slovencev proti nacional-socialističnemu izbrisu slovenstva (to je bil zelo osamljen in zato

znotraj tedanje nemške države toliko pogumnejši upor); zgodovina koroškega partizanstva se je potem, po končani vojni, na poseben način nadaljevala, in sicer v smislu boja za prepoznanje lastne upravičenosti v povojni Avstriji, v »tej deželi blaženega licemerstva«, kot je – à la Thomas Bernhard – rečeno proti koncu romana. To ni bil samo boj avstrijskih Slovencev za svoj prav, ampak hkrati in nič manj njihov boj za svoje samoprepoznanje. In sicer ne samo med samo vojno, ampak tudi v desetletjih po njej: »Še vedno na begu, še zmerom z občutkom, da počnejo nekaj nezakonitega? So zmagovalci ali poraženci? Se spominjajo imen mrtvih ali jih hočejo pozabiti? Najdejo jezik za svojo bolečino, ki bi morala pomeniti zmago, a je samo razdejanje?«

To so seveda dodatni argumenti v prid *slovenskosti* romana. Ne smemo pa spregledati, da gre tu le za nekakšen zunanji okvir: ambicija *Angela pozabe* pač ni, da bi bil zgodovinski roman, epska pripoved o prostoru-času, napisana v realistični maniri, ali kaj podobnega. Zgodovina sicer ves čas vstopa v telo teksta – a povečini precejena skoz sito individualnega spomina, kot težka in nemalokrat temna snov, ki kdaj pa kdaj pridre na površje. Zgodovina: to so v tem primeru predvsem vojna leta, se pravi leta nacističnega nasilja, partizanskega upora, umiranja in trpljenja, koncentracijskih taborišč, pa povojnih razčiščevanj medvojnega (tudi znotrajpartizanskega) in tikpredvojnega dogajanja ter, še pogošteje, *avstrijskega* molka glede obdobja 1938–1945. Vse to je spravljen v kolektivnem spominu koroških Slovencev. Pa naj gre za družinsko okolje, nato širše slovensko manjšinsko okolje na avstrijskem Koroškem ali tudi, ne nazadnje, za večinsko avstrijsko (nemško govoreče) prebivalstvo, za tako imenovano »moralno večino«, ki problem svoje *krivde*, aktivnega sodelovanja z nacisti, potiska daleč na rob zavesti oziroma, še natančneje, čim globlje v zgodovino, tako rekoč v »nezavedno zgodovine«.

Poudarjeno – v povojni avstrijski javnosti bolj ali manj zamolčano poglavje te zgodbe – je koroško partizanstvo. V primerjavi s partizani v Sloveniji oziroma Jugoslaviji, ki so iz vojne prišli kot

ponosni zmagovalci zgodovine na belih konjih, so bili avstrijsko-koroški partizani nekakšni »razkropljeni hostarji«, »najdenčki, ki so jih izpustili iz revolucionarne zgodovine«. Na njih je, skratka, kot je rečeno pri Haderlapovi, »nekaj tragično popačenega. Brž ko zapustijo svoje štiri stene, stopijo na sovražno ozemlje. Bojevati se morajo za svojo zgodovinsko zmago, kakor da jim nikoli ne bi bila priznana.«

Tematika vojne se v *Angelu pozabe*, tudi kadar popisuje povojna leta oziroma obdobje pripovedovalkega odraščanja, vrača zmeraj znova, v mimogrede navrženih stavkih. Vojna kar naenkrat, med klepetom o vsakdanjih rečeh, vdre v tok pripovedi; sredi belega dne »napada iz zavetja teme«.

Zgodba, ki jo plete roman, je pravzaprav zgodba pripovedovalkega življenja. Za to, da bi *Angela pozabe* prepoznali kot veliki tekst, samo po sebi to seveda še ne zadošča. Bistveni sta struktura in dramaturgija romana, ne nazadnje številni reflektivni vložki, ki se subtilno vrtijo ravno okrog vprašanja jezika in posameznikove identitete, na katero pritiska sila preteklosti. Avtorici to uspeva s prepletanjem različnih časovnih ravni, z izleti v otroški spomin, v obdobje prvotnega občutja življenja, predvsem pa z jezikovno ekonomijo *manj je več*: s poetiko zamolkov, namigov in zamikov, ki izrisujejo atmosfero, s katero sta prežeta dom in svet. Dom, to so pripovedovalkini najbližji, predvsem babica, oče in mati ter kompleksna razmerja med njimi; svet, to je avstrijska Koroška, pa tudi širše avstrijsko okolje, v katero polagoma vstopa odraščajoča celovška dijakinja in nato dunajska študentka ter, časovno-linearno gledano, bližnja spremljevalka dogajanja v ljubljanskem osamosvojitvenem letu. Slovensko-ljubljanska izkušnja pa denimo zanjo ni pomenila kakšnega posebnega pretresa, na Kranjskem se je, dramatičnosti zgodovinskega dogajanja navkljub, počutila »kot daljna sorodnica«.

Na tej ravni je *Angel pozabe* tudi *razvojni roman* – navsezadnje gre za razvoj prvoosebne »junakinje«, se pravi za prikaz njenega vstopanja v svet odraslih, za razčiščevanje s tem svetom in, ne

nazadnje, za njeno razčiščevanje s samo sabo: s svojimi lastnimi strahovi, travmami in zaznamovanostjo, pa spet z vprašanjem jezika in identitete. »Kdo sem, h komu spadam, zakaj pišem slovensko ali govorim nemško?« se na primer sprašuje, potem ko je že začela živeti svoje – tudi pisateljsko – življenje. Še natančneje: »Laže mi gredo z jezika kulturno politične presoje, kakor da v svojih besedilih rečem Jaz. Moj Jaz ne reče Jaz.« Ob vprašujoči dilemi slovenščina ali nemščina se temu Jazu – vprašanju brez prav(iln)ega odgovora primerno – zapiše tole: »Občutek imam, da sedim na gomili črepinj.«

V romanu srečamo tudi nekaj angažirano-družbenokritičnih tonov, povečini v zadnji tretjini. Na teh mestih je dogajalni čas praviloma uglasen z govornico trezne in odrasle sedanjosti, tekst se odpoveduje večplastnosti, poetičnosti, jezikovni barvitosti. Ponekod srečamo tudi kakšno deklarativno izjavo, s svojo »politično korektno« sporočilnostjo bolj ali manj nepotrebno: pove namreč tisto, česar bralcu ni težko dešifrirati in kar je glede na *celoto* romana nekako samoumevno (na primer: »Trdno sem zasidrana v žarišču nasprotja, ki sta ga v ljudi te dežele vcepila nacizem in odpor proti njemu in ki je absolutno kakor bolečina. Čuti ga samo tisti, kogar doleti.«) A takšne odvečnosti in enopomenske »aktualizacije« se pripetijo redko – in ravno zato toliko bolj padejo v oči.

Posebna razsežnost romana so znotrajdružinska razmerja, zlasti pripovedovalkin odnos do očeta, najkompleksneje obdelane figura romana. To ni kafkovski Oče, avtoritarno ime nedoumljivega Zakona, ampak »otroški oče«, ki je moral v krutih vojnih časih prehitro odrasti in ki mu, nekdanjemu najmlajšemu koroškemu partizanu, njegovo lastno – odraslo – življenje nekako uhaja iz rok. Pripovedovalka, njegova hči, mu vsemu navkljub in do konca stoji ob strani. Resnica njune dvojine je takšna: »Jaz, očetov otrok in moj otroški oče.« Očeta vseskozi spremljajo vojne podobe smrti in občasna suicidalna občutja. Pa ne samo to: »Očetova večletna živčna kriza učinkuje kot nevidni strup, ki ga po

kapljicah vpijamo otroci.« Očetove peripetije in peripetije z *njim*: to je eno izmed ozadij romana, ki sedanjost prav tako kontinuirano odpira preteklosti: »kakor da se je edino in zares resnično«, tako je okarakteriziran očetov odnos do sedanjosti, »dogodilo takrat, pred davnim, davnim časom in je vse, kar se dogaja zdaj, samo odvečna navlaka, ki odvrča od bistvenega«.

Z očetovo zgodbo in njenim pomenom za strukturo romana se lahko kosajo epizode s pripovedovalkino babico, nekdanjo taboriščnico, ki je prav tako od blizu izkušala smrt (»Ona bo že vedela, pomislim, blizu si je s smrtjo. Takrat jo je vendar videla, ko ji je vsak dan, slednjo uro gledala v oči.«). A za razloček od očeta se je po tem, ko je preživela, postavila na stran življenja. Babica, tudi ko je ni več, je pravzaprav najpomembnejša pripovedovalkina sogovornica. Navsezadnje ji je, kot zvemo proti koncu romana, usta odvezalo ravno prebiranje babičine taboriščniške beležnice: »Za trenutek se ustrašim, da me bo preteklost povsem poteptala, da se bom izgubila pod njeno težo. Potem sklenem vse razpršeno, hranjeno v spominu, pripovedovano, vse navzoče in odsotno preliti v pisno obliko, se na novo zasnovati po spominu in si vdihniti telo iz besed, telo iz zraka in pogledov, vonjev in vonjav, glasov, šumov in minulega, telo iz sanj in sledov.«

Odločitev za pripoved o *Angelu pozabe* ali pa, z drugimi besedami, o *deklici in smrti* (navsezadnje je smrt velika tema romana in je v tem smislu ta nekakšen pendant *Dečku in smrti* Lojzeta Kovačiča) ni obračun s preteklostjo, ampak poskus soočenja z njo. Ta krhka preteklost, skupaj s svojim podaljškom v sedanjost, je pri Haderlapovi edino trdno oprijemališče – kot da bi bil korak naprej mogoč šele po dveh korakih nazaj, po potovanju k znanemu neznanemu.

Pripovedna perspektiva sprva temelji na otroških očeh, tu gre zvečine za poetiko otroškega pogleda, ki jo sicer dobro poznamo tudi iz nekaterih slovenskih romanov s tematiko druge svetovne vojne – le da *Angel pozabe* ta princip odrasle pisateljske *infantilnosti* uporablja v omejenem oziroma relativnem smislu. Z drugimi

besedami: ne gre za pripovedni dogmatizem otroka, ki se vsemu čudi in ničesar ne razume (kljub tej nebogljenosti pa zna takšno pišoče otročje svet kar se le da odraslo popisovati). V primerjavi z omenjenimi romani Maja Haderlap precej bolj produktivno konfrontira čas sedanjosti in čas pretekli, zavedajoč se, da o otroškem pogledu *pravzaprav* lahko govorimo le skoz odrasle oči in da je *pootročenje* pač relativna zadeva. Odraslež se pač ne more kar tako pootročiti. Še težje pa to stori bralec, ki ima dovolj težav že z razumevanjem svoje odraslosti, kaj šele otroškosti.

Nekje na sredini romana – retrospektivno, potem ko je bila »blokada« že premagana – je o misteriju smrti rečeno na primer tole: »Zdi se mi, da o tej skrivnosti ne morem govoriti, saj čutim, da je kočljiv misterij, in verjamem, da bi z govorjenjem o njej razkrila svojo nebogljenost, svoje strahove, ki so eno z mojo intimnostjo, ki so njeno jedro.« Razrešitev te situacije, pritiska zgodovine, njene travmatičnosti in nedoumljivosti, na zadnjih straneh *Angela pozabe* dobi skoraj manifestativno obliko. In sicer ob podobi »angela zgodovine«. Ob tem je mogoče domnevati, da Haderlapova parafrazira znano parabolo Walterja Benjamina o »angelu zgodovine«. Benjamin, oprt na judovsko izročilo, jo je razvil v svojem poslednjem delu, v slovitem spisu »O pojmu zgodovine«. Benjaminova podoba »angela zgodovine« je taka:

Njegovo obličje je obrnjeno v preteklost. Kjer se pred *nami* kaže veriga dogodkov, tam vidi *on* eno samo katastrofo, ki nepretrgoma kopiči ruševine na ruševine [...]. Gotovo bi rad zastal, obudil mrtve in razbito zložil skupaj. Toda iz raja veje vihar, ki se je ujel v njegove peruti in je tako močan, da jih ne more več zložiti. Ta vihar ga nezadržno žene v prihodnost, ki ji obrača hrbet, medtem ko kup razvalin pred njim raste v nebo. *Ta* vihar je tisto, čemur pravimo napredek.

Ta Benjaminova vizija iz pomladi 1940, nekaj mesecev pred njegovo prostovoljno smrtjo v trenutku brezizhodne življenjske situacije na begu pred nacisti, je seveda katastrofična. Haderlapova pa to vizijo preobrne. Tudi pri njej sicer srečamo sintagmo

»angel zgodovine«, toda tega angela nato preimenuje v (naslovnega) »angela pozabe«. To je angel, ki je pozabil iz pripovedovalkinega spomina izbrisati »sledove preteklosti«, vendar bo, kot je rečeno v romanu, *izginil v knjigah*. To, da bo angel pozabe izginil v knjigah, ne pomeni nič drugega kot to, da bo *postal zgodba*.

Proti koncu romana se pripovedovalka odloči za obisk nekdanjega nemškega koncentracijskega taborišča Ravensbrück, kjer je bila med vojno zaprta njena babica. To ni iskanje izgubljenega časa, ampak gesta, ki vzpostavlja *celovitost* sveta. Ne zato, da bi ga obtežila z vizijo benjaminovske *katastrofičnosti*, ampak da bi ga, na obzorju imperativa o nujnosti *spominjanja in pozabljanja*, pripeljala do *svoje besede*.

Predzadnji odstavek romana se glasi:

Angel pozabe je najbrž pozabil izbrisati iz mojega spomina sledove preteklosti. Vodil me je skozi morje, po katerem so plavali drobci in ostanki. Moje stavke je lučal ob plavajoče črepinje in razbitine, da se tam ranijo, da se nabrusijo. Dokončno je snel podobici angelov znad moje otroške postelje. Nikoli mi ta angel ne bo stopil pred oči. Ne bo se utelesil. Izginil bo v knjigah. Postal bo zgodba.

In to zgodbo – zgodbo o *spominjanju in pozabi*, o koncih in novih začetkih – pripoveduje *Angel pozabe* oziroma *Engel des Vergessens*.

\* \* \*

Na tej točki je treba tale kritiški zapis končati. Kot *post scriptum* samo opozorilo, da bo o romanu Maje Haderlap še treba pisati.

Najprej seveda v kontekstu današnjega slovenskega romanopisja, ki ga je zmeraj več, a prav zato, strogo rečeno, zmeraj manj. Ob aktualni literarni hiperprodukciji, ko je pišočih nemalokrat več kot beročih, *Angel pozabe* izstopa toliko bolj. To je pač zgodba, ki je preveč unikatna in ki je segla – tudi v smislu avtorske eks-

stence, njene refleksije in samorefleksije – pregloboko, da bi se lahko izpisala več kot enkrat. Čeprav je bila izvorno napisana v nemščini, utegne postati eden mejnikov sodobne slovenske proze.

Takoj nato pa v luči tematike, ki se z *Angelom pozabe* in še vsaj z dvema romanoma v zadnjih letih skoz široko odprta vrata vrača v izčrpano slovensko prozno pisanje. Gre za čas vojne in njenih posledic, upodobljen skoz oči avtorjev, ki niso bili neposredni opazovalci ali celo akterji vojnih dni. In nemara ravno zato čas njihovih – in z njimi naših – *spominov na vojno* šele prihaja. Pa naj gre za človeka v vojni ali za vojno v človeku. Za velike zgodbe, vsaj kar zadeva literaturo, je torej še nekaj upanja. Spodbudna novica v nespodbudnih časih.



Igor Divjak

## Mačji prêt-à-porter

Alenka Jovanovski, **Hlače za Džija**.  
Ljubljana: LUD Literatura, 2012. (Prišleki)

Pesmi iz zbirke *Hlače za Džija* Alenke Jovanovski bralcu ne ponujajo izhodišča za sanjarjenje ali prostora za udoben razmislek o svetu. Bralec skuša, kot po navadi, v vsaki pesmi najti osrednji motiv in ga navezati na temo – na to ga napelje na primer že naslov prve pesmi »Stalno bivališče«, a pesem mu hkrati s tem, da mu ponudi trdno podlago, tla že tudi spodmakne: »Ti ostajaš / in jaz se selim skupaj z vetrom. / Stalni naslov je dom, ki nima zidov.« Podobna nestanovitnost ali vsaj grožnja s tem, da bo izgubil vsako oporo, mu zapreti tudi v drugi pesmi, naslovljeni »Težnost«: »brez dotika zdrsnemo mimo, kot vrvohodci. / Padli bi, če bi izrekli stavek preveč, pretrgali / vrv, ki nas pripenja na trdnost sveta.«

Znašli smo se torej v poeziji premikov, spodmikanja, nakazanih in vedno znova zamaknjenih kontur, orisov v pogojniku, ekscentričnih zasukov in metonimičnih namigov na možnost vertikalnega sveta onkraj povedanega, ki pa se vedno znova razvežejo v horizontalo. Takšno spodmikanje statične pesniške strukture v prvih dveh pesmih, tako kot v mnogih drugih v zbirki, pomeni že kontaktna smer govora, ki ni usmerjen k pesniškemu subjektu samemu ali k bralcu, pač pa k nagovorjeni prijateljski osebi, ki ima morda tudi čisto konkretno ime, a lahko obenem predstavlja tudi zgolj enega pesničinih alter egov. Tu torej ne moremo govoriti o poeziji kot začasnem zadržanju časa in prevladi nad zmedo, kot bi lahko prevedli znano definicijo poezije Roberta Frosta kot »a momentary stay against confusion«, ki se izteče v pojasnitev nekega življenjskega konflikta, niti ne o klasičnem estetskem

doživljaju, ampak za problematizacijo takega razumevanja poezije. Te pesmi bralcu ne pustijo oddiha, ampak ga skušajo vračati nazaj v spremenljivo stvarnost.

Prispodoba za pesmi te zbirke, vsaj tiste najboljše, vse namreč niso enako dobre, in za avtoričin pesniški postopek bi bil lahko neki detajl iz pesmi »Težnost«. To so seveda mački. »Če bi lahko bili mački, bi tulili od jeze in žalosti, / po stenah bi plezali in si pustili treščiti na asfalt.« Razlog za to pa bi bil, kot izvemo nekaj verzov kasneje, seveda ta, da bi imeli potem še »osem novih življenj in osem smrti«. Tu se mi zdi pomembna besedna zveza »če bi bili«, ki nakazuje, da ne gre za klasično primero, ampak za pogojno primero, fragment, ki ga lahko uporabimo kot primero ali pa tudi ne. V klasični pesniški sanjariji bi ljudje seveda bili *kot mački* in vsaj za trenutek bi se zazdelo, da ni nič resnično in je vse dovoljeno. To se sicer morda komu zazdi tudi takole v pogojniku, a že takoj ga pesem vleče k tlom, ohranja treznega, to je le še pogojna kontura sanjarije, ki jo je v pesmi sprožil pojav šestkilogramskega prijateljičinega mačka. Sicer pa, saj tudi mački v resnici nimajo devet življenj. Kar hočem reči, je, da nas te pesmi sicer res nekam potegnejo, morda tudi malo zapeljejo, a že v trenutku prestavijo drugam, praviloma spet v krogotok dejanskosti.

Ta spremenljiva dejanskost vdira v zbirko tako skozi različne subjekte, ki jih avtorica v pesmih uporablja – od nagovora druge osebe prek drugoosebnega nagovora same sebe, navidezne prvoosebne izpovedi, kolektivne prve osebe, pripovedne tretje osebe, fiktivnih zgodovinskih likov kot prvoosebnih govorcev in tretjeosebne pripovedi do nevtralne abstraktne govorce, in še kaj bi se našlo – kot skozi množico različnih diskurzov, ki so na te govorce vezani. Pesmi se večinoma odvijajo v komunikaciji med različnimi osebami in jezikovnimi kodi, in avtorici se je prepričljivo posrečil tudi prehod od literarne teoretičarke, ki je v znanstvenem delu *Temni gen* raziskovala mistični pojem ljubezni, ki ga v primeru božje ljubezni do človeka označuje beseda *agape*, do pesnice, ki literarnoteoretični diskurz, tudi razmislek o lepoti, uporabi

kot enega izmed možnih diskurzov pesniškega jezika. Fragment iz estetike v pesniškem besedilu skozi besede v tem primeru, tako se zdi, dokaj avtorskega subjekta pesmi »Žeha« spet učinkuje kot nekaj, kar bralcu pušča izbiro, da ga uporabi kot prisposodbo ali pa ne. Enoznačne iluzije prisposodbe ne dopušča. »Čeprav ne vem več, kaj je umetnost in kaj sploh lepota, / bom mislila o umetnosti in lepoti v dobi srednjega veka - / v dobi te čudne sredine nečesa, / kjer se vsako jutro budiva.«

Morda bi v takih primerih izmuzljive determiniranosti pesniških funkcij lahko razmišljali o ženski naravi govornice ali v verzih, kot sta »Čeprav ne veš več, kdo si, boš razmišljal / o vprašanju identitete v poeziji«, celo o duhoviti provokaciji, a verjetno gre za več kot le medspolne relacije. To ni poezija, ki bi skušala biti lepa, zapeljiva ali provokativna v tradicionalnem smislu, tudi noče zgolj izpovedovati ali nakazovati kakršnihkoli resnic, ampak mora v zavesti, da so bili v literarni zgodovini različni diskurzi in strategije že uporabljene, posegati po tistih izmed njih, ki delajo pesem kolikor toliko razgibano. Na primer po fizikalnem, recimo tradicionalno moškem, jasno določenem diskurzu, ki pa spet ne ponuja kaj dosti drugega od nasprotja med statičnim in gibljivim, spodmaknjenim, čeprav tako, da je nedoločljivost v tem primeru jasno razvidna: »Fizika in njeni zakoni pa pravijo: / če delci, potem ne valovi. Ker val se izteče; / in bližina se meri z razdaljo, / izračunano na decimalno natančno.«

Za to razgibanost je potrebna drugačna lepota od negibne, časovno zadržane, potrebna je taka lepota, ki jo po zgodovini lepote 1, 2, 3 in tako naprej lahko označimo kot lepoto n. Tu pride prav tudi estetika grdega, ki jo avtorica uporablja v polni zavesti, da je bila že velikokrat uporabljena. Človek je tu le še eden od elementov v razkroju: »ta črna plastična vreča smeti / kakor človek, te kepe papirja kot nogavice, / ta kozarec, v jezi neizprosno zdrobljen kot očala.« Vsekakor avtorica pogled rada zadržuje tudi na nelepem, zavestno upesnjuje tudi tiste lege v našem vsakdanjem delovanju, ki so neugodne, dostikrat prazne, ponesrečene in

nepesniške. V resnici je v vsakdanjem delovanju polno banalnosti in ponesrečenosti, pa jih niti ne ozavestimo, poezija pa jih praviloma še vedno spregleduje. Avtorica zato, da bi v pesem vnesla dogajanje, mit pogosto destruira in s tem tvega razkroj temeljnih pesniških konvencij, a se ravno tu, kot v nekakšni očaranosti nad plehkim in razpadajočim, poglobi v detajle.

Avtorica demitizira dve klasični konvenciji, ki sta trpeči, a kljub temu junaški moški kot lirski subjekt in mlada ženska kot simbol lepote. Tradicionalno je lirski subjekt sicer svoje junaštvo vedno znova problematiziral, ironiziral in travestiral že sam, njegova nikoli popolnoma ulovljiva izvoljenka pa se je vedno gibala v napetosti med simbolnim in diabolnim. Kljub temu pa je ta junaško-romantična konvencija, če ne zaradi drugega, zaradi nikoli zares poražene strategije mimobranj in njene vloge, v popkulturi še kako živa in seveda klišejska. Saj vedno znova kak trebušasti junak dvajset let mlajši izvoljenki v narodni noši prepeva *hojladrija, ti si ljubica moj'ga srca*. No, Alenka Jovanovski se tega stereotipa loti kar prek najbolj junaškega izmed vseh lirskih subjektov, lorda Byrona, ki svoji polsestri Avgusti piše, kako se je zredil, kako ga prerašča salo, ker za vsako vrstico, ki jo napiše, poje en njen piškot. In ker, medtem ko piše, pozablja, o čem pravzaprav govori, ji začne razlagati o reji polžev in o tem, da so njihove rožnatorjave zavaljene gmote včasih podobne problemom s prebavo. Tu se avtorica prek opisa grdega približa tabuizirani razsežnosti ideala, a ne gre za mitologiziranje grdote, temveč njen hladni vivisekcijski slog tabu izenačuje z ravnino vsakdanjosti, poleg Byrona pa je v neki drugi pesmi demitizirana tudi eterična ženska lepota. Petrarkova Laura, ki naj bi že v imenu nosila božansko sapico, sama razodene, da nikoli ni imela zlatih las, ampak so bili ti v živo pobriti.

Kjer je demitizacija najmočnejša, besede izgubljajo pesniško moč, tekst pa prehaja v prozaično ravnino brez okrasa ali celo arbitrarne nize znakov in besed – lahko bi rekli, da postaja gol. Avtorica je v intervjuju, ki ga je nedavno dala za spletno stran

*Literature*, povedala, da je po njenih osebnih izkušnjah najteže priti do golote. Če se na tem mestu navežemo na »Hlače za Džija«, pesem, ki je dala zbirki naslov, se lahko vprašamo, ali ni Dži, nekakšen slehernik, arhetipski lik, ki je v množici avtoričinih nagovorov in dvogovorov vendarle dobil osrednje mesto, »ta moški, ki mu okoli vratu sedi par zguljenih žametk«, prav tako gol, kot tisti cesar iz pravljice. Obleka, na primer najrazličnejša oblačila, v katera se odeva narava, naj bi tradicionalno ponazarjala transcendenčno resnico bivanja, zmagoslavje nad goloto, tu pa, kot sem že pokazal, vse poteka zelo hitro, pesmi se dogajajo v gibanju in premikih, zato za statično transcendenco ni prostora. Vseeno pa mislim, da je v pesmih dovolj oprijemljivih in trdnih kategorij, da Dži dobi solidno pisane hlače, polne najrazličnejših zaplat.

Zbirko *Hlače za Džija* bi lahko brali kot modno revijo slogov, jezikovnih kodov, raznovrstnih subjektov, dialoškosti, monološkosti, polifonije, različnih razpoloženskih stanj, urbanih odnosov in identitet, a zdi se, da je problem, ki se ga avtorica zaveda in ki jo obseda, da tudi tu zavлада mehanizem konvencij: pesmi in odnosi postanejo potrošniški prêt-à-porter, ki ga v večnem vračanju centrifuga pere vedno manj ponorelo in vse bolj naveličano in klasično neveselo. Zato so toliko pomembnejši drobni zastoji in zamiki, ki v mehanično dogajanje vnašajo trenje in možnost drugačnega reda. Te pesmi ne ponujajo odgovora niti ne zrejo transcendence, ampak predvsem iščejo možnost, da se »ostro in milo, brez bližnjic, brez daljšnic, / vedno po najnujnejši poti, / po nikoli enaki najnujnejši poti« pride »na goli obisk«, ki bi bil smiseln.

Nekatere pesmi so morda nastale bolj kot vaja v slogu, zato da bi dopolnile kolekcijo, a ni nujno, da so take slabše od drugih; spet druge je morda sprožila osebna izkušnja, pa se niso posrečile. Ne glede na njihovo genezo in ne glede na njihovo umeščenost v spreminjajoči se kontekst bi rekel, da so najboljše tiste, pri katerih imaš vseeno občutek, da gre zares. Ena izmed takih je »Manuel, Jelena in vsi drugi«, ki tematizira družbeno nasilje in ga kontra-

stira s filozofsko kategorijo drugosti, monološki diskurz pa se v njej prepleta z dialoškostjo in polifonijo. Pesem govori o tem, kako so na ulicah do smrti pretepli nekega fanta, ker je bil mogoče gej. Verza »celo jezik lahko pride in udari nevidno, / brez zmote, kot pest« nas spomnita, da vendarle živimo v resničnem svetu. Ta pesem bi lahko kandidirala za najboljšo v zbirki. Pa tudi recimo tista o težnosti in vprašanju, koliko življenj imajo mački, z začetka te kritike. Glavni problem takega koncepta zbirke, v katerem se hitro menjavajo različni jezikovni kodi in slogi, lahko morda vidim v tem, da, komaj enega sprejmeš, že nastopi drugi. Kot sem že rekel, mački najbrž v resnici nimajo toliko življenj in pri prehitri menjavi kodov ne veš več, katerega bi jemal zavezujoče. Niso pa menjave neprepričljive v vsakem primeru, in najbrž je avtorica na tak način dostikrat še najbolj točno sporočila to, kar je hotela. Bralec se morda lahko vpraša, v katerem slogu je najbolj doma; glede na to, da niso vse pesmi enako kakovostne, bi bila celotna zbirka še boljša, če bi ga avtorica našla. Ampak hočeš nočeš je že v naslednjem premiku.

Matej Bogataj

## V krempljih življenja

Evald Flisar, **Dekle, ki bi raje bilo drugje.**

Ljubljana: Cankarjeva založba, 2012.

Štefica Cvek, junakinja romana Dubravke Ugrešič *V krempljih življenja*, je v marsičem podobnica Špela iz Flisarjevega romana; obe se borita s svojo samopodobo, Špela samo sebe imenuje enkrat Pošast in drugič Hlod, zaradi neskladja med prelepim obrazom in za njene pojme predebelimi nogami, v katere jo, si misli, vsi pogledujejo in se malce tudi naslanjajo, glavna težava obeh je plasma, seveda predvsem tisti, namenjen moškim, ki so za njuno občutljivost in notranjo lepoto prej ko slej neobčutljivi. Po drugi strani pa je zaradi časovne razdalje med nastankom obeh romanov med njima tudi nekaj bistvenih razlik; če se Štefica ubada, »bode« s hrano in se kot tradicionalistka baše s čtivom, pretežno pocukranimi ljubiči, ki ji zagotavljajo varen in udoben pobeg od resničnosti, gnezdi Špela kot bolj prefinjena in tudi šolana bralka: hodila je na ljubljansko komparativo in zdaj lektorira za literarne revije, je na Facebooku in tam družabno čisto omrežena, tam ima tudi najboljše prijatelje, njen literarni okus pa je bolj eklektičen, in je temu primerno iz različnih žanrov in literarnih aluzij stisnjen tudi Flisarjev roman, ki se intenzivno spogleduje s prepoznavnimi literarnimi vzorci.

Špela je ena tistih Flisarjevih romanesknih junakinj, ki morajo za razrešitev svojega v klinč in v kot stisnjenega življenja v svet. Po očetovem samomoru in materinem nenavadnem, no, odštekanem načinu prebolevanja smrti, ki vključuje psovanje sosedov z balkona, promiskuitetno vedenje in celo erotično profesionalizacijo, se Špela odseli k teti, ki ima slovensko, zelo slovensko stanovanje v bloku nasproti, tako da je še vedno izpostavljena materi-

nim eskapadam, samo malce bolj opazovalec in malce manj vpletena. Najprej imamo občutek, da gre za hamletovsko pretiravanje, tudi zato, ker potem hamletovske replike izdatno preigravajo; da je zanjo vsaka materina potešitev ne samo krik nekoga, ki poskuša spraviti v obtok svoje vdovsko in temu primerno zapostavljeno telo, temveč že kar izdaja očeta, do bolečine prisotnega v odsotnosti. Vendar se potem zgodba odsuka drugam, v svet, trganje popkovine, ki ga iniciira skrivnostna in samo skozi pisma prisotna teta Mimica, ki se je zaljubila v Argentino in ima tako primerno prazno bivališče, se nadaljuje z odhodom v London, kjer Špela: sodeluje pri knjižnem projektu, ki naj ljudem svetuje čtivo, ki jim bo spremenilo življenje; čuva hišo, polno mačk; skrbi za ostarelega in slepega možaka, ki je »za krono« delal stvari, o katerih se ne govori; ureja igralčevo zapuščino in je priča absurdnim obratom, poskusom poroke in ruski ruleti; spozna skrivnostnega in nadvse prijaznega japonskega turista in je vpletena v nekaj, kar se ji zdi kriminalka, čeprav gre očitno za dobro zrežirano in premišljeno predstavo, namenjeno samo njej. Ta hepening, kjer ni razlike med gledalci in nastopajočimi, ima svojega demiurga, in ta ni nihče drug kot stric Patrick, ki v skladu s svojo ljubeznijo do šaha vleče poteze, ki Špeli spremenijo življenje. Ta del spominja na delovanje Conchisa, skrivnostnega Nickovega pokrovitelja v Fowlesovem romanu *Mag*, tudi tam se iniciacija in odraščanje dogodijo spodbujeni s stricem iz ozadja.

Špelina epizoda je razvojni roman, le da je čas, ki ga brihtna punca potrebuje, zgoščen in stisnjen; od nefunkcionalnega doma gre na svoje, od tam pa v svet, v tujino, da bi se potem ob vrnitvi domov, v materin objem in v njuno stanovanje, zavedela vzorcev, zaradi katerih je nezadovoljna. Njena odraščajniška pustolovščina je niz deziluzij in dogodkov, lahko bi rekli naključnih (kolikor ni naključje samo druga plat nujnosti, razumljene kot notranja dinamika, ki kliče po preverjanju v različnih situacijah), ki ji pomagajo pri uvidu v pravo naravo stvari. Zdi se, da mora Špela skozi vrsto izpostavljenih in nekoliko nevarnih, mejnih situacij,



da bi preigrala različne možnosti eksistence – in vse spoznala kot provizorične, nezadostne, parcialne. Njena individuacija, ki tokrat ni radikalna deziluzija, ji šele omogoči, da se vrne domov sprijaznjena s sabo in svetom. Fenomeni, za katere se zdi, da brez načrta in volje vznikajo pred njo, in v katerih je ona prej ko slej trpna, saj jih ne izzove in v njih ne igra ali jih režira, ji omogočajo preigravanje različnih vlog, da bi se zavedela velike lekcije – da je življenje igra, da je življenje lepo, če ga živiš tako, kot ponuja se samo, in ne da v njem vse spremeniš – a ni to ena pesmica? Ko Špela spremeni sebe, svoj pogled na svet, se spremenijo vsi odnosi, in tisti bližnji, ki so se zdeli popolni nemogočniki, so kar naenkrat drugačni, bolj kooperativni, ljubeči. Recimo mati: po dveh skokih z balkona (pri drugem si poškoduje kolk) postane kar naenkrat bližnjica, topla in zavetje nudeča, ne pa pošast z iracionalnimi vzgibi in nerazumljivim, odbijajočim, šokantnim in škandaloznim vedenjem.

Posamezne Špeline epizode so prej ko slej literarno kodirane; ob že omenjeni igri sveta, v kateri sodeluje kot opazovalka absurdnih preobratov, izpeljanih gladko in hitro – kako tudi ne, saj jih uprizarja gledališka skupina, ki je vse zvadila že na predstavi, v kateri redno in javno nastopa –, sta med spodbujevalniki tega romana tudi kriminalka in ljubič, naenkrat. Ob prelepem kot da inšpektorju Scotland Yarda tipa Robert Redford, ob pogledu na katerega začne takoj hiperventilirati, se Špela poda na tajno misijo, na lov za kriminalcem po turističnih destinacijah, kot so Benetke in podobno, vse so kot nalašč za malce pocukrano ljubavno zgodbo. Vmes sreča Japonca, ki ji pomotoma poškoduje fotoaparata in ji potem vsili svojega, z njim se srečuje v murakamijski maniri, ne razume njegovega permanentnega prebolevanja žene in žalovanja za njo, zaradi katerega obiskuje mesta, na katerih sta uživala ljubezensko srečo; da je epizoda kot da murakamijska, nas pravzaprav opozarja tudi Flisar, saj Špela to epizodo popiše v obnovi apokrifnega romana, ki ga pripiše Murakamiju, ko se ukvarja s projektom bralnega vodiča. Zaplet glede igralčeve

dediščine, ko vpleteni odigrajo kar nekaj sentimentalnih preobratov, je pravzaprav avtocitaten, samoposnemovalen; tragikomičen in v replikah zaostren prizor z rusko ruleto, poduk, da je življenje igra in svet nič več kot oder, bi bil lahko prozna obnova katerega od Flisarjevih dramskih prizorov – po odštekanosti je ostareli igralec s svojim cinizmom, odmaknjenostjo, pronicljivostjo podoben glavnemu akterju *Akvarija*, rahlo melanholična epizoda z umirajočim aristokratom, ki mu Špela bere izbrane novice in trače iz rumenjakov, ki naj povejo, da gre svet v maloro in da je zapuščanje te solzne doline pravzaprav olajšanje, pa je s svojim faktušnim delom, navedki o razmerju med predebelimi in sestradanimi Zemljani, z odbitimi zgodbicami, ki jih piše življenje, pravzaprav temelj, podlaga za tragikomično razumevanje sveta. Tragikomičnost je ena pogostih Flisarjevih samooznakov; veliko njegovih iger ima podnaslov »tragikomedija«.

Še nekaj je v romanu prepoznavnih flisarjevskih potez: čeprav junakinja nima afazije kot punca iz *Mogoče nikoli*, čeprav ne gre samo za igro naključij, ki bi jih austerjevsko poganjal tekst, ki ga pravzaprav ni, tekst kot fantazma, kot v *Na zlati obali*, čeprav londonska epizoda ni tako tipično slovensko/slovansko kodirana kot v nekaterih drugih romanih z londonsko scenerijo v ozadju, čeprav je tokrat manj paradoksalnih in s tem razumu nedoumljivih stavkov, pa je v besednem tkivu kar nekaj avtorsko prepoznavnih o avtentičnosti oziroma njeni odsotnosti. Špela igra različne vloge, da bi se rešila vsake od njih, da bi prepoznala lastne zablode ob igranju, recimo navidezno vsiljenost žanra, v katerem prebiva in v katerem se je naselila, prepričana, da je brezizhoden, brez alternative. Flisar dovolj natančno detektira njene zlagane jaze, predvsem tistega, ko se zabubi in ugnezdi na FB in ima občutek, da se ji končno nekaj dogaja, ta občutek pa omili pritisk, da bi iz lastnega življenja kaj naredila, pa karkoli že. Ta zahteva po vrženju v svet je prepoznavna in skladna z zahtevami generacije, ki ji avtor pripada, generacije, ki je predtehnološka in v zahtevi po avtentičnosti avtentično in samoniklo frikovska, hipijevska. Ne

samo na ravni replik, ki so bolj kot ne dramsko zaostrene in v bližini absurda, no, vsaj čudaštva, tudi po samem dogajalnem prostoru bi *Dekle, ki bi raje bilo drugje* zlahka prilepili ob siceršnji avtorjev opus; značilno zanj je, da sta dom in družina, dokler se posameznica ne odpravi ven, v svet, eno samo bojišče in območje nelagodja. Svet s svojo nepredvidljivostjo in kulturnim šokom, ki ga povzroči cel kup čudakov in odštekancev, je predvsem poligon za odraščanje in nabiranje izkušenj, hkrati pa, enako kot v Flisarjevem potopisju, izziv, ki provocira in na koncu poruši okostenele, rigidne vzorce. Namesto ždenja v udobnem domačem, tudi kadar je konfliktno, je treba tvegati. In izgubiti. In se v tem najti. Vse ostalo je molk.

Flisarjev roman je precej napeta zgodba o preganjani nedolžnosti, o nedolžnosti na tujem, v nerazumljivem in sovražnem okolju, napolnjenem s čudakarji, med katerimi so nekateri prav beckettovsko oziroma molloyevsko racionalni – popis hranjenja dvajsetih mačk z različnimi mačjimi hranami ni nič manj zaostren kot Molloyev sistem za prelaganje kamnov proti lakoti iz žepa v žep –, drugi odpuljeni kot snete sekire. Res pa se Špelino potovanje skozi različne žanre in literarne pokrajine do podobe za ogledalom občasno v teh privzetih pokrajinah tudi izgublja; izgubljam Špelo zaradi opazovanja pokrajin, njene reakcije so ob hitrih menjavah ozadja nekoliko shematične in plitve, njena ujetost v čeljusti življenja pa včasih bolj komična kot pretresljiva, bolj kratkočasna kot eksemplarična.

Anja Radaljac

## Pogledi od znotraj

Stanka Hrastelj, *Igranje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2012.

Z modro ptico nagrajeni roman *Igranje* je avtoričin romaneskni prvenec, vendar je bila Stanka Hrastelj slovenskemu bralstvu znana že prej; izdala je namreč dve pesniški zbirki. Prehod od pisanja poezije do izražanja v prozi je marsikdaj težak in le redko resnično učinkovit. Stanka Hrastelj je pri tem med redkimi izjemami, kajti njen prozni jezik je prepričljiv, svež, sodoben in zelo prijetno berljiv, hkrati pa kljub strašni tematiki ne zapada v patetiko ali pretirano liričnost. Tako roman tudi jezikovno ustreza svoji notranji zgradbi in svoji osrednji tematiki.

*Igranje* je prvoosebna pripoved Marinke Paternoster, mlade ženske, ki je pri svojih devetindvajsetih letih spoznala, da zaradi alergije ne bo nikdar več mogla opravljati svojega dela, tistega, za kar je študirala. Fabulativno je roman povsem preprost: Marinka je doma, čuva kužka svoje prijateljice, gleda filme, predvsem pa se bori s tesnobo in neprijetnimi občutki, da je nihče ne mara ter da ji okolica privošči le najslabše. Kasneje ponovno dobi zaposlitev, dela pri »ženski« reviji, kar pa je ne izpolnjuje. Službo pusti, kmalu zatem se začnejo njene tesnobne misli stopnjevati, pojavijo se prisluhi, Marinka nenadoma povsod odkriva strašne zarote, kmalu pa sledijo tudi razcepitev osebnosti, Marinkin zlom in povsem na koncu zdravljenje v psihiatrični bolnišnici.

Celotna pripoved je pisana v Marinkinem notranjem monologu, v zelo stvarnem jeziku, ki pa kljub svoji tako rekoč pogovornosti ohranja močno estetsko funkcijo, ki vztraja tudi, ko se sestava notranjega monologa spreminja skladno z Marinkinim psihološkim razvojem.

Sprva gre za stvaren, jasno povezan monolog, roman se začne z vsakdanjimi banalnostmi, kot je možev vprašanje ženi, ali se ni nekoliko poredila. Ščasoma se ta jasnost zabriše, povedi postajajo vse daljše, nekoliko razpršene, videti je, da se Marinka težko zbere, da se težko usmeri zgolj na eno samo stvar, na eno samo dejanje ali osebo, zato so povedi polne vrinjenih stavkov, ki jih prekinjajo drobci Marinkinih občutkov, misli, spominov. S stopnjevanjem njene bolezní se v pripoved vse pogosteje vpletajo spomini na otroštvo in družino, ki jo je izgubila. V teh kratkih, fragmentarnih spominih se v obrisih kažejo misli in lastnosti, ki jih bralec prepozna pri odrasli Marinki. Tako je Marinka že v otroštvu občasno čutila željo, da se bi komu zgodilo kaj hudega, čemur je vselej sledil občutek krivde, spominja pa se tudi odmaknjenosti od staršev in posebne vezi, ki jo je imela z babico. V teh odlomkih prepoznamo zametke tistega, kar so v njeni odraslosti Marinkini glavni bolezenski simptomi: tedaj postanejo denimo želje, da bi se komu zgodilo kaj hudega, bolj oprijemljive in bolj osebne, Marinka sama pa hoče škodovati ljudem okoli sebe, fantazira na primer o tem, kako bi komu spraskala ali odrla kožo z obraza.

Pozoren bralec lahko med dogodki iz preteklosti in sedanjim Marinkinim stanjem najde tanko, a izredno trdovratno vez, in na tem mestu se nikakor ne morem strinjati z nekaterimi kritikami, ki izpostavljajo dvojnost Marinkine bolezní oziroma njeni dve izhodišči, ki naj ne bi bili povezani, roman pa v tem pogledu ne dovolj domišljen. Pravzaprav velja ravno nasprotno: Marinkino bolezensko stanje se je začelo razvijati že v otroštvu oziroma so bili v tistem času že položeni temelji za razvoj shizofrenije, za katero Marinka zboli v odrasli dobi.

Marinkino stanje od občutkov krivde, nesposobnosti in mnenja, da jo okolica zavrača ter obsoja, napreduje v prisluhe, nato pa še v razvoj povsem napačnih predstav o svetu. Marinka nenadoma povsod zaznava grožnje, v glavi si ustvari podobo sveta, kjer je nenehno opazovana, kjer ji nekdo želi nekaj zelo hudega in kjer v resnici sploh nima alergije, temveč je tudi ta zgolj še ena izmed

»njihovih« spletk, in tako dalje. Šele na tej točki skuša v dogajanje poseči njen mož, ki do te točke sploh ni uvidel, da je z njegovo ženo nekaj resno narobe. Njegova reakcija pa je psihološko povsem ustrezna, kajti do tega priznanja je Marinkino stanje raslo in se zaostrovalo predvsem v njej sami, navzven je pokazala zgolj nekoliko depresivno razpoloženje in tesnobo, ki pa sta se spričo izgube službe in diagnoze, ki je to izgubo povzročila, zdela precej običajna in razumljiva.

Od tu naprej se Marinkino stanje hitro slabša. Marinka nazadnje prestopi v identiteto njej povsem neznanega moškega, po tej epizodi pa se nenadoma znajde v psihiatrični bolnišnici, kjer sprva verjame v novo iluzijo; v resnici ni v norišnici, temveč na prizorišču snemanja nekega filma.

Na tem mestu, malo pred koncem romana, se zdi, da pisateljica popusti subjektivni izkušnji; tako medicinske sestre kot psihiatra prikaže negativno, in iz konteksta je razvidno, da nekorektni niso le zato, ker jih opazujemo skozi Marinkine oči; medicinske sestre naj bi se Marinki posmehovale, češ: »Gospa Paternoster, a tisti film še snemate?« To vsekakor ni profesionalna pripomba, še zlasti pa to ni šala, ki bi jo strokovni delavec izrekel komu, ki ima tako ali drugače že povsem uničeno samopodobo ter hkrati trpi za boleznijo, katere simptom je med drugim ustvarjanje lastnih izkrivljenih predstav o svetu.

Tudi psihiater se zdi nekoliko neprofesionalen, pacientki namreč ne prisluhne in z njo ne naveže pristnega stika. Marinka z njim na koncu sicer sodeluje in igra po njegovih pravilih, vendar vztrajno ponavlja, da to počne zgolj zato, da bi lahko čim prej zapustila bolnišnico. Jasno je, da je Marinka bolna in ne presoja zdravo, vendar pa je prav v teh besedah proti koncu romana moč slutiti tudi droben delec avtoričinega lastnega glasu, ki do psihiatrične bolnišnice in njenega kadra goji nekaj nezaupanja.

To je še posebej pomenljivo tudi zato, ker je iz konteksta romana sicer razvidno, da so vsi, ki obkrožajo Marinko – tako njen mož kot tudi prijatelji, znanci in sodelavci –, do njenega sta-

nja prizanesljivi, nežni in potrpežljivi. V romanu tako razen medicinskih sester ne srečamo nikogar, ki bi se ob prvih znakih bolezni odvrnil od Marinke, jo obsojal ali celo preziral. *Igranje* tako poda zgolj opis zdrsa v bolezensko stanje, vendar shizofrenije oziroma psihičnih bolezni širše nikakor ne umesti v družbeni kontekst. Prikazuje sicer, da lahko tudi za psihično boleznijo zbolijo kdorkoli, vendar pa pri tem ne opozarja na stigmatizacijo posameznikov s takšnimi obolenji. Na psihične bolezni sicer opozarja, vendar jih ne problematizira; sicer pokaže tudi, da igra pri razvoju Marinkine bolezni vlogo tudi stresno sodobno življenje, vendar dlje od tega ne seže.

Zdi se, da je roman pravzaprav prikaz stopnjevanega stanja, popisanega v obliki intimne izpovedi, notranjega monologa, ki ga lahko razumemo kot pretanjeno osebnoizpovedno prozo, ki pa ne prinaša za roman značilne širine in razvejanosti idejne zasnove. Manjka problematizacija dogodkov, odnosov ali družbe. Slednja (in posamezniki v njej) je v romanu le ozadje, na katerem se odvija Marinkina notranja drama; ljudje, ki jo obkrožajo, je ne dosežejo, čeprav ji tudi v vseh stresnih, neprijetnih in nenavadnih situacijah stojijo ob strani, kar, kot že omenjeno, ni povsem prepričljivo; Marinkina delodajalka denimo sploh ne zahteva pojasnila, ko Marinka nekega dne nenadoma odvihra s snemanja, ne da bi komurkoli vsaj rekla, da odhaja. Velikodušno ji ponudi celo dva tedna bolniške. Morda je avtorica v želji, da bi ljudi prikazala kar seda tako, kot jih vidi Marinka, torej povsem negativno, čeprav njihova dejanja govorijo povsem drugačno resnico, nekoliko zašla s poti in pozabila pridodati še kakšen dejansko neprijeten, nerazumevajoč, nestrpen lik, ki bi pomenil protiutež pozitivnim likom, s tem pa dodal tudi nekaj prepričljivosti romaneskni resničnosti.

Pomembno je omeniti, da za shizofrenijo zbolijo prav *personalna* pripovedovalka; pogled, skozi katerega bralec spremlja dogajanje, tako ni stvaren, zato Marinka sama (s tem pa tudi *personalna* pripovedovalka) gotovo ni oseba, ki prinaša spoznanje o svetu,

posebej pa ne njegove problematizacije. Vendar pa enako (bolno) seveda ne razmišlja Stanka Hrastelj. Avtorica bi tako lahko dodala kontekste in drobne podpomene, ki bi osebnoizpovednemu dodali tudi kaj kritičnega, polemičnega ali pomenljivega. Na to, da je avtorica pisala predvsem o osebni izkušnji, manj pa izhajala iz idejne zasnove, kaže tudi dejstvo, da je v nekem intervjuju povedala, da ji je bil pri pisanju romana pomembnejši vzgib kakor pa vsebina romana. To je vsekakor opazno, hkrati pa je tak način pisanja navadno značilen za pesnjenje. Morda je prav zaradi tega prehoda od poezije k prozi v romanu izostalo nekaj globine in razvejanosti, potencial, ki ga ponuja ta izvrstno izbrana tematika, pa ni izkoriščen v celoti.

Zaključim lahko, da je v spretnem jeziku spisani roman *Igranje* pretresljiv popis razvoja strašne bolezni, možnosti za izboljšavo pa bi bile predvsem v posegu iz polja osebnoizpovednega v širše polje. Vendarle pa naj poudarim, da se roman kljub omenjenim pomanjkljivostim bere kot dober, tekoč tekst, tako rekoč igraje.



David Bandelj

## Uho, ki išče ravnovesje

Primož Čučnik, **Mikado**. Ljubljana: Študentska založba, 2012.

Naslov najnovejše pesniške zbirke Primoža Čučnika, *Mikado*, napeljuje na znano in večkrat preigrano igro, po kateri je zbirka tudi konstrukcijsko sestavljena, v njej so namreč podnaslovi posameznih razdelkov povzeti po vrednosti paličic, ki sestavljajo mikado (1, 5, 5, 15, 15). Pa vendar je igrivost, od katere zbirka kar kipi, le ena izmed dimenzij, ki njene resnične pomene zavijajo v skrivnostnost, lastno poeziji.

Če bo bralec pričakoval ludizem, igračkarstvo ali podobne postopke, bo razočaran, čeprav je treba pritrčiti, da gre pri *Mikadu* za nov koncept poezije, ki smo ga pri Čučniku postopoma prepoznali v zadnjem času. Pri branju uvodne »Predigre« bo zadeva malce bolj jasna. V slogu fiktivnega prvoosebnega pripovedovalca je razložen *input*, ki je generiral celotno zbirko. Čeprav je tudi ta uvodni del esejistično poetičen in kot tak prepuščen bralskim občutkom, je v njem le zaznati zadrego subjekta, ki se globlje, toda ne dovolj jasno, zaveda izvira svojih pesmi. »Vse, kar vržem v zrak, se vrne,« pravi. Operiranje z metafiziko niti ni več tako prikrito, kar potrjuje osebno slutnjo, da se ta pri stranskih vratih počasi in vztrajno vrača v sodobno slovensko poezijo. Toda za *gledanje* takega početja je treba pesniku več kot le budno oko.

Zato se odloči Čučnik v tej zbirki večjo pozornost kot organu *gledanja* posvečati ušesu (»Namesto očesa mi je zraslo uho«). Sinestetični postopki, ki spremenijo poezijo iz gledanja v poslušanje, so prava igra, ki jo Čučnik spretno vodi skozi celotno zbirko in s katero privaja bralca k drugačnemu razumevanju (pre)brane besede. Ne gre več za dobesednost, interpretacijo ali metatekst.

Gre za fluidnost poezije, ki se predrugači v absolutnost zvokov in pomenov. Čučnik nekako nadaljuje in celo nadgradi ter odpira možnost za eksperimentiranje z zvočnostjo jezika, ki je tako značilna za prejšnjo zbirko *Kot dar*. Toda tudi tu se ne smemo ustaviti, saj zvočnost ni cilj, ampak le sredstvo. Uho gleda in istočasno posluša, je organ, ki zaznava variacije, tudi tiste najbolj subtilne, je odličen nadomestek očesa. Gledanje z ušesom je tako prineslo nova občutja, ki vejejo iz Čučnikove poezije. Pesmi so veliko bolj svobodne in dihajo v svojih metaforah, čeprav se začenjajo oblikovno umirjati in celo urejati. Prvi razdelek »[5]« je sestavljen iz pesmi, ki so v glavnem šestkitične dvovrstičnice, med katere se prikrade včasih trivrstičnica ali kakšen verz ostane sam. Urejenost pa ni sinonim za nesvobodo, temveč se v njej pesniško izrazje in govor utrdita. Ko pesmi beremo na glas ali če nam je dana sreča, da poslušamo avtorja pri branju, bomo razumeli, da je vse na svojem mestu.

Subjekt se sooča z večnimi vprašanji bivanja, ki pa se prekrijejo z barvitimi podobami. Te ustvarijo občutek, da je bolečina subjekta v resnici bolečina nas samih, bralcev, sveta, družbe. Nič ni več individualno, kot seveda ni individualna dobra poezija. Zdi pa se, da je tukaj pesniški subjekt vrgel v zrak prav ta aksiom in z njim operira skozi celotno zbirko. Mikado ni igra posameznika s samim sabo, temveč igra posameznika s svetom. Vizije, ki jih razbiramo iz pesmi v pesem, se odpirajo v neskončnost, ustvarjajo območje slepe pege, ki ni razberljivo niti s poezijo, čeprav se ta s svojim početjem še kako trudi (»Ker si navajen videti, / nisi navajen več kot enkrat slišati«). Obsojeni pa smo na aprioren propad pred poskusom, da bi videli več, tudi če gledamo z ušesom (»Da človek misli, da ničesar ni, / izgubil pa je samo par oči«). Katero pa je tisto »pravo« uho, je seveda vprašanje, ki nam ga ob koncu zbirke subjekt pusti odprto v najširšem pomenu besede. S tem vprašanjem se subjekt ukvarja v osrednjem delu zbirke, v »skoraj pesnitvi« s prologom, spevi, epilogom o srednjem, notranjem in zunanem ušesu. V njej najdemo »novega« Čučnika, ki se – kot

omenjeno – zateka v varno zavetje forme (štirivrstičnice z različnimi oblikami oklepajoče ali zaporedne rime). V tem razdelku, ki je skorajda pesnitven, saj se v njem podoba dečka vseskozi pojavlja kot *leitmotiv* in pesmi vsebujejo celo noto epskosti, se subjektovo iskanje ravnovesja med svetom in njegovim mestom v njem skorajda umiri. Toda spet je bila umiritev le navidezna (ali pa smo bralci slabo *poslušali* ...), saj se v epilogu subjektu zapiše beseda »poraz« (»to je razbitje, to je poraz / ki ga od nas zahteva čas / uho se širi, raste, časa ni / burkaški hrup se hlastno kotali«).

Katera pa je resnična razsežnost poraza?

Glede na povedano v »Predigri«, kjer »je težko šlo z jezika«, da se pesmi ukvarjajo z metafiziko in neskončnim, je zaznati pri *Mikadu* težnjo približevanja k ubesedovanju neubesedljivega. Naloga poezije skozi čas je bila verjetno stalno vezana na to. Zdi pa se, da gre tokrat za zavestno izbiro, ki človeku pesniku ponuja aprioren propad, kljub plemenitosti poskusa. Poraz je torej le štartna točka, ki bo od tu dalje morda vzbujala drugačna pesniška rojstva, ki bodo izmuzljivost metafizike in neskončnosti lahko udejanjala še naprej. Kot bi bilo to domena, zadnji razdelek v zbirki deluje dosti bolj fragmentarno kot ostali. Odpira ga »Knjiga za Filipa«, refleksija o jeziku, poetična igra, ki ni otročja, temveč otroška, kjer so pomeni razbiti v zvočno vizijo stvarnosti, v kateri je subjekt skozi držo otroka bolj kot kdajkoli prisiljen gledati z ušesom. V tej pesmi nam je verjetno dan zanimiv ključ za razumevanje *gledanja z ušesom*. Treba se je postaviti v kožo otroka, ki s čudenjem in samosvojo logiko zre v svet, ki ga komaj spoznava. V tem zaznavamo tudi držo človeka, ki zre proti neskončnosti ali večnosti. Je tik pred svetom, ki ga ne pozna, in Čučnikov subjekt se v tej vlogi znajde bolje, kot bi lahko pričakovali.

Za epilog zbirki dodaja Čučnik »Esej o ušesu«, ki se bere kot glasna pripoved in refleksija o »slišanju sveta«. V svojem izvajanju prek Platona in Wittgensteina se subjekt osredotoči na *večna* vprašanja poezije: »Poezija je odrasla in ima svoja čustva, ki so lahko bolj ali manj podobna tistim iz življenja, čeprav imajo svoje

življenje. Ne verjamem, da je treba čustva iz življenja prepisovati v poezijo.« In na funkcijo besede: »Beseda je postala ime za nekaj nedoloč(e)nega. Neskončnost je tukaj.« Iskanje skozi igro pomenov, besed, skozi igro sveta, razpetega med končnostjo in neskončnostjo, postaja ne le izvir za poezijo, o katerem smo spregovorili na začetku tega zapisa, temveč tudi napoved nove plovbe pod zastavo iskanja ravnovesja (katerega organ je uho ...). »Česar ne moremo videti, moramo slišati« in »Moja ušesa so v odličnem stanju« sta dve izmed zaključnih misli »Eseja o ušesu« in zbirke same.

Čistost poezije, ki se dogaja v *Mikadu*, je presenetljivo pristna, ne zapade v klišejske parametre, ki so za poezijo sicer težavni, vendar se v trenutku tako programske zbirke, kot je pričujoča, zlahka pretihotapijo v tekst, in prinaša svež veter v jadra poezije, saj se ne oklepa in niti ne zanika prastarega občutka, da je namenjena našemu vsakdanjemu in nič kaj poetičnemu spopadanju s skrivnostjo bivanja.

Ob vsem tem ne morem mimo osebne note. Skoraj zoprno mi je, ko me navdaja občutek, da me nobena Čučnikova zbirka doslej ni tako nagovorila kot *Nova okna*, ki so ostala v celotnem pesnikovem opusu precej neopažena. Ne vem, zakaj. Niti ne vem, zakaj moram to napisati ob *Mikadu*. Ampak stvari imajo pač svojo zakonitost, ki je včasih zunaj našega dosega. Tako kot paličice mikada, ko padejo in ustvarjajo temelj in podlago za vsako novo igro, ki je po zakonu možnosti vedno različna od vsake prejšnje in prihodnje.

Morda je stvar v tem, da je treba le pravilno prisluhniti ...

Robert Kuret

## Nazaj v trboveljski raj

Uroš Zupan, **Visoko poletje na provincialnih bazenih.**  
Ljubljana: LUD Šerpa, 2011.

Ves potopljen v esejistično delo Uroša Zupana sem tistega ponedeljka pregledoval zapise, ki sem si jih delal ob branju njegovih prejšnjih zbirk. V ozadju se je vrtel komad Pata Methenyja »Are You Going with Me?«, vpliv tekočega čtiva. Pogledal skozi okno, ki gleda na sosedovo hišo, in vanjo je z vso močjo svetilo sonce. Senca žleba je bila namreč čisto temna in stena ni bila le bela, pomešana s sivkasto, temveč je žarela, sevala belo. Nad hišo so v hribu goreli nešteti odtenki oranžne jesenskega gozda, ki je bil že manj obsevan od sonca. Nad gozdom pa so se vlekli sivi nevihtni oblaki, a brez sledu grmenja. Vsi ti kontrasti so izpostavljali drug drugega in kot paradoks ustvarjali vtis presežnega, ki je omogočalo prav zupanovsko vrsto zatopljenosti v zrenje narave. Potem pa je zazvonil moj telefon. Klicala me je mama. Skrbela jo je naraščajoča Sava, zato me je prosila, ali bi lahko šel iskat njen avto, ki ga je bila pustila pri kitajski restavraciji ob savskem mostu. Ko sem prišel do malega, zakotnega parkirišča, sem videl, da niti ni pretiravala. Sava se je že zlivala čez rob in se bližala parkiranim avtomobilom, gozd v ozadju je še vedno mirno gorel in nebo je še vedno molče grozilo, vmesni, z oblaki pridušeni žarki sonca pa so z nekakšno usodnostjo rezali v to vzdušje. Stal sem ob bregu in se brezmiselno prepustil deroči reki. Ko sem se po nekaj minutah obrnil, da bi se odpravil, pa se je zgodil podoben trenutek kot tedaj, ko se v *Solarisu* Andreja Tarkovskega začnejo pojavljati fizične manifestacije junakove duševnosti. Gre za enega najbolj zakotnih in mejnih delov Ljubljane, in vendar sem zagledal, kako

se proti vhodu v restavracijo odpravlja – Uroš Zupan. Kar naenkrat se je svet povezal v enačbo brez ostankov, padajoči gradnik Tetrisa je padel na mesto, ki mu je popolnoma ustrezalo. Ves prežarjen sem stopil do njega, on pa je v svojem slogu zarezal: »Misliš, da mi bo avto odneslo?« Uroša Zupana še nikoli nisem srečal izven literarnih delavnic in v okolici kitajske restavracije še nikoli nisem srečal koga, ki bi ga kakorkoli poznal.

Seveda je šlo za kup naključij, a vsa ta naključja so se spojila skupaj na tak način, da so dala občutek vpogleda, iztaknjenosti iz realnega sveta. V takem trenutku se čas zdi hkraten, in ne razdeljen na kose, ki drug za drugim bežijo, svet pa za hip daje občutek celote, saj se ob ustreznem času in kraju srečata dva elementa, ki drug drugega poudarita in opomenita. To so trenutki posebnih stanj zavesti, morda hipne iluminacije, morda vesoljnega miru, neke vrste zamaknjenosti, skratka. Uroš Zupan išče ta skoraj mistična izkustva, ko ima svet zmehčane robove, in skuša to prenesti tudi v svoje pisanje. Eseji *Visokega poletja na provincialnih bazenih* – tako se zdi – rastejo iz takega občutja in želijo to občutje tudi poustvariti.

Stanje zamaknjenosti, ki ga doseže predvsem v spominjanju, bi bilo v grobem mogoče razdeliti v dve fazi. Neki sprožilec spomina, največkrat glasba, ga prestavi v neko občutje preteklosti, ki je že v izvoru povzročilo zamaknjenost: prvo in vsako nadaljnje poslušanje Pengovovih *Odpotovanj*, ki so mu budila nostalgijo po času, ki ga ni nikoli doživel. Ali pa občutek lebdeče sobe, ki jo je pričaral komad »A Whiter Shade of Pale«, ob katerem se je spogledal s svojo simpatijo in se zavedel, da se je začel zaljubljeni. Lahko pa gre za drugačen partikularni dogodek ali splošno atmosfero nekega časa. Dejstvo, da neko občutje preteklosti podoživi v sedanjem času, povzroči zamaknjenost. Zato tipa igrače, bere *Buffalo Billa* in *Alana Forda*, ob katerem vidi, da tudi nekateri stripi zahtevajo zrelost, opazuje univerzalno otroško navdušenje nad pomfritom, po Youtubu išče Stenmarka, smučarskega virtuozu iz sedemdesetih, s prstom drsi od obraza do obraza

razredne fotografije sošolcev iz osnovne šole, se z glasom harmonike Beneških fantov zopet prebuja v poletje svojega otroštva; ali pa na televiziji ujame Linklaterjeve *Zadete in zmedene* in ob njihovi zabavi ob začetku poletja podoživlja iniciacijo v svet odraslih; vstopi v McDonald's in se preseli v Kalifornijo in občutek pričakovanja ter ob koncu skoči v trboveljski bazen, ob katerem zopet poseda z mamo ali pa debatira s prijatelji.

Zupan se v svoji zadnji esejistični zbirki, pravzaprav nekakšni zmesi memoarskih zapisov in subjektivne zgodovine, vrača še dlje kot v prejšnji: če je v *Rilkeju proti Novim fosilom* veliko prostora namenil obdobju odraščanja, v katerem se je navduševal nad glasbo, odkrival poezijo ter raziskoval spremenjena stanja zavesti, tokrat ni enega samega predala, v katerega bi lahko strpali večino esejev – še največ jih je povezanih z glasbo –, pač pa je v ospredju Zupan kot tisti, ki pripoveduje. Z nekaj izjemami se spusti še nekaj nadstropij niže: v dobo, ki jo v spominu še doživlja kot spoj sebe s svetom, v otroštvo. Zupan »esejev spominov« ne piše v slogu, ki bi nakazoval željo, da bralec podoživi dogodek, ne gradi dramaturškega loka s suspenzom in konfliktom. Bolj kot dramskemu trikotniku je blizu »dramski daljici«, kar mu pomaga ustvarjati atmosfero zamaknjenosti. Ritem je tok počasne reke, ki nikoli ne zaide na brzice, ampak se kvečjemu zaustavlja. Obmiruje, da se lahko posveti detajlom. Zupan ne problematizira, ne diskutira, ne teoretizira in se ne izpodbija, ampak ustvarja skladen svet, ki je disonanten le toliko, kolikor ga uzavestimo kot igro, morda iluzijo spomina.

Prostori Zupanovih esejev namreč niso povsem realna preteklost, ampak gre, kot piše že v pesmi »Visoko poletje na provincialnih bazenih« (*Drevo in vrabec, Nafta*), za idealno, vzporedno preteklost: »Nože je že zaprla in jih umaknila iz dosega / misli. Nima se smisla utrujati v borbi z njimi / in zamujati zadnjih snopov zmeščane svetlobe. / V vodi bo šola, skozi katero si se s težavo // prerinil, ponovno odprla vrata. Tokrat brez strahu / pred ponedeljki in nepredvidljivimi začetki.« Oziroma kot zapiše v uvo-

dnem eseju: »Manjša mesta, kjer smo preživelih svoja otroštva [...], postanejo nekakšna rajska, domišljajska oaza, ki lebdi v sanjskih, nedoločnih medprostorih, ki nimajo veliko zveze z realnima prostorom in časom.« Stališče celotne zbirke je podobno njegovemu stališču do branja stripov: v otroštvu ne išče napak, ampak se prepriča izčiščeni podobi in v njej uživa.

Čeprav se zdi krajinsko slikarstvo v primerjavi z literarnimi zvrstmi najbolj sorodno poeziji, bi lahko tudi Zupanove eseje – in tu se najbolj pokaže njegovo pesniško poreklo – dojemali kot na primer van Goghove krajine, na katerih ta upodablja Provanso: koruzna polja v vetru ali pa raztezajoče se vrste sivke. Kot nimajo te slike v sebi nobenega konflikta, ampak so zamrznitev časa – za Zupanovo esejistiko ena najbolj značilnih besed je petrifikacija –, bi lahko tudi njegove eseje dojemali na ta način, kor krajine oziroma vedute njegovega otroštva, kar zunaj območja poezije, kjer so takšna mirujoča stanja najbolj doma, ni pogosto doživetje. V esejih obuja čas nekakšnega rajskega, uravnoveženega stanja, ki navadno ostaja zunaj žarišča nevezane besede, saj ne vsebuje konflikta, elementa, ki si ga predstavljamo kot ključni del vsakršne prozne forme.

Vstop skozi Zupanov portal zahteva brezmiselni skok. Bralec si torej naredi uslugo, če analitično mišljenje in pretirano zavestno spremljanje pusti pred platnicami, sicer utegne ostati nedovzet za zibajoče stanje zamaknjenosti, ki ga ustvarijo pokrajine njegovih esejev. Ko govorimo o občutju, smo seveda na terenu, kjer je prisotnih več mistifikacij, kot bi si jih racionalni um sicer privoščil. In vendar: besedila *Visokega poletja na provincialnih baze-nih* je treba predvsem občutiti. To bi bila sicer povsem logična in le sprotne omembe vredna komponenta, če Zupanovega pisanja ne bi označevali kot eseje – ti namreč tu niso polje problematičnega. Zato lahko bralcu ostanejo nedostopni kot hermetične Rilkejeve »Devinske elegije«, čeprav so pisani v jasnem, vsakdanjem, a fino izklesanem, predvsem pa preciznem jeziku, ki zamaknjenje dosega z na videz tako banalnimi stvarmi, kot je recimo natančen



opis radia. Bralec se mora ali prepustiti zamaknjenosti, ki jo povzročijo Zupanovi eseji, ali pa zavzeti nekakšen osebni odnos, vključiti lastno življenjsko zgodbo in izkušnje ali pa vsaj določeno senzibilnost, da bi tako lahko vstopil v Zupanove prostore in se sprehajal po njih ter obenem odprl svoje lastne spominske prostore tudi samemu sebi. Če tega ni, se kaj lahko vpraša: »Že že, lepa pripoved, ampak kje pa je kleč, kje je bistvo?«

V eseju »Če boste brali stripe, se vam ne bodo trajno okvarili možgani« se na primer zdi, kot bi se Zupan tega podtalnega bralčevega vprašanja ovedel: kaj je poleg spominjanja samega torej smisel njegovega pisanja? Tako skuša aktualizirati (upravičiti) svojo čisto subjektivno izbiro teme, a si za to vzame le zaključni odstavek, kjer pa ima premalo prostora, da bi iz aktualizacije kritične osti stripov izlekel kaj več kot precej splošno in konvencionalno opazko. V podobno past se skoraj ujame tudi, ko piše o igračah, saj se žlahtna nostalgija za hip skoraj prevrne v obsodbo današnjika v nasprotju z idealiziranimi starimi dobrimi časi, ko so otroci imeli manj igrač, a zato toliko več ljubezni do njih. Takšni trenutki delujejo kot šumi v vzdušju celote, ki se ni vzpostavila kot prostor, v katerem bi se dajale sodbe; poleg tega tovrstni poskusi sodb brez obravnave delujejo preveč splošno in roko-hitrsko, a se onkraj omenjenih primerov ne razrastejo preveč. Ker Zupan v svojih esejih ne obravnava, ampak ustvarja atmosfero, se zna ob občasnem tonu splošnosti in obnavljanju podrobnosti, ki so ostale v spominu, marsikomu poroditi vprašanje, za koga je Zupan pisal: za bralce ali prvenstveno zase? Ali lahko Zupan s spomini na lastno otroštvo bralcu priključijo podobno stanje zavesti, kot ga sebi? In ali je to sploh njegov namen? Ali imajo Zupanovi eseji del smisla tudi zunaj sebe in delujejo le kot sprožilec? Ali se bralec lahko potopi v njegove spomine, v njihovo brezskrbnost, v njihov mir, kot bi se potapljal v van Goghovo Provanso?

Esej »Podaljšan korak« podaja edino omembo konkretne pesmi (v smislu poezije) v vsej zbirki. A njegova obravnava pesmi ni podobna subjektivnim analizam njegovih najljubših sedmih

kot v *Rilkeju proti Novim fosilom*, pač pa mu Collinsova »Slika razreda, 1954« bolj kot čemu drugemu rabi kot povod za spominjanje lastnega razreda in takratnega občutja, ko se je življenje še zdelo neskončno in ko sanjarjenja o poklicu astronava še niso postala neizpolnjene otroške sanje, pa tudi ženske so bile, kot ugotavlja v zadnjem eseju, še daleč od izgubljanja. Vtis je, kot bi Zupan bralca napeljeval, naj ob njegovih esejih naredi podobno, kot je sam storil ob Collinsovi pesmi, in se prepusti zamaknjenju, ki ga povzroči podoživljanje atmosfere minule dobe v sedanjosti. Po njegovem bi moral imeti vsak odrasel človek možnost odpreti škatlo s svojimi igračami iz otroštva in za trenutek skočiti skozi čas v obstale spomine in občutje sveta kot celote; možnost za priključitev otroške zatopljenosti in sposobnosti iti vase, za začasno povrnitev v prvo obdobje Blakove triade, obdobje nedolžnosti. Obenem pa so to temelji, iz katerih človek zraste in ki ga določajo, zato je za Zupana ključno, da te temelje, te občestne kamne življenja, prepozna in na njih gradi.

Razdalja je vzvod transcendence, je v prejšnji esejistični zbirki prikrojil misel Simone Weil. Razdalja omogoča zgraditev nekega vzporednega (imaginarnega) sveta, kamor impulzi realnosti ne posegajo. Kot človek svojega prvega doma ne more dojemati s patino nostalgije, dokler se ne izseli oziroma odmakne od njega. Stanje nedolžnosti lahko tako dosega le prek spomina na obdobje, ko se je nahajal v tem stanju, a se tega ni zavedal. V realnem sedanjem času to stanje ni več mogoče zaradi Padca, ki se prej ali slej zgodi. Povedano preprosteje: zaradi izkušenj, ki so v toku življenja nujno povezane tudi s poškodbami, po katerih ni več mogoče privzeti (nedolžne) perspektive pred njimi. Ta obstaja le še v spominih. Zato spomin za Zupana ni le spomin, ampak je vračanje v neko stanje zavesti, ki mu je dosegljivo le še kot reminiscenca.

Eseji *Visokega poletja* so prostor, kjer »bistva« oziroma bolje rečeno sporočila pravzaprav ni. So vračanje v stanje pred romantičnim in splošnočloveškim konfliktom med željo in stvarnostjo.

So kot lepe in spokojne oblike, ki bralca zamaknejo v svoje pokrajine ali pa mu kot sprožilec omogočijo potovanje v njegovo lastno subjektivno zgodovino. V njih prevladuje močna literarna komponenta, saj so lirizirani in mestoma spominjajo na dolgo pesem v prozi. Pisani so osebno, in tak mora biti tudi pristop do njih: bralec mora napeti neko mistično notranjo struno, ki jo bo frekvenca Zupanovega pisanja zatresla. In sezam se utegne odpreti.

## Marcello Potocco s Tajo Kramberger

*Draga Taja,*

lahko bi rekel, da me čudi zmerjanje z molčečnejem, ko pa dobro veš, da se je ta molčečnej ob kolegici Mojci Šauperl med drugim oglasil z izstopom iz sindikata (čeprav ti njegov glas, kritičen do obeh udeleženih strani, kot si pokazala že takrat, ni mogel biti povšeči). Lahko bi s koledarčkom prireditve skupine Collegium Artium, ki ga je mogoče dobiti na spletu, pokazal, kolikšen je bil slovenistični prispevek v tej skupini – da ne govorim o Googlovi skupini, ki je še dostopna in v kateri je vsaj med elektronskimi sporočili, izmenjanimi od 9. 4. 2008 naprej, vidna nekoliko drugačna kronologija razpadanja skupine, kot je denimo prikazana v zbirki *Z roba klifa*.

A s tem bi se ujel v lastno zanko. Predvsem bi s tem počel prav tisto, kar me moti v tvoji pisavi. Eden od mojih očitkov zbirki *Z roba klifa* je konec koncev ta, da v prenekateri pesmi s partikularnim obračunavajočim opisovanjem koprskih afer najbrž zgreši točke identifikacije z bralcem, ki koprskih afer ne pozna ali mu zanje ni mar. In zato tudi najino partikularno obračunavanje za literarno javnost najbrž nima kakšnega večjega pomena. Mimogrede, korektnije branje mojega besedila bi videlo, da ne kritištvo vobče ne svoji recenziji ne pripisujem pretenzije po objektivnem pisanju. In prav tako, da moja težava ni v tem, da bi se zavzemal za poezijo, ki jo pišejo »neosebe«. Glede na način, kako sam pišem, in glede na moje osebne pesniške preference bi bilo to pač vsaj čudno. Vendar pa se sprašujem, kakšna naj bo in na kakšen način (naj) deluje jeza, ki jo sproščajo »osebe«. Na tej točki lahko nemara celo sprejemem očitek moralizatorstva. Ali pa sku-

šam še enkrat formulirati točko (pre)vpraš(ev)anja: namreč, ali ima ta jeza, ki jo sproščajo »osebe«, vselej transformacijsko moč (in intenco!) ali ne? Moč, ki poleg celotne družbe vključuje transformacijo mojega sovražnika, kajti to dvoje je po mojem mnenju tesno povezano. Toda v tvoji zbirki, kot sem že zapisal, berem, med drugim, da si takšne spremembe sovražnika »oseba« ne predstavlja niti v pesniški domišljiji. In potem niz degradacijskih podob, ki temu stavku predhodijo, težko razumem drugače kot niz poniževalnih podob. Pri tem mi primeri, ki jih naštevaš, dajejo dodatno gradivo za razmislek, ne sprejemam pa prikritega argumenta, ki ga slutim za naštevanjem: da bi moralo biti nekaj zame sprejemljivo samo zato, ker je že bilo poskušeno. Seveda se zavedam, da je tudi moja pozicija le ena od možnih pozicij, kakor se zavedam, da bo morda – oziroma da je že bila – apropiirana kot »obramba Vesne Mikolič« ali »obramba Taje Kramberger«, pa kajpak ne želi biti ne eno ne drugo. Vsaj glede tega drugega se sprašujem, ali ni nemara tudi v tem razlog za tako širok spekter nalepk, ki mi jih namenjaš.

Med njimi tisto o moškem šovinizmu. Ni mi težko priznati, da do tvojega odziva dejansko nisem vedel, da je bilo besedilo, o katerem je govora, prebrano na javni prireditvi; kakor tudi ne, da njegov diskurz kaže na intenco javnega govora. In tega v resnici nisem želel postavljati pod vprašaj. Najbrž pa bi se moral – da bi se izognil nejasnostim in očitku namigovanja – direktnije vprašati po tem, *zakaj* je bila njegova avtorica začudena nad dejstvom, da je v tistem času besedilo *sploh* (že) prišlo do mene – oziroma kamorkoli izven kroga treh naslovnih, ki so ga po njenih besedah prejele po e-pošti. Res je: recenzija konkretne zbirke nemara ni najprimernejše mesto za reševanje eksternalij, čeprav so povezane z njeno recepcijo. In spričo tega nemara dolgujem opravičilo tistim, ki sem jih na ta način nič krive in nič dolžne povlekel v tole polemiko. In potem nemara dolgujem opravičilo tudi predsedniku kresnikove žirije, na katerega leti bodica malo pred tem, pa Beletrini ali Učilom, ker sem jih na podoben način »namočil« pred leti, v svoji kri-

• Polemika •

tiki enega od romanov Margaret Atwood. Tvoj poudarek, da naj sama ne bi bila med prejemniki tega besedila, pa vendarle berem tudi kot možnost slutnje, da veš, čemu je bila namenjena bodica, ki je nastala (tokrat) iz *moje* nepredelane jeze, da nekdo iz skupine, ki zagovarja prav pravice, ne spoštuje tako elementarne pravice, kot je privoljenje, da lahko cirkulira neko besedilo. Od koderkoli že prihaja. In kdorkoli že je avtorica – ali avtor.

*Marcello*

(Polemiko na straneh revije s tem odgovorom zaključujemo; op. ur.)

Alexandra Berkova, **Temna ljubezen**. Prevod in spremna beseda Tatjana Jamnik. KUD Police Dubove, Vnanje Gorice 2012 (Eho 1)

Družba, v kakršni živimo, bi pričujočo knjigo zlahka odpravila z besedami: lej, spet se grejo, še en napad na patriarhat in povzdigovanje trpečih žena, vendar gre za nekaj precej drugačnega, namreč za celovito in ostro satiro, v kateri se dogaja marsikaj. Postkomunistična Češka, ki jo opisuje pisateljica, je s svojimi družbenimi vzorci in odzivi na takšne in drugačne stereotype »hvaležna« in nadvse pripravna protagonistka, do katere ne gre imeti milosti. In čeprav je protagonistka (kot oseba) pravzaprav osrednja oseba Karolina s svojim samospoznavanjem, ki jo privede do ključnih odločitev, si bralec ne more kaj (pa tudi *ne sme* si dovoliti), da bi je ne doumel kot prispodobno države, kjer je tradicija še vedno precej žaltava dama, Ivan Orleanskih ali Frid Kahlo pa ni veliko, če že so, pa znajo njihovi ognji zagoreti zelo bridko. Posebna odlika romana je, kot že rečeno, njegova govorica, ki se v premišljenem in sproščenem prevodu suvereno sprehaja po vseh plasteh jezika in, pomembno, ostaja ves čas živa in živahna. (**Matej Krajnc**)

Susanna Clarke, **Jonathan Strange in gospod Norrell**.

**Tretji del: Ivan Uskglass**. Prevod Branko Gradišnik.

Založba Sanje, Ljubljana 2012 (Sanje. Roman)

V zadnjem delu kvazi trilogije (v osnovi ena knjiga, ki so jo v slovenskem prevodu razsekali na tri enote) pripoved zgodovinsko-fantastičnega romana doseže obenem svoj vrhunec in zaklju-

ček. Znamenita čarodeja, ki ju je bralec spoznal v prvem in drugem delu romana, sta tokrat nepomirljiva nasprotnika. Združi ju šele prihod krvoločnega vilinjega kralja, ki se pokaže kot skupni sovražnik ne le čarodejev, pač pa kar celotne Velike Britanije. Na kocki je usoda kraljestva, ironija pa je, da to vedo le glavni protagonisti, ki so proti uroku vilinjega kralja večidel nemočni. In kot da to še ni dovolj, se v tem zadnjem delu razkrije, kdo je Gavranji kralj Ivan Uskglass, skrivnostna senca, ki se plazi skozi zgodbo že od samega začetka. To je zagotovo najbolj dramatičen in tragičen del romana; kljub igrivosti in humorju, ki ju avtorica spretno vtke v pripoved, se ni mogoče znebiti mračnega »poejevskega« občutka – morda tudi zato ne, ker temna narava, iz katere klijejo vraževerje in prvinskosti, v sodobnem človeku (še) ni zamrla. Ob lenti, da gre, po besedah Neila Gaimana, za »nedvomno najjemenitnejše delo angleške fantastike, napisano v zadnjih sedemdesetih letih«, ki se lahko hkrati pohvali še s prejetimi literarnimi nagradami, ni treba posebej poudariti, da tega čtiva knjižni sladokusci preprosto ne smejo spregledati. (**Matjaž Drev**)

Jean Echenoz, **Pobliski**. Prevod Anuša Trunkelj. Založba Sanje, Ljubljana 2012 (Sanje. Roman)

Famozni francoski *chef* Echenoz nam tokrat predstavlja preprosto recept, »kako skuhati roman o geniju«. Za začetek je treba ustvariti atmosfero, nabito z nelagodjem&pričakovanjem. To avtor doseže s prekomerno rabo spektakularnih sredstev *à la* temačna, grozeča noč, negotovi utrip leščerb, prestrašeni koraki razredno razslojenih prebivalcev ogromne meščanske bajture nekje na evropskem jugovzhodu (eksotična lokacija!), tuljenje vetra in nevihta stoletja. Pomembno je, da se bodoči protagonist rodi ravno v trenutku, ko nebo preseka blisk, ki ne pušča dvoma, da je njegova usoda zaznamovana za vedno (potterjevski efekt!). Pomembno je tudi, da se bodoči protagonist rodi v ambivalen-



tnem časovnem precepu, da ne bo mogoče določiti točnega datuma rojstva – to bo kasneje utemeljevalo njegov muhasti značaj. Dalje, zdaj že protagonist mora svojo ultragenialnost izkazovati z raznimi ekscentričnimi dodatki, recimo trpeti za germofobijo, obsesivno-kompulzivno ornitologijo, numerofilijo in gigantomanijo, vse v enem. Poleg tega mora biti nerazumljen in imeti kup antagonistov, da mu mečejo polena pod noge in poskrbijo za suspenz. Fino je, če gre za fiktivno biografijo Nikole Tesle in če se junak imenuje Gregor. *Chef* zmes kuha na malem ognju približno 126 strani in pusto deskriptivnost sproti začinja z galono ironije. Škoda, da se obetavna jed potem kljub vsemu razkuha. (Ana Geršak)

Evald Flisar, **Antigona zdaj: tragedija**. Spremn beseda Ivo Svetina. Vodnikova založba (DSKG), Sodobnost International, Ljubljana 2012 (Izbrana dela. Drame/Evald Flisar)

Mit zdaj? Bolj ali manj živ. Tema se ujema zgolj po naključju. Bistveni konzervans so odnosi. V našem primeru navzkrižje vrednot. Na Atiškem polotoku so tragedije nastajale na stičišču dveh svetov. Zgodovina se ponavlja. Tokrat malo kot tragedija, malo kot farsa. Spet se udarita dva svetova: Antigonin (s Kreonovimi besedami: *svet, v kakršnem bi radi živeli*) in Kreonov (z Antigoninimi besedami: *svet, kjer je mizerna vsota denarja interes vseh*). Gre za boj dveh skrajno neracionalnih izrab zemlje. Svet čustev vzame parcelo na koncu mesta in na njej kopiči nekoristna trupla za novembrski karneval; svet uma radikalno poseka vse ekscesno na velikem kosu zemlje, na uvoženo travo nameče 18 zastavic in navrta prav toliko lukenj, da se ob sprehodu med njimi sklepajo posli. Glede na to, da nas je prvega enajstega vedno več utrujenih od veseljačenja na noč čarovnic in da je tečajev za golf vedno več, je jasno, da bo lik Kreona prikazan bolj kompleksno kot trmasta protagonistka (ta je bolj tragična le na koncu, ko jo dotolče konflikt med željo in vlogo, ki

Kreona tolče ves čas). Dva lika, Morilec 1 in 2, sta vpeljana, da pobijeta vse, ki bi lahko drastično spremenili mit. Sta skrajno nerazumska karakterja, retorično spretna, ki pobijata tiste, ki ne znajo rešiti naloge. Zadnja utrdba mitologije. Sfinga. (Tim Uršič)

Nicolai Houm, **Vsi otroci so iz ognja**. Prevod in spremna beseda Marija Zlatnar Moe. LUD Literatura, Ljubljana 2012 (Stopinje)

Po obetavnem in prijaznem naslovu prvega romana (*Zlomi si vrat, prijatelj*) je knjigi za otroke nazadnje sledila obravnavana zbirka kratkih zgodb. Norveški pisatelj v njej pogumno odstira najgloblje bolečine človeštva in absurd krute vsakdanjosti, v kateri nič ni tako, kot bi moralo biti, in niti tako, kot je videti na prvi pogled. Namesto da bi ženska postala mati, se mora spopasti z lastno neplodnostjo in tropom nevzgojene mularije, ki jo pahne v smrt. Vsi, ki bi si morali prizadevati za dobro in v prid človeštva, denimo znanstveniki in celo učitelji kreativnega pisanja, živijo daleč stran od običajnega vsakdana, obdani z lastno zakrknjenostjo. Ljudje umirajo sami, strti od bolečih spominov otroštva, partnerji se objemajo, a dejansko na smrt sovražijo, moški pa se poročajo in skrbijo za otroke, čeprav do žensk sploh ne čutijo prave ljubezni. In namesto da bi bil šport zabava in sprostitiv, postane muka, s katero se mladostniki spopadajo zgolj zato, da osrečijo svoje starše. In kaj še ostane človeku v takem svetu? *Ustrelj! Ustrelj, jebemti! Ne vidijo, da gorim?* (Barbara Leban)

Alan Lightman, **gospod b: roman o stvarjenju**.  
Prevod Anuša Trunkelj. Modrijan, Ljubljana 2012 (Bralec)

Bog je ustvaril svet in svet mu je ušel iz rok. Tako nekako gre zgodnica o dobrem in hudem. Čemu se je to zgodilo – je stvarniku morda nehote padla žička v vodo? Ravno ko so minile Ein-

steinove sanje, se ponovno srečujemo z Alanom Lightmanom in zlasti z njegovim gospodom b. Ameriški fizik, mojster znanstvenega romanopisja, je filozofsko »odsotnost boga« zamenjal z nekakšno njegovo »skuliranostjo«. Njegov gospod b živi v vesolju s svojim porednejšim alter egom Belhorjem, pa še sorodstvo se mu mota pod nogami, ki zna biti tako dobrodušno kot tudi zajedljivo in nergavo; to, da je poleg dobrega ustvaril tudi zlo, b.-ja, se zdi, ne mori. Če bi knjigo označili za znanstvenofantastično humoresko, bi ji naredili krivico, je namreč skoraj leposlovnoznanstveni vademekum o vesolju, če znate brati med vrsticami, obenem pa še pošteno zabavna in duhovita. Knjigi so priložene opombe, no, bolj pojasnila – vse od izvora imen do izrekov iz teh in onih svetih spisov. (Matej Krajnc)

### Teja Oblak, **Kadetke, tovarnjakarice in tete.**

Škuc, Ljubljana 2012 (Lambda 99)

Pa še padalke, ptice selivke, zoo lezbe, kosmatulje, klitorese in ščegice ter ščegivare, celo lezbopips – gajstna pridobitev za slovenski lezbični slovar, skratka, ki z jezikom ne špara. Prvenec Teje Oblak, zbirka lezbičnih kratkih zgodb ali kratkih lezbičnih zgodb ali kratkih zgodb o lezbijkah, kakor vam drago, ki včasih delujejo tudi kot črtice ali didaktizirajo kot basen. V različnih trenutkih se znajdemo v vlogah udeležencev šnelkursa taktik osvajanja iz prve, druge in tretje roke, dobrega starega (poskusa) seksa v žerjavu na gradbišču, feministične akcije na domu Alme Karlin ali pa geriatričnega homoravska ob šestdesetletnici aktivizma. Presenečeni? Menda ne. Lahkотно tečemo dalje, za postanek ob posameznih zgodbah ni časa, pa tudi potrebe ne, cilji so jasni, četudi bi veljalo kdaj vzeti v ozir, kot piše v eni izmed njih: »Če že nategujete, morate dobro nategniti.« Priznati pa je treba nekaj – zbirka nam privošči, enkrat bolj, drugič manj posrečeno, smeh na lezbični račun, ki tokrat ni brez krčmarke, žrtveni kamen pa prav privoščljivo pušča prazen. (Maja Šučur)

Téa Obreht, **Tigrova žena**. Prevod Dušanka Zabukovec.  
Mladinska knjiga, Ljubljana 2012 (Roman)

Morda se bliža čas, ko se bodo nedavne vojne na Balkanu raztopile v legende in pripovedke. Da nudi regija s svojo folkloro za to pravnje razmere, v svojem prvencu odkriva Téa Obreht, ki jo na kraje vežejo otroški spomini in korenine. Za vtis magičnega realizma ji ni treba poseči daleč onkraj resničnih dogodkov: bajke so v vaseh, ki jih opisuje, močno vtikane v resničnost, slednja pa se pogosto zdi neverjetna. Junakinja romana ve, da smo v spopadu s kaosom zgodovine vsi enaki: naj se borimo s čistočo, redom in racionalnostjo zdravniškega poklica, kot to počne sama, ali pa vraževerno izkopavamo in zopet zakopavamo trupla sorodnikov, da bi družino rešili bolezn. A tudi pripovedovanje zgodb zdravi – z domišljijo ukrotimo realnost v nekakšen red. Balkanska morija se v romanu estetizira in spne z neštetimi sloji zgodovine. Kot za mnoge izmed nas, rojenih v osemdesetih, je za pisateljico zgodovina naše nekdanje države spojena z osebno mitologijo, ki jo gradimo okoli naših starih staršev. Veliki dogodki se zrcalijo skozi posamezna življenja, kot nit pa jih povezuje življenje Dedka, ki protagonistko s svojimi vsakodnevnimi obredi, disciplino in doslednostjo oblikuje tudi po svoji smrti. Ena njegovih najljubših knjig, *Knjiga o džungli*, preusmerja našo pozornost na živali, ki se skozi zgodbo vrsté kot neme priče in opomin človeški norosti. Čeprav pisan z distance, za univerzalni okus, roman deluje tudi lokalno, mestoma kar tolažilno. (Alenka Ambrož)

Stanislav Stratiev, **Balkanski sindrom**. Prevod in spremna beseda  
Namita Subiotto. LUD Literatura, Ljubljana 2012 (Stopinje)

Najbolj zanimivo, pa presenetljivo, zabavno, nenavadno in še kaj, pri balkanskem sindromu je, da si ga vsakdo, od posameznikov do nacionalnih skupnosti, predstavlja malo po svoje. Pri balkan-

skem sindromu je namreč bolj bistveno, kaj vzbudi in kako funkcionira, kot to, da v resnici (nekje globoko, globoko spodaj, bržkone tam na oni strani) tudi nekaj je. Zato se ni treba pretirano čuditi, če zganjamo nostalgijo za neko propadlo skupno državo tudi tisti, ki je nismo doživeli, oziroma je naš spomin tistega obdobja premazan z viki kremo. Stanislav Stratiev oziroma Stanko Stratiev Miladinov z balkanskim sindromom zabavnega pisca, pod čigar besedami se skriva trpka resničnost, v šestindvajsetih zgodbah prikaže bolgarski model samoironije in systemske farse, kjer imajo ribe politične hrbtenice, namesto cesarja je golo ljudstvo (lačno, brez dela, vrta luknje v morje in hodi poleti v plaščih), psi so majhni za v žep, brez repa in lahko v tednu dni zrastejo v konja, osebno mnenje se nosi v denarnici kot dokument, otroke pa v kovčkih. Od tu naprej se ne da nič več storiti. »Človek se lahko izogne sreči, usodi pa nikdar.« (Rok Borov)

Mohamed Šukri, **Goli kruh**. Prevod in spremna beseda Mohsen Alhady in Margit P. Alhady. Center za slovensko književnost, Ljubljana 2012 (Aleph 154)

Včasih želi človek povedati kaj, kar ima močno poanto, ali pa želi s povedanim izzvati neko reakcijo, pa mu to nikakor ne uspe. A veš tisto, ko govoriš anekdoto in se smejiš samo ti v sobi, polni ljudi? No, to. In sem si mislil, zakaj bi sploh pisal prozo, če ne znaš pripovedovati. Potem sem prebral panegirik, ki obsega prek 20 % *Golega kruha*, in se vprašal, ali sem bral isto knjigo. Jaz sem mislil, da berem skrajno prefiltrirano pripoved o brez dvoma težkem odraščanju otroka iz Maroka v najbolj neumnem obdobju človeške zgodovine, ko bi bilo nemogoče občutiti, kaj je otroštvo iz današnje perspektive, tudi če ne bi imel fotra, zmožnega popolnoma razumsko skleniti, da ubije otroka. T. i. »blisk stavki« niso nič bliskoviti, temveč so, kljub temu da so kratki, v svoji direktnosti zgolj šibki. Opisnega jezika ni oziroma je klišejski. Če pa dobro

• Robni zapisi •

pripoved naredi razkritje vsakršnih pizdarih, ki se dogajajo, ko policija ne gleda, in to v povedih, ki iste besede ponovijo večkrat kot politik »demokracijo«, potem jaz pač nimam okusa za dobre pripovedi. *Goli krub* je v resnici prisposodba za samo knjigo. Zelo hitro postane suha. Nemogoče se namreč zdi, po takšni spremni hvali, da bi bil lahko za slabo bralsko izkušnjo kriv pisatelj. Morda se je njegova superiornost nekam izgubila s prevodom. (Tim Uršič)

Slavko Pregl

## O problemih in o rešitvah: komentar uvodnika

»Uvodnik #2: Zakaj po mnenju o knjižnem sistemu nikoli ne vprašamo kritika« avtorice Mojce Pišek se mi načeloma zdi dober in se mi ga zato zdi smiselno in vredno komentirati. Ker o tematici govori »nekako od zunaj«, so po eni strani razumljive delne površnosti, mestoma pa bi človek vseeno pričakoval tudi kakšno bolj konkretno osvetlitev. Pošiljam nekaj hitrih in kratkih dopolnitev.

### O uporabi podatkov

»... če bi izdali glede na današnji standard le še 10 do 20 odstotkov slovenske literature ...«; »... še teh šest knjižnih milijonov ...«

Javna agencija za knjigo od teh skupaj šestih literaturi letno namenja približno štiri milijone evrov. Plače uslužbencev so (v času normalnega poslovanja) znašale manj kot 3 % vseh izdatkov. Po uradni statistiki JAK finančno podpira 400 naslovov (izvirnih in prevedenih) izdanih leposlovnih knjig, kar je (manj kot) 10 % vseh, ki izidejo. V finančnem smislu je to manj kot 3 % prometa s knjigo pri nas.

Z drugimi besedami: samostojna Slovenija je ukinila zakon o založništvu, uvedla davek na knjige in to dejavnost spremenila v del tržne ekonomije. Knjige izdaja kdorkoli, ki to želi. To se zelo pozna pri količini in kvaliteti izdanih knjig. Država skuša znotraj tega pod oznako »javnega interesa« podpirati dobro. Osebno mislim, da premalo (dokazano je, da knjigi vrne manj, kot od nje dobi z davkom). Nižanje javne podpore na majhnem jezikovnem

področju ne more dvigniti kvalitete izdanih knjig, lahko zniža njihovo število in pomaga, da se utopijo v rezultatih sproščene profitne usmeritve.

### O kritiškem erosu

»... vse, kar morate storiti, ... je to, da ukinete slabo literaturo«; »... s kakšno pravno neizpodbitno metodo ...«

Sijajna misel, žal na prostem trgu težko uresničljiva. Javna agencija za knjigo je doživela tožbo, že ko je v razpisu zahtevala, da založnik izda knjigo po visokih založniških standardih (ker da nikjer niso definirani).

Slabe literature se ne da ukiniti, lahko se bolj podpre dobro in za slabo ustvarja karseda slabe okoliščine. Svetal primer tega je Pionirska pri Mestni knjižnici Ljubljana, ki izdaja *Priročnik za branje kakovostnih mladinskih knjig* in v njem črno na belem poimensko pove (o celoletni produkciji!), kaj je dobro in kaj zanič. Kupci (še posebej tisti z javnim denarjem) ne morejo več trditi, da se v poplavi knjig ne znajdejo in da ne vedo, kaj naj kupijo. Pri podobnem poskusu celovitega javnega pregleda »odrasle« založniške bere so nekateri (izdajatelji literarnih revij) že odnehali. Sijajno bi bilo, če bi to tekoče in učinkovito počeli kritiki. Tako bi med drugim pomagali, da založbe, ki izdajajo slabo narejene in vsebinsko plitve knjige, ne bi dobro živele zaradi nakupov z javnim denarjem, temveč bi se morale za svoj obstoj s svojo produkcijo pač potrditi med zasebnimi kupci.

### O javni podpori avtorjem

»... sistem, ... bedast v svoji zaupljivosti do točk, ... zataknjen v dobi kulta avtorstva ...«

Avtor, ki želi v Sloveniji zaslužiti povprečno plačo, mora na leto napisati (in po tarifi Javne agencije za knjigo prodati) 75 avtorskih pol besedila. V resnici so v veliki večini honorarji nižji



(približno petino tistih izpred šestdesetih let). Rešitve, ki bi lahko znižale količino (knjig) in dvignile kvaliteto, so:

– Knjižnično nadomestilo. Evropska direktiva ga je uvedla leta 1992 (seveda je ponekod – Danska, Anglija, Norveška itd. – obstajalo že prej). Slovenija je potem potrebovala 12 let, da ga je uvedla. Višino nadomestila avtorjem za izposoje njihovega knjižničnega gradiva v javnih knjižnicah je določila država, ki državljanom zagotavlja brezplačno izposajo (in jih s tem izobražuje). Kupec je, v tržnem žargonu, določil ceno prodajalcem. Si predstavljate veselice v Mercatorjevih prodajalnah, če bi kupci določali cene? Če vzamemo za izhodišče denarni znesek, namenjen knjižničnemu nadomestilu v letu 2011, ugotovimo, da je enak slabim 80 % letnih obresti na teoretični znesek, ki ga država Slovenija v 12 letih ni izplačala svojim avtorjem. Država, ki je Katoliški cerkvi velikodušno vrnila lastnino, ki ji ne pripada, in denacionalizacijskim upravičencem izplačala odškodnine za lastnino, ki jim jo je odvzela neka druga država na tem ozemlju. Svojim pisateljem pa tega dolga ne prizna.

– Odškodnina za fotokopiranje (reprodukcijske pravice). Slovenija (je predzadnja članica Evropske unije, ki) si že vrsto let izmišljuje izgovore in tega ne uredi. V spodobnih državah se sklepajo letni dogovori, praviloma med organom za kolektivno urejanje avtorskih pravic (krovna organizacija IFRRO, pri nas njen član SAZOR) in ustreznim ministrstvom, ki plačuje pavšal na učenca ali študenta za pravico do fotokopiranja. Pridobljeni denar (3, pa tudi 5 ali 7 evrov na šolarja) se nato deli med avtorji in založniki; zelo spodoben vir avtorjem za življenje in založnikom za razvijanje novih projektov.

– Štipendije avtorjem. Pri nas poznamo tiste, ki jih dodeljuje JAK, in tiste, ki jih podeljuje DSP (iz naslova knjižničnega nadomestila). Oba izplačevalca imata postavljene precej jasne kriterije, ki so ves čas preverjani s tistimi, ki se jih to tiče. Koliko so bedasti, ne bi vedel (pravilnik DSP zajema skoraj 150 kriterijev); bistveno je, da štipendije obstojijo, saj so – po raziskavi Mirovnega inšti-

tuta iz leta 2012 – usodne za preživetje številnih vrhunskih ustvarjalcev. Seveda se mestoma godijo vsakršne neumnosti; a sistem bi kazalo dograjevati, ne pa ga rušiti.

Če na koncu dneva seštejemo vso »javno podporo avtorjem nasploh« in primerjamo, koliko ljudi (tiskarjev, knjižničarjev, knjigotržcev, profesorjev ... in avtorjev) pri nas živi od knjig, so avtorji v veliki manjšini. In sedanji hujskaški vladni antiintelektualizem tega bržčas ne bo spremenil.

### **O novih zasebnih založnikih**

»Zakaj in komu je treba knjig, ki zanimajo izključno njihovega avtorja in njegove prisklednike? ...«

V tržni ekonomiji se podjetja rojevajo in umirajo, dobra preživijo. Podobno velja pri založbah. Vedno bodo ljudje, ki bodo prepričani, da vedo in znajo več od drugih, oziroma se iz najrazličnejših razlogov ne bodo pripravljali sporazumevati znotraj obstoječih shem. Prav je, da lahko s svojimi mnenji tvegajo med bralstvom; seveda morajo za začetek to početi s svojim denarjem. Če se izkažejo, je tudi prav, da jih država podpre tam, kjer se pojavi »javni interes«. Kaj je javni interes in kaj je interes »avtorja in prisklednikov«, praviloma ločujejo strokovne komisije, ki se v časovnih obdobjih menjajo. Tu seveda ni vedno konsenza; komur manjka argumentov, jih predstavlja glasneje, in mediji so praviloma bolj naklonjeni žgečkljivemu dviganju naklade kot resnim debatam.

Vendar: če se člani enega (knjižnega ali revijalnega) uredništva sprejo in gre en del po svoje, pa če organizatorji festivala najdejo bolj gostoljubne kraje, prejšnji pa bi vseeno radi kulturni dogodek, in če prodajalec knjig ugotovi, da bi mu šlo brez urednikov bolje, saj zna vse sam ...? To so pač živi procesi in ne vedno slabi. Bistveno je pač, da »novost, svežina, iskanje ...« niso dovolj za vnaprejšnjo javno podporo, tudi tu mora ostati veljava kriterijev kvalitete.

Tisk na zahtevo in elektronsko založništvo tako novim ali samovšečnim ustvarjalcem omogočata lažji prehod od zasebnih posebnosti do (morebitnega) javnega interesa. Država zanje ne sme biti lažji partner kot bralci. Obenem bi morala finančna računica omiliti prehude svojeglavosti (in voditi v iskanje sinergij, skupnih služb med »neprofitnimi« založniki).

Financiranje projektov je lahko prehodno obdobje za dobre založbe na poti k programskemu financiranju (in seveda rešitev za tiste, ki jih programsko financiranje uspava in ta status izgubijo). Imamo »nove zasebne« založnike, ki so opravili sijajen razvoj in preboj, in imamo »stare zasebne« založnike, ki so ugled zapravili. Zmanjševanje števila sofinanciranih naslovov bi lahko pomenilo višji znesek na posamični naslov ter s tem podporo resnemu uredniškemu delu.

### **O promociji knjig in avtorja, pa o bralni kulturi**

»... se zasebni vložek v promocijo založbi hitro povrne ...«

Popolnoma se strinjam, da je promocija knjig in avtorjev (doma in v tujini) naloga založnikov. O sodelovanju se morata založba in avtor sporazumeti, saj je to osnova za vsakršno dolgoročno delo. Država (ker gre pač za »majhen« jezik) mora poskrbeti za infrastrukturo (informativno gradivo, vzorčni prevodi, podpora sodelovanju z resnimi tujimi založniki), založnik (če ga seveda zanima; beri: če ima finančni interes) naj počne vse ostalo, saj tudi lahko. Slovenija ogromno plačuje za avtorske pravice v tujino, iztrži bolj malo. Iz zaslužkov na osnovi tujih avtorskih pravic bi bilo v založbah mogoče delno financirati promocijo »založbinih« avtorjev. Seveda pa tega ne bi bilo mogoče početi enakovredno za vseh tristo in več članov Društva slovenskih pisateljev.

Pri bralni kulturi (mnogi raje govorijo o kulturi kupovanja knjig) bi bilo nujno resnejše angažiranje države med otroki in mladino pri ustvarjanju »bralcev za vse življenje«. Bralna značka,

ki obstoji že več kot 50 let, se ne glede na svojo izjemnost in množičnost vsako leto ubada z vprašanji preživetja, kar ni dobro. Bralne navade otrok niso prirojene, in »kovnica« velikega števila kasnejših obiskovalcev javnih knjižnic ne sme biti odvisna od sponzorskega denarja.

### **O vlogi in pomenu kvalitetnih javnih uslužbencev**

»... domnevna stroka ... ni opravila svojega dela ...«; »... zakaj bi knjižni sistem sploh branila ...«

Kot nekdanji direktor JAK imam seveda na te stvari subjektiven pogled. Ampak knjižni sistem (in delo JAK) stroka *je* branila (vsi slovenski doktorji založništva, vsi Schwentnerjevi nagrajenci za življenjsko delo na področju založništva, Društvo slovenskih založnikov, Društvo slovenskih pisateljev, Nacionalni svet za kulturo idr.). Če tega pred nevednima in nadutima vseobsežnim ministrom in državnim sekretarjem za kulturo ni uspela obraniti, je to podoba vlade, in ne stroke.

Vlada tudi na tem področju ni zamudila priložnosti, in je zaradi minimalnih navideznih prihrankov resno ogrozila sicer vse boljše delujoče področje knjige.

Na Javni agenciji za knjigo (do mojega odhoda) nihče ni imel štirih let delovne dobe kot javni uslužbenec; vse strokovne sodelavke so s svojim znanjem in izkušnjami zlahka zaposljive na področju knjige oziroma založništva, sedanja v. d. direktorice ve o literaturi, knjigah in založništvu več kot oba njena nadrejena skupaj.

In za konec: preostala ekipa na JAK s svojimi zamislimi in načrti je zanesljivo *del rešitve področja knjige*. To pa bo seveda pod ministrom, ki po lastni izjavi na dopustu ni prebral niti ene knjige, precej težka naloga.

*Slavko Pregl*

Ljubljana, 23. december 2012