




Kazalo

Sodobnost 3

marec 2022

Uvodnik

Petra Koršič: Modifikacija kritike 195

Mnenja, izkušnje, vizije

Péter Krekó: Mutacije znanosti v pandemiji 208

Pogovori s sodobniki

Kristina Jurkovič s Tomom Virkom 226

Sodobna slovenska poezija

Boris A. Novak: Corona 240

*Boris A. Novak: Corona – venec sonetov,
obupa in upanja* 259

Sodobna slovenska proza

*Živa Škrlovnik: V Casi Delgado
se je nekaj zgodilo* 269

Tanja Mastnak: Moški v rži 280

Tuja obzorja

Nicolas Dickner: Šest stopenj svobode 286

Razmišljanja o(b) knjigah

*Majda Travnik Vode: Adamova
in Evina samota* 299

Napisana življenja311 *Javier Marías*: Oscar Wilde po zaporu**Sprehodi po knjižnem trgu**

Dušan Šarotar: Zvezdna karta

317 (*Nada Breznik*)321 Jasmin B. Frelih: Piksli (*Ana Geršak*)324 Meta Kušar: Zmaj (*Manja Žugman*)**Mlada Sodobnost**328 Cvetka Bevc: F. A. K. (*Gaja Kos*)

Bina Štampe Žmavc: Princesa kamnitih

331 besed (*Majda Travnik Vode*)**Gledališki dnevnik**335 *Matej Bogataj*: O, krasni nori svet!

Uvodnik

Petra Koršič

Modifikacija kritike



Foto: David Veržič

I.

Kritično kritiziraj kritika s kritično kritiko je pisalo na broški, ki so mi jo podarili pred leti, potem ko sem kritiški poklic opravljala že dalj časa. Ko se mi je strgala zadruga, sem jo uporabila namesto nje. Prava anekdota. Lahko vzameš samo dobesedno, lahko narediš prenos pomena. S kritiko se dajem že dolgo. Začelo se je na uvodu v slovensko književnost. Če so me na gimnaziji utesnjevala pravila za pisanje eseja pri angleščini in se pri slovenščini tako šablonskega pisanja ni pričakovalo, potem me je že prvi seminar na faksu razočaral. Kritika Kondorjeve knjige iz leta 1991 z naslovom *Vidčevo sporočilo: slovenska nova proza*. Vsekakor zagoneten zalogaj, še danes bi bil. Vendar pričakovati, da bo študent res kako pametno dodal k vrednotenju izbora Aleksandra Zorna – izbor pa je že po definiciji izbor nekoga nečesa – je nerealno. Razen – seveda, vedno je ta *razen* – v primeru, da si privošči zašopiriti, in to praviloma neutemeljeno, saj ga skoraj ni študenta v prvem letniku, ki bi imel pregled nad produkcijo kratke proze na Slovenskem v zadnjem desetletju. Pa niti ni šlo za to ... Profesor, pardon, njegov asistent, je zahteval, da tehni(cisti)čno predstavim knjigo. V *Praktičnem spisovniku* so bila navodila. Da bi bila priporočena celo uporaba izbranih besed, kakor je bila pri angleščini, tega se ne spomnim, lahko pa sem poslala vse skupaj v spominski vakuum.

Začelo se je torej zelo zgodaj; kakor običajno se je začelo na samem začetku. Tehnični popis me seveda ni zanimal, vseč mi je bilo pisati tako, kot smo to počeli v gimnaziji – bolj esejistično. In vsekakor me je od vsega najbolj pritegnil neki uvid v besedilo, poskus razumevanja besedil, njihova sopostavitev v knjižno celoto. Preveč za kratko kritiko, je rekel asistent. Na srečo je zadnjo besedo imel profesor in seštevček obojega, mojega vsaj delnega prisluha asistentu in upoštevanja ocenjevalnih pričakovanj ter profesorjeve tolerantnosti do mojih interpretativno-filozofskih izlivov, je dal najvišjo oceno. Pa vendar na začetku ni kazalo tako. Proces tipkanja znova in znova na očetov pisalni stroj, da cimra vse noči ni mogla spati, kup različic istega besedila, mnogi popravki in moje prilagajanje pričakovanjem asistenta so predstavljali dvigalo, ki ne le oceno ponese više, ampak tudi utrdi moj odnos do pisanja o književnosti.

Na moj temeljni odnos do sveta in tudi književnosti sta bolj kot študij slovenistike vplivala študij sociologije kulture in obiskovanje več predavanj na filozofiji. H kritičnemu odnosu, premišljevanju, preizpraševanju o matricah delovanja pa je znaten delež prispeval profesor Močnik. Smeri bi orisala z občutkoma zaznave vonja naftalina in zatohle sobe s starim lesom in še bolj starimi knjigami ter v četrtem nadstropju občutek vetra v laseh, pa čeprav smo se prestavili v renesanso v Italiji ... Čemu vse te avtoetnološke besede? Da bi razumeli, zakaj mi avtokratska kritika ni blizu. Zakaj mi šablonsko pisanje ni blizu, zakaj nisem Vidmarja nikoli občudovala ... pa vseeno me je kritika zanimala.

Pripetilo se mi je, da se mi je pomembna stopnička med pisanjem kritike zgodila prav tedaj, ko sem vedela, da sem napisala dobro kritiko, ostro, smelo, kritično ... Si jo zmlela, bi rekel kolega, če bi bil sposoben reči kar koli blizu pohvale. Si se je lotila pa temeljito, je izrekla kolegica, medtem ko so se ji usta prisrčno dvignila v nasmeh. Dobra kritika, je zabila na koncu. Dobro napisana, argumentirana, pravična, čeprav tudi polemična, celo z negativnimi zadržki. Kakor koli že. Vedela sem in predvidevala, da bo tako. Tudi jaz sem se morda kak dan počutila v redu. Kmalu pa se je v meni začel proces premišljevanja, še bolj intenziven kot bi bil brez objave te kritike in številnih odmevov. Od vseh podrobnosti profesionalnih razčlemb je najpomembnejše darilo, ki je prišlo v kompletu – in to je: reakcija avtorja oziroma avtorice obravnavane knjige. Čeprav se nisva poznali prav dobro, nikoli nisem občutila niti trohice zamere ali slabega občutka. Zame je avtorica zrasla kot človek in seveda kot ustvarjalka, takšnih je pri nas malo ali nič – vsak pričakuje pozitivno, hvalilno, celo hvalisavo kritiko. Tedaj sem spoznala, da moram še naprej verjeti v kritično kritiko, torej

argumentirano kritiko. In predvsem tudi, da je prav staviti na način, kako kaj povedati.

Poezija in kritika zame nista ločena svetova. Le moj naklon je drugačen. Se zgodi, da med študijem za kritiko, torej med procesom vstopanja v pesemska besedila in poezijo nekoga ter med precej analitičnim in pozneje sintetičnim zaokroževanjem refleksije na neko knjigo potrka verz, utrinek, ki je včasih tudi komunikacija s poezijo, o kateri pišem. In namesto generične, vzvišene sodbe v kritiško-analitičnem jeziku zapišem isto sodbo v bolj pesniško-metaforični maniri. Zato bližino obeh, kritike in poezije, uporabim za svoje polje refleksije o neki knjigi. Kadar intenzivno pišem kritiko, kritik ne berem veliko, sploh pa ne o knjigi, o kateri pišem, saj želim ostati, kolikor se seveda da, nekontaminirana z mnenji drugih. Zato je zame kritika svojevrstno potovanje po svetovih drugih. Seveda ob zavedanju, da potovalec zavestno in nezavedno določa, kaj se ga bo dotaknilo; in kaj bo opazil, je odraz njegove popotne malhe.

Trideset let živimo v demokraciji in pesniškem pluralizmu, govorimo o vzniku avtopoetik in mikropoetik, od avtoritarnih pristopov (pri vzgoji) se trideset let večinoma obračamo v nehierarhijski model soodgovornosti itd., po drugi strani pa nekateri še vedno slavijo in častijo vidmarjevski slog vzvišenih razsodb, jasna vrednotenja, ostre zaključke ter tarnajo, da gre kritiki slabo. Če obstajajo šablona, normativi, se po normativih, določenih od pristojnih strokovnjakov, ocenjuje, kakor pravi Dane Zajc v pesmi *Ocenjevalci*. In se tako dela tudi še danes. Tu je mesto paradoksa. Če imamo demokratični pesniški pluralizem, bi moral biti tudi sopotniški, vzporedni diskurz o poeziji neavtoritaren in stremeti bi moral k dotikalnicam, ne pa da strelja mimobežnice. Zato je mitiziranje kritike v stilu "samo eden je Vidmar" anahronistično in bi moralo biti *pasé*. Zato gre moj premislek o kritiki danes v smeri hibridizacije žanra. Bolje: modifikacije žanra.

II.

Vsako leto se ob kritiškem festivalu Umetnost kritike moj premislek zaustavi pri kritiki, kritiškem pisanju, žanru, poklicu, ne glede na to, ali prijavim referat ali ne, in ne glede na to, ali je referat sprejet ali ni umeščen v festival. Premišljevala sem o kritikovi odgovornosti, o njegovi vesti in zavedanju, da vsega ne ve, ne pozna in lahko v sodbi zlahka tudi zgreši. Torej bi lahko rekli, da je umetnost kritike v kritikovi odgovornosti. Ta se bo zagovarjal pri svoji vesti. Velikokrat se spomnim na besede italijanskega

umetnika Scelsija, ki je zapisal: “Ne odvzemite pomena tistemu, česar ne razumete.”

Kritikovo delo se običajno razlaga in pojmuje kot dvofazno, troedino in težko, in sicer kot neprezahteven posel – branje ter za marsikoga zagonetni del – pisanje, ob tem pa še sleherniku najtežje predstavljivo – vrednotenje. Že pri takšni preprosti in prikladni definiciji se zgodi, po mojem mnenju, usodna zmota, napaka pri pogledu na kritikovo početje. Kritika ni kritika zato, da upraviči svoj obstoj s tem, da se ustvarja kot pisanje besedil, imenovanih kritika, recenzija, ocena, opredeljevanje pisca do literarnega dela in vehementno vrednotenje; kritika je, in je zares kritika le, ko je, in tudi mora biti, način mišljenja; kritika je način življenja: kritično premišljevanje. Kje se zaključí? V premišljevanju in tudi poznejši samorefleksiji.

Oblika, dolžina, prilagojenost zakonitostim medija – to je samo tehnična, zunanja plat, ki je podvržena veščini. In je za sam premislek o kritiki manj pomembna. Tisto, o čemer kritik mora znova in znova premisliti, se odpira z vzpostavitvijo danes kar modne (in tudi zlorabljene) besede “odgovornost”. Odgovornost loči pisce, nadobudneže za kritiko, tiste hlepeče po pozornosti in podobne vasezagledane od kritika, ki se zaveda, da je zakon, bog in ultimat (ne on sam, temveč) umetnost, umetniško delo in da je on le posrednik, izpostavljaivec, prepoznavalec umetnosti. Ker je s svojim aktom kritike v odnosu z umetniškim delom, avtorjem, bralcem, je prav, da ne pozabi na prej navedeno Scelsijevo misel – verz italijanskega skladatelja (1905–1988), ki je sebe pojmoval kot “pismoonošo za sporočila iz drugih dimenzij”: “Ne odvzemite pomena tistemu, česar ne razumete.” Kritik z veliko začetnico se po mojem mnenju začne natančno tam, kjer je sodobni svet najšibkejši – pri etosu.

In kako danes brati/pisati kritiko, ko je alarmanten deficit sistema vrednot, ko je prelaganje odgovornosti splošno sprejet in odobran način ravnanja? Kritik se prilagaja oziroma se mora prilagajati svoji vesti. Prilagajati se čemur koli drugemu je vprašljivo/zdrsljivo/manipulativno. S takšnim ravnanjem tvega, da izgubi stik s svojim notranjim glasom in vrednostnim sistemom, ki se s študijem, kilometrino, motrenjem, čuječnostjo, rastjo in zorenjem ... nenehno izgrajuje. Kritikova odgovornost je torej pošteno, neobračunavajoče vrednotenje literarnega dela. Zavedajoč se, da ne komunicira le z literarnim delom, temveč tudi z avtorjem, urednikom, ki sta v nastanek knjige vpletena in sta posledično kot bralca dovetnejša za konstruktivno kritiko, ter ne nazadnje z bralci, bo kritik upošteval človeški faktor in bo svoj doumljeni in neizprosno kritični “kaj (sporočiti v kritiki)” prilagodil primernemu “kako (povedati, da ne bo žaljivo in nedostojno)”.

Zatorej mreža odnosov, ki jih kritik s kritiko vzpostavi, ne more oziroma ne bi smela določati kritikove odgovornosti. Odgovornost se samodefinira v posameznem kritiku skladno z njegovim pojmovanjem in vrednotami. Odgovornost je temeljna, to pomeni, da gre za odgovornost do svojega dela, za odgovornost do sebe.

Množično komentiranje uporabnikov na spletnih straneh kritika ne bi smelo zadevati. Njegova odgovornost do napisanega se nadaljuje v odgovornem odgovarjanju/repliciranju/komentiranju komentarjev, če je po pogodbi določeno oziroma po dogovoru z urednikom spletnega portala. Po mojem mnenju se je kritikova naloga pisanja določene kritike končala z objavo besedila, naloga premišljevanja pa še ne. Zatorej je mogoče, da ga konstruktivni komentarji spletnih bralcev izzovejo do te mere, da začuti potrebo po komentarju. Četudi razmišlja o(b) komentarjih, to še ne pomeni, da bi moral odgovarjati na vsakega. Nasprotno. Kritiško besedilo je kritik že napisal. Občasno izpadejo kritikovi komentarji, ko svoje lastno pisanje pojasnjuje in razlaga, odvečno. Kompetenten bralec bi besedilo moral razumeti, če je bilo napisano skladno s smernicami o jasnosti, konsistenci in koherenci ... in ne nazadnje: skladno s pravopisno normo, kar se seveda od kritika upravičeno pričakuje. Z odgovarjanjem pritlehnim, neosnovanim in nizkotnim komentarjem bi, če drugega ne, kritik oziroma avtor izvirnega kritiškega besedila izgubljal svoj dragoceni čas. Da bi z dodatnim pisanjem komentarjev dokazoval svoj prav, je nesmiselno.

Izogibanje refleksiji je za kritiko in kritika nemogoče, saj je refleksija za kritiko esencialna. Zaradi krajšanja forme, ki otežuje in ne podpira poglobljene refleksije, se kritika preveša v oceno oziroma top lestvico in s tem izgublja svoje poslanstvo, se preobraža v drugo dejavnost, ki je bližje oglaševanju ali novinarskemu povzemanju iz promocijskega materiala. Da se v posameznih medijih tovrstna okrnjena besedila pojavljajo, je pač razumljivo. Zastrahujoče pa je, da se po različnih medijih reciklira zgolj založbino promocijsko gradivo.

Po definiciji svojega polja ukvarjanja je književna kritika vezana na jezik in potemtakem je bolj zamejena na književnost v tem jeziku, ni pa nujno. Z mehčanjem in preraščanjem definicije o nacionalnih književnostih, z vsesplošno globalizacijo ter lažjo osvojljivostjo prostora se tudi položaj književnega kritika spreminja. Čeprav je vpet v jezikovno in kulturno polje, lahko deluje tudi v mednarodnem kontekstu in sodeluje v mednarodnem dialogu.

III.

Paradokсно je, da poklicni kritik razmišlja in že leta razglablja o smiselnosti kritike. O njeni zmožnosti, o njenih težavah in njeni vprašljivosti, pogojnosti. Intuitivno bi lahko povzela, da občutim kritiko kot neadekvatno sodobnemu času. Kot bi se neka stara oblika obnašanja, razmišljanja, delovanja in vrednotenja s prilagoditvijo in majhnimi modifikacijami iz preteklega časa prenesla v sedanjega. Če smo nekoč imeli normativno kritiko in normative definirane, se danes to isto dogaja kot vsakokratno potrjevanje kritika kot vzvišene figure in igranje razsodnika, boga. V vsakem tekstu naj bi kritik vnovič izumil svoj jezik za obravnavo določene knjige in vzpostavil sebi lasten sistem vrednotenja. Bralci naj bi ta sistem "vrednot" detektirali prek sledenja objavam določenega pisca/kritika.

V času globalizacije in pluralizacije možnosti objav je posledično več knjižnih ter spletnih in revijalnih objav (tako leposlovja kot kritike). In čeprav vznikajo novi kriteriji selekcije (všečnost, dostopnost, popularnost, marketinško-menedžmentski prijemi ipd.), ki nam morda niso všeč, nas profanizacija skrbi. Ko pravim nas, imam v mislih literarne kritike in prevzemam del odgovornosti nase in se ne izvzemam, čeprav me večinsko mnenje (niti znotraj društva) večinoma ne zadovolji. Namreč, stavimo na kritiko, prav zato ji nekateri oziroma mnogi pripisujejo krizno stanje kot njeno nemoč in jo s tem povečujejo, kritikom pa vlivajo spodbudo, da bi bili radikalnejši pri vrednotenju in sodbah. Kritik je torej "rešitelj" iz starejšega vzorca (in prestavljen ter delujoč) v novi družbeni realnosti. In to je vprašljivo.

Sama doživljam kritiko kot njeno nemoč. Kritika nima moči tedaj, ko zruši, ovrednoti, popredalčka in izmeri literarno delo. Kritika ima moč tedaj, ko zavibrira z delom. Ko kritiku/premišljevalcu poezije uspe vstopiti v bližino literarnega dela, odklenili vrata in simbolično vstopiti v 'isto hišo'. Morda bi bila smiselna primerjava s kustosom v likovni umetnosti. Na literarnem področju je potreba po stati na dveh bregovih, pri čemer je eden, tj. kritikova pozicija, višji, večji in očitnejši. Moč kritike je zame v komunikaciji, torej v vezi med literarnim delom in metaliterarnim besedilom oziroma med književnikom in kritikom. Prav zato so moji kritiški premisleki vedno dolgi, daljši od predvidenih obsegov, in prav zato mi je bližje esejistična forma premisleka. Kritik v svoji kritiki namreč večinoma pove več o sebi kot o literarnem delu. Z vsako sodbo in opazko se razkriva: svojo prtljago in sebe. Zato kritika ne more biti drugačna kot subjektivna.

Pred kratkim me je umetnostna kritičarka opozorila, da nekatera likovna dela niso vrhunska; seveda je to izrekla z očitkom in negativnim

vrednotenjem. Vprašala sem jo, seveda retorično, kaj je vrhunsko, kdo to definira in kdo določa kriterije. Ni me zmotila vrednotenjska sodba nekega likovnega dela, z njo se celo strinjam. Zmotila me je argumentacija, ki je za kritika nična. Kritik ne more vrednotiti z generičnimi izjavami. *Ta avtor je vrhunski, ker je prejemnik nagrad. Njegovo delo je odlično, ker je dobilo nagrado in pozitivne kritike.* To je tautologija. Kdo določa kriterij vrhunskosti? Danes to počne, videno navzven, skupina posameznikov v komisijah. Torej gre spet za skupek subjektivnih sodb in posledično naključnosti. Vsekakor pa deležniki moči poskrbijo, to je v njihovi naravi, da nobena naključnost ni kaj drugega kot 'na ključ'. Razredni boj je očiten. Pomislimo, kdo zaseda položaje. Kdo izvršuje in dela kot mravljica, čebela delavka, in kdo dirigira, kdo odloča? Kdor se temu upira, je najbrž prej ali slej nevidno, a opazno sankcioniran.

IV.

Nenehno se v premisleku o kritiki vrtim okoli moralne in estetske dolžnosti kritike in prav te oznake so mi ostale v spominu, ko sem se pred časom posvetila prebiranju o kritiku, ki je večkrat pritegnil mojo pozornost. Na primer takrat, ko sem pisala spominski zapis o Cirilu Zlobcu. Zazdelo se mi je, da je prav on zadel bistvo. Ali pa me je pritegnilo sorodno branje Zlobčeve poezije. To je Mitja Mejak. "Pisanje kritike je etično dejanje," je po Zlobčevem mnenju veljalo prav zanj. Pred ducatom let je na podelitvi Stritarjeve nagrade za mladega kritika v prostorih Društva slovenskih pisateljev za hip zavladała zagrobna tišina. Iz maloštevilnega občinstva je bilo nagrajenemu kritiškemu imenu zastavljeno vprašanje o Mitji Mejaku. Kdo je kritik? Vprašanje je odzvanjalo v več smereh: kdo je to bil in predvsem: kdo je kritik, da se ga pozabi, kdo je ta figura v družbi, da je, čeprav za plodovitim analitičnim kritikom ostanejo poleg revijalnih objav kritik še tri knjige, kakor je to v primeru Mitje Mejaka (1926–1975), njegovo poznavanje ostane omejeno na generacijo. Ob tem se mi nevsiljivo ponuja vprašanje, mar kritiški poklic mistificiramo ...

Tako sem se podala v nekakšen pregled kritiških imen po Vidmarju. Prvi kritik, ki je prejel nagrado Prešernovega sklada, je bil prav Mejak. Zanimalo me je razmerje med poklicem kritika in najvišjimi nagradami. Izhajajoč iz seznama Prešernovih nagrad in nagrad Prešernovega sklada lahko sklepamo, da se pomen umetnostne kritike od šestdesetih let prejšnjega stoletja manjša. Mitja Mejak je leta 1962, ko je bila prvič podeljena nagrada Prešernovega sklada, prejel nagrado za knjigo izbranih književnih kritik

z naslovom *Književna kronika*, v kateri je 52 ocen knjig. Leta 1967 je nagrado Prešernovega sklada prejel esejist in kritik Vasja Predan za knjigo kritik in esejev *Od premiere do premiere*. Od tedaj je bila "mala" Prešernova nagrada za kritiko in esejistiko podeljena le še literarnemu zgodovinarju in pisatelju Tarasu Kermaunerju (1930–2008) leta 1985 za knjigo *Sreča in gnus*, vendar jo je zavrnil z besedami: "Nagrad ne maram, so znak fevdalne družbene miselnosti: če boš priden, boš nagrajen, če poreden, tepen ... Nagrada človeka ponižuje." Peter Kolšek (1951–2019), ki sem si ga tudi izbrala za pod drobnogled, nagrade ni dobil, nagrajen je bil le z nagrado čuvaj/watchdog Društva novinarjev Slovenije leta 2014 za življenjski prispevek k razvoju slovenskega novinarstva.

In če se še za hip pomudimo pri razmerju med nagrado in ugledom v družbi. Še bolj zgovoren je pregled seznama Prešernovih nagrad. Za literarnozgodovinsko in esejistično delo so nagrade podelili le med letoma 1958 in 1969. Leta 1971 jo je prejel Janko Lavrin za življenjsko delo in posredovanje slovenskega slovstva v tujini, torej za prevajanje, kar presega naš obravnavani okvir. Leta 1958 je nagrado za delo *Književnost in družba* prejel Boris Zihelr (1910–1976), leta 1966 Josip Vidmar (1895–1992) za knjigo *Misli* (1964), za pesniško, esejistično, literarnozgodovinsko delo je leta 1968 nagrado prejel Janko Glazer (1893–1975) in leta 1969 je za življenjsko delo na področju literarne umetnosti nagrado prejel France Koblar (1889–1975).

Ponujala se mi je primerjalna analiza na podlagi knjižnih izdaj kritik. Izbrala sem Mejaka in Kolška, kot kritika dveh generacij, Kermaunerja sem izpustila, saj bi njegovo plodovito delo zahtevalo samostojni zapis, ošvrknila pa še knjige kritikov, esejistov in literarnih zgodovinarjev, ki so izšle pri LUD Literatura, torej Matevža Kosa, Vanese Matajca, Urbana Vovka in Alojzije Zupana Sosiča.

Danes izpostavljamo, da je poklic kritika omejen na mladost in da se kritiki pozneje posvetijo drugim poklicem. Nič drugače ni bilo pri Mejaku. Mitja Mejak je začel kot pesnik in deloval kot kritik, pozneje se je posvetil daljši formi, esejju, bil je urednik in prireditelj literarnih del za radijski in televizijski medij, kot pomembno domače kritiško ime je morda bolj poznan nekaterim slovenistom. Njegovo delo je evalviral Franc Zadravec, o njegovem pisanju je Ciril Zlobec, njegov uredniški kolega, zapisal, da si je Mejak "zavestno postavil [meje] sam, ker se ni mogel ne hotel izneveriti načelu, da je pisanje, tudi pisanje kritike, etično dejanje" (Ciril Zlobec: *Mitja Mejak, Portreti*; Sodobnost, 1963, letnik 26, številka 6 (1978), str. 613). Ob dvajseti obletnici Mejakove prezgodnje smrti je France Vurnik, ki je zbral Mejakove kritične eseje in jih izdal pod naslovom *Portreti*, leta 1995 opozoril na "moralno in estetsko

dolžnost kritike” (Delo, 24. 8. 1995, str. 11–12). Za plodovitim analitičnim kritikom, ki je v času socialnega realizma branil literaturo pred shematizmom in estetsko neizčiščenostjo ter “tenkovestno” analiziral v razmejivti vrednot in novosti danes klasike, tedaj avtorje modernistične in avantgardistične poezije (Zajca, Strnišo, Tauferja, Šalamuna), so poleg revijalnih objav kritik ostale tri knjige. Poleg omenjenih posthumno izdanih kritičnih esejev *Portreti* je Mejak objavil dva izbora kritik, in sicer že omenjeno *Književno kroniko* leta 1961, za katero je prejel nagrado Prešernovega sklada leta 1962, ter *Književno kroniko: 1962–1965*.

Glede na to, da se zadnje čase stopnjuje zaskrbljenost ob vprašanju, kaj je z literarno kritiko in kakšna je ter kaj je njena funkcija, se mi pogled nazaj zdi še toliko bolj na mestu. Ob analizi nekaj Mejakovih kritik, iz katerih je razvidno, da se je kritik jasno in odločno opredeljeval do tvarine (med drugim je pripravil izbor Balantičeve poezije s spremnim esejem), se zdi današnja zaskrbljenost nad stanjem kritike kot žanra odraz naravnega razvoja, morda tudi metamorfoze, hibridizacije, modifikacije (žanra). Namreč že leta 1986 je Štefan Barbarič na mednarodnem simpoziju Obdobja 8 z naslovom *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura* (zbornik, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1988 (ur. Boris Paternu, Franc Jakopin, Peter Weiss)), na katerem je predstavil premislek o zgodaj umrlih kritikih Herbertu Grünu in Mitji Mejaku, potožil o tedanjem stanju kritike. Ali gre, glede na družbene spremembe, tehnološki razvoj, spremembe na področju medijev ter vloge, pomen in ugled kritike in kritika/kritičarke danes, za logično razvojno stopnjo, morda tudi metamorfozo, hibridizacijo žanra/poklica?

Na podlagi obravnave Mejakove *Književne kronike I in II* ter Kolškove *Lepo točajke* sem preverila hipotezo, da je kritika v šestdesetih še uredniško usmerjala in svetovala avtorju, od devetdesetih pa bolj ocenjuje, vrednoti, tudi interpretira (sodobna literarna interpretacija na podlagi uporabe metodologij in/ali teorij, npr. afektivne hermenevtike, “gender” in “queer” teorije oziroma kvir teorije in teorije spola, ekokritike, ekofeminizma itd., kamor se pogosto prestavlja obravnava/ocena današnje poezije).

V.

Kolšek je v uvodu v *Lepo točajko* (večinoma gre za kritike, nastale med letoma 1987 in 1999) poudaril pomen užitka: “Brez kategorije užitka, ki ga (lahko) ponudi lirika, si kritiške kriterije sicer lahko predstavljam, težko pa jih posvojim.” Obseg je bil določen z dolžino rubrike Recenzijski izvod.

Ko je sestavljal knjigo in bral za seboj, so ga navdajali različni občutki. “Predvsem se mi danes zdi, da so bila nekatera navdušenja ujetniki preveč sprotne bralske impresije.” Ker je v izboru preveč naključnosti, tako Kolšek, ga ne moremo imeti za sistematični opis, bolj za gradivo za refleksijo poezije na prelomu tisočletja.

Kolšek je leta 1999 za *Sodobnost* napisal, da je v 140 letih od Levstikovega vzklika *Bog živi kritiko!* “literarna kritika obrodila stoteren sad, prav danes pa se zdi, da je bolj živa(hna), kot je bila kdaj koli”. Zanimivo je, da je Barbarič leta 1986 tarna, Kolšek pa v *Lepi točajki* zbral kritike prav od leta 1985, večinoma od leta 1987 naprej, in poudaril veselje nad živostjo kritike. Obenem je izpostavil zasuk, spremembo, in sicer razpad normativnosti. Normativnost je v devetdesetih navzoča v obliki splošnih vrednostnih sodb. In sicer tako v “informativnih kritiških zapisih, ki so praviloma bliže poročevalskemu recenziranju” kakor tudi v “resnobnih kritiških nastopih v elitnih kulturnih rubrikah”. Jasne eksplikacije stališč se umikajo ležerni in neobvezujoči afirmativnosti. Prepoznavni literarnovedni kontekst nadomešča prijazni pobralski impresionizem (na nižji publicistični ravni je filozofska interpretacija, zlasti v literarni refleksiji sedemdesetih let). Še več, Kolšek je poudaril, če strnem, redkost negativnih ocen in da kritika ne more in noče več biti prostor visokih polemičnih zastavkov ter da gre za nevznemirljive observacije mirne dobe. Leta 1999 je izpostavil revijo *Literatura* kot domicil literarne kritike in dve kritiški imeni, Matevža Kosa in Vaneso Matajca. Misel o kritiki je zaključil kritično, kar se za metakritiko spodobi, in sicer da literarno ustvarjanje in literarna kritika devetdesetih med sabo nista v tvornem razmerju: kritiško pisanje je v dvesto letih najbolj plodovito “in hkrati izgubljeno tako daleč od košatega drevesa”.

Mejak je, nasprotno, “kronikam” dodelil različno dolžino. Izraz kronika po njegovem mnenju ustreza karakterju ocen. To pomeni: “Dosledno in namenoma [se] zadržujejo ob posameznem literarnem pojavu, ne da bi se skušale oddaljiti od konkretnega gradiva oziroma posploševati kritične zaključke.” Po njegovem mnenju je bila namreč literarna kritika precej let po vojni zanemarjena v smislu hitrega in rednega odziva. Dolžina kronik je morda variirala tudi glede na mesto objave (*Mladinska revija*, *Nova obzorja*, *Naši razgledi*, *Ljudska pravica*, *Naša sodobnost*), predvsem pa glede na relevantnost obravnavanega dela. Poudaril je, da je v desetletju 1950–1961 obravnaval samo del literarnih tekstov, saj ena oseba ne more pokriti vsega, in da je iz izbora razvidna “enotnost kritičnega postopka in kriterijev”. Izpostavil je dva pojavi, ki sta bila najbolj nevarna za pojovno književnost, in sicer shematizem in estetska neizčiščenost.

Zanimivo pa je, da je Kolšek omenjal pajdašenje med literati in kritiki, Mejak pa je umanjkanje ocen nekaterih relevantnih del pojasnil z zadržki subjektivne narave (pomanjkanje časa, osebno prijateljstvo). Kolšek se je za preveč blagohotno dolžino in preveč poglobljeno obravnavo nekaterih del izvzel s predpisano dolžino rubrike Recenzijski izvod v Delovih Književnih listih, Mejak pa v obrambo navedenega ugovora navede dejstvo, “da mora kronist oziroma kritik literature, ki nikakor ne premore obilice odličnih umotvorov in ki je v prehodni dobi iskanja novih idejnih in estetskih vrednot, vsekakor upoštevati splošno realno stanje te literature in temu stanju vsaj do neke mere prilagoditi tudi kritične kriterije”. Nadaljeval je, da ne bi bilo samo krivično ne obravnavati nekaterih del in se posvetiti samo nekaterim kakovostnim tekstom, “ampak tudi ne bi koristilo razčiščevanju estetske problematike”.

VI.

Če sem leta 2011 o kritiki v besedilu za revijo Mentor razmišljala kot o vlakcu za prihodnost in zgodovino in če postaja danes kritika predvsem sito za podeljevalce nagrad, jo je Mejak doživljal kot delo s pomembnim poslanstvom. “V povojnih letih je bila namreč pogosta zmeda glede osnovnih estetskih vprašanj, ta vprašanja pa vsekakor najlažje osvetlijo kritične ocene konkretnega literarnega gradiva.” Izpostavil je dve težnji, ki ju je imel za najznačilnejši karakteristiki povojne literature: “Na eni strani je slovenski pisatelj iskal izvirno vsebino in obliko iz globokega, intimnega doživetja našega konkretnega časa in prostora, na drugi pa se je zadovoljil s takšnimi ali drugačnimi shemami, pogosto importiranimi s te ali druge strani Evrope.” Strnjeni sta bili po Mejaku dve tendenci povojne literature, in sicer “izvirna izpoved pomembne človečnosti” in “poenostavljeno pisanje”. S tem se je ukvarjala kritika od 1950 do 1960 in to je bila njena “poglavitna moralna in estetska dolžnost”. Opozarjal je, da zgolj dokumentarnost ni dovolj, da je treba gradivo ustvarjalno preoblikovati v umetniško izpoved in da je nezadostno “neinventivno ustavljanje pri že izdelanih formalnih vzorih”.

Kolšek je leta 1999 okrcal, da “med vsemi literarnoteoretskimi ali esejističnimi spisi v zadnjem desetletju ni mogoče prepoznati enega samega, ki bi bil specialno posvečen načelnim vprašanjem slovenske literarne kritike”. Da je elokventna, ker je ušla teoretskemu nadzoru, na slabšem pa je, po Kolškovem mnenju, le filmska kritika. Po smrti Josipa Vidmarja,

poklicnega kritika, ki se je posvetil notranjemu poklicu “intuicije nižje vrste”, kot je umetnost, je torej nastopila smrt normativnosti. Določeno normativnost je Kolšek opazil še v sedemdesetih in osemdesetih letih, ta je izvirala iz strukturalističnih estetskih principov, med avtorji so bili na primer Andrej Inkret, Aleksander Zorn, Denis Poniž. Sicer pa je menil, da se je poklic kritika od Vidmarjeve smrti spremenil v nepoklicno dejavnost. Kolšek je premislek sklenil z besedami, da kritika “služi predvsem potrebam žurnalističnih rubrik”, ni pa več “samoiniciativno početje, ki bedi nad obsežno produkcijo in odbira ali zavrača po svoji najgloblji umetniški afiniteti”.

Prej postavljeno predpostavko bi bilo treba nekoliko zasukati. Namreč že leta 2003 je Kolšek pogrešal oceno, vrednotenje, odbiranje ter že opazal afirmativnost, impresionizem, generacijskost. Pritrdilno pa je sklepanje, da se s spremembami v žanru zgodi tudi sprememba poklica kritika. Če se v šestdesetih letih kritik doživlja z moralno in estetsko dolžnostjo, vodilno kritiško ime devetdesetih Peter Kolšek prizna, da so bila “nekatera navdušenja ujetniki preveč sprotne bralske impresije”, in pripomni oziroma se izgovori na mehanizem časopisnega obrata, saj sta bili marsikdaj “zbirka prebrana in kritika napisana v eni noči”. Podvomi tudi o logiki recepcijskega užitka, ki ga je izpostavil za pomembnega pri kritičkem početju. Zaradi preveč naključnosti obravnave pesniških del razume izbrane pesniške kritike v knjigi *Lepa točajka* (LUD Literatura, 2003) kvečjemu kot gradivo za refleksijo o poeziji na prelomu tisočletja.

Tako lahko sklepamo ne le to, da se je spremenil odnos do nagrajevanja kritikov na področju umetnosti od šestdesetih let prejšnjega stoletja do danes in s tem njihov ugled v družbi, temveč da se je spremenilo tudi samodoživljanje kritika kot osebe. In če se ozrem na obravnavana kritika ... Res da je bil Mejak kritik in pozneje urednik ter se je tako kritiki lahko predano posvetil, Kolšek pa je bil kulturni novinar, ki je ob vseh drugih novinarskih prispevkih ponoči še bral pesniške zbirke in pisal kritike (on že predlaga izraz recenzije), vendarle je pomembnejše lastno dožemanje vloge kritika v družbenih spremembah: bodisi v povojnih letih bodisi v desetletju po osamosvojitvi. Povojna leta so bila čas z mankom literarnokritičkega usmerjanja z vizijo prispevati k nastanku del z večjo umetniško vrednostjo. Desetletje po osamosvojitvi Slovenije pa je bil čas razcveta in ležernosti ter široko demokratičnega sprejemanja “naj cveti sto cvetov”.

Zanimiva je naslomba literarne kritike na teoretski diskurz: v sedemdesetih in osemdesetih na strukturalizem, danes na metode ali usmeritve sodobne literarne interpretacije (teorijo spolne identitete in kvir teorijo

ter postklasično teorijo pripovedi in afektivno hermenevtiko ...). Vmes, tako se vsaj zdi, pa naslomba na teorijo umanjka, o tem Kolšek kot o pomanjkanju teoretskega nadzora. Pogreši celo teološko literarno kritiko, za katero je predvideval, da se bo v poosamosvojitvenem času razvila. "Ideološko-nazorske razlike v ocenjevanju literarnih del – kljub izrazito drugačni sliki na poosamosvojitveni politični sceni – niso takšne, da bi jih lahko imeli za žarišča antagonističnih ali konkurenčnih kritiških trendov." O današnjih metodah spopadanja z literarnimi deli Zupan Sosič (referat v zborniku *Obzorja 40: Slovenska poezija, 2021*) poudarja opažanje raziskovalcev teorij književnosti, da je v prvi polovici 20. stoletja prevladovala analitično-znanstvena težnja, v drugi polovici pa se je s pojavom poststrukturalizma začel večati vpliv interpretativno-hermenevtičnih teženj. Če je bilo 20. stoletje čas teorije, je 21. stoletje čas interpretacije (Anna Burzyńska in Michał Paweł Markowski).

Tako se moj premislek o kritiku in kritiki vse bolj prevrača v premislek o hibridizaciji in modifikaciji. Zato naj zaključim anekdotično. Če danes izobraženec zgodnje srednje generacije, kamor sodi na primer zdravnik, ne ve za poklic kritika, prepozna pa kritiško držo človeka, in se začudi: Ali ta poklic obstaja?!, potem je to še eden od mnogih dokazov, da sta ugled in pozicija kritika kot poklica omajana in/ali modificirana, celo implementirana v druge poklice na polju književnosti. Kdo je kritik? Pravi kritik? Že Mejak se je spraševal o smislu pisanja ocen beletristike, spraševal se je, ali to sploh še kdo bere, želel je prevetriti apatijo in boril se je zoper splošni in osebni defetizem. Po vsem tem – mar lahko sklepamo, da poklic kritika vendarle mitiziramo?

Mnenja, izkušnje, vizije



Péter Krekó

Mutacije znanosti v pandemiji

Zagovorniki znanosti se bojijo, da bo širjenje antiznanosti uničilo zahodno civilizacijo, covid skeptiki pa zganjajo paniko glede prežee diktature, v kateri so svoboščine žrtve zdravstvenih ukrepov. Kje je resnica? In kako trenutna zdravstvena kriza spreminja naš odnos do znanosti?

V očeh javnosti postajata znanstvena in ezoterična terminologija neločljivo povezani ... Zato je, deloma kot posledica znanstvenega napredka, širša družba dozorela za nov mysticizem, preoblečen v navidezno znanstven žargon ... Izposojena avtoriteta znanosti postaja močan simbol prestiža za neznanstvene doktrine.

Ti stavki so iz predavanja ikone moderne sociologije Roberta Mertona iz leta 1937, izpred skoraj petinsedemdeset let. Čeprav Merton ni bil paničar, je opozoril na "vedno širši prepad med znanstveniki in laiki" kot nevaren trend v industrializiranih družbah.¹

Teško je danes, med četrtem valom pandemije koronavirusa in ob pojavu različice omikron z dramatičnim porastom števila smrti v nekaterih

¹ Merton, R. K.: *The Sociology of Science: Theoretical and Empirical Investigation*. University of Chicago Press (1973) 263–264.

Tekst je prispeval Institute for Human Sciences Vienna (IWM), objavo pa je dovolila spletna mreža evropskih literarnih revij Eurozine, katere člani smo (www.eurozine.com).
© Péter Krekó / Institute for Human Sciences (IWM) / Eurozine

državah prvega sveta, v Mertonovih mislih ne videti preroškosti. Romunija, Bolgarija in Hrvaška, na primer, so članice Evropske unije, kjer so cepiva dostopna vsem odraslim – in vedno bolj tudi otrokom, vendar se večinsko upirajo njihovi uporabi.

Znanstveniki v očeh javnosti: angelski hudiči

Večina držav v Afriki in Južni Ameriki lahko samo sanja o taki dostopnosti cepiv, ki bi lahko rešila stotisoče življenj. In vendar se znaten del prebivalstva severnoatlantskih držav doslej ni bil pripravljen cepiti, čeprav je imela večina teh ljudi za seboj rutinska obvezna otroška cepljenja, na primer s kombiniranim cepivom OMR proti ošpicam, mumpsu in rdečkam. Najobičajnejša argumenta sta, da naj bi imela cepiva nevarne stranske učinke in da so kratko malo nepotrebna. So pa v nekaterih evropskih državah tudi znatne manjšine, ki verjamejo, da je covid preprosto prevara, da je virus biološko orožje v geopolitični vojni ali da so cepiva skrivna operacija za injiciranje mikročipov ali programabilnega strupa za nadzorovanje prebivalstva ali celo njegovo uničenje. Vsi ti sumi kažejo na Big Pharmo in namišljeno združbo zdravnikov, virologov in znanstvenikov, ki naj bi hoteli iz lakomnosti ali želje po politični moči vsiliti ljudem svojo voljo.

Znanstveniki, ki sedijo v svojih slonokoščenih stolpih in govorijo jezik, ki ga nihče ne razume, so od nekdanjih lahke tarče populističnih napadov. Toda doslej so bili ti napadi tradicionalno omejeni na posameznike ali manjše skupine. Zdaj ni več tako. V populističnem duhu časa so ti argumenti večinska usmeritev. Junija je neki Timesov kolumnist objavil članek s simboličnim naslovom: *Ob bohotenju drobnjakarskih covidnih pravil mi najbolj para živce ta diktatura zdravnikov*. Avtor Rod Liddle namenja britanskim državljanom apokaliptično svarilo: "Vodenje svoje države predajamo zdravniškemu kleru."

Zaprtja držav, omejitve in zdravstveni ukrepi (predvsem obvezna cepljenja) so močno razdelili zahodne družbe. Celó v državah, kjer je precepljenost dokaj visoka, na primer v Združenem kraljestvu ali Franciji, je sovražnost do zdravnikov glasnejša kot kadar koli. Ne gre za to, da bi bila antiznanost povsod tako popularna, ampak so argumenti veliko bolj vidni – in posledice bodo dolgotrajne.

Površen pogled na rezultate javnomnenjskih raziskav, ki kažejo na čaščenje znanosti, bi lahko naredil zelo drugačen vtis in izzval nevarno samozadovoljstvo. Raziskava Evrobarometer, izvedena aprila in maja 2021,

je pokazala visoko zaupanje v znanstvenike. Optimistična izjava Komisije je veselo sporočila, da devet od desetih državljanov Evropske unije (86 %) misli, da je vpliv znanosti in tehnologije na splošno pozitiven, in tudi to, da

državljeni EU pozitivno gledajo na znanstvenike in njihove določujoče lastnosti, kot so inteligenca (89 %), zanesljivost (68 %) in sodelovalnost (66 %). Več kot dve tretjini (68 %) jih verjame, da bi se morali znanstveniki udeleževati političnih debat in tako zagotoviti, da bi odločitve upoštevale znanstvene dokaze.

Toda ista raziskava tudi kaže, da niso vsi zadovoljni s tem, da imajo zdravniki in znanstveniki močnejši vpliv na naša življenja. 28 % Evropejcev na primer verjame, da so bili virusi proizvedeni v skrivnih laboratorijih, da bi nadzirali našo svobodo, in 26 % jih misli, da zdravilo proti raku že obstaja, vendar ga zaradi komercialnih interesov skrivajo pred javnostjo. To je precej velika manjšina, v nekaterih državah EU pa so te številke še osupljivo višje, predvsem na zahodu in na jugu.

58 % Ciprčanov, 42 % Grkov, 48 % Madžarov in 41 % Bolgarov misli, da zdravilo proti raku obstaja, vendar ga skriva Big Pharma. Več kot polovica Ciprčanov, Bolgarov in Romunov meni, da covid proizvajajo v vladnih laboratorijih, da bi lahko omejevali državljanske svoboščine. Te teorije so zelo popularne v najslabše precepljenih množicah, zato ni presenetljivo, da je precepljenost v zadnjih dveh omenjenih državah zelo nizka in da števila okužb in smrti letijo v nebo.

V močni medsebojni povezavi s popularnostjo teorij zarote je občutek velikanskih množic, da je znanost v glavnem za elito: večina (57 %) državljanov EU meni, da znanost in tehnologija pomagata izboljšati življenje samo tistim, ki so že tako dobro preskrbljeni.

Medtem ko državljeni EU izražajo močno zanimanje za znanost, jih relativna večina (46 %) tudi priznava, da je znanost tako zapletena, da je ne razumejo prav dosti, manjšina (28 %) pa pravi – ali vsaj misli –, da nekaj razume. In rezultati razkrivajo nekaj osupljivih lukenj v poznavanju znanosti: petina prebivalcev EU misli, da so prvi ljudje živeli hkrati z dinosavri (hvala, *Jurski park!*), 23 % pa jih zavrača celo temeljni pojem evolucije.

Seveda je bilo javno mnenje glede znanosti vedno spremenljivo in vedno bo. Zaupanje v znanstvenike je zmerom krhko, saj ljudje ne morejo zares zaupati v stvari, ki jih ne razumejo. Znanstveniki imajo rituale, ki jih laiki ne morejo ponavljati ali v njih sodelovati. Vedo stvari, ki jih drugi ne bodo nikoli dojeli. Znanstvena dognanja so lahko protislovna. Po drugi strani pa

lahko močno zanašanje na udobnost intuitivnega mišljenja postane gojišče psevdoznanstvenih prepričanj in teorij zarote.

Naraščajoče nezaupanje v znanost

Kot je opomnil Jacques Derrida, ima grška beseda *pharmakon* dvojni pomen: lahko pomeni tako *zdravilo* kot *strup*. Ta ambivalenca izraža občutke javnosti do znanosti danes. V večini zahodnih držav večina ljudi gleda na znanstvene rešitve kot na zdravilo, glasne in nezanemarljive manjšine pa imajo občutek, da jim znanstveniki zastrupljajo življenje.

Kadar se znanost in znanstveniki korenito vmešajo v vsakdanje življenje, ni čudno, da je odziv psevdoznanstvena revolucija. Mnogi pravijo, da hočejo nazaj nadzor: borijo se za svojo domnevno svobodo do izbire načinov medikalizacije ali nemedikalizacije. Nekateri so pripravljeni to izpeljati tudi za ceno življenja, kakor lahko vidimo pri zanikovalcih cepiv, ki imajo veliko več možnosti za izgubo življenja kot cepljeni.

V velikih delih družb, ki jih je prizadela pandemija, predvsem pri tistih, ki se doživljajo kot žrtve zaprtij, je bila posledica pandemije višja stopnja motiviranega zavračanja znanosti, kot to imenuje Stephan Lewandowsky; gre za pojav z nekakšno bizarno racionalno podlago.

Ni na primer presenetljivo, da žrtve zaprtja države (tisti, ki so zaradi tega izgubili delo) ne marajo zaprtij. Toda te na pogled racionalne odzive pogosto spremlja močnejši val povezanih iracionalnih prepričanj, ki niso v korist tistih, ki jih gojijo.

Med temi niso samo teorije zarote, ampak tudi psevdoznanstveni pogledi, ki segajo od homeopatije prek vseh vrst alternativne medicine do čarovniških zdravljenj, v katerih mnogi vidijo alternativo cepivom – drage, vendar nekoristne rešitve nasproti brezplačni izbiri, ki rešuje življenje.

Industrija izdelkov za dobro počutje je postala psevdoznanstveno gojišče za skepticizem glede covida in cepiv ter teorije zarote, ki promovira trditve, da je skrivnost zdravja v telesni dejavnosti, čudežnih dietah in neustrašnosti, ne pa v maskah, zaprtjih in cepivih.

Psevdoznanstvene revolucije se pogosto dogajajo kot neposredni protitudarci akademskim prebojem. Prav to se je zgodilo med pandemijo: dajanje prednosti zdravstvenim vprašanjem in zagotavljanje izredne pomoči za raziskave sta omogočila velikanske dosežke, kakršen je bil hiter in učinkovit razvoj cepiv.

To je okrepi tudi trg tradicionalnih in netradicionalnih, znanstvenih in psevdoznanstvenih zdravil. Ne samo da so farmacevtskim podjetjem velike dobičke prinesla cepiva, ljudje so nasploh začeli kupovati več zdravil in posledično so dohodki farmacije – ki prodaja v glavnem znanstveno potrjena zdravila – močno narasli.

A tudi plačilni zidovi in kreditne kartice so pomembna orožja v rokah psevdoznanstvenih uporov. Študija o “pandemijskih dobičkarjih” je pokazala, da proticepilci predstavljajo poslovni imperij z letnimi donosi najmanj 36 milijonov dolarjev, kar temelji na ocenah za dvaindvajset organizacij, pripadajočih dvanajstim izmed največjih zaslužkarjev v tej industriji.

Po teh izračunih so imeli proticepilci več kot 62 milijonov sledilcev, kar je tudi tehnološkimi velikanom prineslo do 1,1 milijarde dolarjev letnega prihodka. Najpomembnejši proticepilci zaposlujejo skoraj 300 ljudi. V ZDA so tudi dobili posojila iz zveznega programa (Paycheck Protection Program, PPP), namenjenega za pomoč podjetjem pri premoščanju krize.

Kot se širi zdravstveni trg, globalno raste tudi psevdoznanstvena industrija. Na Madžarskem, na primer, si je zdravnik, ki se je spreobrnil v zaigranega zanikovalca virusa in ki prodaja svoje vitamine ter jih razglašuje za panacejo proti vsem težavam, povečal prodajo za 60 odstotkov, skoraj do 100.000 EUR (kar je v državi z 10 milijoni prebivalcev velikanska številka). Znana je njegova izjava, da bi lahko ležal v kadi, polni koronavirusa, pa mu ne bi bilo nič; virus je razglasil za “prevaro” in neprestano udriha po “farmacevtski mafiji” in novinarjih kot “trgovcih s strahom” – ob vsem tem pa je po zaslugi virusa skoraj potrojil dobiček svojega podjetniškega imperija. Še eni družbi je uspelo pomnožiti dohodke ob podpori “medicinske zvezde”, ki ne verjame v virus, Györgyja Gódenyja, nekdanjega vodje lažne stranke na Madžarskem. Oba sta člana Zdravnikov za jasen pogled, skupine farmakologov in zdravnikov, ki širijo covid skepticizem in proticepilске poglede. Eden od njiju je bil regionalni vodja Zdravniške zbornice, dokler ga niso suspendirali. To je ostro opozorilo, da se celo predstavniki uporabne znanosti lahko obrnejo k psevdoznanosti – nekateri zaradi dobička, drugi iz prepričanja. In kadar se, lahko s svojimi belimi haljami, doktorskimi nazivi in diplomami iz zdravstvenih ved postanejo njeni najkredibilnejši glasniki.

Seveda se psevdoznanost ter alternativna in komplementarna medicina (KAM) lahko še bolj in še hitreje širijo v državah, kjer so jim bolj naklonjene kulturne navade in so del tradicije. Študije so pokazale, da je uporaba teh vrst medicine ne samo zelo razširjena, ampak tudi kulturno močno zasidrana v Južni Aziji, v Pakistanu, Indiji, Bangladešu, Nepalu, Šrilanki,

Afganistanu, Butanu in na Maldivih. Ta zdravljenja so lahko zelo priljubljena predvsem takrat, ko cepiva niso dosegljiva – neka študija o covidnih bolnikih v Indiji je na primer pokazala, da jih je več kot četrtnina (25,8 %) med zdravljenjem ali po njem uporabljala KAM. Toda komplementarna in alternativna medicina žanjeta velike uspehe od Vzhoda do Zahoda: povpraševanje po kitajski tradicionalni medicini, vključno z zelišči, akupunkturo, aromaterapijo in drugimi disciplinami brez dokazanih učinkov proti covidu-19, je že med prvim valom koronavirusa močno naraslo.

Kaj sproži protiudarec

Vsi vemo, da je politične revolucije težko napovedati. Pomembna psihološka teorija, ki korenini v mislih Alexisa de Tocquevilla, poudarja pomen neizpolnjenih pričakovanj: politično nasilje in revolucije nastopijo, kadar resničnost ne dosega pričakovanj družbe, posebno glede življenjskega standarda in osebnih svoboščin.

Psevdoznanstvene revolucije je navadno veliko lažje predvideti, vzniknejo pa podobno pogosto v časih družbenopolitičnih sprememb in kriz. Epidemija gripe leta 1918 (znana tudi kot španska gripa) je zahtevala 50 milijonov življenj, največ v Evropi (za primerjavo: covid-19 je doslej po vsem svetu pomoril 5 milijonov ljudi). Kriza leta 1918 se je lahko tako učinkovito širila, ker prebivalstvo, izmučeno od prve svetovne vojne, ni bilo pripravljeno na socialno distanciranje; politika na državnih ravneh je zmanjševala pomen virusa in mnogi so se zatekali k obskurnim zdravilom, kot so na primer viski, čebula, kačje olje, slana voda ali puščanje krvi, namesto k medicinsko preverjenim preventivnim dejanjem.

Zaprtja so za večino izjemno frustrirajoča: najbolj človeški odziv za premagovanje težav je zблиžanje s skupnostjo, občasna odtegnitev socialnega življenja in omejitve svobode gibanja pa sta oviri. In ni presenetljivo, da se bes mnogih obrača proti odrediteljem zaprtja.

Zanimivo je, da psevdoznanstvene revolucije nasprotujejo poceni posploševanjem. Če pogledamo velikanske razlike v številkah precepljenosti v Evropi, je jasno, da ni univerzalne razlage, zakaj množice ljudi zavračajo znanost in njene produkte.

Države članice EU so doživljale podobne omejevalne ukrepe in imajo dostop do podobne obilice cepiv, vendar so v njihovi pripravljenosti za cepljenje velikanske razlike. Obseg teh razlik je osupljiv: v času, ko pišem ta članek (konec novembra 2021, na vrhuncu četrtega vala), je skoraj 90 %

prebivalcev Portugalske in več kot 80 % prebivalcev Malte in Španije polno cepljenih – cepljenih pa je samo 25 % Bolgarov in 38 % Romunov. Napredovanje cepljenja v teh državah je počasno, čeprav je tako število okužb kot smrti v nekaterih od njih dramatično visoko. V Romuniji, na primer, je smrtnost v začetku novembra 2021 presegala 400 smrti na dan, znašala je več kot dvakrat toliko kot v prejšnjih valovih.

Kako pojasniti te neverjetne razlike? Čeprav je nabor podatkov v EU premajhen in preveč nepopoln, da bi omogočil splošno razlago, vendarle lahko prepoznamo nekaj dejavnikov, ki očitno igrajo pomembno vlogo pri spodbujanju psevdoznanstvenih revolucij in zaradi katerih so družbe občutljive za dezinformacije, ki spodkopavajo ugled znanosti. Tu je šest izmed teh dejavnikov.

1. Nezaupanje v oblast

Ena izmed prvih primerjalnih študij (iz 19 držav) je pokazala, da je najmočnejši kazalnik, ki napoveduje sprejetje cepiva, zaupanje v oblast: anketiranci, ki so zaupali informacijam iz vladnih virov, so bili bolj pripravljeni sprejeti cepivo ter poslušati nasvet delodajalcev, naj se cepijo. To povezavo so pozneje potrdile številne študije.

Kristen Ghodsee in Mitchell Orenstein v svojem članku ugotavljata, da je v srednje- in vzhodnoevropskih državah, kjer je število okužb in smrtnih primerov v tretjem in četrtem valu pandemije najbolj naraslo, zaupanje javnosti v oblasti veliko nižje kot v zahodnoevropskih državah ter da še naprej pada. Vzrok za to naj bi bila po njunem mnenju kombinacija dediščine nezaupanja iz socialističnega obdobja in, kar je še pomembnejše, tranzicijske travme, ki je pretekla tri desetletja niso mogla zares ozdraviti in odpraviti. V vseh postsocialističnih državah članicah EU je raven precepljenosti nižje od povprečja EU. Seveda imajo prebivalci teh držav pogosto dobre razloge za nezaupanje do oblasti, saj te zlorabijo svojo moč v šibkih, mladih demokratičnih institucijah – korupcija je, na primer, v Vzhodni Evropi prepoznana kot bolj endemična kot na Zahodu. Vendar mentaliteta zarote vidi zaroto tudi tam, kjer je v resnici ni.

Korumpiranost vlade ne pomeni, da hočejo tudi moriti ljudi s cepivi – navsezadnje to res ne bi bila dobra strategija za zmago na volitvah. Ampak paranoidno dojemanje in njegov vpliv na vedenje, ko gre za zdravje, seveda nista nič novega.

V temnopolti skupnosti v ZDA so, na primer, izkušnje z rasnim zatiranjem in medicinskim nasiljem pripeljale do teorij zarote, po katerih naj bi bil virus HIV ustvarjen v vladnih laboratorijih. Morbidne zlorabe oblasti

seveda pojasnjujejo nezaupanje – tak primer je bila t. i. Tuskegeeska študija o sifilisu, v kateri so zvezni zdravstveni organi izvedli poskus na okrog štiridesetih slabo informiranih temnopoltih moških, pri katerih so ugotavljali napredovanje in vpliv nezdravljenega sifilisa na njihovo življenje (in smrt). Končalo se je tako, da je nezaupanje, ki ga je to povzročilo, zahtevalo mnogo življenj v temnopolti skupnosti. Posledice dogmatičnega in paranoičnega nezaupanja so lahko strašljive in še krepijo že obstoječe neenakosti. Populacije, ki so najbolj izpostavljene zlorabi moči, so najmanj pripravljene sprejeti roko vlade, kadar se ta iztegne v pomoč – in enkrat za spremembo ne zato, da bi udarila. Romske skupnosti v srednjezhodni Evropi so najboljši primer.

Tudi ruski državljani imajo zelo dobre razloge, da ne zaupajo svojemu odkrito zatiralskemu predsedniku z osebnim imperijem in pobitimi političnimi nasprotniki v Rusiji in zunaj nje. Manj smiselno pa je, če se to nezaupanje izraža pretežno z zavračanjem cepiv. Čeprav bi bila injekcija Sputnika V gotovo vredna zaupanja, je cepljenih samo 34 % Rusov – medtem ko jih po zadnjih anketah dvakrat toliko, 67 %, podpira predsednika Putina. Rezultat tega je, da v državi z več kot 1200 zabeleženih smrti dnevno ob koncu novembra 2021 tako okužbe kot smrtnost dosegajo rekordne številke.

2. Populizem

Populistična politika ima največ koristi od nezaupanja do oblasti po vsej zemeljski obli – bodisi v vladi bodisi v opoziciji. Po vsej Evropi in zunaj nje značilno skrajno desne (in včasih skrajno leve) populistične stranke jezdijo na valovih covid skepticizma in obotavljanja pred cepljenjem, ki dejavno pospešujeta rast psevdoznanosti. To je lahka igra: znanost je *po naravi elitistična* – vsaj s stališča tistih, ki lahko sodelujejo v produkciji znanja. Kakor pravi eden najizvirnejših poznavalcev populizma Rogers Brubaker:

Populizem je v splošnem sovražen do strokovnosti, vendar se je razbohotil prav v trenutku, ko se strokovnost zdi bolj nepogrešljiva kot kadar koli.

Populizem zapolnjuje politično nišo z artikuliranjem sumničavosti do vlade in Big Pharme celo v državah, kjer je precepljenost sicer visoka, na primer v Italiji, kjer je bilo nekaj zelo velikih protestov proti zaprtju države, na katerih so protestniki vpili *Libertá!*, ali Franciji, kjer Rassemblement national zavrača digitalno potrdilo.

Raven precepljenosti v Avstriji je bliže vzhodno- kot zahodnoevropski in skrajno desna stranka FPÖ je postala glasna zagovornica “svobodne

odločitve” o cepljenju in tudi nasprotuje zaprtjem. Kot vsi njihovi mednarodni kolegi zahtevajo več osebne svobode in več svobode govora. Christian Hafenecker, medijski govorec FPÖ, je avgusta letos načel to vprašanje in kritiziral procepijsko stališče javnega medija: “Kje so poročila in diskusije, kjer imajo besedo nasprotniki politike prisilnega cepljenja in fetišizma mask?” Ko so bila novembra 2021 uvedena nova zaprtja, da bi se pred božičem zmanjšalo število okužb, je vodja stranke odkrito izjavil: “Od danes je Avstrija diktatura.”

Belgijska Vlaams Belang, estonska Konservativna ljudska stranka, grška stranka Grška rešitev in romunska AUR igrajo po notah odpora proti zaprtju in cepilskega skepticizma, četudi v različnem obsegu. Skrajnodesničarski medijski ekosistem v Evropi pogosto promovira alternativna zdravljenja in rešitve ter dviguje povpraševanje po psevdoznanstvenih zdravilih, praksah in razmišljanjih, kot na primer po telesni vadbi in zabavi z drugimi, ki pomagata preprečevati korono. Antikapitalistična sumničavost do Big Pharme je značilna tudi za levico, kritično do globalizacije – vendar je danes v Evropi veliko šibkejša.

Splošno pravilo je: čim bliže moči so populist, tem več je skepse do cepiv. V državah, kot sta Romunija in Bolgarija, je populizem razširjen čez ves politični spekter in ustvarja rodovitna tla za gojenje neosnovanih teorij in odklanjanje cepiv. Slovaška beleži najnižjo precepljenost med državami Višegradske skupine (42 %) in veliko dovzetnost za teorije zarot – dva njena bivša ministrska predsednika, Robert Fico in Peter Pellegrini, sta igrala po notah nezaupanja do cepiv.

Vendar pa so pri tem pravilu tudi izjeme: na primer, Viktor Orbán je nepopustljiv in agresiven zagovornik cepiv in precepljenost na Madžarskem (61 %) po vzhodnoevropskih standardih ni tragična. Orbán se ponaša z najhitrejšim prvim krogom cepljenja, potem ko je pospešil registracijo ruskih in kitajskih cepiv v času, ko so jih druge države članice EU zavrnil, kar je prineslo nekaj zelo vprašljivih rezultatov, na primer visoko umrljivost med starejšimi, ki so bili cepljeni s Sinopharmom celo v nasprotju s priporočili proizvajalca. Orbán je skepticizem do cepiv in do korone razglasil za greh in prosil ljudi, naj zaupajo znanosti. Pandemijo je izkoristil za divji (in neutemeljen) napad na opozicijo in intelektualce – tudi name; imenoval nas je anticepilce in nas tako predstavil kot grožnjo življenju madžarskih sodržavljanov.

Hkrati je Orbán eden najradikalnejših nacionalističnih politikov v Evropi, ki je podpisal skupno peticijo s prej imenovanimi skrajnodesnimi strankami ter tako letos poleti v Budimpešto povabil razvpitega skeptika do cepiv in nasprotnika mask Tuckerja Carlsona.

Čeprav se bratenje med madžarsko vlado, zagovornico cepljenja, in skeptičnimi paleokonservativci v ZDA zdi bizarno, bi lahko postalo vedno bolj značilno za čas, v katerem živimo. Medicinski posegi in znanost so lahko tematika, ki vnaša razdor, in to ne le med politične tabore, ampak tudi znotraj njih. Znanost in antiznanost živita skupaj.

3. Polarizacija in politični tribalizem

Politika pogosto skuša poenostavljati ta niansirani odnos. V naravi politične polarizacije (ali, kot rad temu rečem: političnega tribalizma) je, da iz vsakega javnega vprašanja naredi predmet debate – nobena tema ne ostane nedotaknjena. Če moj politični nasprotnik zavzame neko stališče, se moram jaz postaviti na nasprotno stran, naj stane, kar hoče. Cepljenje in maske niso izjema, kot lepo ponazarja dogajanje v ZDA v zadnjem času.

Raziskava o ZDA je ugotovila, da je bila medijska polarizacija v začetnih fazah covida pomemben dejavnik pri tem, da je kriza sprožila politično delitev. Dejstvo, da so se politiki v časopisnih poročilih pojavljali pogosteje kot znanstveniki, je morda prispevalo k polarizaciji v pogledih na covid in cepiva.

Prej omenjeni prijatelj Viktorja Orbána, Tucker Carlson, še danes širi divje teorije zarote, kakršna je zgodba, da je koronavirus ustvaril doktor Anthony Fauci. Potegnil je vzporednico med sterilizacijo, lobotomijo in cepivi ter ni bil pripravljen promovirati cepiv niti po tem, ko se je njegov televizijski kanal Fox News končno vdal in začel to početi. Carlson je povzemał tvite pop zvezde Nicki Minaj, ko je ta oznanila, da ni cepljena, in je citirala absurdne trditve o nabreklih testisih sestričninega prijatelja. Nazadnje je vlada njene domovine, Trinidada in Tobaga, te trditve preverila in ovrgla ter primer izpostavila mednarodnemu posmehu.

Covid skepticizem in zanikanje zadržanih republikancev se kažeta kot popolnoma zgrešena politična strategija. Podpora Trumpu se je izkazala kot ena najpomembnejših napovedi nepripravljenosti za cepljenje. Republikanski guvernerji so se teže odločali za ukrepe zapiranja in za priporočanje cepljenja. Posledica tega je bila, da so okužbe in smrtni primeri ob vztrajnem naraščanju covida v republikanskih državah dosegali višje številke. To kaže, da so mnogi republikanski politiki pripravljeni tvegati življenje lastnih volivcev.

Nekdanji kandidat za predsedniško nominacijo, teksaški senator Ted Cruz, se je pred kratkim znesel nad Velikim ptičem, likom iz risank o Sezamovi ulici, ker je čivknil nekaj v zagovor cepljenju – na Twitterju, družabnem omrežju, kjer predšolski otroci niso preveč dejavni in tako najverjetneje ni dosegel prave ciljne publike. Po izsledkih študije Ivana Krasteva in

Marka Leonarda, temelječe na raziskavi javnega mnenja Evropskega sveta za zunanje odnose, ki pokriva mnogo evropskih držav, so pandemija in zaščitni ukrepi Evropo in njeno družbo jasno razdelili po številnih oseh; tudi politični in generacijski prepad ter razdor med Vzhodom in Zahodom so se poglobili. Kadar se razgrejejo debate okrog znanosti, je to popolno prizorišče za upor in tema se skrajno polarizira. V ZDA se to dogaja že dolgo – in zdaj se dogaja tudi v Evropi.

4. Geopolitični boji in dezinformacije

Pri sodobnih dezinformacijah gre v glavnem za sprožanje polarizacije. Toda vzročnost je krožna: polarizacija ponuja tudi rodovitna tla za dezinformacije, tako na spletu kot sicer. In to dobro izkoriščajo geopolitični “prodajalci dvoma”, predvsem Rusija in Kitajska.

Rusko dezinformiranje že dolgo uporablja antiznanost in psevdoznanost, da zmede določeno družbo in zaseje seme dvoma. Na primer, ob ameriških predsedniških volitvah leta 2016 so, kot je bilo ugotovljeno v neki znanstveni študiji, tviti, izhajajoči iz Internetne raziskovalne agencije – zloglasne ruske tovarne trolov –, pogosteje kot druge vrste programov širili teorije zarote in dezinformacije o virusih, kot sta ebola in zika, pa tudi skepticizem glede cepljenja in glede podnebnih sprememb.

Pooblaščenci Kremlja so skušali spodkopati tudi zaupanje v zahodna cepiva proti covidu – preiskava RFE/RL (Radio Free Europe/Radio Liberty – Radio svobodna Evropa) je ugotovila, da za koordinirano dezinformacijsko kampanjo za uničenje zaupanja v zahodna cepiva proti koronavirusu, posebno Pfizerjevo, stoji mreža ruskih marketinških družb, ki so prej prodajale dvomljive prehranske dodatke in širile zlonamerno programsko opremo. Širili so laži o smrtonosnih stranskih učinkih cepiv, v kampanjo pa so skušali vplesti tudi zahodne novinarje. Rusija je tudi osumljena, da je pomagala organizirati novembrske proteste proti zaprtju države v Ukrajini. Protestniki v Kijevu so nosili transparent z napisom *Jaz sem živo bitje, ne produkt*. QR-koda na isti tabli kaže na spletno stran Putinove Združene Rusije.

Tudi kitajski medijski distributerji poskušajo širiti novice zunanjemu občinstvu prek Global Timesa, CGTN in podobnih. Letos poleti so citirali namišljenega švicarskega zdravnika z ne tako švicarsko zvenečim imenom Wilson Edwards in sveže ustvarjeno Facebook stranjo – o nevarnostih ameriške politizacije virusa. Švicarsko veleposlaništvo je odgovorilo v slogu: “Sicer cenimo pozornost do naše države, vendar mora veleposlaništvo Švice kitajski javnosti žal sporočiti, da je ta novica lažna.”

Z državo povezani avtorji dezinformacij se pogosto skrivajo vsem na očeh. Tok cepilcev Sputnik V na Twitterju, na primer, redno širi lažne novice o stranskih učinkih in neučinkovitosti zahodnih cepiv. Ta komunikacija je otežila potrditve sicer visokokakovostnih cepiv po svetu. V drugem primeru je govorec kitajskega zunanjega ministrstva Zhao Lijian na svojem uradnem Twitter profilu zatrdil, da so covid-19 ustvarili v ameriških vojaških laboratorijih in da so ga na Kitajsko prinesli ameriški vojaki, ki so sodelovali pri vojaških igrah v Wuhanu, kjer je bil odkrit prvi izbruh.

Zlonamerni poskusi Rusije in Kitajske v Evropski uniji na srečo niso ostali neopaženi. Tako kot EAAS je tudi "zunanje ministrstvo" EU v nekem poročilu zapisalo, da "Rusija in Kitajska izkoriščata od države nadzorovane medije, omrežja posredniških medijskih kanalov in socialna omrežja, vključno z uradnimi diplomatskimi profili, za dosego teh ciljev" – za sejanje nezaupanja.

Zanimiv paradoks je, da so ti prodajalci dvoma obenem agresivni promotorji znanosti. Rusija in Kitajska sta se po najboljših močeh potrudili zmesti zahodno družbo, razširiti nevarne psevdoznanstvene poglede in spodkopati zaupanje do zahodnih cepiv – z večjim uspehom v južni in vzhodni Evropi. Hkrati sta velikanska sredstva namenili tudi razvoju visokokakovostnih cepiv in njihovi uporabi v vlogi diplomatskih orodij, s katerimi so si skušali kupiti lojalnost v svetu, vključno z Evropo (s precejšnjim uspehom na Madžarskem in v Srbiji), ter njihovi distribuciji med lastnim prebivalstvom (z veliko večjim uspehom na Kitajskem kot v Rusiji).

Spreminjanje zanikanja znanosti v orožje se dogaja vzporedno z močnimi stranskimi učinki tekmovanja med Zahodom, Rusijo in Kitajsko. Zato je psevdoznanost deloma stranski učinek geopolitične tekmovalnosti v znanosti. Ta pojav seveda ni povsem nov. Videli smo ga že v času hladne vojne. Toda ta vzporednica je sama po sebi presenetljiva: v luči krepitve nasprotij med Severnoatlantsko zvezo in Rusijo ter Kitajsko brez znamenj popuščanja bo to rivalstvo še dolgo zagotavljalo gorivo za take dezinformacije.

5. Vera

Če se še enkrat ozremo na zemljevid evropskih držav, vidimo tudi jasno versko ločnico: v vseh pretežno pravoslavnih državah se kaže razmeroma nizka raven precepljenosti. Pri tem pravilu ni izjem: Grčija, Bolgarija in Romunija še vedno capljajo za povprečjem EU, še hujši problemi so na primer v Rusiji in Ukrajini.

Pravoslavna cerkev bolj kot katera koli druga prevladujoča krščanska institucionalna vera služi kot gojišče covid skepticizma, antiznanstvenih

občutij in psevdoznanstvenih prepričanj. Cerkveni voditelji v Romuniji, na primer, cepiva proti covidu ves čas označujejo kot nevarna in širijo teorije zarote v zvezi z njimi. Politiki se jim ne upajo nasprotovati, ker se bojijo negativnega odziva javnosti. V Grčiji v proticepilskem gibanju, ki ne verjame v covid, vodilno vlogo igrajo duhovniki. Tudi v Združenih državah lahko najdemo nekaj povezave med vero in nezaupanjem do cepiv (ki se prekriva z njihovo politiko) – precepljenost je nižja v državah, kjer je višji odstotek belopoltnih evangeličanov.

Drugače je pri Rimskokatoliški cerkvi, kjer ta vpliv ni tako zelo jasen in sistemski. V ZDA se je na primer izkazalo, da so katoliki najbolj precejpljena verska skupina. Seveda pa niso vsi v Katoliški cerkvi tako navdušeni nad cepivi kot papež Frančišek.

Nezaupanje do cepiv najdemo tudi daleč od krščanstva: pri pravoslavnih Judih ga je bilo veliko tako v ZDA kot v Izraelu. Iranski verski voditelj ajatola Ali Hamenej je sprva dvomil celo o samem obstoju covid-19, pozneje je citiral teorije zarote o virusu in trdil, da je biološko orožje, “posebej pripravljeno za Iran z uporabo genskih podatkov Irancev”, potem pa pred kratkim popolnoma prepovedal uporabo zahodnih cepiv v državi. Toda odnos med vero in pogledi na znanost postaja zapleten: nedavna študija je na primer pokazala, da je duhovnost močnejše povezana s skepticizmom do znanosti kot religioznost.

6. Ničvredna znanost (“junk science”) in pomanjkanje znanosti

“Junk science” so nekvalitetne in/ali goljufive raziskave, ki privzamejo nekatere vidike izvajanja akademskih preiskav zgolj zato, da legitimirajo svoje lažne izsledke. Ta površna in ponarejena produkcija znanja tudi pomaga pri širjenju propagande proti znanosti.

Ustanovni oče sodobnega proticepilskega gibanja Andrew Wakefield to dramatično ilustrira. V *Lancetu*, eni izmed najprestižnejših medicinskih revij v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, je objavil lažni članek o odnosu med tradicionalnimi cepivi OMR in avtizmom. Wakefield je imel jasen razlog za ponarejanje podatkov: svojemu cepivu, ki ga je ravno razvil in prijavil patent, je hotel pomagati z oslabitvijo renomeja rivalskega proizvoda, učinkovitega tradicionalnega cepiva OMR.

Sleparski članek so mnogo let pozneje umaknili in hkrati izbrisali Wakefielda iz registra zdravnikov, a škoda je bila že storjena – “teorija o avtizmu” se je v Združenem kraljestvu in zunaj njega močno uveljavila in Wakefield je za proticepilce še vedno junak, še več, njegov članek je po preklicu Big Pharme, kot pravijo, postal še bolj kredibilen.

Podobna tendenca se je krepila ves čas pandemije, vendar na industrijski ravni, z nevarnostjo za mnogo življenj in poudarjanjem odgovornosti znanstvenikov. Tako je na primer medicinska revija z avtentično zvonečim naslovom *Vaccines* (Cepiva) konec julija objavila članek z naslovom *Varnost cepljenj proti covidu-19 – treba bi bilo na novo premisliti pravila*. Konec članka se je preselil na splet, na socialnih omrežjih so ga delili stotisoči in širili trditve, da so cepiva proti covidu-19 kriva za smrt dveh ljudi na vsake tri rešene. Potem je bil članek zaradi metodoloških problemov umaknjen, vendar se tako kot pri Wakefieldovem izvirnem prispevku širjenje lažnih trditve seveda še zdaleč ni ustavilo. Emerson Brooking iz DFR Laba (Digital Forensic Research Lab pri Atlantskem svetu) je takole povzel vpliv ničvredne znanosti:

Ko je članek objavljen, je škoda nepopravljiva (...) Pogosto so podvrženi spletni dejavnosti. Njihovi izsledki se naprej filtrirajo skozi pikantne in zavajajoče članke z obstranskih spletnih strani.

Tudi napadi in žalitve ter slaba znanstvena pismenost (in za njo morda nezadostna znanstvena izobrazba) lahko prispevajo k razcvetu psevdoznanosti. V že omenjeni anketi Evrobarometra so morali evropski anketiranci opraviti "kviz" z enajstimi znanstvenimi trditvami o vprašanih, kot na primer o učinku antibiotikov na virus v primerjavi z bakterijo, o izvoru globalnega segrevanja, o naravi laserja itd. Potem so raziskovalci izračunali "točke natančnosti" teh odgovorov.

Odgovori kažejo podobne vzorce kot zgoraj omenjene stopnje precepljenosti, le da z veliko globljimi vrzelmi. V Romuniji in Bolgariji – ki sta spet na dnu seznama – je samo 2 do 4 odstotke anketirancev znalo pravilno odgovoriti vsaj na 8 vprašanj, medtem ko je bil rezultat v državah, kot so Belgija, Švedska, Irska in Luksemburg, nad 40 odstotkov. V vseh teh državah so imeli spodobno precepljenost, razen v Luksemburgu. Seveda korelacija ni vzročnost. Ampak tudi če razmerje med znanstveno izobrazbo in psevdoznanostjo ni kristalno jasno, si je težko predstavljati, da izobraževalni sistem ne bi pomembno vplival na te velikanske razlike, tako s skrbjo za znanstveno pismenost kot z neposredno podporo cepivom.

Študij znanosti skozi izkušnje in poskuse namesto zgolj iz dolgočasnih knjig bi lahko pripeljal do bistvene razlike. Razumevanje vzročnih povezav med izobraževalnim sistemom in zaupanjem v dosežke uporabne znanosti, kot so na primer cepiva, zagotovo sodi med najpomembnejše izzive in naloge, ki v prihodnosti čakajo socialne znanstvenike in učitelje.

Ali lahko zatremo psevdoznanstvene upore in ali bi jih morali?

S pandemijo covid-19 so zahodne družbe dobile priložnost brez primere za krepitev položaja znanosti v izobraževanju, javnem diskurzu in političnih odločitvah. Vprašanje je: kako lahko izkoristimo to priložnost za zmanjšanje mikavnosti psevdoznanstvene revolucije?

Preden odgovorimo na to vprašanje, je treba pripomniti, da popolnoma racionalen posameznik ne obstaja, in tudi družba ne, in da tega nikoli ne smemo postavljati kot normo. Če bi to storili, bi padli v past desetih zapovedi: moralne standarde bi postavili tako visoko, da jih nazadnje nihče ne bi mogel doseči.

Zakrknjeni skeptiki, kot je Richard Dawkins, pogosto ne priznajo, da ljudje nikoli ne bodo popolnoma racionalni, pa kakor koli že definiramo racionalnost. Dawkins je nekoč nesramno poimenoval vero kot “veliko zlo sveta, primerljivo z virusom črnih koz, ki pa ga je težje izkoreniniti” – ker za verska prepričanja ni mogoče dokazati, da so napačna. Ta ozkosrčni pogled ni zmožen priznati, da imajo čustva močno evolucijsko vrednost, ne kot nepomembne ostaline preteklosti, ampak kot superpomembni mehanizmi, ki so se razvili za koordinacijo in reševanje zapletenih prilagoditvenih problemov.

Če nam je to všeč ali ne, so kolektivni miti igrali ključno vlogo v preživetju človeštva. Nekatere oblike iracionalnosti – humanistiko, književnost, športno navijaštvo in podobno – bi morali vzeti za svoje, ker nam pomagajo uživati življenje in biti produktivni. Nekaj mitov in fikcije potrebujemo tudi za to, da bomo kos realnosti. Popolnoma normalno je, da so v naših življenjih tako znanstvene kot neznanstvene, “iracionalne” prakse, medicinski raziskovalec lahko po delu v laboratoriju obiskuje tečaj mandala joge, akupunkturo ali verske prakse in nekateri zdravniki verjamejo, da hoče Bog s cepivi prinesiti rešitev človeštvu.

Problem nastane, ko se znanost, neznanost in antiznanost neločljivo prepletejo, če naj bi verska praksa ali tečaj joge nadomestila samo znanstveno prakso. Problem s psevdoznanostjo ni v tem, da je “iracionalna”, ampak v tem, da se izdaja za znanost.

Na nekaterih neškodljivih področjih bi morali dovoliti določene oblike iracionalnosti in svobodo posameznika do izbire osebnih prepričanj. To bi tudi omogočilo določitev trdnjših meja, kadar gre za vprašanja življenja in smrti, kot na primer pri cepljenjih in drugih ukrepih, kjer lahko vedenje ene osebe pomeni hudo tveganje za življenje drugih.

Kalejdoskop postresnice

Če status znanosti kot najvišjega vira znanja v zahodni družbi slabi in se meša z miti, so lahko posledice katastrofičen psevdoznanstveni upor.

V vseh sferah evropske medijske pozornosti najdemo nevaren vzorec – čeprav v različnih stopnjah. To je močno zaupanje v znanost in znanstvenike, ki ga spremlja šibko razumevanje znanosti in skromno poznavanje znanstvenih dejstev. Psevdoznanstvenim podjetnikom daje imenitno priložnost, da si z uporabo nebistvenih atributov znanosti – laboratorijskih halj, očal in lažnih (ali včasih celo pravih) medicinskih diplom ter nakladaške terminologije – prislužijo občudovanje občinstva in lahko prodajajo svoje pogosto nevarne terapije, knjige in prakse. Kot se je v svojem eseju briljantno izrazila Marci Shore: narava postresnice je, da nadomesti *epistemološko* negotovost o dejstvih v svetu z *ontološko*. Prva pomeni priznanje, da ne zmoremo v celoti razločevati dejstev od nedejstev, kar je absolutno v redu, saj je temelj znanja sposobnost potegniti črto. Pri drugi pa gre za spraševanje, ali dejstva sploh obstajajo in ali jih je mogoče vsaj teoretično ločiti od nedejstev in fikcije. Ta negotovost glede obstoja dejstev je najnevarnejša posledica postresnice ali psevdoznanstvena revolucija, ki lahko pripelje do pogleda na svet, v katerem ni nič res in je vse mogoče, vsa dejstva je mogoče soočiti z “alternativnimi dejstvi”, vsa strokovna in znanstvena dognanja se soočajo z alternativo protiargumentov in izbira je zgolj stvar okusa. To je sicer videti zelo demokratično, vendar vodi v fragmentacijo znanja, kjer ni dejstev, samo neskončen kalejdoskop subjektivnih resničnosti.

Kako se postaviti po robu antiznanstvenim kontrarevolucijam?

Znanstvene skupnosti ne bi smele jemati zaupanja in občudovanja za samoumevni, ampak bi se morale dan za dnem boriti zanju. Naomi Oreskes v knjigi *Why Trust Science?* (Zakaj zaupati znanosti?) zagovarja tri pomembne vrline znanstvene skupnosti: poštenost, raznolikost in skromnost.

Prvič, znanstveniki morajo biti glede svojih vrednot odprti, transparentni in pošteni, posebno pri humanistiki. Drugič, znanstveniki morajo sprejeti, da raznolikost lahko prepozna in izloči ničvredne znanstvenike:

... skupnost z raznolikimi vrednotami bo z večjo verjetnostjo prepoznala in zavrnila prepričanja, ki so vraščena v znanstveno teorijo ali se predstavljajo kot znanstvena teorija.

Tretjič, znanstveniki morajo biti skromni, da lahko revidirajo svoje znanje na podlagi novih dokazov, saj “tudi najboljši znanstveniki ne smejo pozabiti, da je popolno razumevanje celotne resnice še daleč zunaj našega dosega”. Zato, kot pravi Naomi Oreskes, si znanost zasluži zaupanje javnosti, “kadar znanstvena skupnost, ki je raznolika, ima obilo priložnosti za medsebojno preverjanje in je odprta za kritiko, doseže strokovni konsenz”.

Dodamo lahko, da vrlina skromnosti pomeni tudi to, da mora produkcija znanja vsebovati deljenje rezultatov s širšo javnostjo in dajati prednost komunikaciji na dostopen in manj ezoteričen način – kolikor pač znanstvena natančnost to omogoča.

Skromnost in velikodušnost bi se obrestovali tudi v geopolitiki cepiv: medtem ko zahodni politiki silijo svoje državljane k tretjemu in četrtemu odmerku, so cepiva v tretjem svetu redkost. Enakomernejša razporeditev cepiv po svetu bi zmanjšala verjetnost pojavljanja novih in novih smrtonosnih različic na obrobjih, ki vodijo v višjo smrtnost na Zahodu.

Poštenost pomeni, da se znanstveniki ne bi smeli obnašati, kot da zmerom poznajo vso resnico. Napačne napovedi na začetku so resno zmanjšale zaupanje javnosti v znanost in spodbudile teorije zarote. Enako so delovala nasprotujoča si priporočila – na primer začetno odsvetovanje obraznih mask s strani WHO/Svetovne zdravstvene organizacije.

Znanstveniki in odločevalci bi se morali vzdržati taktičnih, paternalističnih zavajanj javnosti, saj se to vedno vrne kot bumerang. Znanstveniki se tudi ne bi smeli bati priznati, da nečesa “v tem trenutku še ne vejo”, ali dodati, da svetujejo “v skladu s svojim vedenjem”.

Od predstavnikov znanosti so ljudje dolgo pričakovali, da bodo govorili s popolno gotovostjo, vendar bi ti morali odkrito in zavestno zavrniti ta nerealna pričakovanja, ki so v nasprotju z naravo znanosti, pri kateri evolucija znanja ni linearna, kjer so napake naravne in popravki neizogibni.

Thomas Kuhn v svoji dobesedno paradigmatični knjigi *Struktura znanstvenih revolucij* citira Francisca Bacona:

Resnica se prej izvije iz zmote kot iz zmede.

Izobrazba lahko veliko pripomore k ločevanju dejstev in nedejstev – z zanimivimi osebnimi izkušnjami z znanostjo in z igrifikacijo. Ta se je izkazala

kot zelo učinkovita pri ločevanju pravih novic od lažnih in sklepamo lahko, da pomaga tudi ločiti med pravo znanostjo in psevdoznanostjo, tako da prepozna lastnosti psevdoznanosti (npr. prepričanje o zarotah, ki je neločljivo povezano z njo). Znanstveno izobraževanje bi lahko močneje poudarjalo definicijo znanosti v primerjavi s psevdoznanostjo – saj je zanimivejša in privlačnejša kot zgolj učenje abstraktnih principov in metod učenih raziskav.

V končni fazi se bodo morali posamezniki naučiti kritičnosti do virov, torej prepoznavanja goljufov in nenasedanja videzu. Dejstvo, da ima nekdo diplomo iz medicine ali da uporablja zapleteno terminologijo, še ne pomeni, da ga je treba jemati resno. Zavedati se je treba tudi, da ni nič narobe, če česa ne veš, pa tudi tega, da je o stvareh, ki jih ne poznaš, bolje molčati. Slavni Dunning-Krugerjev učinek je kognitivna pristranskost, pri kateri ljudje s slabim razumevanjem določenega področja ne prepoznajo svoje nevednosti ravno zaradi pomanjkanja znanja, s katerim bi lahko ocenili svojo nesposobnost – in se zato samozavestno opredeljujejo in razpravljajo o vprašanih, o katerih nimajo pojma. Toda ta učinek je mogoče premagati ali vsaj zmanjšati, če vcepimo ljudem zavest o neprijetni resnici, da je naše znanje omejeno.

Robert Merton je pred pol stoletja odlično povzel izziv prenašanja znanja:

Ob vedno večji zapletenosti znanstvenih raziskav je potreben dolg program doslednega učenja, da bi lahko preverjali ali celo razumeli nova znanstvena odkritja. Sodobni znanstvenik je nujno zapisan čaščenju nerazumljivosti. Od tod izhaja vedno širši prepad med znanstvenikom in laiki.

Če ne bomo premostili tega prepada, temelji naših “modernih” in “razsvetljenih” družb, ki so nekoč veljali za trdne kot kamen, ne bodo vzdržali psevdoznanstvenih revolucij.

Prevedla Maja Kraigher

Pogovori s sodobniki



Foto: Žan Režič Zupančič

Kristina Jurkovič s

Tomom
Virkom

Jurkovič: Pri pripravah na pogovor se je pokazalo, da se kot intervjuvavec pojavljate le malokrat, kot avtor pa seveda neprimerljivo večkrat (ste avtor več kot 50 izvirnih znanstvenih člankov, petnajstih znanstvenih in dveh strokovnih monografij ter številnih prevodov). V teh intervjujih, ki jih zagotovo ni več kot prstov ene roke, ste, tudi ko gre za vaša strokovna področja, raje zadržani, redkobesedni, radi zavijete k humorju, zdi se, da bi besedo raje prepustili svojemu delu, torej knjigam. Gre pri tem morda za nekakšno intelektualno samodistanco? Ki pa je v diametralnem nasprotju z današnjim imperativom nenehne “samomanifestacije” in prisotnosti v javnosti?

Virk: Mislim, da imate prav, besedo raje prepuščam svojemu delu, a tudi glede tega se mi upira, da bi ga kaj posebej propagiral. To je najbrž ena od mojih slabosti in seveda zaostajanje za današnjimi trendi.

Jurkovič: Nikakor vas ne bi hotela značajske opredeliti, toda ob prebiranju in pregledovanju vaše bio- in bibliografije bi rekla, da vas opredeljuje samohodstvo. Da se s kolektivnim ne identificirate radi oziroma stika z njim ravno ne iščete. Če podprem svojo “tezo”: v intervjuju s Tino Kozin ob 150. številki Literature ste denimo dejali, da se ne identificirate z generacijo, rojeno v šestdesetih letih. Potem je tu vaša smučarska preteklost, in



Tomo Virk

Foto: Tina Vrščaj



smučanje je individualni šport, od mladih nog ste gornik (menda ste kot štirinajstletnik bivali na Češki koči, cepili drva in prebirali klasike, opravili ste 20 prvenstvenih vzponov), in če iz vaše bibliografije izluščim vaš z Jermanovo nagrado nagrajeni prevod Wolfganga Jankeja, ste prevedli filozofsko misel, ki je bila že v času svojih avtorjev, tako beremo v spremni besedi Gorazda Kocjančiča, v nasprotju z “mainstreamom”. Kako se vidite v tej “špagi” med kolektivnim in individualnim, samohodnim? Je to samohodstvo tudi iskanje nekakšne družbene neodvisnosti, v mladosti znak upora ali pa neke vrste anarhizem?

Virk: Anarhizmu nisem preveč naklonjen, a tudi kolektivizmu ne (ne nazadnje se ne izključujeta). Po naravi sem – to pravilno sklepate – nekakšen samotar, kolektivne identifikacije mi niso blizu. Kot štirinajstletnik sem zato res užival, ko sem kakih deset dni prebil na Češki koči, v osrčju gora, čisto sam, le kak polh mi je delal družbo. K tovrstnemu miru nekako težim ves čas, vendar mi ga ne uspeva doseči. Človek je ne nazadnje družbeno bitje in hočeš nočeš si vpet v mnoge družbene vezi. Vsekakor očitno premorem premalo asketske discipline, da bi se družbenemu izognil.

Mogoče bi se na tem mestu dotaknil nekega predsodka. Zavračanje kolektivizma je pogosto razumljeno – in ožigosano – kot individualizem v negativnem pomenu besede, ki vključuje, na primer, kot bistveni sestavini egoizem in egocentrizem. Sam imam z “individualizmom” tudi drugačno izkušnjo. Če ti niso blizu uniformne skupnosti (kakršne koli, poklicne, delovnanjske, mišljenjske ali nazorske), to še ne izključuje tega, da daješ drugemu prednost pred sabo, da skrbiš (mogoče celo predvsem) za druge, da se s posamezniki rad družiš, z njimi izmenjuješ mnenja in podobno. Tudi ne tega, da zmoreš uspešno delovati v kaki skupini ali jo celo voditi. Moj dobri prijatelj Iztok Tomazin je mogoče še večji “individualist” in po naravi samotar kot jaz (novo leto na primer najraje preživi sam na vrhu kake gore), a že več kot desetletje uspešno vodi zdravstveni dom ter vestno in zgljedno skrbi tako za paciente kot za “delovni kolektiv”.

Jurkovič: Rada bi vas malo vrnila v preteklost: kako se spominjate svojega vstopanja v svet literature, tudi filozofije, oboje je pri vas zelo povezano? Je v vašem otroštvu ali mladosti in nadalje študentskih letih kdo to zanimanje še posebej spodbujal? Kako sta se izgradili ti dve zanimanji, pa tudi interes za nemščino, ki ste jo nato poleg komparativistike študirali?

Virk: Doma smo imeli – za družino, ki ni izhajala neposredno iz izobraženjskih ali kulturniških krogov (ti so se našli šele med malo bolj oddaljenim

sorodstvom), temveč prej napol proletarskih – po zaslugi staršev precej veliko knjižnico in zelo zgodaj sem postal klasičen knjižni molj. Marka Twaina sem bral pred vstopom v šolo, na začetku srednje šole Seneko in Platona, Marka Avrelija, pa Shakespearja in vrsto vrhunskih ter manj vrhunskih pisateljev in pisateljic. Ko sem ugotovil, da se želim čim več posvečati literaturi in filozofiji, so me starši povezali z očetovim mrzlim bratrancem Tarasom Kermaunerjem. Pogovorom z njim – predvsem pa osebnemu zgledu in spodbudi tega fascinantnega vseveda, intelektualnega velikana – veliko dolgujem. Vsekakor me je utrdil v prepričanju, s čim se želim v življenju ukvarjati. Poleg je sodilo še znanje tujih jezikov. Taras mi je bil kot poliglot zgled tudi glede tega. Nemščino sem vpisal, da bi se čim bolje naučil jezika, ki je bil takrat za humanistiko pomembnejši kot danes, ko je vse povozila angleščina.

Jurkovič: Kot ste dejali v že omenjenem intervjuju za jubilejno številko Literature, ste rojeni “okrog leta 1960”, (do)študirali ste v intenzivnem obdobju osemdesetih, ko je umetniško-kulturna scena živela na polno, tudi ali predvsem v kontekstu družbenih sprememb in pričakovanju novega. Kako ste doživljali ta čas oziroma takratno literarno kulturo? Morda segam predaleč, toda pred kratkim je izšla knjiga vašega soplezalca Iztoka Tomazina *Na meji*, v kateri avtor opisuje nekakšno gorniško tihotapstvo ravno v osemdesetih letih, švercanje, po domače rečeno, in ker ste h knjigi napisali spremno besedo, sumim, da ste jo napisali prvoizkušensko. Pogrešate “feeling” tistega časa? Ali pa katerega drugega obdobja?

Virk: Verjetno ima večina starejših ljudi vsaj ščepec nostalgije po svoji mladosti, to občutje pa se jim nato projicira na “tiste čase” nasploh, na pregovorne “dobre stare čase”, na državo, v kateri smo živeli, celo na tedanji družbeni sistem in podobno. Sam te konkretne nostalgije nimam (celo do služenja v JLA ne, ki je za tiste, ki so ga bili deležni, eden najpogostejših tovrstnih nostalgičnih toposov); največkrat se nekoliko otožno spominjam časov, ko sem bil mlad in poln optimizma ter energije (pa spet ne toliko, da bi tihotapil čez nevarno gorsko mejo tako drzno kot moj prijatelj Iztok), predvsem srečnih poletij na Češki koči v drugi polovici sedemdesetih let. Sredi osemdesetih let, po zaključku smučarske kariere, sem se začel – tudi po zaslugi Iztoka – intenzivneje ukvarjati z alpinizmom, in na to obdobje me najbolj živo vežejo tovrstni spomini. Seveda sem pa v istem obdobju nekako vstopil tudi na literarno-kulturno prizorišče. Krajši čas sem bil

odgovorni urednik takrat oporečniške Revije 2000, pa me je od tam kmalu pregnala najbrž moja nezmožnost, da bi se bolje prilagodil kolektivnemu duhu. Recimo, da sem bil nato blizu krogoma Nove revije in Problemov-Literature – a le blizu, v sam krog teh dveh revij nisem zares spadal. Sem pa stanje v bivši državi, ki ni ravno spodbujalo svobode mišljenja in delovanja, občutil kot precej utesnjujoče, zato sem zelo naklonjeno spremljal proces liberalizacije v tem obdobju, pri katerem je Nova revija odigrala pomembno vlogo in je nazadnje pripeljal do osamosvojitve ter spremembe družbenega sistema. Verjetno se je ta moja naklonjenost poznala tudi v kakšni moji objavi iz tistega časa.

Jurkovič: Ste, če še enkrat poudarim, izjemno plodovit pisec in prevajalec, posvečate se predvsem interpretaciji. Ob prejemu Jermanove nagrade ste v pogovoru z Gorazdom Kocjančičem dejali, da ste pri interpretaciji besedil nekdam bolj “stavili” na izvirnost, zdaj pa da iščete avtentičnost. Zakaj vam je zdaj ta aspekt pomembnejši?

Virk: Mišljeni sta bili izvirnost interpretacije in avtentičnost interpretiranega besedila. Verjetno je precej normalno, da se mlad človek želi izkazati in ga zato pri vsaki stvari zanima predvsem njegov izvirni prispevek – tako si danes to razlagam, takrat seveda nisem čutil tako. Danes se mi zdi pomembnejše čim bolj tankočutno prisluhniti samemu besedilu oziroma mu vsaj ne početi prevelike sile. Seveda, zlasti umetniška besedila (pa tudi nekatera filozofska) so večpomenska in omogočajo več ustreznih interpretacij, še več pa neustreznih. V te zadnje nas lahko zapelje marsikaj, premajhna pozornost do besedila, prevelika želja po izvirni interpretaciji, naše premajhno poznavanje konteksta, naši vnaprejšnji nazori in podobno. Sam bi danes besedila rad razumel čim manj nasilno.

Jurkovič: Vaš opus ni le zelo obsežen, ampak tudi raznolik – posvečali ste se postmodernizmu, slovenskemu romanu, Borgesu, povezanosti literature z etiko, v svoji zadnji knjigi *Pod Prešernovo glavo* raziskujete povezanost slovenske literature z družbenimi spremembami, na prevodnem področju ste prevajali izjemno zahtevne mislece. Po kakšnem notranjem (ali zunanjem) ritmu (ali imperativu) ste se lotili pisanja oziroma prevajanja?

Virk: Pri moji dolgi kilometrini se je imelo priložnost izmenjati kar nekaj različnih motivov. Včasih je bilo krivo naključje, včasih moja posebna

naklonjenost tej ali oni temi, temu ali onemu avtorju. Nekaterih projektov sem se loteval izključno iz veselja in, da tako rečem, ljubezni, drugih tako rekoč po poklicni dolžnosti.

Jurkovič: Za trenutek bi se ustavila pri vašem prevodu nemškega filozofa Wolfganga Jankeja *Trojna dovršitev nemškega idealizma: Schelling, Hegel in Fichtejev nenapisani nauk*. Morda je ta misel preveč zaostrena, toda v času, ko si naravoslovne in tehnične vede ob podpori javnosti skorajda lastijo ekskluzivno pravico do izmere in konstatiranja Resnice in Resničnosti, je izid te knjige, kjer klasični idealizem v osebnostih Schellinga, Hegla in Fichteja v središče postavlja metafizičnost kot pot do dojetanja sveta, skoraj neka-kšna provokacija. Koliko je naša družba, koliko je sodobni človek zmožen premišljevat v takšnih razsežnostih oziroma koliko je za metafiziko sploh še senzibilen? Koliko, če sploh, se vam zdi svet zreduciran na fizikalizem in hkrati koliko je vzporedno zreduciran jezik in s tem človekova veščina in njegove možnosti ubesediti svoj premislek o svetu in bivanju v njem? Koliko je ne nazadnje za to filozofsko "smer" sploh posluha znotraj filozofske ali morda literarne stroke? V nasprotju z Lacanom, Heideggerjem ali Kantom bo nemški klasični idealizem, če uporabim marketinški izraz, verjetno težje našel nekega "opinion makerja", metafizičnost je težje aplikativna, manj praktična ...

Virk: Fichte, predvsem pa Hegel – in občasno celo Schelling: vsi trije so, če se ne motim, tudi v novejši in najnovejši filozofiji deležni precejšnje pozornosti, a vtis imam (tu imate čisto prav), da ne ravno zaradi svoje "metafizičnosti". Toda to zdaj izrekam zgolj kot ljubitelj, kot amater torej, na področju filozofije nisem zares strokovnjak.

Glede naravoslovnih znanosti nimam tako slabega mnenja, sploh ne, zelo jih cenim; pa tudi nimam vtisa, da bi jih ljudje danes res kar počez podpirali. Prej nasprotno, ravno danes na primer neverjetno veliko uporabnikov družbenih omrežij brez vsake znanstvene izobrazbe zelo odločno, avtoritativno in celo agresivno izreka nezaupanje v znanost in svoje "mnenje", podprto z nekaj tisoč všečki (kar temu mnenju v tej novi kulturi očitno daje težo), postavlja nad znanstvena dognanja in jih izpodbija z neverjetno naivnimi "argumenti". To se mi (ker ne le slutim, ampak vem, koliko poznavalskega, trdega dela in preučevanja za to posebej usposobljenih ljudi stoji za vsakim znanstvenim dognanjem) zdi absurdno, celo naravno groteskno. Drugo vprašanje pa je, ali nam trde znanosti res lahko pokažejo pravo pot do tega, kako živeti, kaj je prav in kaj

narobe, kaj je smisel življenja, pa tudi to, "kaj je resnica". Vse to so namreč prej metafizična vprašanja, ki so za naša življenja vsaj enako pomembna kot dosežki naravoslovnih in tehničnih znanosti, za katera pa te znanosti seveda niso pristojne. Verjetno je zavedanje te razlike premalo navzoče, ne le v javnosti, tudi v samih znanostih.

Če razbiram v vašem vprašanju namig, da danes naša življenja vse preveč usmerja tehnologija in ne spraševanje o smislu življenja, ali da je danes veliko preveč materializma (ta res temelji tudi na dosežkih naravoslovnih in tehničnih znanosti) in premalo duhovnosti, duhovne kulture, se z vami popolnoma strinjam. Mislim pa, da za tako stanje niso krive naravoslovne znanosti kot take.

Jurkovič: V spremni besedi Gorazd Kocjančič označi predstavnike nemškega klasičnega idealizma kot ljudi z metafizičnim erosom in to misel bi uporabila kot most k Dostojevskemu: ob lanskoletni 130. obletnici smrti ste imeli nekaj javnih nastopov in predavanj, in čeprav Dostojevski piše iz drobovja eksistence, se zdi, da gre v primerjavi s sodobno literaturo (in sodobnimi literati), ki hiti ujeti tok časa, za skoraj nekaj metafizičnega. Zakaj vam je Dostojevski tako blizu? In kje vidite njegov pomen za današnji čas, za današnjega bralca? Bi mogoče lahko celo rekli, da je Dostojevski vaš Hölderlin?

Virk: Dostojevski me najbrž priteguje zato, ker z veliko človeško občutljivostjo raziskuje metafizične teme, pa tudi zaradi svoje "polifoničnosti", če uporabim Bahtinov izraz, poudarjene neteznosti. Vsaj sam sem zlasti v mladosti pri njem našel zelo doživeto podane mnoge "metafizične" dileme, s katerimi sem se (enako nedogmatično, negotovo, v nenehnem dvomu in brez dokončne rešitve) soočal tudi sam. Za vedno pa me je zaznamovalo predvsem njegovo sočutje do majhnih otrok, do njihovega trpljenja – tema, ki se v *Bratih Karamazovih* vzpne do skrajne metafizične višine, obenem pa ne izgubi življenjske konkretnosti.

Seveda pa je to osebna preferenca. Nikakršnih težav nimam s tem, da na primer Dickens, Shakespeare, Kafka, Virginia Woolf, Toni Morrison, Franz Kafka in še mnogi drugi niso pisateljsko nič manj pomembni; umetniško enakovrednost tu občutim tudi sam. Obenem tudi ne mislim, da je Dostojevski za naš čas posebej pomemben. Mislim, da je za vse čase velik pisatelj, pomemben pa je za bralca in bralko, ki se ju pač vsakič dotakne. Brez te "kemije" je vse zaman. Tudi kak odličen rusist ga danes ne mara, tudi Josip Vidmar, ki je bil zelo razgledan in načitan poznavalec literature, ga ni imel preveč v čislih.

Z mano je seveda drugače. Verjetno me je prav ljubezen do Dostojevskega navdušila tudi nad rusko kulturo nasploh, seveda pa predvsem nad literaturo in tudi jezikom. Posledično sem Rusijo v nekem obdobju razmeroma pogosto obiskoval. Rusijo kot "kulturno prostranstvo" izjemno cenim; nisem pa zares rusofil, sploh ne, le "kulturni rusofil". V Rusiji na primer ne bi rad živel.

Jurkovič: V zadnjem času ste napisali dve knjigi, ki tematizirata povezavo literature z etiko. *Etični obrat v literaturi* je bolj teoretska, medtem ko se *Literatura in etika* posveti konkretnim primerom v literaturi, slednja je v javnosti naletela na večji odziv. Čeprav je etika, etičnost, z literaturo neločljivo povezana, se ravno zaradi večjega odziva zdi, kot da gre za nekaj novega, za neko interdisciplinarno novost. Ampak v našem prostoru sta se poleg vas z njo ukvarjala že Tine in Spomenka Hribar. Ali je senzibilnost za etiko in s tem za literaturo odvisna (tudi) od nekih zgodovinsko-časovno pogojenih momentov v družbi?

Virk: Razmerje med literaturo in etiko je izrecno tematiziral že Platon, vsaj implicitno pa nato Aristotel. Te povezave so se zelo jasno zavedali tudi v srednjem veku, v tedanji – zelo pogojno rečeno – "literarni vedi", nominalno največkrat retoriki, kjer so ob literaturi najbolj poudarjali prav njeno etično oziroma moralno razsežnost (tako na primer že Kvintilijan). Pisatelje, ki so jih sprejeli v šolski kanon, so celo imenovali *ethici* – in tako naprej, da me ta ekskurz v učenost ne odpelje predaleč. Posebnost etičnega obrata v literarni vedi pred nekaj desetletji je predvsem to, da so poskušali to vez, ki so se je očitno zavedali že prej, čim podrobneje tudi teoretično utemeljiti. Ta obrat je sovpadal s splošnim etičnim obratom v humanistiki (pa mogoče tudi v družbenem življenju vsaj v zahodnih kulturah sploh) in je tako po svoje nekoliko tudi modni pojav.

Spomenka in Tine Hribar sta v osemdesetih letih prejšnjega stoletja v literarno kulturo zelo odmevno, intenzivno in učinkovito vpeljevala etični kontekst; glede tega je njun prispevek gotovo pionirski. Je pa med njunim pristopom in tem, kar poskušam vse bolj početi sam, neka načelna, "metodološka" razlika. Izhajata namreč iz neke etične situacije – ali pa družbeno-politične, ki jo nato osvetlita z etičnega zornega kota –, nato pa, tako kot je to značilno za filozofske interpretacije, v literarnih delih najdeta nekakšno potrditev ali vsaj ponazoritev svojih tez. Med najžlahtnejšimi interpretacijami literature je kar nekaj pisanih na ta način. Moje izhodišče je nekoliko drugačno. Sam izhajam iz literature, iz njene narave. Pokazati

poskušam, kako je literaturi etična razsežnost tako rekoč imanentna; in obenem poskušam pokazati, da je za razpravljanje o etičnih vprašanjih literarni diskurz posebej primeren, ker ustreza tistemu tipu "pametnosti", za katero je že Aristotel ugotovil, da je značilna za področje etike. Interpretacij literarnih besedil z etičnega zornega kota se nato lotevam predvsem zato, da bi demonstriral široko paleto možnosti, kako je etična razsežnost lahko vsebovana v literarnih besedilih, pa tudi zaradi prikaza, kako lahko vse nianse kompleksne etične dileme zaradi svoje posebne narave upošteva in prikaže le literatura. O samih etičnih vprašanjih pa zvečine ne razsojam.

Jurkovič: V kolikšni meri sta po vašem mnenju povezana etika in jezik? Je etika v literaturi, ki se "vzdiguje" nad principom pravšnosti, nad binarnostjo pojmovanja, kot so dobro/zlo, pravilno/neppravilno, hkrati raziskovanje jezika, širjenje njegovih mej, da lahko etičnost, ki jo mogoče lahko razumemo tudi kot večno pogajanje o odločitvi, sploh ubesedi? Je etičnost, ki jo sicer v glavnem razumemo v povezavi z neko situacijo oziroma z nekimi normami in vrednotami, tudi odgovorno ravnanje in uporaba jezika, saj lahko tudi samo literarno pripovedovanje razumemo kot neko etično dejanje, za katero odgovornost nosi avtor?

Virk: Z etiko jezika in besede sta se ukvarjala na primer Bahtin in pri nas Ivan Verč, gotovo še marsikdo drug, z etiko pisateljeve in bralčeve odgovornosti med drugim Hillis Miller. Vaše razmišljanje torej popolnoma drži. Iz mnogih razlogov, gledano z mnogih zornih kotov, je etika besede (kakršne koli, literarne, javne, politične, besede Zakona, Božje besede, besede obljube, prisege itn.) zelo relevantna tema.

Jurkovič: V knjigi *Literatura in etika* obravnavate etiko v proznih tekstih, kako pa razmišljate o etiki v poeziji? Etika v literaturi je senzibiliziranje za drugost, drugačnost in drugega in jezik poezije je že sam po sebi nekaj drugačnega in z bralcem stopa v drugačno komunikacijo. Hkrati pa je poezija tudi estetski izraz. Je med estetiko in etiko sploh kakšna povezava?

Virk: Nekateri vodilni raziskovalci problematike menijo, da je etična razsežnost poezije manj izrazita, manj pomembna, vendar se z njimi nikakor ne morem strinjati. Seveda drobna pesem – v primerjavi z romanom ali dramo – ne more nazorno opisati vse kompleksnosti kake zahtevne etične dileme, a to je le en vidik etičnosti. Če etiko razumemo v duhu etik

drugosti, torej, po Baumanu, “postmoderne etike”, potem je po mojem ravno poezija najprimernejša za demonstracijo te razsežnosti (v svojih predavanjih jo res tudi sam demonstriram ob pesmi). Občutljivost za drugega in drugost je po mojem sploh nekakšen predpogoj za etičen odnos, tudi v tradicionalnih etikah, ki tega odnosa ne postavljajo tako izrecno v ospredje kot Levinas. Poglejmo le Kantov sloviti kategorični imperativ. Če ga prevedemo v staro formulo, poznano že v antiki, pa tako v vzhodnih kot zahodnih modrostih, pravzaprav pravi: ne stori drugemu tega, za kar ne želiš, da bi drugi storili tebi.

Razmerje med etiko in estetiko je pa po mojem mnenju preveč kompleksno za kratek odgovor. Tisti, ki etično preveč poenostavljeno enačijo z estetskim – med njimi so tudi vodilni svetovni raziskovalci problematike –, menijo, da je literarno delo, ki ima etične pomanjkljivosti, zato tudi estetsko precej nižje; in verjetno nasprotno. Toda tak pogled je z več vidikov problematičen. Druga skrajnost, da med estetskim in etičnim ni nobene povezave, je tudi lahko vprašljiva. Če zanemarimo Platona in se spomnimo zgolj definicije Janka Kosa iz *Literarne teorije*, je povezava med njima vsaj to, da sta nepogrešljiva sestavna dela literarne umetnine in da skupaj s spoznavno razsežnostjo tvorita njeno celoto. Vsaj neka posredna vez torej je, neka topografska bližina, tudi če ne krvna sorodnost. – Je pa res, da ima lahko mišljenje v okviru prve skrajnosti za literaturo bolj neprimerne posledice (recimo moralizem) kot mišljenje v okviru druge (recimo esteticizem).

Jurkovič: Koliko etika predpostavlja neko osebno izkušnjo in empatijo? Svet se v zadnjem času pospešeno digitalizira, včasih se zdi, da digitalni svet in virtualni svet s stvarnim svetom bije boj za prevlado nad človekom, o vplivu socialnih omrežij je govora več kot kadar koli prej (in mogoče se pri tem celo pretirava), toda dejstvo vendarle je, da je digitalno in virtualno neke vrste socialni inženiring. Se morda pri svojih študentih srečujete z nekakšno brezbriznostjo do etičnih vprašanj ali pa je ravno obratno – mogoče s povečanim zanimanjem ravno zaradi vpliva digitalnega in virtualnega, ki nikakor ne moreta nadomestiti živosti človeške izkušnje in stika? Ali pa opazate neko teoretsko, neživljenjsko vednost, ki jo virtualni svet pač omogoča?

Virk: “Etika” je ugleden izraz, ki načeloma še ni čisto izgubil teže, zato si ga nadeva marsikaj, kar ni zares neposredno povezano s tem, kar običajno

razumemo s tem izrazom: recimo poštena, pokončna, dosledna drža, altruizem, čut za dobro in pravilno ravnanje in podobno. Celo tale ozek nabor vrednot je seveda relativen, razmeroma (čeprav vendarle upam, da ne čisto) poljuben. Zato je danes veliko različnih pojmovanj etike. A etika, kot jo razujem sam, vsekakor predpostavlja osebno izkušnjo in empatijo.

Na fakulteti, vsaj pri tistih, ki študirajo književnost, je po mojih izkušnjah kar dovolj zanimanja za etična vprašanja. Ko sem pred tremi leti začel s predavanji Literatura in etika, je bilo to zanimanje pri tistih, ki so izbrali ta predmet, celo izjemno veliko, intenzivno in zelo kakovostno. Čisto po vsakem predavanju smo imeli odlične in poglobljene diskusije o temi.

To je torej pozitivna izkušnja. Imam pa tudi več negativnih. Kultura v najširšem pomenu besede se zelo hitro in temeljito spreminja in vsaj sam opažam poleg nedvomnih prednosti tudi precej kvarnih vplivov novih medijev in načinov komuniciranja. Med drugim prinašajo s seboj kulturo površnosti, vtisa, mnenja, vse to pa, tako vsaj opažam, sovpliva na zmožnost etične presoje. Ustrezna etična presoja lahko poteka le na podlagi natančnega preučevanja konteksta, poznavanja dejstev (na neki ravni sicer veljavna "postmoderna" opazka, da dejstev ni, so samo interpretacije, je naredila tudi precej škode, ne le dobrega), realnih življenjskih izkušenj, pa tudi seveda razumnega, racionalnega premisleka, kritične selekcije in še marsičesa, kar danes zaradi načina življenja, družabnosti, komuniciranja, pa kvantitativnih meril relevantnosti pogosto nima prave teže. In da, strinjam se z vami, "teoretsko", če uporabim ta spoštovani izraz, teži – zame v negativnem pomenu besede – k prevladi nad življenjsko izkustvenim. (Znani aksiom Teorije je celo, da teorije z realnostjo ni mogoče spodnesti. Sta dva nekompatibilna "diskurza".) Hotel sem že reči: realnim, ampak realnost je pač to, kar doživljamo kot táko. Ena od patologij (z mojega zornega kota, seveda) današnje družbe je, da je virtualna realnost za marsikoga tista prva, dejanska realnost.

Taka so moja občutja. Se pa trudim, da jih – vsaj na primer kot profesor – ne bi formuliral v trdna stališča z videzom objektivne veljavnosti. Zavedam se, da je pri nekom moje starosti in izkustvenega obzorja koncept realnosti nekoliko drugačen kot pri generacijah, ki so se narodile v digitalni in virtualni svet. V tem svetu sicer živim tudi sam, v njem nisem čisti tujec, toda s seboj vseeno nosim še čisto drugačno "primarno" občutje realnosti, tako da so v končnem seštevku naši svetovi vendarle različni. In neumno bi bilo, ko bi ob, recimo, svoji izobrazbi – v katero sodi tudi to, da mi je jasen pojem zgodovinskosti oziroma da mi je jasno, da je, rečeno malce

staromodno filozofsko, naš način eksistence zgodovinski – svoje občutje realnosti postavljaj nad to občutje pri mladih. Realnost se pač spreminja, v zadnjih desetletjih v mnogo hitrejšem tempu kot kadar koli prej.

Jurkovič: Ko je govora o literaturi, se pogosto pojavi vprašanje, ali lahko literatura spremeni svet, kakšno moč in kakšen vpliv ima danes na družbo, na posameznika. Ali ravno vprašanje etičnosti v literaturi sami literaturi dodaja ali pa vrača družbeno težo, njeno mesto v družbenem diskurzu in s tem vrača v družbeni diskurz tudi avtorja? Mogoče pa bolj kot sama literatura lahko svet spremeni njen avtor? Sama imam včasih pri tem občutek, da vsi samo čakamo, kdaj bo literatura končno spremenila svet. Mogoče pričakujemo preveč? Prelagamo odgovornost?

Virk: Ne vem, katera sila bi danes sploh lahko spremenila svet. Res ne vem. Avtor gotovo ne. Kvečjemu njegovo delo. Da ne bi bil zgolj nemočen, pesimističen opazovalec, se glede tega zatekam k zmernemu optimističnemu “idealizmu”. Naj ga čisto na kratko, nujno shematično in zato ne preveč prepričljivo opišem: Ne le zdrava pamet, tudi neizpodbitna izkušnja mi govori, da nasilje vedno (čeprav morda kdaj z zamikom) lahko rodi le nasilje, zato se mi to ne zdi prava pot za spreminjanje sveta. Tudi razumski modeli sami za to ne zadoščajo. Tu mi je še najbližje (ne sicer v vseh podrobnostih, pač pa po osnovni ideji) Schillerjeva zamisel estetske vzgoje. Nasilna sprememba je kontraproduktivna, zgolj razumsko spoznanje jalovo: misel o nujnosti spremembe in vizijo, kakšen naj bi bil boljši svet, moramo *notranje sprejeti, inkorporirati*, kot bi rekel Nietzsche, čutiti z vsem svojim bistvom. A kako to doseči? Izkušnja kaže, da je “inženirstvo človeških duš” ne le izjemno slaba, temveč tudi nujno neuspešna pot. Idealistično si predstavljam, da je cilj dosegljiv le s splošnim višjim dvigom (predvsem etične) zavesti, najprimernejše sredstvo – ali vsaj eno najprimernejših – za ta izjemno dolgotrajni proces pa se mi zdi prav literatura (in tudi v tem vidim njeno izjemno pomembno družbeno vlogo). – Saj pravim, neživljenjski idealizem oziroma utopija. A saj vemo: brez idealne vizije, brez utopije niti smer napredovanja ni nakazana.

Jurkovič: V dveh vaših recenzijah v Pogledih, in sicer v recenziji knjig Pavla Kozjeka in Toneta Škarje, ste v svojem zapisu izpostavili etičnost obeh gornikov. Etična drža je za vas več kot le “beseda na papirju”. Ste se mogoče tudi zato “lotili” demitizacije Klementa Juga v kar dveh knjigah,

namreč *Bakle in diktatorji* ter *Vebrov učenec*, kar je bilo za nas navdušence nad predstavo *Klementov padec* nekoliko trd pristanek na realna tla ...

Virk: Si predstavljam, da je etičnost za vsakega dobronamernega človeka najbrž več kot beseda na papirju ... Zgodba s Klementom Jugom pa je za odtенок drugačna, kot je mogoče videti na prvi pogled. Ko sem se lotil tega projekta, sem poznal Juga samo po splošno razširjeni podobi in zame je bil skoraj popoln ideal, tak pač, kakršnega je kazala legenda. Desetletja sem bil prav zaljubljen v to podobo. To legendo sem potem pravzaprav želel zgolj bolj na široko, poglobljeno in dokumentirano preučiti in izpisati, nikakor ne ovreči. A ko sem začel preučevati primarne vire, sem moral ugotoviti, da dovršen del legende temelji na izraziti selekciji in enostransko motivirani (pre)interpretaciji dostopnih dokumentiranih dejstev. Sam sem raje sledil dokumentom. Marsikaj legendarnega je ohranjenega tudi še v "mojem" Jugu; ni dvoma, da je bil karizmatična osebnost; čisto prevzel je ne le prijatelje, študijske in plezalne kolege, temveč tudi svojega glavnega profesorja, znamenitega Franceta Vebra; nesporno je tudi revolucioniral tedanjo gorniško miselnost in dal odločilno spodbudo za usmeritev v vrhunski alpinizem. Vse ostalo – njegove nadčloveške plezalske zmožnosti, njegov boj proti fašizmu, njegova visoka etična drža, njegova filozofska genialnost – je bilo močno pretirano, včasih celo čisto iz trte izvito. Tudi sam sem tako pristal na trdih tleh – a izkazalo se je, da so nekateri dobri poznavalci naše gorniške preteklosti vse to že vedeli ali vsaj slutili, le Jugov sloves je njegovo idealno podobo delal nekako nedotakljivo.

Jurkovič: Ne morem kaj, da se ne bi dotaknila vaše ljubezni do hribov, in čeprav je vprašanje, zakaj jih imate radi in kaj vam pomenijo, klišejsko, bi kljub temu rada vprašala, kaj vam je pri gorništvu ljubo. Je hoja v gore tudi odmik od raznoraznih socialnih kontekstov nižinskega sveta, začasna osvoboditev iz primeža urbanega, ki ga človek vedno bolj spreminja v neko cono udobja, iluzorne varnosti, predvidljivosti? Je morda kakšna smer, ki jo v sanjah še vedno plezate?

Virk: Hrepenenje po gibanju v navpičnici visoke stene v čudoviti gorski pokrajini me še ni zapustilo, le leta in družinske obveznosti naredijo svoje, tako da zadnje čase bolj ostaja pri hrepenenju – čeprav se še nisem čisto odrekel tudi plezalskim načrtom. V mislih res kdaj podoživljam kak vzpon, zanimivo, da tudi glede manjših podrobnosti, oprimkov, posameznih gibov, a pri tem nobena smer posebej ne izstopa. Preveč lepih je bilo.



Odhod v gore je seveda tudi učinkovit pobeg pred vsem tem, kar omenjate, a glede tega so še druge možnosti, kakšna dobra knjiga, na primer.

Jurkovič: Ste morda kdaj premišljevali, da bi pohode v gore zamenjali z denimo pohodom ... skozi puščavo? Zaradi denimo novih obzorij, ki jih lahko odpre brezdanja ravnina?

Virk: Večkrat sem razmišljal, da je ljubezen do brezdanjih prostranstev – morskih ali puščavskih – najbrž podobna moji ljubezni do gora in sten ter doživetij v njih. A me v puščave ne vleče preveč, tudi na morje me dolgo ni, dokler nisem pred kratkim začel jadrati. Ni isto kot hribi, a vseeno sploh ni slabo.



Sodobna slovenska poezija

Foto: Tihomir Pinter



Boris A. Novak

Corona

Corona

1

Corona, zdaj kri, krik – nekoč rog, krog rož, krona ...
Bila je struna, ki jo je napela luna.
Bila je harfa. – Zdaj je harpija, harpuna,
močnejša od mejá, zapornic in zakona.

Bila je dekalog zaljubljenih in krovna
oblika, log za srečo srečanja brez uma,
najtišji in najvišji slog, dialog, truma
angelov. – Zdaj je lov po gozdu iz betona.

Bila je slovnica dotikov, t. i. "ljubezen".
Bila je prstan in zaveza, kodeks ritma,
rimanje vseh dlani in kit in kitic. Pesem.

Lepota, ki sem jo mojstril in je več nimam.
Pesem izgublja petje, je samo še ... sem.
Ostaja le samota, molk, samo ta zima ...



2

Ostaja le samota, molk, samo ta zima,
polna ukrepov, karantene, krink, kriz, kazni ...
Po ulicah hité prestrašene prikazni
in strah jim pod pritiskom vre iz por kot plima.

To je corona: korodirana kri, klima
samotnih tožb in sramotnih obtožb, porazni
zakoni in prekupčevalci s strahom, prazni
trgi in polne klinike, drhal, ki kima

endemični epidemiji Naših. Naši-
onalizirali so prostor, ki več nima
prostosti. Mirni starki, kolesarki, strašni

RoboCop, rob**OKLEP**ljen p**A**licaj, nalima
udarec na obraz. Spomin se maje. Prašni
rjavijo stèbri družbe. Na dnu tli intima ...



3

Rjavijo stèbri družbe. Na dnu tli intima ...
Zdaj, ko smo vsi na smrt mask, masakrirani,
z znanih obrazov pada vse več mask. Kar rani.
Telo je dimnik, in izdih je pismo dima,

vdih – respirator ... A nikjer ni zraka. Pantomima
mimomolčečih. Na čigavi strmi strani
pa so? Me bodo sunili tja dol, postrani,
me v Pe eM poslali iz idile filma

triglavskih skal? Kdo pa so? Naši! Isti! Čisti!
Prešerna, Prvega Poeta, Valj-Hunova kolona
z alpsko poskočnico tepta in čisti, do obisti.

Vsem Našim gre medalja – privilegij klona!
Jaz, pozni pesnik, nisem Naš, le sam svoj, glas nečistih ...
Obroč se stiska, konec zadnjega eona.

4

Obroč se stiska, konec zadnjega eona.
Ne morem te objeti oberoč, skoz tisoč sten.
Samemu sebi sem postal edina past in plen.
Moj prostor je pomanjšan do tampona.

Naraščajo smeti: odveč je mnogo, tona
knjig. Kličem te z ljubkovalnimi vzdevki men,
s pomanjševalnicami tvojcatih, MOjcatih imen.
Na videz vse še traja, zrak naphanega balona.

Le smrt je skrita. Skrita vsepovsod. Zadnji dom je.
Dom za starejše, ta smrtišnica. Brez rompompoma.
Brezimno. Množično grobišče. Vsakdo sam. Nihče v dvoje ...

Kaj pa midva? ... Rad bi prevpil **cre^{sce}ND^O** dvoma,
v tvojem glasu pijem luč, vse bolj osojen.
Na ječo sem obsojen, grob na pragu doma.

5

Na ječo sem obsojen, grob na pragu doma.
Na cesti kri, kričijo, da me bodo že izgnali.
Svet je raz, raz, razbit na dve obali, ali ali.
Za pesmi me kaznujejo. Le kam naj prišlek romam?

Meje so jaški, strd tektonskega preloma.
Domovina je jezik, ne ta kletka malih,
prestrašenih človečkov. So močno molčali,
zdaj pljuvajo, plju, pljundro skoz zobe iz kroma.

Zanje je pandemija kri, krinka za udar.
Zakrinkani kričijo. Izdajstva in zločina
dolžijo druge, Večno Čisti. Moj spomin je dar,

moj dom je zgodBovina, najin svet – dvojina.
Deželo si lastí **Kič, Kač, Kačji Čebelar.**
A najina je pesen, sen, odmev, tišina ...

6

A najina je pesen, sen, odmev, tišina ...
Daleč sva drug od drugega, nič ne pomaga,
razdalja terja davek, čas hiti kot divja jaga,
past, kjer sva sama in drug drugemu edina.

Nenehno naju naseljuje srh, zmrzlina
od znotraj. Vsako noč v nič bedim, od praga
dneva podim privid, ki kakor temna sraga
prepreda vsak atom telesa. Da odhajaš. Lina

jutra ne stre stebrà strahu, ki že prerašča
vsakdanji urnik dela in opravkov. Mina,
tempirana na nedoločen čas: prepolna kašča

poljubov bo eksplodirala brez opomina.
Ostal bo duh v spalni srajci, prazna teža plašča.
Objemam te, povsod odsotno, snov spomina ...

7

Objemam te, povsod odsotno, snov spomina.
Kar je prisotno, je neznosno. In kar je odsotno,
je lepše in najlepše in najhujše. Sploh ni motno,
kristalno čisto je in razpršeno kot sinjina

neba, povsod čuječe kot fantomska bolečina
po operaciji celotnega telesa. Vsoto
daril častim kot hram, ti pa spominke dobrohotno
organiziraš v muzej – *Le Zate* –, ki je milina.

Nad vratnicami najine krušljive hiše
je skrit svet kipec, krč objema dveh. Podoba
kaže prav naju. Lanskotožje se šibi pod pišem

predjutrišnjega gneva. Jasno je, kam bo ta roba
romala: v kanto za smeti, pozabo niše ...
Celote je vse manj tu. Tu je tujina. Plomba ...

8

Celote je vse manj tu. Tu je tujina. Plomba.
Sosed me vpraša, kdaj se bom naučil govoriti
SLOVENSK. – PRITEPENC, KMAUŠ PRETEPENC! – Riti pri koritih
rigajo, da *prof. pomén profiter.* – A groba

grozljivka je zrcalo, lastna jim podoba.
Da sem uboga para, pa, ra, zit med paraziti,
in s pljunki mi pokažejo, kam moram iti –
domov, v Bosno, Београд ... Pritisnjen sem do roba.

Čebelar Kač rad čivka trač, da sem morilec
po dedni liniji, očetu in stricih partizanih.
Da sem udbaš, kolega s faksa stresa rilec.

Starčki pred ambulanto, naj se že odstranim
iz vrste za cepivo. Kdo bo prvi, kdo sprožilc?
Obsojen sem živeti v odprti rani.

9

Obsojen sem živeti v odprti rani.
A zase me ni strah. Bom že. Skrbi me zate
in za oba otroka. Rad bi jima vrnil zlate
objeme s fotk, posnetih na prisojni strani

vseh naših let, ko je bil svet podoben dlani,
še nepopisani. In rad bi jima pustil vatel
spomina, da ju váruje pred kremplji strašne jate
Naših ... In zate? Nič? Nič več? Zakaj so nama dani

samo trenutki, krhki kruhki trajanja?
Zakaj je najina usoda koledar,
ko smeva biti skupaj, brez ostajanja

v čudežnem vsakdanu, ki bi mu vladar
Čas dal privid neskončnega vztrajanja?
Rešiti znam le ta šepet, ta smrtni žar ...

10

Rešiti znam le ta šepet, ta smrtni žar ...
Oprosti: moral bi storiti mnogo več,
molčé zgraditi dom – namesto da kričeč
rešujem svet, dežurni aktivist, šepav, star.

Že pol stoletja sem “revolucionar”.
Smešno! – Razlogov je sicer dovolj! Preveč!
Vsi ščurki, pizdajalci, stekli psi! ... Ne morem več.
Ne z množico, rad bi bil s tabo, en lep par.

Da bi se starala počasi, ampak skupaj.
Da bi skrbela drug za drugega, prebrani
knjigi dni dopisala kot fusnoto krhelj upa,

da bom umrl prvi, da boš umrla prva, hranil-
a lastovke spomina z drobtinami poljuba ...
Oditi je težkó, izhodi čudno znani.

11

Oditi je težkó, izhodi čudno znani.
Oditi s temnega sveta je težje kakor priti
nanj. Ker prihod plačuje mati. Vanjo varno skriti
smo vrženi v luč. Ko rišemo na dlani

časa drhteč podpis, podoben smrtni rani,
smo družbeno ujeti s tisočimi nitmi.
Ker smrti in uradom se ne da uiti.
Najeti grob in napisati na poldrugi strani

oporoko pa poravnati vse račune
pa podpisati tisoč prvi formular,
pregledati papirje, vreči v tolmune

niča večino dni in let, ves koledar
služb, družb, okužb, čas polne in popolne lune ...
Ne bova se več videla, morda nikdàr.

12

Ne bova se več videla, morda nikdà.
Teh tisoč dvesto kilometrov avtoceste
se je sprevrglo v nedosegljivost zvezde
onstran obzorja, tostran rojstnih ran. Prestar

za tihotapca, sem le stihotapec: moj je dar
priti čez mejo brez letal in se mimo mest,
mimo kontrol in radarjev in graničarskih gnezd
prebiti tja, na drugo stran! Tu čas, tam čar ...

Celo če mi uspe, ne bom ušel od nuje.
Da bi me brž zaprli v karanteno, mi braniš,
če pripotujem, emigrant, nevarni tujec.

Če ti prebегneš sèm, z lepoto, tem izbranim
potnim listom, te bodo Naši istili še huje.
In zdaj? Kot zmeraj. A zdaj zadnjikrat. Ostani.

13

In zdaj? Kot zmeraj. A zdaj zadnjikrat. Ostani.
Govôri z mano. Naj te slišim še naprej,
čeprav se več ne vidiva, onstran vseh mej.
Med nama so prostori vsak dan bolj prostrani,

podobni kot privid – *covid* – neznanski rani.
Ne morem te objeti. S prasketajočih vej
daljav šumí samo tvoj glas, ta čarni rej.
Kot vrabčka me z drobtinami glasu nahraniš.

Življenje mi ohranja drobna črna skrinja.
Nitka, ki je ni. *Wireless iPhone*. Molk je grobar.
WhatsApp? Tvoj glas se vsakih par minut prekinja.

Če že, naj vzame mene, tebe pa nikar!
Pojdîva spet naprej po najinih stopinjah –
in bo vsak hip dlan, dotik – brezdanji, zdanji dar ...



14

... In bo vsak hip dlan, dotik – brezdanji, zdanji dar.
Poslal ti bom pozabljene fotografije
iz albuma poletij davne čarovnije.
Lasje ti padajo čez smeh kot krona, čar

pokvarim jaz, ki plešem klovna, soncu pa ni mar,
sonce pa sije, sije, sije, sije, sije,
kot sije le v krajih daljne utopije ...
Poti tja ni, odkar nam vlada **Kačji Čebelar.**

Našisti. Verstvo brez talenta za ljubezen.
Les mal baisés. Slabó preljubljeni ...

Hej, dar
je treba negovati, za poljub brez jeze,

za srečo brez prezira, za nesrečo brez gorá
zavisti, bežno nežnost pod stoletjem breze ...
Normalnost, drobna, čudežna normalnost dihanja ...



15

Normalnost, drobna, čudežna normalnost dihanja,
to je vse, kar še hočem, kar še potrebujeva.
Da se na travi in plesišču brž sezujeva
in bosa pleševa, brez mask in skrivanja.

Da lahko hodiva po cesti brez izzivanja
zavistnežev iz kroga alpskega peklà.
Da lahko piševa iz prostega srca.
Da lahko piševa. Da lahko upava.

Da smeva upati. Da sploh še smeva upati.
Na hip prijaznosti. Na sonce, ki še sije.
Na pot, vse krajšo in vse daljšo, nič in vse hkrati.

Ves svet je domovina. In tujina? Ni je.
Tu smo doma vsi, tujci pred odprtimi vrati.
Utopija je doma tu, hči domišljije.

16

Utopija je doma tu, hči domišljije.
V teh dveh letih, kar nam vlada virus smrti,
kar nas zastruplja vlada s strašnimi načrti,
so Petki živ obred uporniške norije.

Vsak Petek – Spet in Spet! – Petek Spetek! – ZBOR! – naj lije
ali sneži! Po zmeraj novi, sveži črti
krožijo krhke kolesarke pred zaprtim
območjem povampirjene umazanije.

In se pno Sanjine in Branetove lutke,
odmeva Jašev, Tein, Sandrin glas, in brije
humor in smeh rešuje svet, čas, nas, osnutke

naše človečnosti, magnet tovarišije ...
Rad trosim stihe v te pravljичne trenutke.
Pridi sèm! Pesen je sen, jezik utopije ...

17

Pridi sèm! Pesen je sen, jezik utopije.
Le jezik zmore um, pogum navkljub nevarnosti.
Le utopija kaže jezik dedni stvarnosti
“vihárjov jéznih mèrzle domačije”.

Prostor je prostor le, če je prostost.
Čas je čas le, če iz neprehodnosti
hodi čez zdaj vseh ran v semanji dan prihodnosti.
Spomin je spomin, če ne mine, svetla praskrivnost.

Vsemirje je vsemirje le, če je mir.
Družba je družba le, če so drugi.
Sreča je sreča le, če je srečanje.

Up je up samo, če si upamo!
Upanje je upanje samo, če si zaupamo.
UPAJ!

se rima na SKUPAJ.

Upajva.

Skupaj sva ...

18

UPAJ se rima na SKUPAJ.

Upajva! Skupaj sva ...

Sklanjajmo novo sklanjatev brez klanjanja!

Spregajmo novo spregatev brez vpreganja!

Rimajmo svojo končnost in neskončnost Drugega!

Ljubezen je ljubezen le,
če je prva oseba glagola LJUBITI – TI,
druga oseba ednine pa MIDVÀ
in prihodnjik nedoločnika BITI – MI.

Jezik je jezik le, če reče JE,
pesem je pesem le, če reče SEM,
svoboda je svoboda le, če reče SVA,

SVOBODA JE GLAGOL,

na smrt ranljiv, močnejši od zakona,
upanje pod neznansko nemostjo neba,
corona, zdaj kri, krik – nekoč rog, krog rož, krona ...

19. MAGISTRALÉ

Corona, zdaj kri, krik – nekoč rog, krog rož, krona ...
Ostaja le samota, molk, samo ta zima.
Rjavijo stèbri družbe. Na dnu tli intima.
Obroč se stiska, konec zadnjega eona.

Na ječo sem obsojen, grob na pragu doma.
A najina je pesen, sen, odmev, tišina ...
Objemam te, povsod odsotno, snov spomina.
Celote je vse manj tu. Tu je tujina. Plomba.

Obsojen sem živeti v odprti rani.
Rešiti znam le ta šepet, ta smrtni žar ...
Oditi je težkó, izhodi čudno znani.

Ne bova se več videla, mordà nikdàr.
In zdaj? Kot zmeraj. A zdaj zadnjikrat. Ostani.
In bo vsak hip dlan, dotik – brezdanji, zdanji dar.

Normalnost, drobna, čudežna normalnost dihanja.
Utopija je doma tu, hči domišljije.

Pridi sèm! Pesen je sen, jezik utopije.
Upaj se rima na skupaj.

Upajva!

Skupaj sva ...

Boris A. Novak

Corona – venec
sonetov, obupa in
upanja



Foto: Tihomir Pintar

Z izrazom *corona* italijanska literarna veda v najširšem smislu označuje “serijo sonetov, ki so medsebojno tematsko povezani” (Sandro Orlando: “*Techniche di poesia*” – *La metrica italiana*, Bompiani, 1994). Prvi primeri datirajo že iz daljnega 13. stoletja. Vodja toskanske pesniške šole Guittone d’Arezzo (ok. 1235–1294), ki mu dolgujemo tudi izum tako imenovanega dvojnega soneta (*sonetto doppio*), je napisal venec sonetov o sedmih smrtnih grehih, to temo pa je pozneje z vencem upesnil tudi Fazio degli Uberti (ok. 1305–ok. 1367). Član toskanske pesniške šole Folgore di San Gimignano, ki je živel v zadnji tretjini 13. in prvi tretjini 14. stoletja, je napisal dva venca sonetov: prvi upesnjuje dneve v tednu, zato je naslovljen *Sonetti della settimana*, sedmim sonetom pa je dodano posvetilo, tako da ta venec obsega osem sonetov; drugi, ki je verjetno nastal med letoma 1309 in 1317, obravnava mesece v letu, zato je naslovljen *Sonetti de’ mesi*, dvanajstim sonetom pa sta dodana uvodni in zaključni sonet, skupaj gre torej za štirinajst sonetov. Italijanska literarna zgodovina in verzologija z izrazom *corona* označujeta tudi epistolarne verzificirane dialoge med različnimi pesniki, ki so se pogosto izražali v sonetni obliki. H *coronam* sodi tudi ambiciozno in obsežno delo, naslovljeno *Il Fiore (Cvet)*, ki ga sestavlja nič manj kot 232 sonetov in ki ga je po interpretaciji znamenitega literarnega zgodovinarja Gianfranca Continija mogoče pripisati celo Danteju; za nas je zanimivo, da vse sone-

te poleg tematskih vezi združuje tudi enotna razporeditev rim – ABBA, ABBA, CDC, DCD, to pa je prav tisti najbolj kanonični način rimanja, ki ga je Prešeren v svoji sonetistiki najrajši uporabljal in na katerem v celoti temelji tudi njegov *Sonetni venec*.

Venec sonetov se izkaže tudi kot forma, primerna za polemične in satirične namene: tako Annibal Caro sredi 16. stoletja napiše cikel repatih sonetov *Mattacini* zoper Lodovica Castelvetra, osrednji pesnik italijanskega baroka Giambattista Marino pa na začetku 17. stoletja venec *Murtoleide* zoper Gaspara Murtole.

Kljub temu da pesniški jezik od zadnje tretjine 19. stoletja naprej ni bil več naklonjen strogim tradicionalnim pesniškim oblikam, je venec sonetov proti vsem pričakovanjem še vedno vznemirjal najambicioznejše ustvarjalce. Tako je znameniti pesnik Giosuè Carducci leta 1883 pod francoskim naslovom *Ça ira* objavil venec dvanajstih sonetov v zbirki *Rime nuove*. Razvpiti dekadent Gabrielle D'Annunzio pa je venec sonetov realiziral večkrat: najprej cikel dvanajstih sonetov, naslovljen *Le adultere* (*Prešuštnice*) v zbirki *Intermezzo* iz leta 1894, leta 1904 pa je v knjigi *Elektra* objavil obsežen venec *Le città del silenzio* (*Mesta tišine*), ki ga sestavlja 56 sonetov; istega leta je v zbirki *Alcyone* izdal venec devetih sonetov s pomenljivim naslovom *La corona di Glauco* (*Glavkov venec*).

Enega najpomembnejših vencev sonetov v angleški in svetovni poeziji je napisal John Donne leta 1633: gre za venec sedmih sonetov, ki upesnjuje ključne dogodke v življenju Jezusa Kristusa in ki predstavlja uvod v eno njegovih najpomembnejših del, cikel *Holy Sonnets* (*Sveti soneti*). Veliki angleški pesnik in mistik je ta sonetni prolog naslovil z italijanskim zvrstnim izrazom *La Corona*, ta naslov pa je v kontekstu njegovega pesniško-religioznega videnja karseda pomenljiv, saj *lovorjev venec*, *krono pesnikov*, sooča s Kristusovo *trnovo krono*. John Donne okrepi in poglobi simbolični pomen zvrstnega izraza *venec – corona*, ki so ga poudarjali že prvi italijanski sonetisti, ki so uvajali to ciklično formo: da so soneti v tovrstnem ciklu razpostavljeni kakor cvetni listi v venčni čaši oziroma kakor rože v vencu. Na ta način posamezni soneti tvorijo krožno celoto (pomen starogrškega izraza *kyklos* oziroma latinskega izraza *cyclus* je prav to – *krog, kolobar*).

Tudi pri drugih srednjeveških in renesančnih pesniških oblikah (npr. pri sekstini, rondelu, rondoju, trioletu, različnih oblikah francoske balade, vilaneli itd.) nenehno ponavljajoče se besede ali verzi v funkciji refrenov vzpostavljajo *krog* kot temeljno podobo sveta in bivanja. V tem obdobju so ljudje očitno doživljali vesoljni svet kot celoto, kot *kozmos* (starogrška beseda *kosmos* ne pomeni le *vesolja*, temveč tudi *red*, *urejenost*, obenem pa

je tudi v etimološki zvezi z besedo *kozmetika*). Krog je idealna, popolna umetniška (pris)podoba celovitosti in urejenosti kozmosa, kjer se isti elementi nenehno ponavljajo in vračajo, “večno vračanje istega” pa zagotavlja človeku varnost vnaprej danega smisla bivanja.

Če upoštevamo ta metafizični pomen krožnih pesniških oblik, pridemo do sklepa, da je venec sonetov, še bolj pa sonetni venec – “mikrokozmos”, ki odseva “makrokozmos”. Pri tem je bistvenega pomena tudi dejstvo, da cvetni listi v venčni čaši tvorijo krog, enako kakor tudi posamezne rože v vencu. Ta sklep potrjuje tudi natančna analiza Christopherja Kleinhenza v delu *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220–1321)*.

John Donne je za definiranje narave ciklične forme venca sonetov pomemben tudi zato, ker je z globoko zmožnostjo avtorefleksije začutil in izrazil, da ta krožna oblika izenačuje začetek in konec pesmi, ki jima je v kontekstu svojega mističnega videnja dal metafizično veljavo Začetka in Konca:

*The ends crowne our workes, but Thou crown'st our ends,
For, at our end begins our endless rest
The first last end, now zealously possesset
With a strong sober thirst, my soule attends.*

V približnem prevodu:

*Kot konec krona naša dela, Ti
Kronaš naš konec, ko začne se večni
Mir, zadnji bodo prvi in si srečni
Konec mi žejna duša zaželi.*

Paradoksalni retorični obrati, značilni za baročno poetiko, z religiozno dialektiko upesnjujejo razmerje med človekom-pesnikom in Bogom, kjer je konec človekovega življenja izenačen z novim začetkom v krožni večnosti božje resnice in resničnega življenja onstran človeške smrtnosti. V isti sapi pesnik definira samo formo – prepletanje verzov in pesmi v krožni formi venca sonetov, kjer se konec vsake pesmi ponovi kot začetek naslednje.

Kot poudarja C. A. Patrides v komentarju k izdaji *The Complete English Poems of John Donne* (1985) in za njim ruski literarni zgodovinar A. B. Šiškin v svoji študiji o ruskem sonetnem vencu, naj bi donnovska *corona* bila pesniška podoba katoliškega “rozarija” oziroma “venca” Device Marije. Šiškin pravilno ugotavlja, da Donnova formulacija “*The first last*” predstavlja

odmev impresivnega stavka iz *Apokalipse* oziroma *Janezovega Razodetja*: “Jaz sem Alfa in Omega, govori Gospod Bog, on, ki je, ki je bil in ki pride, vladar vsega.” K temu dodajamo, da temeljni princip sonetnega venca, po katerem se zadnji verz vsakega soneta ponovi kot prvi verz naslednjega soneta, na ravni pesniškega jezika in kompozicije realizira preroško sve-topisemsko napoved: “*In poslednji bodo prvi.*”

V sodobni slovenski poeziji sva *corone* doslej pisala le dva pesnika: Ciril Zlobec (*Ljubezzen dvoedina* iz istoimenske zbirke ter cikel *Zaliv* iz zbirke *Samo ta dan imam*, 2000) in podpisani (*Zemljevid odsotnosti* v zbirki *Žarenje*, 2003).

Corona je torej cikel, venec sonetov. Iz *corone* se razvije *corona di sonetti* – sonetni venec. To formo so izumili in ji pravila definirali člani tako imenovane Sienske akademije, ki je bila formirana leta 1460. Literarna zgodovina žal ne razpolaga z viri o sonetnem vencu iz prve roke. Zapis teh pravil dolgujemo dvema poznejšima viroma: Giovanni Maria Crescimbeni, kanonik neke cerkve v Rimu ter obenem sonetist in član Arkadije, ene izmed rimskih literarnih akademij, je pravila sonetnega venca zapisal v delu *L'Istoria della volgar poesia*, ki je izšlo v Benetkah leta 1731. Na enak način je ta pravila zapisal P. G. Bisso v knjigi *Introduzione alla volgar poesia* (Benetke, 1794). Po Crescimbeniju je *corona di sonetti* “sestavljena iz petnajstih sonetov, med katerimi se zadnji imenuje ‘magistralni’. Iz njega izvirajo uvodne in sklepne vrstice vseh preostalih štirinajstih: tako da se prvi sonet začne s prvo vrstico magistrala in se konča z njegovo drugo vrstico, drugi sonet se začne z drugo vrstico magistrala in se konča z njegovo tretjo vrstico, in tako vse do štirinajstega soneta, ki se začne s štirinajsto vrstico magistrala in se konča na novo, tako da se vrne k prvi vrstici magistrala ter na ta način potem vstopi v magistrale in s seboj sklene krožno sestavo v podobi venca.” Prvi-in-zadnji verzi vseh sonetov se torej oglasijo trikrat: tretjič v magistralnem sonetu. Zato Prešeren v prvem sonetu *Sonetnega venca* na jedrnat in duhovit način definira *Magistrale* kot “pesem trikrat peto”.

Vse kaže, da ni ohranjen niti en sam primer sonetnega venca, ki bi ga napisali člani Sienske akademije. Decembra 2000 sem podpisani v referatu ob dvestoletnici Prešernovega rojstva na simpoziju, ki ga je organizirala rimska univerza *La Sapienza*, izrekel drzno hipotezo, da je Prešeren prvi mojster sonetnega venca in torej v zgodovini te ciklične forme neprimer-no pomembnejši, kot mu je to mednarodna slavistika dotlej priznavala (viri objave te hipoteze so navedeni na koncu prispevka). Pričakoval sem ogorčene reakcije italijanskih literarnih zgodovinarjev, vendar se to ni zgodilo. Do te hipoteze sem se prebil na podlagi pregleda obsežne italijanske

verzološke literature, v kateri ni citiran ali omenjen niti en sam konkretni sonetni venec članov Sienske akademije. Svetozar Petrović, srbski verzolog mednarodnega formata, mi je povedal, da kljub iskanju po italijanskih arhivih ni nikjer našel nobenega primera realizacije sonetnega venca v času nastanka samih pravil, se pravi v obdobju italijanske renesanse oziroma v poznejših obdobjih do romantike in Prešernovega *Sonetnega venca*.

Izumitelji sonetnega venca so torej zapustili le pravila tvorjenja te ciklične forme, zato ne vemo natančno, ali so to zahtevno pesniško obliko sploh realizirali. Sonetni venec je seveda težavna pesniška naloga, ni pa nemogoča; zato lahko upravičeno domnevamo, da so člani Sienske akademije to formo realizirali. Po znanih podatkih in ohranjenih sonetih in drugih pesniških besedilih pa je očitno, da so pripadniki te akademije sonetni venec razumeli kot verzifikatorsko nalogo, vrhunsko vajo v spretnosti kovanja verzov in rim, družabno igro izobraženih dvorskih krogov. Sama Sienska akademija pripada širokemu gibanju petrarkizma, ki se je čedalje bolj izgubljalo v formalnih igrah in etudah ter je na koncu povsem pozabilo, da njihov veliki vzor – Petrarka – ni bil samo mojster jezika in forme, temveč tudi pesnik čustveno pristne, globoke, boleče in radostne ljubezenske poezije. Tudi če je bil sonetni venec s strani Sienske akademije realiziran, kot je verjetno, na podlagi siceršnje pesniške produkcije njenih članov lahko sklepamo, da je šlo zgolj za zahtevno manieristično igro.

Posledice te ugotovitve za literarnozgodovinski status Prešernovega *Sonetnega venca* so velike. Tudi če upoštevamo možnost ali celo verjetnost, da je kakšen izmed članov renesančne Sienske akademije ali poznejših pesnikov v drugih nacionalnih književnostih kdaj sestavil sonetni venec po teh pravilih, pa je slovenski pesnik France Prešeren prvi, ki je tej zapleteni obliki vdihnil resničen umetniški naboj. Pravila igrive verzifikatorske oblike je torej dvignil na raven visoke poezije, tej formi pa je podelil mitični pomen, tako da je vse odtlej tako v slovenski kakor tudi v drugih književnostih rezervirana za najpomembnejša pesniška sporočila. Prešeren je stroga pravila sienskega sonetnega venca še dodatno “zakompliciral” z uvedbo *akrostiha* – posvetila, ki se glasi *Primicovi Jul’ji*. Prvi pravi sonetni venec v zgodovini svetovne književnosti na formalno, čustveno in sporočilno popoln način kombinira teme ljubezni, naroda in samopremisleka pesniške poklicanosti.

Sonetni venec Franceta Prešerna je opravil inicialno vlogo pri uveljavitvi te forme v ruski poeziji in drugih slovanskih književnostih. Ključno vlogo v tem procesu diseminacije Prešernove umetnine je odigral ruski prevod *Sonetnega venca*, objavljen leta 1889 v časopisu *Ruskaja misl* (*Ruska misel*),

delo Fjodorja E. Korša, nadarjenega pesnika in prevajalca, učenega filologa in akademika. Ta prevod je doživel izjemno intenzivno recepcijo med ruskimi pesniki, saj je sprožil pravicni val sonetnih vencev v tej književnosti. Korš je kot profesor na Moskovski univerzi s svojim navdušenjem za pesniške oblike "okužil" tudi svojega študenta Valerija Brjusova, enega izmed osrednjih pesnikov ruskega simbolizma in pomembnega raziskovalca pesniških oblik. Najbrž je prav pod vplivom Koršovega prevoda Prešernove umetnine Brjusov napisal dva sonetna venca. Že omenjeni Šiškin ter Maja Ryžova ("*Soneti nesčastja*" Franceta Prešerna v ruskih prevodah Fedora Korša i Aleksandra Giteviča, zbornik mednarodnega simpozija *Sonet in sonetni venec, Obdobja 16*, Ljubljana, 1997) navajata, da so Brjusovu s pisanjem sonetnih vencev sledili mnogi pomembni ruski pesniki, med drugim znameniti simbolist Vjačeslav Ivanov, M. Vološin, S. Kirsanov, M. Dudin itd. Od konca 19. stoletja naprej sonetni venec figurira kot mitična forma ruske poezije, rezervirana za najpomembnejša pesniška in bivanjska sporočila – ta emfatični pomen pa ruska recepcija te forme nedvomno dolguje Prešernu.

Čeprav se Slovenci zaradi svoje majhnosti in nenaklonjenih zgodovinskih okoliščin radi pohvalimo s svojimi prispevki evropski civilizaciji in kulturi, smo v zvezi s Prešernovim *Sonetnim vencem* nenavadno in pretirano skromni: zgodovinsko dejstvo je, da je šele Prešeren iz komplicirane verzifikatorske družabne igre naredil pesniško obliko z umetniškimi nabojem in z najvišjimi sporočilnimi ambicijami. Mednarodni razcvet te forme v 19. in 20. stoletju torej precej dolguje velikemu pesniku maloštevilčnega naroda – Francetu Prešernu. Slovensko prešernoslovje, ki se ponša z izvrstnimi analizami in interpretacijami, se v mednarodnem prostoru torej obnaša nenavadno skromno in ponižno, saj bi se moralo glasneje zavzemati za priznanje pionirske vloge Francetu Prešernu pri formiranju sonetnega venca kot pesniške oblike emfatičnega pomena.

Po Prešernovem zgledu je sonetni venec postal mitična pesniška oblika, rezervirana za najgloblja in najbolj vzvišena eksistencialna spoznanja. Matjaž Kmecl je že v *Mali literarni teoriji* (1977) navedel, da slovenska slovstvena zgodovina po Prešernu beleži več kot 50 sonetnih vencev. Poleg mnogih epigonskih izdelkov so nekateri avtorji uspeli tej Prešernovi obliki vdihniti osebni pečat in umetniško moč: tako v vrh slovenske lirike sodita sonetna venca Franceta Balantiča (drugi žal nedokončan). Po drugi svetovni vojni je po tej zahtevni formi poseglo več pesnikov, od k tradiciji naravnane Janeza Menarta (*Ovenela krizantema* v zbirki *Prva jesen*, 1955) prek avantgardista Vladimirja Gajška (*Amfionova plunka*, 1975) do pesnika

uglasbene poezije Mateja Krajnca, ki je v zbirki *Vsakdanjost* (2003) zbral štiri sonetne vence.

Podpisani sem v obdobju postmodernizma napisal štiri sonetne vence in jih objavil v zbirki *Kronanje* (1984). Z izjemo naslovnega venca *Kronanje*, posvečenega čudežu rojstva (z akrostihom *Srečno pot, otrok!*), sem preostale tri – *Malo morsko deklico*, *Harlekina* in *Faetona* – pozneje tako temeljito pre-delal, da gre pravzaprav za nove sonetne vence: pod naslovi *Velika morska deklica*, *Harlekin*, *predzadnja ponovitev* in *Faetonova senca* sem jih vključil v *Bivališča duš*, tretjo in zadnjo knjigo svojega epa *Vrata nepovrata* (2017).

Slovenska poezija je v zakladnico svetovnih pesniških oblik prispevala celo *sonetni venec sonetnih vencev* ali *veliki sonetni venec*, se pravi sonetni venec na kvadrat. Ideja za to skrajno zapleteno artistično kompozicijo se je porodila davčnemu uradniku Jožefu Zazuli v prvi polovici 20. stoletja; dokončna varianta je ohranjena v rokopisu, ki je nastal med drugo svetovno vojno, ko je Zazula kot izgnanec bival na Hrvaškem. Milan Batista, eden izmed pionirjev te forme, je nerodno ponavljanje v imenu skrajšal v Veliki sonetni venec, kar je tudi naslov njegovega poskusa, nastalega v italijanskem koncentracijskem taborišču Gonars med vojno. Takoj po koncu vojne je sonetni venec sonetnih vencev z naslovom *Sla spomina* uresničil tudi Janko Moder, sicer bolj znan kot prevajalec: nastal je v zaporu, zaradi političnih okoliščin nastanka pa je izšel šele leta 1994. Za avtorja forme je nekaj časa veljal Mitja Šarabon, ki ga je prvi objavil leta 1971. Največji mojster te gigantske forme pa je nedvomno Valentin Cundrič, ki jo je realiziral kar osemkrat, saj ustreza njegovemu mističnemu doživljanja kozmosa, zgodovine in človekove usode. Medtem ko so pri Šarabonu in Modru vsi sonetni venci medsebojno povezani s ponavljajočimi se verzi in rimami, tako da vsi magistralni soneti tvorijo magistrale magistralov (skupaj 211 sonetov), se je Cundrič odvečnemu ponavljanju elegantno izognil s tem, da je sprostil pretirano strogost rimanja in ritma ter se odpovedal magistralnim sonetom (zato je pri njem skupno število sonetov nižje – 196). Ob tem velja še posebej poudariti, da je Cundrič pesnik velikega ustvarjalnega zamaha, mojstrskega jezika ter avtentične in sveže izrazne moči, kar je v našem ozkem prostoru premalo priznано. Literarnozgodovinsko in verzološko se je s Cundričem in problematiko velikega sonetnega venca najbolj natančno ukvarjal žal veliko prezgodaj umrli Mihael Bregant (*Sonetni prelom: samozaložništvo in cikličnost kot osrednji determinanti Cundričeve lirike*, 1994).

Leta 2018 me je kontaktiral brazilski pesnik Joedson Adriano da Silva Santos z vprašanji o zgodovini sonetnega venca in sonetnega venca

sonetnih vencev. Poslal sem mu potrebne razlage in podatke, ki jih je s pridom inkorporiral v svoje fascinantno pesniško delo in iskanje. V portugalsčino je prevedel pesem iz mojega prvenca *Stihožitje* (1977), kjer se zadnji verz glasi “vsemirje, ta vse, ta mir in ta je, neizrekljiva rima rim, vserimje”, kar sem sam – v obliki “brisanega soneta”, mojega izuma, kjer število verzov pojema iz kitice v kitico: 5, 4, 3, 2, 1 – prevedel v angleščino kot “universe, a unison of unheard star chimes, / universe, an unspeakable rhyme of rhymes, / uni-verse”. To mojo sklepno besedno igro, ki zrcali verz in uni-verz-um, je povzel tudi brazilski pesnik v portugalskem prevodu (*uni-verso*). Predvsem pa je napisal sonetni venec o zgodovini sonetnega venca in sonetnega venca sonetnih vencev, kjer nastopajo slovenski pesniki na čelu s Prešernom, s hvalnico Zazuli, s posebnim poudarkom na Balantiču in z velikim hrvaškim pesnikom Lukom Paljetkom kot prevajalcem Prešerna in avtorjem sonetnih vencev. Pravkar pa mi je poslal svoje delo *Erröes*, ki je prvi venec vencev sonetnih vencev, kar je nova potencia sonetne oblike: če je sonetni venec sonet na kvadrat in veliki sonetni venec sonet na tretjo potenco, potem je venec vencev sonetnih vencev – sonet na četrto potenco. Po njegovi razlagi je razdeljen na pet knjig iz samih sonetov, ki so pa vse medsebojno povezane: kratke zgodbe, venci; novele, venci vencev; romani pa sestavljajo ep, vse iz samih sonetov. Ker po njegovi razlagi v pismu niti Amazon ni mogel vseh petih del stlačiti v eno samo knjigo, so objavljene v petih knjigah, v katerih pripelje največje Zevsove sinove (Seu Zé) v Brazilijo našega časa: *Alcides* (*Heracles*), *Dinis* (*Dionysus*), *Silvano* (*Pan*), *Iran* (*Perseus*) in *Minos* (*Monis*). Tudi število sonetov pri tej gigantski gradnji izjemno naraste. Naj to številko ponazorim v računalniškem jeziku: trije naslovi, ki sem jih doslej pregledal, imajo 20 megabajtov!

A vrnimo se h *coroni*. Pri slovenskem poimenovanju sonetnih cikličnih oblik pa je treba paziti: če smo italijanski izraz *corona di sonetti* poslovenili kot *sonetni venec*, bi v izogib nesporazumom in zamenjavam morali samo izvorno *corono* imenovati *venec sonetov*. Nemara pa bi bilo najbolje, da v tem primeru prevzamemo kar italijanski izraz *corona*, čeprav je pomensko polje te besede v zadnjih dveh letih skoraj popolnoma zasedel pomen epidemije.

Moja *corona Corona*, ki v magistralnem sonetu izkaže akrostih *Corona o coroni in upu*, obsega osemnajst sonetov, skupaj s sklepnim, magistralnim, pa devetnajst. *Magistrale* razgrinja kompozicijo *repatega soneta* (*sonetto caudato*), regularne forme srednjeveškega italijanskega soneta, kjer je osnovni sestavi dveh terc in dveh terc in dodan še rep – verz ali dva, včasih – kot v mojem primeru – tudi dve dvostišji. V primeru moje *corone* je osnovna sonetna forma, ki oblikuje klasični sonetni venec, izrazito

elegično uglašena, “rep” pa naj bi zvenel kot vedri finale, hvalnica utopiji in domišljiji, upanju in človeški skupnosti.

Verzni ritmični impulz je jambski trinajsterec. Nesrečna številka. Peklenska je zgodovina besed: potem ko je *corona* označevala *kraljevsko krono* in *sonetni cikel* kot krono lepote, zdaj označuje najbolj zavratno nevarnost našega časa.

Moja *corona* upesnjuje tudi najnižjo točko korodiranja nacionalne ideje, ki je svoj inicialni, svetli, emancipatorni vzgon doživela s *Sonetnim vencem* Franceta Prešerna, v mračno perverzijo nacionalistične ideologije. Da se pri svojem primitivnem in provincialnem rasizmu ti Sloveneti sklicujejo na narodnozavednega, a kozmopolitskega romantika Prešerna, je analfabetsko, manipulantsko ponarejanje zgodovine.

Gre za cikel najbolj obupanih pesmi, kar sem jih kdaj napisal. V veliko olajšanje mi je – čeprav ni bilo niti najmanj lahko – da sem to coronu obupa kronal z vedrim tonom in sporočilom upanja. V sklepnih sonetih pišem celo nov slovar in slovnico upanja. Utopijo.

Naj ta verzološki in literarnozgodovinski komentar sklenem z osebno zgodbo, ki pa dokazuje, da so vezi med utopijo in poezijo utemeljene globoko v zgodovini filozofije in umetnosti. Med njimi je tudi za nas čas nenavadna vez – verz.

V flamskem mestu Mechelen je angleški renesančni humanist Thomas More napisal velik del svoje *Utopije*. Iz krvavega kaosa tudorske angleške stvarnosti se je zatekel v lepo prestolnico tedanjih Nizozemskih dežel (Nederlanden), k prijatelju Busleidenu, da bi v miru dokončal svoje prelomno delo. Poleti leta 2015 sem si v palači Busleiden ogledal razstavo ob petstoletnici *Utopije*. Iz razstavljenih izvirnih izvodov sem razbral Morov vzgib, ki ga današnje izdaje *Utopije* s svojimi neodgovornimi okrajšavami do nespoznavnosti zabrišejo: začetek izvorne *Utopije* je – dobesedno – nova pisava, kajti stara abeceda je bila preveč potopljena v krvavo blato starega sveta, da bi zmogla nositi vizijo novega sveta, *kraja, ki ga ni, u-toposa*. Prvo poglavje vsebuje pravila novega jezika, slovar ključnih besed in nekaj pesmi, ki jih je Thomas More spesnil v novem jeziku in zapisal v novi pisavi, med drugim hvalnico prijateljstvu. Utopija je torej tudi in v prvi vrsti pesniški projekt.

Kolikor lahko presodim, je Morov izum novega jezika, ki bi povzel vse obstoječe jezike in njihovo različnost presegel z utopijo medsebojnega razumevanja vseh narodov in ljudi, pravzaprav projekt *esperanta – avant la lettre*. Nekaj stoletij pred rojstvom *esperanta*. V tem kontekstu je pomenljivo ime jezika *esperanto – jezik upanja*.

Tudi sam sem poskušal ustvariti nov(akovski) slovar upanja in nov(akovsk)o slovnico utopije. Pomenljiv je v *Coroni verz: Pridi sem! Pesen je sen, jezik utopije*.

Bistveno zakonitost slovnice mojega pesniškega jezika pa povzema naslov prve med protestnimi kolesarskimi pesmimi iz maja 2020, ki je vključen tudi med sklepna sporočila *corone o coroni in upu* – *Svoboda je glagol*.

Viri za radovedne:

NOVAK, Boris A.: *Le forme poetiche romanze in Prešeren* [predavanje na mednarodnem simpoziju]. Roma, 13. dec. 2000. [COBISS.SI-ID [14767202](#)]

NOVAK, Boris A.: Prešernova vloga pri formiranju sonetnega venca kot umetniške oblike. *Primerjalna književnost*, ISSN 0351-1189. [Tiskana izd.], dec. 2001, letn. 24, posebna številka, str. 41–60. [COBISS.SI-ID [17047394](#)]

NOVAK, Boris A.: La corona di sonetti di Prešeren: per la storia di una forma poetica. V: JERKOV, Janja (ur.), KOŠUTA, Miran (ur.). *Prešerniana: atti del convegno internazionale: dalla lira di France Prešeren: armonie letterarie e culturali tra Slovenia, Italia ed Europa*, (Ricerche Slavistiche, n. s., vol. 1 (47)). Roma: Il calamo. 2003, str. [47]–69. [COBISS.SI-ID [21635426](#)]

NOVAK, Boris A.: Prešernova vloga pri formiranju sonetnega venca kot pesniške oblike. *Slavistična revija: časopis za jezikoslovje in literarne vede*, ISSN 0350-6894. [Tiskana izd.], okt.–dec. 2003, letn. 51, št. 4, str. [443]–453. [COBISS.SI-ID [23766882](#)]

NOVAK, Boris A. (urednik, avtor dodatnega besedila, prevajalec): *Sonet*, (Zbirka Klasje). 1. izd. Ljubljana: DZS, 2004. 414 str., ilustr. ISBN 86-341-3651-5. ISBN 86-341-0623-3. [COBISS.SI-ID [128523776](#)]

NOVAK, Boris A.: *Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku*, (Razprave Filozofske fakultete). Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2005. 300 str. ISBN 86-7207-173-5. [COBISS.SI-ID [225799936](#)]

Živa Škrlovnik

V Casi Delgado se je nekaj zgodilo



Draga Nilza,

danes mi je bilo še posebej toplo pri srcu, ko si ob odhodu na mizi pustila tisto cvetje, na nekaj me je spomnilo, pa ne vem, na kaj. Nekaj davno pokopanega, že skoraj docela pozabljenega je v meni obudil ta cvet. Ko sem te videl odhajati skozi kuhinjska vrata, ki držijo na stezo za hišo, me je presunilo, kako se vse sklada: tvoja zelena obleka s purpurnim vzorcem, žgoča, temno oranžna sončna svetloba ob zahodu, ki je planila skozi vrata, ko si jih odprla, in tisti živo rožnati cvet, ki si ga odložila na staro Obunyambovo mizico, opraskano od neprestanega prestavljanja in ostrih mačjih krempljev – vse to je name naredilo globok vtis. Sedel sem tamkaj, tebi za hrbtom, v gugalniku, in se počutil kot kak voajer, ko si takole odhajala – nekaj tako intimnega je bilo v tistem drobnem gibu, ko si odložila rožo. Ne zameri mi, Nilza, a zdelo se mi je, kot da veš, da te opazujem, čeprav sva si pred tem rekla lahko noč in se je vsaj meni zdelo, da sem zelo prepričljivo zaposlen z delom. Da, tako je bilo – ti si odhajala in odložila cvet, jaz pa sem tebi za hrbtom vse to opazoval, kot bi ne bil tam, kot bi ne sedel tri metre stran, kot bi ne poznal vonja po hibiskusu, kavi in plesni, ki ga vsako jutro prinese s teboj in me celega zastrupi, da omotičen stojim v kuhinji in niti ne slišim, kaj se ostali pogovarjate; prav zares sem se počutil, kot da brez dovoljenja pogledujem skozi okno kopalnice, v kateri se umiva žena nekoga drugega. Pa si navsezadnje šla samo skozi vrata – popolnoma oblečena. V tisto zeleno obleko s purpurnim

vzorcem si bila oblečena, vem, da si jo sama zašila – Marisol mi je to povedala predvčerajšnjim, ko si bila ti na vrtu –, in sploh ne vem, zakaj pišem o tej tvoji čudoviti, ohlapni obleki, ko pa v resnici razmišljam, kaj je pod njo.

Ne – oprostí mi, Nilza! Ne bom si dovolil! Vem – prestopil sem mejo. Raje ti bom poskusil povedati še kaj več o tem, kako sem se počutil, ko si danes odhajala. Torej, kakor sem napisal, nekaj intimnega je bilo v tistem cvetu in v tvoji dolgi, temni roki, tako vitki in hkrati lepo zaobljeni, ko si odlagala rožo. Morda je sledeče plod moje domišljije, a za trenutek sem pomislil, da si se želela obrniti, mi cvet položiti na papirje na kolenih? Bilo je, kot bi pomišljala, kakšen potek dogodkov lahko takšno pogumno dejanje sproži. Jaz, draga moja Nilza, sem o tem vsekakor razmišljal do malo prej, ko sem se končno odločil, da je spet čas, da ti pišem. Zagotovo je lažje, če svoj pustolovski, divji notranji svet preložim na ramena od sonca in prahu porumenelih listov, kot pa da vse skupaj tiščim v sebi, se ti ne zdi? Tako imam vsaj občutek, da si vsega skupaj ne domišljam in da si resnična, da si človek iz mesa in krvi in las in tistih čudovitih peg na ramenih in tenkih črnih dlavic na vratu in ožuljenih pet, ki jih tako rad gledam, ko se dvignejo od tal, ko počepneš k azalejam, prav tistim, katerih cvet si danes po pomoti polomila in ga nato tako nezemeljsko spustila na Obunyambovo mizo, da je zardel še sončni zahod in se raje pogreznil sam vase in me pustil sedeti v temi, kot da sem bil pravkar priča nekakšni čarovniji, ki je zavoljo lastnega zdravja ne bi smel videti, saj proti njej ni uroka in ni zdravila, in vse se mi zdi, da je tako ali tako že prepozno, da sem se zapletel v tole tvojo zeleno obleko s purpurnim vzorcem in zdaj razmišljam samo še o tem, kako rad bi se te obleke dotaknil, jo pobožal, jo pogladil ravno tam, kjer se zaje med stegna pod zadnjico –

Louis

Petek, 23. julij, Tofu

Vsakršna pomoč bi mi zdajle prav prišla. Ni, da bi se pritoževala nad Edgarjem – večino dneva dela, vidim ga samo oblitega z mesečino ali pa pod kuhinjsko svetilko, tako da sem že pozabila, kakšen je odtенок njegove kože pri dnevni svetlobi. Ne moti me, da toliko dela. To počne zato, da lahko živiva v hiši in ne v podrtiji, tako kot Marisol in njen majajoči se Helio, ki že ob sedmih zjutraj stoji pod kotom petinštirideset stopinj in smrdi kot svinja. Ne prenesem ga, vsakič ko Marisol nesem v čiščenje sveže rake, nepremično strmi vame s tistimi kalnimi, rubinasto rdečimi

oči in kar čutim, kako me obtožuje, ker sem Marisol pripravila do tega, da se je prijavila za delo v Casi Delgado in mu tako odtegnila štiriindvajseturno oskrbo. Kaj me briga! Kar naj me obtožuje, Marisol si zasluži vsaj deset ur na dan stran od tega gnijočega kupa nesreče, ki se je odločil, da bo življenje posvetil sosedovemu doma varjenemu pivu, ki mu ga še plačati ni treba. Kot pes se vlačí naokoli, žena pa mu k umazani riti prinaša hrano in mu pere cunje. Sramota. Dolgo sem rabila, da sem se sprijaznila, da se Marisol nikoli ne bo ločila. Poznam jo že od svojega osmega leta in vedno je bila neodločen človek, zato sem dolgo upala, da ga bo, če jo bom dovolj dolgo prepričevala, vendarle zapustila. Potem pa sem na neki zabavi v vasi šla absolutno predaleč in ji pred vsemi rekla, da je še mlada in da bi pri skoraj štiridesetih lahko opravila dosti bolje, kot da Helio briše kozlanje iz naročja, pa mi je pripeljala takšno klobuto, da se mi je zdelo, da vidim pred seboj svojo pokojno staro mater, ki je radodarno delila prav takšne zaušnice. Nadrla me je, naj se sprijaznim z njeno *odločitvijo*, da je raje s pijanim Heliom, ki mu dolguje življenje, kot pa da bi jo do onemoglosti porivali Renamovi vojaki in jo nato pustili, da crkne na polju. Vzelo mi je sapa – od Marisol nisem nikoli v življenju slišala niti ene grde besede, nikoli ni bila upornica, nikoli se ni nikomur postavila po robu in prav nikoli je nisem slišala kričati. A glej, tam je stala in kričala name, ne, ni kričala, vreščala je, da so se vsi pobrali s plesišča in sva ostali le jaz in ona. Vreščala je in vreščala, ko se je nehala dreti, pa jo je popadel tako neusmiljen jok, da ni prišla do zraka in so ji pomodrele ustnice. Držala sem jo v objemu tam sredi plesišča in ji pustila, da je vsaj enkrat iz nje bruhnilo trideset let zatajevane bolečine in gnusa, obenem pa so mi po licih tekle vroče solze in mi kapljale v dekolte, kajti še predobro sem se spomnila tistega tovornjaka, ki naju je kot deklici pobasal ob poti proti šoli, vem, kakšno srečo sem imela, da mi še niso zrasle prsi in da mi je mama tistega dne zjutraj pobrila glavo, pa tudi kože sem prebolela malo pred tem. Poslali so me naravnost na polje. Marisol pa je puberteta zapopadla prehitro in bila je zelo lep otrok. Zato sem ji pustila, da je kričala kot iz uma, ko sem si drznila na zabavi pripomniti, naj zapusti Helia, prav Helio je bil namreč tisti, ki je Marisol potegnil iz največjega dreka v njenem življenju. Od takrat ga nikoli več ne omenim, razen morda takrat, ko Marisol besni nad dvanajstimi vedri njegovega kozlanja, ki jih mora sprazniti, ko pride domov, no, takrat pa mi pusti, da ji pritegnem in morda nedoločno rečem “Prekleti moški, obnašajo se, kot da se vse vrte okoli njih” ali kak podoben nesmisel. Kajti jaz nimam pojma, kako je, če imaš doma Helia, ker imam doma Edgarja, ki spije morda dve pivu na leto in še takrat se naslednji dan

tako sekira, kot bi staremu Corneliu razbil pol terase, ne pa da je šel samo scat v solato na vrt za bifejem.

Ampak prav zdaj sem pa jezna na Edgarja. Jezna sem, ker ga ni nič doma, čeprav vem, da ga ni, ker dela za naju oba. Ampak mene vseeno jezi, ker ga potrebujem, potrebujem njegovo bližino, ki bi me povlekla nazaj na realna tla, potrebujem njegovo prisotnost, ki mi bo dala vedeti, da je resnični svet tukaj, z njim, v najini hiši, na najini terasi, v najini postelji, ob najini mizi in ne tam, v Casi Delgado. Potrebujem ga, da mi pomaga sestopiti nazaj na trdna, varna, poznana tla, ker tega ne morem storiti, prav zares ne morem, če Edgarja nič ne vidim. Ni mi dovolj, da se združiva samo zvečer, v postelji, ko se izmučen stisne k meni, dišeč po milu in svežem perilu, in v trenutku zaspi, ni mi dovolj, da vsako jutro najdem na mizi prijazen opomnik v obliki listka, na katerega je s svojo zavito pisavo nametal ljubeče sporočilo. Vse to je veliko, vem, ogromno je, to je več, kot bo Marisol kadar koli izkusila, in prav to me pekli, da se počutim tako nehvaležno za to, kar imam, za tega čudovitega moža, ki nikoli ne pije, se ne krega z mano in mi ne bi storil sile, pa če bi mu plačali. Ampak nič ga ni doma. In zdaj je tako že nekaj časa. Vse odkar je draginja in je preprosto življenje kar čez noč postalo luksuz. Luksuz, za katerega mora zdaj Edgar delati pet ur več v dnevnu in ga jaz nič ne vidim. Zato pa ostajam v Casi Delgado do teme. Zato pa odhajam tja ob svitu. Da ne bi bila sama doma.

Nisem prepričana, če sem čisto iskrena sama s sabo. To je navsezadnje dnevnik, morala bi biti iskrena, a ko berem zadnje stavke, ko berem razloge, zakaj odhajam v Casu Delgado zgodaj in se vračam pozno, mi med ritnicama spolzi potoček hladnega potu in vem, da je to sram. Sram, ker si niti tukaj ne upam zapisati, da v Casi Delgado obstaja nekaj, nekdo, ki mi ga je, no, pač, lepo ga je videti.

Ljuba Nilza,

iz srca se ti moram opravičiti. Moje zadnje pismo je bilo naravnost prostaško. Kako sem si te privoščil! Oprosti mi, Nilza, nekaj v meni, tisto nekaj, kar se je zbudilo, ko si zadnjič odšla skozi vrata, je od samega ljubega samozatajevanja privrelo na površje in me prevzelo, zavzelo je moje pero in tisti nesrečni list papirja, da je vse skupaj izpadlo, kot da razmišljam samo o tvojem telesu, v resnici pa si me prevzela vsa, ne samo tvoje telo in obraz. Divje si želim, da bi me razumela, pa vem, da je za to bolj malo možnosti, zato sem še toliko bolj bridek in sram

me je, da sem ti nakazal, o čem premišljuje, ko odideš. A zagotovem ti lahko, Nilza, da nikoli ne bom prestopil meje, ne, če si tega ne boš želela tudi ti, in naj gre vse k hudiču, če bom v svoji bridkosti toliko trapast, da te bom nehote odgnal.

Vem, da si ženska, ki svoje življenje nosi ponosno in se ničesar ne sramuje, zato sem ob tebi še toliko bolj neroden in prav čudi me, da name ne gledaš zviška, ko se prestopam ob tebi, medtem ko sadiš rože ali pripravljaš pogrinjke za goste. Vse to počneš, kot da je to nekaj najbolj vsakdanjega, pa hkrati izredno pomembnega, in tako te tudi dojema ves svet z mano vred. Preprosta si, da te je užitek gledati, ko se smejiš Marisolinim šalam in hecaš psa, ampak trenutek za tem, le drobec sekunde za to preprostostjo, se izraz na tvojem obrazu spremeni in pridobi globino, ki ji sam nisem prišel do dna in ji najverjetneje tudi nikoli ne bom, in hudo zavisten sem tvojemu možu, ki se je v to globino nekoč moral potopiti, moral je zbrati pogum in tvegati vse, kar je do tedaj poznal in vedel. Zmogel je to popotovanje, tja čez vsakdanji, iskreni nasmešek, onkraj preproste šaljivke, ki špika sodelavce in se ogiba mojemu pogledu. On je to zmogel in vedel je, kako to narediti, pa spet; bil je prvi, ki je to storil, in imel je prednost, saj te jaz tedaj še nisem poznal, če bi te, bi se prekleto potrudil, da bi bil jaz tisti, ki bi se prvi dokopal do tvojega dna.

Še enkrat, Nilza, oprosti mi spodrseljaj v prejšnjem pismu. Danes sem redkobeseden, kakor sem ti prejšnjič naložil, ti bom danes prihranil – morda je bolje tako.

Louis

Sreda, 5. avgust, Tofo

Marisol bi lahko eno primazala. Vtika se v reči, o katerih nima pojma, pa še smešno se ji zdi. V Casi Delgado je trenutno grozna gužva in mislim, da je bolje tako, saj imamo tako resnično veliko dela in je precej manj časa za nerodne jutranje "pogovore" in pitje kave v tišini, ki je zdaj že tako gosta, da bi moral Obunyambo uporabiti svoj največji nož, da bi jo lahko prerezal. In Marisol, ta trapa, se je začela nalašč ogibati jutranjemu pitju kave v službi in zdaj ostajava z gospodom sama. Ona gre raje na zadnje dvorišče, k fantom, ki že od svita skubijo kokoši in se glasno režijo, ob tem pa mi meče pomenljive poglede, Obunyambo pa tako ali tako skoraj ne pride več v kuhinjo, saj je zaradi velikega števila gostov kar naprej nekje naokoli s svojim orodjem in popravlja to in ono po hiškah. In tako nimam izbire, kavo je treba popiti, pripravim jo še zanj, navsezadnje sem zato tudi

tam – da opravljam svoje delo in eno izmed opravil je tudi kuhanje kave za gospoda. Dokler smo to opravljali v družbi in se ostali niso kot pavijani porazgubili po posestvu, je bil to zabaven obred: šalili smo se, se zbadali, Obunyambo je po navadi pripovedoval štorije iz svoje mladosti, ki jo je preživel pri bogatem veleposestniku nekje v bližini Bulawaya, in Marisol se je tem prigodam tako smejala, da ji je kava špricala skozi nos; prav vsako jutro smo začeli tako in meni je ustrezalo. Na ta način sem lahko nekaj minut sproščeno preživela v Louisovi neposredni bližini, ne da bi se enkrat samkrat vprašala, ali je primerno, da se stikava z rameni, saj je naša čajna kuhinja tako majhna, da se v njej stikaš s telesnimi deli vseh, pa če to hočeš ali ne. Dobro mi je delo tudi, da sem v teh trenutkih okušala nekakšno premoč nad njim, saj je bil takrat on tisti, ki ni razumel hitre, popačene in z lokalnimi izrazi ozaljšane portugalščine, in se vsaj nekaj minut v dnevu nisem počutila kot poraženka, ker edina med kolegi ne govorim angleško in Louisa ne morem zapelesti v dolg, bistrumen in iskriv pogovor o tem, na kak način bi po njegovem morali zalivati trato: zjutraj in zvečer ali skozi cel dan z namakalnim sistemom. To namesto mene počne Obunyambo, ki se že prav afna; kadar govori z Louisom, se trudi prevzeti njegov angleški naglas, kar se seveda klavrno konča – če si Afričan, ki že celo življenje govori mešanico portugalščine, makonda in afrikansa, ti prav gotovo ne bo uspelo zatajiti te bizarne jezikovne mešanice – naglas, kakršen koli že, se bo izgubil in ostal boš sam s svojo nezavidljivo multilingvistično preteklostjo, ki te bo ob vsakem globljem pogovoru spomnila, da je prepozno za izbornost jezika, zdaj gre za golo preživetje in najbolje je, da orješ v pogovoru dalje in poskušaš ignorirati znake panike pri sogovorniku, ki mu ne uspeva sproti razvozlavati hitrih in neprestanih gramatičnih preskokov med štirimi jeziki.

Torej, Marisol si sama pri sebi očitno misli, da nekaj ve, in ne morem ravno reči, da mi je vseeno; že kar lep čas imam občutek, da se tudi Obunyambo prikrito muza, ko vidi, da sva se z Louisom znašla v krogu treh metrov drug od drugega. Neprijetno mi postaja. Za Marisol vem, da ne bo razširjala neosnovanih govoric, za Obunyamba pa nisem prepričana – če drugega ne, vsi vemo, da doma Cristobel, ki je pramati opravljanja, pove o vsem, kar se dogaja v službi, in če izve ona, bo prej kot slej izvedela cela regija, tudi Edgar. Česar si pa niti najmanj ne želim, saj se konec koncev tudi nič zares ne dogaja, kajne? Saj to ni nič, še pogovarjati se ne moreva, in vsa tista pisma, ki jih Louis odlaga v mojo omarico, so prav gotovo samo opombe k mojemu delu. Prav zares; ne vem, zakaj se sekiram – verjetno bi jih morala pokazati Marisol in ona bi mi lahko kaj hitro prevedla, da gre

za nezadovoljivo urejeno gredo azalej ali pa za premalo zloščen pribor na mizah za goste.

Ampak pisem Marisol vseeno ne pokažem. In vem, da jih tudi ne bom – v želodcu se mi je usidrala morska zvezda, kot bi rekla moja stara mati, ki mi kaže, kam in kod. In če jo poslušam, vem, da ne kaže nič kaj dobro: tista pisma so skoraj zagotovo delikatne narave. Zakaj bi mi Louis dajal delovne napotke prek pisem, ko pa bi to z lahkoto storil prek Obunyamba ali Marisol? In kako bi si lahko vse skupaj domišljala, po tistem zadnjič zvečer? Ko sem odhajala, sem v ogledalu na steni ob vratih zelo razločno videla, da strmi vame. Gledal me je. Pozabila sem že, ali me je tudi Edgar tako gledal, preden sva začela. A kako naj zdaj razmišljam o Edgarju, ko pa je tukaj Louis, s katerim preživim večino dneva in me gleda, kot da se mu bo, če bo storil en korak v mojo smer, za vedno spremenil potek življenja?

Mačko moram nahraniti, pa je nimam s čim. Edgar je spet pozabil kupiti konzerve, pa kdo bi mu zameril – včeraj se je vrnil domov šele ob enajstih zvečer. Čakala sem ga v postelji, veselila sem se ga in si predstavljala, da me bo zvalil iz postelje na polnočno cigareto in kozarec piva, da se bova na toplih betonskih tleh terase stiskala in opazovala mesec, kako nepremično drži stražo nad oceanom, z ulic pa bodo prodirali udušeni zvoki smeha, klicev in glasbe. Nato me bo poljubil in me pogledal v oči, mi vzel kozarec iz rok in ga odložil na tla, potem pa bo tja odložil še mene in nekje takole sredi poljubov in vročičnega rinjenja majice čez prsi pogledam gor proti Edgarju in je tam namesto njega Louis, ki se v vsem tem, kar počneva, znajde še bolje od mojega moža, bolje od kogar koli pravzaprav, in ostra, jedka bolečina mi zareže skozi prsi. Obrnila sem se proti steni, zbrcala rjuho med kolena, da se mi potna koža ne bi lepila skupaj, in vroče solze so mi tekle iz desnega očesa čez nosni koren v levo in od tam na blazino. Hladen krog mokrote pod mojim licem je napredoval skladno z množico čustev, med katerimi nisem prepoznala nobenega, s katerim bi se lahko pobratila in ga pozdravila. Vse je bilo novo, tudi to, da sem se namesto prvotnega divjega scenarija na terasi prvič v dvajsetih letih raje naredila, da spim, ko je prišel Edgar domov.

Nilza.

Od prejšnjega četrtka, ko si vsa čudna in prestrašena prišla v službo in nas je nekaj ur za tem vse pretresla novica o smrti Marisolinega moža, sem neprestano

razmišljal, ali naj ti pišem. Vem, da te je nenadna smrt, še posebej tako blizu in na tak način, globoko pretresla. Marisol je tvoja najboljša prijateljica, in čeprav o tem nikoli nismo govorili, se mi je vedno zdelo, da v tvoji bližini išče zavetje. Konec koncev si to želimo vsi – biti v tvoji bližini. Ne vem, ali se zavedaš, ampak ljudje iščejo stik s teboj, ker je tako, kot bi iskal stik z zemljo. Ali pa z naravo, če hočeš. Odmik, počitek in preprosta, a čudovito lepa realnost. To si ti.

Kot rečeno, Nilza, verjamem, da si trenutno z glavo pri povsem drugih rečeh, in zavedam se, da bo moje pisanje zvenelo, kot da mi ni mar za tragedijo, ki se je pripetila Marisol, kot da sem neobčutljiv za tujo nesrečo in mi po glavi hodi samo lastna bolečina (ali sreča), a pekli me trenutek, ko sem te prejšnji teden – na dan tragedije – na vrtu poskusil potolažiti, pravzaprav sem te želel objeti. Kar nekako sem mislil – kako sem trčen in sebičen –, da si to morda potrebovala in si tega želela. Iskren bom, Nilza, to sem potreboval in želel tudi jaz in morda sem zato slab človek, a tisti žalostni trenutek je sam ponudil priložnost zblížanja in zakaj ne bi smelo biti tako? Zakaj smrt in bolečina ne moreta sobivati z ljubeznijo in priložnostjo? Po mojem lahko! Še več – trdno verjamem, da ta skrajna čustva drug brez drugega ne morejo obstajati.

Skratka, roko sem ti položil na rame in presunilo me je, kako si kot od strele zadeta otrdela. Pa ne tako, kot bi pričakoval – otrdel ti je tudi obraz in morda se motim, ampak na njem sem zaznal odpor. Vse tvoje telo je nakazovalo nelagodje. Prizadelo me je in me onemoglo. Za tem me niti pogledala nisi več. Tudi naslednji dan ne, pa naslednji, in zdaj je minilo že kar več kot teden, pa si še vedno kot tujka. Razumem tvojo bolečino, razumem strah za prijateljico, a odpor, ki sem ga začutil, s tem ni imel prav nič in tišina po tem tudi ne.

Nilza, čeprav sem se sam odločil, da ti bom pisal, ja, jaz sem začel to nenavadno enosmerno korespondenco in sem se tudi zavedal, da ti vsebina čisto mogoče ne bo nič kaj všeč, sem vseeno ves čas upal, da boš pisma nekako prevedla, jih razumela in morda, kdo ve, celo odgovorila. Drzno razmišljam, vem, Nilza, a pred menoj je manj časa kot za menoj in nenavadni občutek minljivosti mi ni še nikdar tako močno narekoval, da je zdaj čas za drznost in za pogum. Temu vsled sem se prepričal, da je popolnoma nemogoče, da bi samo eden izmed naju začutil, da se med nama okorno prestopa privlačnost, ki je starodavno gibalno človeštva in mu, v ključnih trenutkih, gre zaupati. A zdaj, po več kot tednu dni tišine med nama in močnem občutku, da se izogibaš čajni kuhinji, vrtnim gredam, zaprtim prostorom, sončnemu zahodu, skupni pisarni in mojemu pogledu, ne morem kaj, da me ne bi zoprno prestreljevala misel, da si pisma vendarle uspešno prebrala in da sem jaz vendarle neuspešno upal, da ti bodo všeč. Je mogoče, da sem si dovolil absolutno preveč in da sem ti z na papir vrženo bližino storil silo? Da sem te spravil v nekakšno stisko, iz katerega koli razloga pač že?

Razmišljam, kaj bi mi bilo ljubše. Bi raje vedel, da sem nekaj mesecev živel v hudi zmoti in da si zdaj o meni misliš, da sem prostak v srednjih letih, obupan in aroganten belec, ki se mu je zahotelo ne samo tuje zemlje, ampak tudi tujih žensk? Ali pa bi mi bilo ljubše, da sem imel popolnoma prav, da se ozračje okoli naju naelektri kot pred nevihto takoj, ko ostaneva sama, da si po prebranih pis-mih tehtala, v katero smer naj greš, in se zdaj, v času te tvoje nenavadne tišine, odločaš?

Iskren bom, Nilza. Ljubše bi mi bilo slednje. Kakor mi je mar zate, bi vseeno raje videl, da prav zdajle zaradi brezizhodne situacije obupuješ, kot pa da sem bil v zmoti in me ti sploh nisi videla tako, kot sem jaz videl tebe.

Želel bi si, da ne bi bil tako sebičen, Nilza. Oprosti.

Louis

P. S. Kot boš verjetno videla, sem pismo položil na zavoj svežih jajc. Prosim, odnesi jih Marisol, saj vem, da sama ne more ponje.

Nedelja, 16. avgust, Tofo

Včeraj je bilo Marijino vnebovzetje in Heliev pogreb. Tako, Marisol je ostala sama in prav nič je ne potolaži; Edgar ji cvre jajca, ji pripoveduje zgodbe o fantastičnih časih, ki jih je s Heliem preživel na *dhowu* malo pred tem, ko sta se z Marisol vzela, in o časih, ki prihajajo – o mirnih časih, ko bomo vsi trije posedali na terasi in brezskrbno srkali mangovec. To je seveda plod bohotne Edgarjeve domišljije; že res, da sta s Heliem na *dhowu* sekljala valove po otoških zalivih, a prijazno izpušča pomemben podatek, da je njegov prijatelj in njen zaročenec takrat poskušal točno to, kar mu je zdaj končno uspelo, in Edgar se je skoraj na pol presekalo v prizadevanju, da ga je ohranjal živega na palubi. Jaz sem takrat doma že petindvajsetič čakala, ali se bo seme končno prijelo in bom Edgarju lahko ob vrnitvi s “križarjenja” končno povedala, da imamo vsi skupaj eno veliko srečo in da se je otrok le obdržal. Ampak ne, življenje je imelo očitno drugačne načrte in je odplaknilo otroka, obdržalo pa Helia – in zdaj ...

Kakor koli, skrbi me za Marisol. Če ne bo nehala jokati, se bo posušila. In to je zdaj moj problem, pa seveda tudi Edgarjev, ampak predvsem moj – ko Edgar odide v službo, se postavim jaz na stražo in nič ni težjega na tem svetu, kot čuvati človeka, ki je nekoč, pred stotimi leti, že enkrat izgubil

vse, nato pa iz nič zbil skupaj nekaj življenju in ljubezni podobnega, pa to zdaj spet izgubil. Tako je z Marisol. Helio je bil za en klinc mož, a davno preden je to postal, je bil najprej Marisolin rešitelj, nato oče, ki se je prelevil v prijatelja in nazadnje v moža. Leta so tekla in gnusna, nasilna preteklost v Marisol je bledela, ona pa je postajala vse lažja in lažja. Istočasno je Helio postajal vedno težji in težji – nikoli se nisva zares pogovarjala o tem, kaj se je dogajala v času, preden je rešil Marisol, a Edgar mi je občasno, mukoma in z odporom, povedal za kakšen drobec iz življenja njegovega prijatelja. Ni mu bilo treba povedati veliko, saj se je že med vojno razvedelo, kaj so počeli odporniki in čemu je služila njihova slavna *Gandira*. Saj sem konec koncev drobec tega izkusila tudi sama. Marisol pa je pokasirala vse. Vse. In Helio je bil dovolj pogumen, da je vsemu temu naredil konec, čeprav je s tem zastavil lastno glavo. In ko se je ona pobirala, je Helio padal. Gnusil se mi je, ker je bil pijanec, in ponosna sem bila, da je Edgar izplaval bolje. A vedno mi je bilo žal zanj. Ne toliko, kot mi je bilo žal za Marisol – njej je vedno veljala moja prijateljska skrb. In zdaj, zdaj ima samo še naju. Bolečina jo bo preklala, moj mož okoli nje pobira opilke te žalosti in jo, bog ga ima rad, poskuša potolažiti, jaz pa stojim sredi vsega tega sranja in ne čutim ničesar, ničesar, prav ničesar.

Ne morem verjeti, da sem pred slabimi desetimi dnevi odšla v službo prepričana, da bom stvarem enostavno pustila, da gredo svojo pot. Otročje je naivna, da se bo že nekako izšlo. Z deklinškim šarmom opremljena, pripravljena na nadaljnja srečanja in pisma v tujem jeziku. Po prejokani noči čudno lahka in nekako odprta za kar pač že ima priti. Pripravljena narediti en korak v hudo nestanovitno, nevarno divjo vodo tujega moškega z namenom preizkusiti, ali je most med nama dovolj trden, da si upam po njem, in ali je most za mano, ki me povezuje z Edgarjem, še tam.

Pa sem na poti v službo, ko sem čakala Marisol pri pekarni na ovinku, zagledala Brido in Antonio, kako kriče tečeta proti meni, njuni krili sta divje opletali in ju skoraj priganjali v koraku, in sem vedela, da je ali Marisol ali pa Helio. In je bil Helio. Šla sem z njima in smo ga hotele vzeti dol, ampak je bil pretežek, ker je tam visel že celo noč in je verjetno res, kar pravijo o mrličih, da so težki, kot je bilo težko njihovo življenje. Prišli so ribiči, oni so ga odvezali. Marisol je narekala in narekala. Ne spomnim se vsega, kar je govorila.

Po tistem sem šla v službo, da bi razložila, kaj se je zgodilo, pa nisem spravila iz sebe niti glasu. Cel dan sem bila tiho, nikomur nisem povedala, in šele popoldan se je novica kot zahrbtna povodenj priplazila nad nas in poplavila vse, kar je bilo na dosegu. Louis me je poskušal prijeti čez rame,

a sem otrpnila in mislim, da je dojel, da je ni bolj nepravilne reči na tem svetu kot to, da v najhujšem trenutku prijateljčinega življenja predme polaga izbiro. Jasno, iz njegovega sveta je navajen, da lahko človek v življenju vedno izbira. Niti sanja se mu ne, kako je, če te prednosti nimaš.

Jaz je nimam. Morda bi še obstajala, takrat, pred desetimi dnevi, če ne bi Heliu drugi poskus uspel. Ampak zdaj ne obstaja več – izbira namreč. Marisol se je svet sesul v prah. Okoli nje so kadeče se, grozeče ruševine, podoživlja vse najbolj temačne trenutke svojega življenja in jaz, njena edina prijateljica in poleg pijanega Helia tudi edina stabilna družina, ki jo je kdaj poznala, bi naj zdaj razbila še to?

Vendarle nekaj čutim, in to naraščajoč bes. Klinc gleda Louisa in njegovo angleščino, klinc gleda njegova pisma in poglede, vrag naj vzame njegovo udobno, evropsko življenje sredi tega polomljenega in trpinčenega sveta. Dokler se ni s svojim svobodnjaštvom in spogledljivo nerodnostjo usidral na prag mojega življenja, sem bila več kot zadovoljna ženska in niti pomislila nisem, da mi nekaj tako strašno manjka. Klinc naj gleda njegovo otroštvo, ki je bilo prav gotovo čudovito in ga je naredilo v svobodnega človeka. Pred njegovim prihodom so naši hibiskusi tudi zame dišali po svobodi in naša obala je tudi meni dajala občutek zavetja, ne pa utesnjenosti, ki pronica vame, čim se spomnim na vse možnosti, ki bi lahko obstajale, če bi se zame v preteklosti stvari odvile drugače. Jebi se, Louis, ti in tvoj širni svet. Tebi nihče ni peljal čez otroštvo s tankom.

Ljuba Nilza,

ne vem, kaj se je zgodilo med nama, a vsekakor si nisem želel, da bi se končalo s tem, da odideš. Ne nameravam te prepričevati o nasprotnem – spoštujem tvojo odločitev. Mislim si samo, da je bilo zate vsega preveč.

*Casa Delgado bo brez tebe samo še ena postojanka v mojem življenju.
Če si premisliš, se lahko vrneš kadar koli.*

*“Vrtoglavo ceno plača tisti,
čigar srce ne igra na gosli življenja.”*

Louis

Sodobna slovenska proza



Tanja Mastnak

Moški v rži

Razgled iz njene sobe ni bil kaj prida, skozi majhno okno je videla dvorišče in nekaj smetnjakov. Za pogled na Alpe je morala ven, na dovoz, to pa je bilo tudi edino mesto, kjer je bilo dovoljeno kaditi. Tam je besno vlekla cigareto vsakič, ko je imela pet minut časa, in tekstirala fantu, v kakšnem sranju se je znašla.

Povsod je bil vonj po hrani, zdravilih in urinu, razen v jedilnici, kjer se je razvil nov spekter vonjav, ki so obetale, da bo Hanka končno shujšala za tistih pet kil, s katerimi se je preobremenjevala zadnjih nekaj let. Njena praksa je potekala na oddelku za dementne. Po treh dneh je bila že tako apatična, da je začutila nekakšno sorodnost ob pogledu na prav tako apatične starčke, ki so sedeli v vozičkih, strmeli nekam v svoj svet in se slinili. Za trenutek je pomislila, da je izbrala napačno študijsko smer, potem pa se je lotila dela, upoštevajoč stotine podatkov, ki jih je imela zapisane v blokcju, da se ne bi zgodila kakšna nepopravljiva katastrofa in bi kateri od varovancev malo prehitro prešel na oni svet, ne glede na to, koliko bi si to želel. Kajti vsi so delovali zelo sprijaznjeni s potovanjem v nepovrat, ki jih je čakalo v kratkem. Sedeli so na svojih stolih in preprosto čakali. Vse skupaj je bilo podobno kakšni železniški postaji ali letališkemu terminalu.

Vsakodnevna rutina je bilo hranjenje. Nekateri so goptali, sprijaznjeni z usodo, drugi so pljuvali ali pa si tlačili v usta roko. Nekateri so

hoteli klepetati. Najbolj shujšana starčica v čipkastih oblačilih je vztrajno odklanjala hrano.

“To je Silvana,” ji je povedala glavna medicinska sestra. “Doma je iz manjšega kraja na Primorskem. Zelo prijetna gospa, boš videla.”

Hanke ni zanimalo, kako prijetna je, samo pojé naj čim hitreje, da bo lahko šla na svoj čik, gotovo ima že petnajst sporočil, pa ne more na telefon. Prava kriza.

Starka je vztrajno odrivala njeno roko od ust.

“No, kaj bi radi?” se je vendarle vdala Hanka. “Kaj?”

“Voham te, da kadiš,” je rekla Silvana s tihim, hripavim glasom.

“Ja, pa kaj? A vas moti?”

Silvana je odmahnila z roko.

“Ma kaj moti! Rada bi kakšnega prižgala, pa mi ne pustijo. Bi mi pomagala dol in mi dala čik? Ko bo pavza.”

Hanka se je prvič, odkar je začela prakso v tem domu upokojujencev, zasmejala. “No, ta je pa dobra. Seveda, gospa, seveda. Takoj ko bom prosta, pridem po vas, pa bova enega našgali.”

Starka se je veselo zahajljala in jo med kimanjem pobožala po roki.

Naklep sta uresničili še isti dan. Šlo je malo počasi in samo do prve klopce pod smreko, ampak tam sta bili dobro skriti pred pogledi iz doma in Hanka je Silvani ponudila škatlico s čiki.

“Kako dolgo ste že tukaj?” je ogovorila Silvano, ki je razburjeno potegnila dim v pljuča.

Malo je zakašljala, potem pa rekla: “Predolgo, zagotovo predolgo. Saj se ne spomnim več. Prej sem bila povesod, zdaj pa samo še tukaj. Sranje, vam rečem. Pravo sranje.”

Hanka je kimala in se muzala, starka pa se je razgovorila: “Za nazaj se dobro spomnim, zelo dobro, kako je bilo. Bila sem igralka, veste. V Mladinskem gledališču, kar naprej smo gostovali. V Južni Ameriki pa to.”

“A res, v Mladinskem?”

“Ja, ja, bo že držalo. Veste, biti zvezda gledališča, to je super. Moški se kar tepejo zate. Za mlade se itak tepejo, saj sama veš, ampak tam, v Braziliji, pa v Kolumbiji. To bi morala videti. Takšni črni mačoti z bleščečimi očmi. Pa tatuji na vsaki mišici posebej!”

“Noro.”

“Ne moreš si predstavljat. Enkrat sem si privoščila enega bikoborca, veš, kako je bil divji. Kot da jaha bika, ne mene. He, he, he.”

“He, he, he.”

“Saj doma sem imela tudi vedno kakšnega na zalogi. Da me ponoči ne bi zeblo, vedno sem bila bolj drobna, razumeš, brez špehca, potem te pa

vedno zebe. Z Iztokom sem zdržala celih pet let. Rdečelasec, ti so posebej nevarni, ti povem, punca, da se jih boš pazila. Ampak ne glede na to, kako rada sem ga imela, se nisem mogla upreti tistim lepotcem tam čez lužo. Joj, kakšni tipi, kako te je to zagrabil in odnesel. Nepozabno, res. Saj se ne spomnim niti, kaj je bilo danes za zajtrk, včasih niti, kako mi je ime, ampak tistega ta črnega pa ne bom nikoli pozabila, kako si me je privoščil.”

Hanka je z zanimanjem poslušala, končno malo zabave, ta stara jih je res pokala, da se je kar kadilo. Od tega obetavnega začetka naprej sta se redno dobivali, dopoldne in popoldne, kadar je bila pavza med rutino domskega življenja. Hanka je nabavljala cigarete, za Silvano je kupila posebno škatlico, rdeče Marlboro, cigarete morajo imeti okus in moč, starka je rekla, da se ji zdaj pa res ni treba več paziti, itak težko še nateguje v neskončnost. Bližala se je že stotki.

“Človeški organizem baje zdrži do sto dvajset,” ji je povedala Hanka.

“Ah, daj ga no srat, hitro mi daj še en čik, da me ne bi slučajno res doletelo.”

Ko je začela Hanka s seboj prinašati tudi domači brinjevec, je postalo še bolj veselo. Silvana je vsakič razlagala peripetije iz svoje mladosti. Njeno življenje se je zdelo podobno bordelu. Vse njene zgodbe so bile o raznoraznih moških in o vseh mogočih situacijah, v katerih si jih je privoščila. Včasih so bile zraven tudi ženske ali pa jih je bilo celo več naenkrat.

Hanka je dobila občutek, da je njeno lastno življenje obupno dolgočasno. En tip že štiri leta, pa še ta je pripravljen priti k njej samo čez vikend, drugače kar nima časa, pa kakšna strast je to. Tisti bikoborci bi prileteli direkt iz Argentine, če bi le vedeli, da jih čaka čedna mladenka, vzplamtela v željah. Njen Arne pa je tako dolgočasno racionalen. Po Silvaninih standardih ne bi bil dober niti za na smetišče. Navsezadnje se je v petek odločila, da bo odpovedala njegov obisk, češ da ima preveč dela. Niti malo se ni pritoževal, zazdelo se ji je celo, da je v njegovem glasu zaznala sled olajšanja. Gotovo je takoj, ko je prekinil, klical frende, če grejo na fuzbal. Kako bedno, res.

Silvana pa je kar nakladala in nakladala: “Če ne sprobaš dveh naenkrat, sploh ne veš, kaj je življenje, res, mala moja, to bi morala probat vsaka ženska. En moški razplod, dva užitek. To je moj moto.”

Vikend brez obiskov je bil beden, še posebej, ker so skoraj k vsem starčkom prišli sorodniki. Hanka se je zdolgočaseno sprehajala po parku in morila Arneta z esemsi vsakih pet minut. Če bi jih sestavila skupaj, bi jih bilo že za cel roman. V pomanjkanju drugega dogajanja mu je opisovala tudi

Silvanine dogodivščine. Ni bilo videti, da bi ga posebej zapalile. Odgovarjal je na kratko, kot da sploh ne bi prebral do konca. Navsezadnje jo je poklical in priznal, da igra fuzbal, zato ne more kar naprej odgovarjati na njeno cingljanje. Užaljeno je poklopila telefon in ga spravila v žep. Močno si je zaželela nekaj sladkega. Vrnila se je v glavno stavbo doma upokojeincev, kjer so imeli v vitrini včasih kakšno tortico.

V veliki vhodni hali je zagledala Silvano. Njen voziček je porival rdečelični kmetič z melonastim klobukom na glavi. Bil je eden tistih podeželanov, ki se ves čas režijo. Ko sta šla mimo nje, jo je zelo glasno pozdravil in privzdignil klobuk. Silvana je očitno ni niti opazila. Zatopljena je bila v svoje misli.

Lepa reč, si je mislila Hanka in naročila največjo tortico, kar so jih imeli. Sedla je k mizi ob oknu in videla kmetiča, kako rine Silvano po parku, medtem ko po primorsko maha z rokami in se ves čas smeje. Tolažilni cukur ji je malo dvignil razpoloženje. Tudi telefon je spet zacingljal. Očitno se je fuzbal na drugem koncu Slovenije vendarle končal.

Pisalo je: "Tele zgodbice so pa malo popoprane. A si ti ziher, da ta stara ne naklada?"

"Igralke imajo razburljivo življenje," je odgovorila.

"V katerem teatru praviš, da je igrala? V Mladinskem? A ga niso ustanovili šele po vojni? Kdaj pa so šli prvič v Južno Ameriko? V devetdesetih? Tale tvoja frendica bi morala biti takrat že krepko čez petdeset. Daj, malo računaj. To se ne izide."

Tipičen Arne, vse mora zracionalizirati in uničiti. Pravi dolgčas. Če Silvana pravi, da je gostovala z njimi, potem to drži, zakaj mora prav vsako stvar dvakrat pregrizniti. Kot da je to bistvo njenih zgodbic, kdaj točno so se zgodile. Namesto da bi se mu, tumpcu dolgočasnemu, dvignil, ko to bere.

Nalašč ni odgovorila. Kar naj on fuzbalira po svoje, bo že videl, kam ga bo pripeljalo, da nima nobenega občutka za strasti ženske duše!

Dnevi so minevali ob vznemirljivih zgodbicah, ki so se včasih ponavljale, včasih so postale kontradiktorne ali rahlo zbrkljane, ampak Hanka še nikoli ni slišala česa podobnega. Nikoli ni poznala nikogar, ki bi živel, kot je opisovala Silvana. Njuna srečanja so postala svetla točka vsakega dneva. Pravzaprav jo je začelo skrbeti, kako se bo znašla v svojem starem svetu, brez Alp in Silvaninih zgodb.

Arnetova prizemljena poročila o službi in večernem pitju piva so se ji vedno bolj upirala. Tip je bil popolnoma neromantičen. Videla se nista že dva tedna, pa ga je vedno manj pogrešala. V mislih je začela sestavljati

prijazen govor o prekinitvi njune zveze. Seveda tega ni mogla opraviti po telefonu. Skupaj sta bila že štiri leta, zato ga je povabila, naj se naslednji vikend oglasi pri njej, v podalpski idili.

Njena praksa se je medtem prevesila v drugo polovico. S Silvano sta se vedno bolje razumeli, čeprav je starka včasih ni prepoznala. Ampak takoj ko je parkirala njen voziček pod smreko poleg klopce, se je usul plaz besed in zgodbic ni bilo ne konca ne kraja. Ljubimci, konji, bikoborbe. Pravi kalejdoskop doživetij. Ko pa jo je Hanka vprašala, kdo so rdečelični kmetiči, ki so pogosto prihajali k njej na obisk, se je zmedla in ji ni znala odgovoriti. Saj ne, da bi se Hanki zdelo to posebej pomembno. Dokler se Silvana spomni svojih najbolj divjih časov, je vse, kot mora biti.

Med vikendom sta z glavno sestro v jedilnici pili čaj ob rutinskem poročanju o oskrbovancih.

“Sem opazila, da sta se s Silvano dobro ujeli.”

Hanka je zardela. “Ja, res, tako zanimiva gospa, prav rada poklepetam z njo, včasih jo peljem na zrak, saj je v redu, ane?”

“Ah, seveda, prav veseli me. Res čudovita ženska. Pa takšno težko življenje. Pet otrok, mož pa pijanec. Sinovi jo pridno obiskujejo. Hvaležni fantje. Neka moja daljna sorodnica je iz istega kraja. Zelo dobro se je spomni. Bila je najbolj zanesljiva poštna uslužbenka, kar jih je kdaj bilo. Nikoli si ni privoščila dopusta, vedno je bila za svojim okencem in vse je potekalo brez napake. Takšnih ni več, kajne? Res čudovita ženska. Prav škoda, da je postala tako dementna.”

Hanki se je čaj zaletel v grlu in odložila je skodelico.

“Je vse v redu? Te potolčem po hrbtu?”

Hanka je med pokašljevanjem odkimala. “Samo malo vode grem iskat.”

Na hodniku je zajela sapo in se naslonila na steno ob avtomatu za vodo. Kakšne neumnosti vendar govori glavna sestra?

Na koncu mračnega hodnika je bilo veliko okno, edini osvetljeni del. Prav tam se je pojavila znana postava. Iz močne svetlobe se je izluščil Arne in se napotil k njej. Skoraj je pozabila, da ji je zvečer poslal sporočilo, da pride danes na obisk. Ni ga še pričakovala. Še posebej ne tako nasmejanega, videti je bil prav srečen, da jo spet vidi. In eno roko je skrival za hrbtom, skoraj ni mogla verjeti lastnim očem.

Ves zardel ji je pomolil šopek lilij, da ni več vedela, kaj naj sama s seboj in s svojimi rokami. Obraz je zarila v rože in zamomljala:

“Joj, kako dišijo. Hvala, ljubi.”

Objel jo je in na licih je začutila njegove vlažne poljube.

“Dolgo se nisva videla, ane? Spodobi se ...”

Poslovilni govor bo moral malo počakati, se je odločila. Takole razgretega ga nikakor ne bi mogla poslati domov. Silvana ji ne bi odpustila.

Roko je položil na njeno rit, jo krepko stisnil in ji zašepetal v uho:

“A imaš tukaj svojo spalnico? Mi jo boš pokazala?”

Zahihitala se je in ga potegnila za seboj po hodniku.

Na poti proti njeni spalnici sta šla mimo sobe s televizorjem. Po hodniku so glasno odmevali grleni glasovi v španščini: *te amo mucho, eres mi todo, eres el amor de mi vida, te quiero con todo mi alma* in podobno. Na ekranu je videla temnolasega moškega z razgaljenimi bicepsi, ki je milo gledal proti gledalkam.

Silvana je sedela v prvi vrsti in pozorno spremljala dogajanje. Tokrat je Hanko takoj prepoznala. Pomahala ji je in odobravajoče prikimala, medtem ko jo je Arne strastno potiskal naprej proti njeni sobi.



Nicolas Dickner (1972), quebeški pisatelj, kolumnist, prevajalec in še kaj, je začel s kratko prozo, največji uspeh pa je doživel z dvema od svojih treh romanov (*Nikolski*, 2005, in *Six degrés de liberté*/*Šest stopenj svobode*, 2015), okronanima z vrsto uglednih nagrad, tudi z najvišjo kanadsko Governor General's Award, in prevedenima v kar nekaj tujih jezikov. Dickner v domovini velja za enega vsebinsko in slogovno najizvirnejših avtorjev, izjemno bistrega in hkrati prešerno igrivega, ki preseneča prav do zadnje strani. Njegovi junaki, simpatični vsak s svojo obsesijo, živijo v nekem kompleksnem, a realnem sodobnem svetu in skušajo širiti meje človeških izkušenj. Okoliščine, ki predstavljajo okvir zgodbe, avtor temeljito razišče, nato pa začini pripoved z neskončno domišljijo, humorjem, poetičnostjo in množico skritih pomenov.

Nicolas Dickner

Šest stopenj svobode

44

Potem ko je Jay odvrгла koš z reciklažnimi odpadki na koncu neke uličke, vrnila avto v izposojevalnico in se z avtobusom odpeljala skozi mesto, pride domov sredi selitvenega maratona. Alex Onassis se je odločil, da bo ta prekleti duplex prodal ta večer ali nikoli. Jay je to figo mar, lačna je.

Dogodki zadnjih tednov so krivi, da je nekoliko zanemarila stvari doma: ostalo je samo še pet krompirjev, ki že začenjajo kaliti, dve pločevinki piva, steklenica omake habanero in mačji briketi.

Saj res, kdaj je sploh nazadnje videla Erwina?

Jay polista po jedilnikih na hladilniku. Vse se ji zdi odvrtno. Loti se kuhanja krompirja v zadnjem čistem loncu. Alex Onassis prihaja in odhaja, ponavljajoč svoje hvalnice. Zelo lepa lega, do metroja samo pet minut hoje, osnovna šola. Streha obnovljena pred desetimi leti. V vsakem nadstropju električno ogrevanje, dva balkona, spremenjena ponudbena cena. Kakšno vprašanje?

Jay neprikrito ignorira ta burleskni mimohod. Sedeč na divanu kot kraljica s svojim loncem pire krompirja in mrzlim pivom se zatopi v branje dokumentov o slepih potnikih. Dosje je izčrpen in hkrati skromen: ni kazala, ni vsebine, ni paginacije. Prav nobenega okrasja. Samo gole informacije, od prve do zadnje strani. Tipična Laura Wissenberg.

Najstarejši članki so s konca petdesetih let – z začetka kontejnerizacije – in pogostost objav se v naslednjih desetletjih enakomerno večja. Jay na začetku misli, da ta krivulja sledi množenju primerov slepih potnikov, vendar kmalu opazi, da je v člankih z leti vedno več podrobnosti. Specializirani besednjak postaja splošnejši, nekateri pojmi samoumevni. Zabojujnik postane zanimiv za medije v trenutku, ko se izkristalizira v kolektivni zavesti.

Navsezadnje – kako pripovedovati zgodbo, če se ta odvija na kraju, ki si ga nihče ne more zamisliti?

Jay namršči obrvi. Je zabojujnik kraj? Ne, v bistvu ne. Po drugi strani pa tudi ni preprosta škatla, ni vozilo, ni transkontinentalni ekvivalent dvigala. Je istočasno predmet in infrastruktura, valovito jeklo in baza podatkov; izhaja iz kulture in iz pravnega okvira. Geografija s pojmi, kot so cesta, ozemlje, meja, človeškimi bitjem že stoletja ni tuja – toda zabojujnik se izmika geografiji. Zabojujnik deluje na obrobju kolektivne zavesti. Tisoči Romunov, Kubancev in Kitajcev prihajajo ali skušajo priti v Severno Ameriko in Zahodno Evropo, natlačeni v škatle, in o tem zgodovinskem preseljevanju ne govori nobena enciklopedija.

“Oprostite ...”

Jay dvigne pogled od branja in zagleda izčrpanega Alexa Onassisa. Vse kaže, da ima ubogi človek vedno večje težave s konceptualizacijo tega dupleksa.

“Za danes je konec obiskov.”

Ne da bi počakal na odgovor, odmahne z roko in odide. Ko stopa pod stropno svetilko, ta zamežika. Dramatična glasba, generična.

Jay se pretegne in pomisli, da bi se morala spoprijeti z goro umazane posode. Nobenega razloga ni, da bi še vzdrževala nered, zdaj ko je obiskov konec. Vendar si premisli. Jutri bi lahko prišli novi obiskovalci, in če se to zgodi, ne bo utegnila umazati dovolj krožnikov, da bi poskrbela za slab vtis.

Sicer pa se je pravkar spomnila, in to je še pomembnejše, da ji je Laura priporočila v branje članke o nekem Amirju kako-se-je-že-pisal iz oktobra 2001.

Prvo presenečenje: dokumentacija o tem človeku – Amir Farid Rizk se je pisal – je debela dober centimeter, vsega skupaj mora biti kakih petdeset besedil.

Zgodba se začne banalno: na terminalu Gioia Tauro v Italiji zasačijo nekoga v zabojujniku, ki je prispel iz Kaira. Pristaniški delavec je slišal kričanje

in butanje ob stene. Ni prvič, da slepemu potniku zmanjkuje zraka. Tudi smrti so že bile.

Takoj pokličejo varnostnike, zlomijo pečate in odprejo vrata. Nesrečnik se mežikaje odmaje na prosto, nekoliko omamljen, vendar živ in zdrav. Toda že na prvi pogled je jasno, da to ni običajen slepi potnik: opremljen je kot tajni agent. Policisti, ki so prihiteli tja, odkrijejo satelitski telefon, lažne kreditne kartice, vstopne kartice za kanadska, egiptovska in tajska letališča ter vozovnico za polet iz Rima v Montreal.

Mož se piše Amir Farid Rizk – z z-jem, poudarja gospod – in je kanadsko-egiptovskega rodu. Da, že prav, ampak kaj je počel v tem zaboju? To je pa manj jasno. Na to vprašanje začne Rizk napletati zmedeno zgodbo. Trdi, da je žrtev verskega preganjanja, da mu je svak, ki ima veliko moč, grozil s smrtjo. In da je iskal način, kako se neopazno vrniti v Kanado.

Napadi v New Yorku še vedno polnijo prve strani časopisov in Rizk takoj postane medijski mikrofenomen. Letališča imajo trojni nadzor, kaj pa pristaniški objekti? V Združenih državah nekateri opazovalci napovedujejo napade z morske strani, ugibajo o obstoju nekakšne intermodalne tajne mreže, prek katere bi spravili tja talibske kamikaze in bakteriološke bombe. Amir Farid Rizk naj ne bi bil ne več ne manj kot njihov predhodnik.

Toda po preiskavi oblasti potrdijo, da Rizk ne pripada nobeni teroristični celici in da ni pripravljaj nikakršnega napada. Skratka, čeprav je bilo videti drugače, gre za nenevarnega slepega potnika. Takoj ko ga izpustijo, možak izgine z italijanskega ozemlja, iz medijskega prostora in s površja planeta.

Jay po diagonalni preleti članke. Ta človek je izjemen primer svoje vrste. Praviloma slepi potniki potujejo v bolj ali manj dezorganiziranih skupinah. Rizk je potoval sam in dobro opremljen: poleg satelitskega telefona in zbirke vozovnic in prepustnic je imel tudi zalogo hrane in pitne vode, posteljo, vedro v vlogi stranišča, prenosni računalnik, oblačila in pomivalni stroj.

Rizk je bil dejansko tako dobro pripravljen, da bi prav lahko brez zapletov prišel v Kanado, če mu ne bi začelo zmanjkovati zraka. Tudi najbolje organizirani popotniki lahko zanemarijo malenkosti, kot je dihanje.

Jay se sprašuje, ali je Élisabeth pomislila na to.

45

Minilo je sedem tednov, in če odštejemo tedenske obiske v Saint-Anicetu, se Lisa s telesom in dušo posveča opremljanju zaboju. Bivališče dobiva obliko in delavnica v Autocars Mondiaux je polna debelih desk. Po tleh je

polno svetlih oblancev in zrak je nasičen s finim prahom žaganja, skozi katerega prenikajo sončni žarki, ki padajo iz svetlovodov.

Lisa se ukvarja z neko desko. Že tretjič meri globino zatičev, potem zleze v zabojnik. Na pragu sta kaveljska tehtnica in računalnik, odprt je neki dokument v Excelu. Lisa stehta svojo desko in vnese težo v tabelo. Vse, kar pride tja, mora biti stehtano, od lesa in železja do najmanjše blazine s cofi, seveda tudi električni aparati, žimnica, hrana in pitna voda, čajnik in čajne vrečke – in da ne bi pozabila, ona sama. Neto teža ne bo smela preseči osemindvajset ton, sicer bo zabojnik začel ječati in se kriviti. Po Lisinih izračunih bi morala dokončna struktura nanesti okrog deset tisoč kilogramov, vendar je treba vseeno vse stehtati, saj mora biti v obrazcih teža blaga specificirana.

Znotraj trije prižgani projektorji mečejo ostro svetlobo, vendar ventilacija ohranja ozračje znosno. Lisa se ujame, ko ocenjuje omejenost te škatle. Veliko odkritje poletja: v celici, ki jo sam zgradiš, ne moreš čutiti klavstrofobije. Predelne stene so že na mestu in Lisa se je lotila sestavljanja omar. Opremljati zabojnik s pohištvom je gotovo pretirano, a hči Roberta Routierja se ne bi mogla zadovoljiti s plastičnimi gajbicami, zloženimi na police.

Projekt je v rahli zamudi, vendar za to niso krive le družinske razmere. V resnici je morala Lisa prilagoditi načrte glede na nekaj nepredvidenih lastnosti zabojnikov.

Vse se je začelo, ko je Lisa ugotovila, da so nekatere deske rahlo zvite. V vlažni toploti delavnice je les delal. To samo po sebi ni bilo nič prese- netljivega. Vse v veselju dela in se spreminja: les se zvija in krivi, beton popušča, plastika poka in se upogiba, kosti in mišice postajajo luknjičave in toge, polimeri se razkrajajo, jeklo oksidira – in mimogrede, je pomislila Lisa, ali ni možno, da bi tudi sam zabojnik “delal”? Mraz in toplota gotovo ne bosta povzročila opaznih nihanj, ampak kako pa bi bilo s premikanjem?

Dve minuti na Googlu sta dovolj, da se pouči o skrivnostnem in straš- ljivem faktorju odklona.

Pritrdilne točke intermodalnih zabojnikov so na vogalih, in ko žerjavi zagrabiljo velike škatle – zlasti štiridesetčevljne –, se te v sredini rahlo upognejo in so podvržene najrazličnejšim bolj ali manj hudim torzijam. Lisa doslej na to ni pomislila. Bivalno enoto je zasnovala v enem samem dolgem kosu, kakor hišico na drevesu. Če bi se zabojnik čisto malo zvil, bi se lahko vse skupaj sesulo.

Lisa je spet zagledala samo sebe pri osmih letih, kako sedi na kozi in opazuje očeta, ki sestavlja kuhinjsko omaro z mozniki in lesenim kladivom.

“Zakaj ne uporabiš lepila? Ne bi bilo to hitreje?”

“Da bo omara lahko dihala.”

“A omare dihajo?”

“Omara diha, stene dihajo – cela hiša diha. Ko pogledaš kos lesa pod mikroskopom, je podoben gobi. Poln mešičkov.”

Moznik, trije udarci s kladivom.

“Ko les vpije vlago, spremeni obliko. In velikost. Poleti, ko je zrak topel in vlažen, se hiše razširijo. Pozimi se skrčijo. Kot pljuča. Vdih, izdih.”

Zdaj je bila Lisa velika punca, ona je delala z orodjem in risala načrte in ona je morala poskrbeti, da bi njen zabojnik lahko dihal.

Takoj je sedla za računalnik in spremenila načrte D, E in F: deli bivalne enote naj bi bili samostojni, ločeni z dilatacijskimi zglobi, vsi prostori pa združeni kot pri Robertu Routierju: brez vijakov in brez lepila, z lesenimi mozniki, zaradi katerih bi se lahko prosto premikali. (Nove načrte je takoj poslala Éricu, za arhiv.)

Lisa namesti desko. Zatiči so malo veliki, treba je močno pritisniti. Ko je deska dobro pritrjena, položi ogelnik na vse štiri vogale omare. Potem izvrta luknje, vstavi moznike. Pet udarcev s kladivom za vsakega. Stvar drži.

Ko Lisa vstavi zadnji moznik, se zave, da uporablja isto leseno kladivo kot oče pred dvanajstimi leti, ko ji je razlagal o dihanju hiš. Z zavihom rokava si obriše čelo. Prekletu žaganje.

Ko zazvoni iz računalnika, je ura polnoč. Videoklic iz Københavna. Éric ima med poblaznelim programiranjem očitno vendarle malo prostega časa, saj je rešil uganko pajka, odkritega v hladilni enoti: to je *Nephila clavipes*.

“Strupen?”

“Tako kaže.”

“Kaj pa, če je pajkovka in je pred smrtjo odložila jajčeca?”

“Dobro posesaj.”

“Sem že.”

“Potem pa ni panike. Ampak čakaj, še nekaj boljšega je. Veš, kje se najdejo ti pajki? V tovorih banan. Zanimalo me je, zato sem malo raziskoval o zabojniku. Hočeš slišati?”

“Poslušam.”

Éric polista po svežnju papirja zunaj dosega kamere.

“No, takole. Sestavljen je bil v celinski Kitajski, v podjetju AC Teng, registrirala pa ga je firma A. P. Møller-Maersk Gruppen pri Mednarodnem

uradu za zabojnike 19. marca 1997. Potoval je med Srednjo Ameriko in obalo Združenih držav. Honduras, Venezuela, Gvatemala ...”

Mikropremor, Éric srkne požirek kave.

“Med finančno krizo je deset mesecev čakal na terminalu v Newarku. Potem se je prevažal med Guayaquilom in Sankt Peterburgom z desetimi vmesnimi pristanki na Antilih in v Zahodni Evropi.”

“Guayaquil?”

“Ekvador.”

“Da obstaja transportna linija med Ekvadorjem in Rusijo?”

“Ecubex. Sedem kontejnerskih ladij razreda N, ki za plovbo tja in nazaj potrebujejo devetinštirideset ur. Odhodi vsak teden. Skupna kapaciteta deset tisoč zabojnikov, kakršen je tvoj.”

Lisa si poskuša predstavljati, kako bi bilo videti deset tisoč zabojnikov, zloženih v skladovnico, stikajočih se od enega konca do drugega, nakopičenih do neba. Vanjo bi lahko spravili rimsko cerkev svetega Petra in še bi ostal prostor za nekaj šopov banan. Sveti Peter iz Rima, razstavljen na dele in raztresen med Guayaquilom in Rusijo.

Éric še zmerom brska po svojih papirjih.

“Pet ali šest mesecev je bil v Ecubexu, preden so ga minulega januarja razpremili, ker je Maersk moderniziral svoj material. Stare škatle so zamenjali z zabojniki StarCare s kontrolirano atmosfero. Tvoj je bil med tistimi, ki jih je dal v prodajo ruski grosist, kupil pa ukrajinsko-kanadski izvoznik, ki je propadel. Zabojnike so prodali naprej na vse mogoče konce.”

“Od kod dobivaš te informacije?”

“Imam svoje vire.”

Lisa zazeha. Dolg dan je bil, čas bi bil, da bi šla spat.

“Že?”

“Tukaj je polnoč. Si mi hotel še kaj povedati?”

“Pravzaprav ja. Nekaj ti moram priznati.”

“Priznati?”

“Že nekaj tednov razmišljam, kako naj ti to povem.”

Lisa okleva med radovednostjo in vznemirjenostjo. Udobno se nasloni.

“Poslušam.”

“Nekaj o balonu.”

“Kakšnem balonu?”

“Tistem, ki sva ga poslala v stratosfero.”

“Aha, se spomnim, da si čudno gledal, ko sem ti poslala fotografije.”

“Čudno sem gledal?”

“Tako kot zdajle.”

Éric premolkne, njegov izraz izdaja, da razmišlja. Srkne dolg požirek kave.

“Ok. Se spomniš, kako sva čakala, da bi nama GPS poslal koordinate?”

“Jaa. Najdaljši trije tedni mojega odraščanja. Spraševala sva se, ali je kriv GPS ali baterije.”

“Pa ni bilo ne eno ne drugo.”

“A ne?”

“GPS-oddajnik je dobro deloval. Samo jaz sem v zadnjem trenutku spremenil telefonsko številko.”

Tišina.

“Katero številko pa si dal?”

“Nimam pojma. Kar na slepo sem vtipkal neko številko. Ni bilo pomembno.”

Spet tišina, malo daljša, prekinja jo škrtanje iz računalnika, ko program melje in kodira neznatne zvoke iz ozadja. Nazadnje Lisa odmahne: saj razume. Ni kaj dodati.

Ko se komunikacija prekine, Lisa vstane in gre med škatle z vijaki in zakovicami poiskat stekleničko od zdravil, v kateri počiva pajek. Na zamašek z markerjem z enakomernimi ležečimi črkami napiše *Nephila clavipes*.

46

Na oranžni liniji je v času jutranje konice gostota pet človeških bitij na kvadratni meter.

Jay, stisnjena v kotu vagona podzemne železnice, se koncentrira na svoje čtivo. Vso noč je prebila brez spanja in ob branju o slepih potnikih, pri čemer je bilo brez dvoma prvo posledica drugega.

Njena prvotna slutnja se je potrdila: medijska pokritost skozi leta ne narašča samo v odvisnosti od števila slepih potnikov, ampak tudi od kulturne vseprisotnosti zabožnikov. Ti postajajo vedno bolj vsakdanji pojav in to deluje kot filter – čim več časa mine, tem bolj so se mediji pripravljani ukvarjati samo še s primeri, ki se jim zdijo dovolj spektakularni: Kitajci, ki so umrli zaradi podhlajenosti, Maročani, ki so se zadušili, Filipinci, ki so bili žrtve dehidracije, Gvinejci, ki jih je posadka pometala v morje, katatonični Gvatemalci, ki so ležali vsevprek med oblaci, trupli in odpadki. In še tisti reveži s Slonokoščene obale, ki so se zastrupili z izdelki za deratizacijo, s katerimi so škropili med zabožniki. Pa Kolumbijci, ki so jim druga za drugo ugasnile vse žepne svetilke in so morali deset dni

preživeti v popolni temi. In tisti Dominikanci, ki so zvrтали čisto majhno luknjo v steno zabojnika in se dobesedno pobili med seboj za vdih zraka. In mladi Američani, ki so se živi skuhal v pregretem zabojniku. Jay je poskusila pogledati priložene fotografije, a je zamisel hitro opustila. Nima dovolj dobrega želodca za to.

Metro se ustavi na postaji Bonaventure. Tri osebe izstopijo, pet jih vstopi. Zadiši po slanini in antiperspirantu.

Jay se zave, da je eno samo vprašanje, na katero Laurin medijski dosje ne more odgovoriti: koliko slepih potnikov prispe na cilj živih in neodkritih.

Kar jo v mislih spet odpelje k mladi Élisabeth Routier - Savoie.

Vsi se trudijo najti Papa Zoulouja – GRC, CIA, Ministrstvo za domovinsko varnost, SCRS, če ne omenja skrbnikov baz podatkov v vseh pristaniščih Jugovzhodne Azije – vendar v resnici nihče ne pozna dejanskega predmeta tega obsežnega pregona. Samo Éric Le Blanc v svojem bunkerju v Københavnu in Jay v metroju pod osrčjem Montreala vesta, da Papa Zoulou v resnici v sebi skriva mlado žensko.

Postaja Lucien-L'Allier. Moški z vozičkom za dvojčka se skuša po vsej sili stlačiti v vozilo. Tlak v njem se približuje dvema baroma. Jay čuti pokanje v bobničkih. Ko se bodo vrata spet odprla, bo prišlo do cerebrovaskularnih poškodb. Vda se in zapre mapo – sicer pa sta samo še dve postaji. Zviže se in potisne roko v žep plašča ter upa, da bo našla košček papirja, ki bi lahko služil kot knjižno znamenje. In zagrabi račun iz trgovinice Colmado Real: srednja kava in škatla whippetov za skromnih 42,12 \$.

Jay bi skočila pokonci, če bi imela prostor. Whippeti za 39,90 \$!? Ti so pa res čisto ponoreli. Če je škatla štirideset dolarjev, to znese dolar petindvajset za enkrat v usta. Pri tej ceni bi jim lahko Jackson Pollock na roko poslikal trgovino!

Jay nejeverno zmaje z glavo. Ne, noben prevarant si ne bi upal tako zelo naviti cen. Najverjetneje gre za napako. Jay poskusi obnoviti potek dogodkov. Škatla bi morala stati 3,99 \$, vendar se je pri inventariziranju nekdo zmotil. Ničla je zraven številke 9. Tisti, ki je vpisoval, je imel debele prste. Napake ni nihče opazil in artikel je imel naenkrat dve ceni: na polici 3,99 \$, v bazi podatkov pa 39,90 \$. Dremava blagajničarka je šla z bralnikom čez črtno kodo, ne da bi pogledala na zaslon – sicer pa, če dobro premisli, tudi ni na glas povedala zneska za plačilo. Na koncu te dolge vrste napačnih korakov je Jay podpisala potrdilo o plačilu s kreditno kartico, ne da bi ga zares pogledala. Značilna mešanica nepozornosti, človeških pomot in zaupanja v sistem.

Horacio je kar naprej ponavljal, da sta ljubezen in zaupanje slepa – ampak ljubezen vsaj čemu služi.

Jay, zatopljena v ta problem, skoraj zgreši svojo postajo. Izstopi *in extremis*, in ko tišči mapo k prsim, v gneči izgubi račun. *iAdios!* Real. Godrnjaje se vzpenja na grič do oddelka C. Po vseh teh najetih avtomobilih je nekoliko zmehčana. Človek se stara s kapitulacijami.

Samo Mahesh je na svojem mestu, nagnjen proti zaslonu, zatopljen v priročnik za program intermodalnega vodenja. Prerez kontejnerske ladje ponuja pogled v različne zabojnike, ugnezdene v svoje kvadratke kot lego kocke. Mahesh se obrne k Jay.

“A, končno!”

“Si hotel govoriti z mano?”

“Zanima me tvoje mnenje.”

Jay od presenečenja obstane kot vkopana. V sedmih letih sobivanja se ne spominja niti ene same priložnosti, ko bi jo Mahesh vprašal za mnenje – razen morda o svežosti briošev iz kantine.

“Moje mnenje?”

“Mislim, da sem odkril skrivnost Papa Zoulouja.”

47

Sonce zahaja nad Montrealom in čez tri ure bo uradno konec poletja.

Lisa je začela operacijo kamuflaže: najprej je prekrila orodje in tla s plastičnimi ponjavami in zadelala vse odprtine zabojnika, nato je zlezla v kombinezon, si ovila zapestja in gležnje z lepilnim trakom, si nadela gumijaste rokavice, očala in protiprašno masko, potem pa se je lotila zabojnika s tračnim brusilnikom. Stara barva se ne da, vsakih pet minut mora menjati trak – ampak nič zato, Lisa je predvidela posebno proračunsko postavko samo za brusni papir in počasi pod njenimi naskoki belina popusti, alfanumerične kode izginejo, velika sedmerokraka zvezda se zabriše. V zrak se dviga brezmadežen prah, kakor pulveriziran zabojnikov spomin. Na jeklu se tu in tam pokaže industrijska rjava barva brezimnih zabojnikov.

Lisa spere stene in počaka, da se prah poleže, nato s pištolo nanese dve plasti barve.

Medtem ko brizga na jeklo drobno meglico titanove bele, se sprašuje, ali je primerno krstiti to – hm – vozilo. Navsezadnje mornarji svojim barkam dajejo imena. In tovornjakarji svojim tovornjakom. In Lindbergh je krstil svoj *Spirit of St. Louis*. Vesoljska industrija poimenuje svoje vesoljske ladje, sonde in satelite. Zakaj potem ne bi tudi tega zabojnika? Lisa žonglira

z različnimi imeni – Stratos, Houdini, Sedmi kontinent, Lego – a ji nobeno zares ne sede. Zabožnikov ljudje ne krstijo, zabožnike oštevilčijo.

Ko opravi z drugo plastjo barve, okrog enajstih dopoldne, je zabožnik popolnoma anonimen, povsem gladko bel. Dodati bo treba samo še nove kode, za katere samolepilne številke in črke iz vinila že čakajo na neurenem kupu na pultu.

Z Éricom sta izbrala kodo med eno izmed dolgih in živahnih diskusij. Vsaj o nečem sta soglašala: številke in črke ne moreš izbirati kar na slepo. Po eni strani mora koda upoštevati standard ISO 6346. Po drugi strani je treba zagotoviti izbor kode, ki je ni uporabila še nobena družba – ali ki vsaj ni registrirana pri Mednarodnem uradu za zabožnike. Lisa je kljub temu želela, da bi bila koda estetska, Éricu pa je bila pomembna predvsem njena “nezapomnljivost”.

“Zamisli si, da bi izbrala kodo LULU 2323237 – karikiram, ampak saj razumeš, kaj hočem reči. Samo pogledaš, pa ti ostane vtisnjeno v spomin. Midva hočeva kodo, čez katero oko kar zdrsnemo.”

Pa vendar, pri kamuflaži ni šlo za eksaktno znanost in morala sta se še malo posvetovati, preden sta se dogovorila za kodo PZIU 127 002 7, ki je bila hkrati “primerno nezapomnljiva” in “dovolj estetska”. Nova koda je morala služiti vsemu: vpisu v baze podatkov, vidnemu sledenju, identifikaciji družbe. Kode uporabljajo cariniki, pristaniški delavci in pristaniška administracija. Najdeš jih v vseh obrazcih, tovornih listih, spremnih dokumentih, fakturah. Ta koda bo zabožnik identificirala in naredila neviden, enkrat in obenem podoben drugim, potopljenim v morje številke in črke. Varnost skozi mimikrijo.

Toda preden bo Lisa prilepila kodo, se mora barva posušiti. Tako ima še osemindeset ur, da se znebi glavobola, ki nikakor ne pojenja. Nakopičeni vonj vsega, kar se je v tej garaži škropilo, pršilo, valjalo, razprostiralo, vbrižgavalo, rezalo in mazalo vse od junija, bi lahko dotolkel vola.

Lisa se s pogledom sprehodi po pultu. Z roko drsi čez vrsto stekleničk z žebli, vijaki, zakovicami, strupenim tropskim pajkom in se ustavi pri steklenički ibuprofena. Odvije zamašek, si strese tri tablete v dlan, dvigne pokrov hladilne torbe s pločevinkami in ledenimi kockami ter si vzame ledeni čaj.

Potem stori nekaj, česar si ni upala storiti niti enkrat vse od junija: s pestjo udari po velikem rdečem gumbu in vrata garaže se s pločevinastim truščem dvignejo.

Lisa se odmakne od vrat in sname plinsko masko. Tudi deset metrov stran se še čuti strupene hlape, ki uhajajo iz hangarja – nobene podobnosti

z vonjavami mahagonija in čebeljega voska. Lisa si masira senca. Tu notri bo še zbolela. Gleda vrata, kjer se v svetlobi reflektorjev spiralasto vrtinčijo drobni delci, in naenkrat podvomi, da se bo zmožna vrniti tja noter.

Na drugi strani ulice pa je živahen večer: na nakladalnih rampah je kakih petnajst zabojnikov. Nekaj vlačilcev čaka, s priklopljenimi prikolicami, motorji rohnijo. Blazine tesnilne pene okrog ramp ne prepuščajo nobene svetlobe, nobenega zvoka. Nemogoče je vedeti, kaj se dogaja v notranjosti tega skladišča.

Lisa sede pred vrata recepcije in odpre svoj ledeni čaj. Votli zvok vdrtega aluminija. Lisa pogoltne ibuprofene, srkne požirek čaja. Vsaki dve minuti se z vzletne steze 24B hrumeč odlepi letalo, ogromno v modrikasti svetlobi letališča. Povabilo na pot, kakršno si človek zasluži.

Mine dvajset ur – dvanajst ur spanja v omami in osem ur zoprnih opravil. Lisa namrgodeno potiska voziček, do vrha naložen z vrečkami riža in moke, testeninami, suhim sadjem, sladkorjem, oljem. V supermarketu je zadnja stranka. Razpoloženska glasba iz zvočnikov utihne.

“Cenjeni kupci, naša trgovina se bo kmalu zaprla. Prosimo vas, da se odpravite proti blagajnam. Hvala.”

Lisa pogleda v beležnico, v kateri je na nakupovalnih seznamih postopoma prečrta že mnogo strani. No, saj bo. Če prišete še zamrznjena in liofilizirana živila, ki jih je nakupila prej danes, ne bi smelo nič manjkati.

Lisa močno potisne voziček, spelje težek ovinek in se usmeri proti hitri blagajni, kjer prepozna pasivno-agresivno blagajničarko in narkoleptičnega zavijalca. To je sedmi tak voziček, ki ga je Lisa napolnila ta večer, tako da že malo pozna osebe. Paranoje ni prignala tako daleč, da bi šla nakupovat v različne trgovine. Kaj pa je navsezadnje sumljivega v tem, da nakupiš za tri tisoč dolarjev nepokvarljivih živil in plačaš z gotovino?

Blagajničarka med vzdihovanjem odčitava črtne kode, zavijalec brez reda tlači stvari v vreče. Znesek na zaslonu blagajne raste in raste, nazadnje se ustavi pri 555,99 \$. Blagajničarka vzame denar z brezdanjo brezbriznostjo, dvakrat prešteje bankovce, vrne drobiž in Lisa odpelje voziček proti izhodu, zavijalec pa odsotno gleda za njo.

Na velikanskem parkirišču so samo še trije ali štirje avtomobili. Lisa izprazni voziček v dodgea; živila segajo do stropa in se usipajo na sovoznikov sedež. Da lahko zapre vrata, si mora pomagati z ramo. Morala bo voziti previdno – če bi na hitro zavrla, bi lahko končala zmečkana pod pol tone živil. Voziček pusti sredi parkirišča in odpelje.

Ko naposled natovori zadnji zaboj hrane v PZIU 127 002 7, je že pozna noč. Obesi ga pod tehtnico in vnese težo v računalnik – gibi, ki jih je od junija naredila že desetisočkrat.

Odprtina zabojnika je skoraj popolnoma zazidana z gajbicami pomaranč, ki naj bi zavedle morebitnega inšpektorja, čeprav si Lisa ne dela kaj dosti utvar; ti ljudje ne nasedejo nujno prvemu vtisu in kaj lahko popolnoma izpraznijo zabojnik, če se jim kar koli zazdi sumljivo.

Lisa se stisne v ozki prehod med suhim straniščem in stiskalnico za odpadke, potem skozi drsna vrata in se znajde v shrambi. Prestopi cev, ki se zvija po tleh do rezervoarja pitne vode na levi. Mimogrede preveri raven vode. Dviga se, po milimeter. V desetih minutah bo poln.

Globoke police okrog nje so polne vrečk z moko, suhim sadjem in oreški, suhih klobas, testenin, kvasa za aparat za peko kruha, vrečk z začimbami, lončkov medu in liofiliziranih obrokov. Celo nekaj slaščic je tam: steklenica haitijskega ruma, tablice švicarske čokolade. Zamrzovalnik je zvrhano poln jagod in mangov, pomarančnega soka, raviolov, sira in tofuja. Lekarna je polna mazil in zdravil za vse mogoče bolezni in težave, tudi take, ki jih ni še nikoli imela, zraven pa je še ducat tub zobne paste in nekaj kilometrov toaletnega papirja. V veliki skrinji so pripomočki za šivanje, pa orodje za spajkanje, lepljenje, žaganje, vijačenje, motki sukanca in vrvice, ducat vrst lepilnega traku, voltmeter, tri žepne svetilke in nekaj zavojev baterij.

Lisa potisne zadnji zaboj na njegovo mesto, se nasloni na rezervoar z vodo in si ogleduje opravljeno. Vse je skrbno urejeno, niti centimeter ni šel v izgubo. Nič ni moglo uiti njeni pozornosti, pa vendar jo je strah, da je pozabila kakšno trapasto malenkost, očitno ali obskurno – odpirač za steklenice, čistilec za pipe, madžarsko papriko – ki se bo sredi Indijskega oceana izkazala za nujno potrebno.

Iz shrambe pride skozi druga vrata, potem skozi kuhinjo in v “častniški salon”. Prostor je majhen, a udoben. Postelja je zložena v zofo in človek bi mislil, da je v običajni dnevni sobi. Robovi so zaobljeni, obrobjeni z lesenimi letvicami, in prostor obliva pomirjujoča svetloba. Vzдолž stene teče polica, polna knjig in revij, predvsem veliko številčk revije *Life* iz šestdesetih let, kupljenih na eBayu. Na steno je Lisa obesila fotografijo stratosfere, ki jo je posnel PowerShot gospe Le Blanc, in uokvirjeno stekleno škatlo, v kateri je v košček plutovine z iglo pripet *Nephila clavipes*.

Na mizico z radiem VHF, GPS-om in dvema majhnima številčnicama, ki kažeta čas v zabojniku in v Københavnu, pada krog svetlobe. Na računalniku se nekaj nalaga, vrstica napredka kaže 57 % in napreduje po košček piksla naenkrat.

Po šestih mesecih intenzivnega razvijanja je Éric končno sporočil, da verzija 1.0 programske opreme za pilotiranje deluje. Seveda jo je mogoče še izboljšati, ampak deluje. Proti večeru je Lisa dobila URL prenosa. Natančni napotki za namestitev naj bi sledili. *Potem pride kratka vajeniška doba*, je opozoril Éric.

Pošast se imenuje He₂ in je, po Éricovih besedah, več kot programsko orodje, primerjal jo je s švicarskim nožem s stotinami orodij. Zdaj se računalnik že dve uri trudi prenesti dokumente. Lisa ima dejansko občutek, da torentira celo nadstropje aleksandrijske knjižnice. Pri tej hitrosti bo dobila vso programsko opremo komaj do sončnega vzhoda, ampak nič hudega – časovni pasovi bodo kmalu povsem brez pomena.

V mislih sestavlja seznam vsega, kar je še treba storiti. V bistvu ne pravdosti. Zbrati orodje. Poskrbeti, da v garaži ne ostane nič dokaznega. Namestiti He₂ in se seznaniti z njegovim delovanjem. Rutinske stvari.

Zlekne se na zofo, si namesti blazino za hrbet. Udobno. Dobro je opravila. Zapre oči, vdihne vonj po lesu. Dekle, ki naj bi trpelo za prirojeno klavstrofobijo, obide nenavaden občutek svobode. Ha, z veseljem bi srknila požirek tistega barbancourta.

Nenadoma odpre oči in se vzravna. Še eno pomembno stvar mora storiti.

Prevedla Maja Kraigher

Razmišljanja o(b) knjigah

Majda Travnik Vode

Adamova in Evina samota



Nevidni otrok, novi roman Evalda Flisarja, je katarzično branje, ob pogoju, da smo avtorju pripravljene slediti v globokem, orfičnem potopu v lastno in kolektivno nezavedno. Ko umetnik zlo, ki ga odkriva, ubesedi in obelodani, mu odbije ost, a je še vedno težko vzdržati uvid v temne in zatohle kote duševnih meandrov obeh protagonistov. Roman, čeprav umeščen v slovensko okolje, namreč prinaša variacijo univerzalne parabole o novem Adamu, ki se mu v Flisarjevi različici pridružita še Eva in, na poseben način, otrok. Interpretativni vstop v roman se ponuja kot zrel sadež, saj je nosilcema dogajanja ime Adam in Eva, Adam pa v romanu tudi izrecno izjavi, da skupaj z Evo želi postati začetnik nečesa *novega* v človeški vrsti.

Lik novega Adama je v zahodni duhovni in umetniški tradiciji tematiziran tako pogosto, da je postal že nekakšna temeljna referenčna os našega hrepenenja po samopreseganju, obenem ideal, mit in arhetip, ki je tudi v Flisarjevem opusu prisoten tako pogosto, da že postaja znamenje nečesa.

Značilno upodobitev novega Adama najdemo na primer pri Mojstru Eckhartu, ki kot izhodišče svojega traktata *O plemenitem človeku* (besedilo naj bi nastalo med letoma 1308 in 1314) navaja na videz popolnoma nevpadljivo vrstico iz Lukovega evangelija: "Neki plemenit človek je odpotoval v daljno deželo, da bi si pridobil kraljestvo, in se vrnil" (Lk 19,12). Lakonični stavek, za katerega se bo stoletja pozneje zdelo, da je iztrgan iz Kafkove proze, in kjer manjka pravzaprav celotna vsebina, navržena sta le

začetek in konec zgodbe, Mojster Eckhart v nadaljevanju razveže v tezo, da v vsakem izmed nas bivata t. i. zunanji človek, h kateremu "spada vse, kar se drži duše, a je zaobjeto in pomešano z mesom", in notranji človek, ki ga *Sveto pismo* na različnih mestih (npr. v *Psalmih*, *Janezovem evangeliju*, *Pismu Korinčanom*) imenuje novi človek, mladi človek, nebeški človek, prijatelj, plemeniti človek, novi Adam. Mojster Eckhart nadaljuje: "In ta je mišljen, ko naš Gospod pravi, da je neki plemenit človek odpotoval v daljno deželo in si pridobil kraljestvo in se vrnil." Nekaj vrstic naprej pa sledi pomemben zaključek: "Notranji človek je Adam. Mož v duši je dobro drevo, ki vselej brez prestanka daje dober sad, o katerem govori tudi naš Gospod. Je tudi njiva, v katero je Bog zasejal svojo podobo in podobnost/enakost ter seje dobro seme, korenino vse modrosti, vseh umetnosti, vseh kreposti, vsega dobrega: seme Božje narave." Adam je torej ideal: dobro drevo, ki brez prestanka daje dober sad. Še več: je njiva, v katero je Bog zasejal nič manj kot svojo podobo in podobnost, celo enakost. Adam je Božji otrok, *seme Božje narave*. Vendar, kot ugotavljata apostol Pavel in Mojster Eckhart, novi Adam med svojo rastjo iz Božjega semena nenehno srečuje sovražnika, s katerim se mora bojevati. Mojster Eckhart zapiše: "Zunanji človek je sovražni in hudobni človek, ki je na to posejal in vrgel plevel." Božje seme se mora nenehno bojevati s plevelom, ki pada nanj nekje od zunaj. O svojem notranjem boju v *Pismu Rimljanom* presunljivo iskreno spregovori tudi apostol Pavel: "V sebi torej odkrivam tole postavo: kadar hočem delati dobro, se mi ponuja zlo. Kot notranji človek namreč z veseljem soglašam z Božjo postavo, v svojih udih pa vidim drugo postavo, ki se bojuje proti postavi mojega uma in me usužnjuje postavi greha, ki je v mojih udih." Bržkone je v teh vrsticah zaobjetih nekaj bistvenih resnic o človekovi usodi, *condition humaine*: ustvarjeni smo po Božji podobi in v nas je Božje seme, resnični božji sinovi in hčere smo, a za to, da bi lahko iz semena zrastle dobro drevo, ki zmore brez prestanka – ne le občasno –, dajati dober sad, se moramo nenehno bojevati s svojim nasprotnim polom, puliti plevel v sebi, kot pravljčni ali mitološki junaki odpotovati v daljno deželo, si tam skušati pridobiti kraljestvo in se vrniti.

Takšno metafizično-ontološko izhodišče ponuja tudi enega od možnih vstopov v opus Evalda Flisarja, saj je vtis, da prav njegova pripovedna in dramska dela razodevajo nadvse tankočutno zasledovanje podobe novega Adama. V ris tega starega arhetipa, ki je del evropske literarne dediščine, se zdijo vključeni tako roman *Čarovnikov vajenec* kot Flisarjeva potopisna proza. Vsa ta dela je zlahka mogoče motriti kot eksistencialno, v skrajnih legah že skorajda eshatološko zavezujoča poročila o "potovanjih v daljno

deželo in vrnitvi”, če vnovič parafraziramo Mojstra Eckharta. V tej luči je izjemno sugestivno tudi roman *Potovanje predaleč*, kjer se zaradi učinkovito izbranega pripovednega postopka ‘drama eksistence’ sodobnega Evropejca odvijte dobesedno pred našimi očmi. V drami *Kaj pa Leonardo?*, v kateri projekt stvarjenja “novega človeka” pod imenom “eksperimentalni projekt XXX” snujeta mlada zdravnica in nato še tajni vladni agent, pa avtor Adama prvič tudi odkrito poimenuje: “Superčlovek. Adam nove generacije.” Če si nekoliko osvežimo spomin, gre v drami *Kaj pa Leonardo?* za to, da bi gospoda Martina, stanovalca nekoliko posebne klinike za umobolne prek “možganske nevronske nevihte”, ki jo doživlja, prevzgojili v superčloveka oziroma “človeka, ki bi imel najboljše lastnosti najboljših ljudi” in nobene od človeških lastnosti. Vsak od njegovih “stvarnikov” pa ima drugačno vizijo Adama in vanj projicira lastni ideal: zdravnica si ga zamišlja kot človeka, ki bi bil suveren na treh temeljnih področjih človeške dejavnosti, intelektualnem, umetniškem, religioznem, vladni predstavnik pa ga vidi kot biološkega super robota, stroj za uničevanje ...

Če je novi Adam pri veliki večini upodobljevalcev izjemno pozitiven lik, tako rekoč ideal, pa lahko rečemo, da gre pri Flisarju za drugačno, bolj zapleteno obdelavo tega tradicionalnega literarnega toposa in da je Flisarjevo tematiziranje arhetipa o Adamu samosvoje in avtorsko zaznamovano, saj so njegovi junaki s tem imenom bistveno drugačni od svojih svetopisemskih ali staroveških zgledov. Morda bi lahko rekli, da so Flisarjevi Adami nekakšni otroci svojega časa, ki nimajo skoraj nič več skupnega z nekdanjim pomirljivim, blagodejnim eshatološkim likom, ampak so prevetreni z nemirno novoveško, vseprevprašujočo in večno dvomečo subjektiviteto ter v Flisarjevem pripovednem svetu variirajo znotraj izjemno širokega obnebjaja, od izredno visoko artikuliranih, ozaveščenih in prebujenih junakov, ki na poti k poslednjim resnicam in spoznanjem sežejo zelo daleč in so tudi za sodobnega bralca izjemno navdihujoči duhovni iskalci, do psihično in duhovno pohabljenih, pomilovanja vrednih antijunakov, ki niso kos niti lastnemu življenju, kaj šele da bi bili zgled drugim. Adam v *Nevidnem otroku*, denimo, je, če parafraziramo Cervantesovega *Don Kihota*, pravi *Adam žalostne postave*. Sicer pa *Nevidni otrok* pomeni svojevrstno *differentio specifico* v liniji Flisarjevih Adamov, saj si avtor Adama in Evo v njem zamisli kot začetnika prav posebnega novega rodu človeštva, nevidnega človeštva oziroma “človeštva, ki ne obstaja zares, ampak si samo sebe predstavlja”.

Nevidni otrok je napovedan tudi kot “roman, ki pred bralcem razgrinja eno najbolj nenavadnih ‘ljubezenskih’ zgodb, kar jih ponuja zakladnica svetovne književnosti” – in v nekem pogledu gre res za še nenavadnejšo

“ljubezensko” zgodbo od znanstvenofantastičnega romana *The New Adam* (*Novi Adam*, 1939) znanega ameriškega avtorja Stanleyja G. Weinbauma, ki pripoveduje o ljubezni med Edmondom in Evanne, pripadnikoma dveh človeških vrst, *Homo sapiensa* in njegovega naslednika, ali novele Nathaniela Hawthorna *The New Adam and Eve* (*Nova Adam in Eva*, 1843). Za razliko od Weinbaumove ali Hawthornove pripovedi Flisarjev roman ne prinese srečnega razpleta. Pravzaprav se izkaže tudi, da zgodba ni niti ljubezenska (od tod narekovaji v opisih romana) niti nenavadna. Kajti: le kaj bi lahko imelo skupnega z ljubeznijo večletno vzajemno psihično mrcvarjenje partnerjev, ki sta skupaj le zaradi svojih neozaveščenih patoloških vzorcev? Res, lahko ponovimo za Tino Turner, kaj ima to opraviti z ljubeznijo? Po odgovor se, kot rečeno, avtor spusti v nezavedno, h koreninam. Morda prav “korenine” upravičijo poimenovanje protagonistov, Adam in Eva, še prej pa se lahko vprašamo, zakaj nas, ko premišljamo o svojih prednikih, starših, otroštvu, obide občutek nekakšne globine? Takšno univerzalno občutje potrjujeta na primer naslova knjig Alenke Puhar *Prvotno besedilo življenja* in Alenke Rebula *Globine, ki so nas rodile*. Avtorici se v njih na drugačen, neumetniški način ukvarjata s podobnimi temami kot Flisar, pri vseh treh piscih pa gre za enako voljo: da bi segli do dna; nemara zato, da bi razumeli, od kod prihajamo, kdo in kje smo zdaj, ter bi laže razbrali, kam naj gremo. Flisar v svojem romanu psihološko in pisateljsko večče izkleše fiziognomijo patološkega odnosa med moškim in žensko, kjer je ljubezenski okvir zgolj nekakšna zunanja pretveza, v resnici pa odnos poganjajo čisto druge silnice: gre za psihološko sorodnost (po načelu bolno privlači bolno) dveh osebnosti, ki druga drugo uničujeta, namesto da bi se podpirali ali pa, ob čedalje večji sovražnosti, odnos prekinili. Namesto tega se Adam in Eva oklepata drug drugega in “peklensko gugalnico” poganjata s čedalje večjimi obrati. Tragično, a resnično je, poročajo terapevti, da so takšne zveze v resnici zelo trdne, bolj od povprečnih. To so zveze, v katerih je medsebojna zaobljuba “dokler naju smrt ne loči” mišljena zelo resno.

Zvrstno je *Nevidni otrok* polnokrven psihološki roman, osredotočen na pozorno mapiranje in odslikavanje notranjih svetov protagonistov z občasnimi, premišljeno odmerjenimi fabulativnimi odsunki, zagoni, ki zgodbo vsakič poženejo naprej in tako poskrbijo za stalno dotekanje novih (psihičnih) vsebin, hkrati pa prispevajo k živemu, dinamičnemu občutenju notranjega ustroja romana. Psihološki tematiki romana sledi tudi njegova zunanja forma dnevniškega romana, ki je poleg romana v pismih bržkone

najprimernejša zunanja oblika psihološkega romana, saj ponuja najbolj naraven prostor za upovedovanje globinskih občutij in refleksij. Dnevnik je najmanj (samo)cenzurirana forma, celo manj od pisemske, saj ne predpostavlja nobenega naslovnika, s tem pa lahko odpade tudi vsakršna družbena korektnost ali konvencija – čeprav pri Flisarju to o naslovniku ne velja v celoti.

Dnevniška forma romana je tudi vsebinsko motivirana, saj protagonist v enem od prvih zapisov poroča, da mu je pisanje dnevnika priporočil stric, ki ob koncu življenja sam obžaluje, da ga ni nikoli pisal, saj bi z njim za seboj puščal sled, zdaj pa se mu zdi, da sploh ni živel. Stric, ki v romanu pomenljivo ostaja brez imena, v bralčevi zavesti odzvanja s konotacijo nekakšne vplivne figure, ki v senci režira dogajanje – in prav takšno vlogo v resnici odigra Adamov stric. Zelo verjetno bi se Adamovo življenje, ki je kot “avtobus brez zemljevida, ki ne najde prave smeri in potrebuje šoferja” in “ga stric, dobrotnik in zdravitelj, že dolgo sooblikuje s svojimi nasveti”, odvilo zelo drugače, predvsem pa bi brez njega – dvaindvajsetletni fant – zelo verjetno nikoli ne prišel na idejo, da za osmiselitev svojega življenja nujno potrebuje otroka. Adam in Eva sta tako sugestibilna za stričeve manipulacije tudi zato, ker prihajata iz razdejanih družin; Adamu sta se pri osmih letih oba starša smrtno ponesrečila na Annapurni, medtem ko sta se Evina starša ločila in dekle očeta vidi le enkrat na leto. Adam je odrasel pri teti, s katero ni nikoli razvil tesne povezanosti. Adam in Eva postaneta par v gimnaziji.

Po koncu srednje šole se Eva zaposli kot medicinska sestra v lokalni bolnišnici, Adam pa se vpiše na študij filozofije v Ljubljani. Z Evo ohranjata stike, a so ti precej redki. Adam tudi med študijem redno obiskuje strica, saj se občutki tesnobe in praznine, ki ga spremljata že od najzgodnejših let, z odhodom v Ljubljano le še poglobita. “Credo” Adamove osebnosti kristalno jasno izstopi v enem od dnevniških zapisov, ko krčevito skuša razumeti samega sebe in sklene, da ga še najbolj opiše povzetek nekega odlomka iz Maupassanta: “Kar pa mene zadeva, sem trenutno zaprl svojo dušo. Nikomur ne povem, kaj verujem, kaj mislim in kaj mi je všeč. Ker se zavedam, da sem obsojen na to grozno samoto, sprejemam stvari, ne da bi kdaj o njih izrekel odkrito mnenje. Kako mi lahko koristijo mnenja, argumenti, užitki, prepričanja? Ker ne morem z nikomer ničesar deliti, sem izgubil zanimanje za vse. Moje misli ostajajo neraziskane.” Adamov problem je torej predvsem, da ne more “z nikomer ničesar deliti”, ničesar skomunicirati, zato vse izgubi smisel in, na videz paradoksalno, ne more

raziskati niti samega sebe; manjka mu torej Drugi, ogledalo, v katerem bi se lahko videl. Adamova nezmožnost povezovanja z drugimi (medtem ko v dnevnikih razodeva veliko sposobnost samorefleksije) že v izhodišču onemogoči tudi možnost pristnega in globokega odnosa z Evo, ki je enako nebogljena in hendikepirana kot on. Tako se pri posredovanju globljih občutij začneta zatekati k različnim pomagalom – medvedku Mikiju, dnevniku, svojima nevidnima otrokoma itd. Zgoraj navedeni Maupassantov citat je Adamov rezime njegove lastne osebnosti, v njem pove tako rekoč vse o sebi, in čeprav si pri tem izposodi Maupassanta (in s tem vnovič potrди pomembnost ogledala), je to njegov lastni glas – ki pa ga nato zlahka prepušča stričevemu glasu. Skozi vso pripoved sprejema njegovo interpretacijo svoje lastne resničnosti, kar se izkaže za izjemno nevarno, saj si ga stric dobesedno prilasti, razlaga mu njegovo življenje in mu nenehno govori, kdo je, vanj polaga lastne projekcije in slednjič zaživi skozenj, ko mu naloži, naj se poroči in spočne otroka, ki si ga sam ni upal. Perverzno mu zleze v glavo in mu dopove, da njegova tesnoba izvira iz tega, ker nikoli ni imel normalnega družinskega življenja, ker ni uspel zgraditi globljega odnosa s teto, lepo družinsko življenje pa si lahko zdaj ustvari sam. Ob stričevem prišepetavanju se spomnimo na vikonta de Valmonta iz Laclosovih *Nevarnih razmerij*: “Zaupaj mi. Poroči se in imej otroka. Rešil ti bo življenje. Kakor hitro se bo rodil, bo konec tvoje osamljenosti.” Tu roman mimogrede ošvrkne dve gotovosti: da je pot do pekla pogosto res tlakovana z navideznimi ali resničnimi dobrimi nameni, in – nemara še jasneje –, da je treba vselej ostati gospodar svojih misli oziroma, parafrazirano, da je treba razmišljati s svojo glavo, ne s stričevo. Adam od prvega dne, ko sta postala par, razmišlja, kako bi se z Evo razšel, češ da ga monotoni odnos dolgočasi in še pogloblja njegova razpoloženska nihanja med megalomanijo in popolno atrofijo. To boleče, uničujoče nihanje ‘med zanosom in dvomom’, kot se izrazi sam, je pogosto pospremljeno še z vročo zamero: “Zamolkla užaljenost se je bohotila v meni, maščevalna sla se je dvigala in že je rasel načrt, da jim bom ob koncu šolskega leta pokazal, kaj znam.” Evo želi zapustiti, a se v isti sapi boji, da bo prej ona zapustila njega, in slutiti, da je enako pri njej: “Od začetka je bil v nama strah pred koncem. Nenehno sva se bala, da bo drugi odšel.”

Po takšni predzgodbi torej ni čudno, da Adam po enem od obiskov pri stricu Evi kratko malo predlaga, da bi se poročila in imela otroka, “ki si ga vsaj jaz zelo želim in ga morda celo potrebujem”, nekoliko pozneje pa tudi Eva v svoj dnevnik zapiše, da “gre za najino skupno željo, bolj potrebo kot željo”. Eva privoli v poroko, saj si tudi sama zelo želi (ali potrebuje?)

otroka: "In ko se bo rodil najin otrok, ne bova več polovici. Postala bova celota. Vsi trije bomo celota. Družina. Si ne zasluživa tega?" Ko ji Adam prizna, da je ideja o otroku stričeva in da strica že vse življenje posluša, ker v sebi ne najde trdnega centra, mu Eva samozavestno odvrne: "Najin otrok bo tvoj trdni center. In moj."

Mladoporočenca vse svoje sile usmerita v spočetje potomca, saj se jima že od prvega dne zdi, da njuno zvezo lahko ohrani samo otrok, kajti s poroko se ni nič spremenilo: ne zbližata se in ne začneta se pogovarjati. Adam še naprej piše dnevnik, ki ga Eva med pospravljanjem odkrije in začne redno brati, hkrati pa ga začne pisati tudi sama. Čez nekaj časa tudi Adam najde njene zapiske. Ko se otrok po pol leta ne napove, Eva na skrivaj odnese vzorec Adamove sperme v laboratorij in zdravnik ji pove, da je Adam neploden. Da bi rešila zakon in odnos, skuša Eva zanositi z drugimi moškimi; Adama prevara tudi z njegovim najboljšim prijateljem, kar Adam odkrije iz zapisov, ki ostanejo za prijateljem, potem ko naredi samomor. Odkritje Adama popolnoma zlomi in v njem vnovič z vso silo vzbuhne maščevalnost. Pri Bogu se zakolne: "Ti tam zgoraj, če si res zgoraj in ne vsepovsod, bodi priča moji odločitvi, da bom svoje bivanje na tem svetu uporabil za vse najhujše, česar je zmožen človek, da bom z močjo domišljije ustvaril najhujše kazni za ljudi, katerih dejanja se mi ne zdijo normalna, in da ne bom odnehal, dokler ne pokončam vseh hudobnih, na koncu pa še samega sebe kot najhudobnejšega." (Adamovo stanje nenavadno jasno povzemata prva stavka *Zapiskov iz podtalja* F. M. Dostojevskega: "Jaz sem bolan človek ... Hudoben človek.")

V Adamu vzklije peklenški načrt: "Vrnil se bom k njej, ostal bom z njo, pretvarjal sem bom, da želim biti z njo, toda moja krutost ne bo poznala meja." In to bo eden od redkih načrtov, ki se jih bo Adamu uspelo držati.

Ko Adam naslednjič obiše strica in mu pove, da žena še ni zanosila, mu stric za rojstni dan podari desetdnevno potovanje na afriški tropski otok, kjer da jima bo zagotovo uspelo. Potovanje pomeni enega od notranjestrukturnih vrhuncev romana. Tropski otok samo še poglobi "jezero tišine med nama", piše Adam, vendar Afrika resnično prinese obrat: to kljub vsemu postane kraj, kjer dobita otroka, čeprav – nevidnega. Domislica je Evina: ko ji stari ribič pokaže nenavadno lep jajčast kamen z otočka sredi jezera, Evo prešine zamisel, da bi jih šla nabrat in morda celo začela prodajati v Sloveniji. Kamen jo (alki)mistično privlači in starec ju odpelje na otoček, sam pa se za nekaj časa odpelje proč. Medtem se nepričakovano dvigne plima in otok začne izginjati pod dvigajočo se gladino. Adam in Eva dolge minute preživita v smrtni nevarnosti, vendar se celo v teh trenutkih

ne uspeta zblížati in odkrito pogovoriti, kar bi bil korak v pravo smer. V epizodi z otokom se zgodi ravno nasprotno; v trenutku, ko ribič zavesla na sredo jezera, se namreč zgodi zdrs: "Neresničnost je bila v tem, da so se bog ve kako razkrojile stene, med katerimi je bilo vse izmerjeno in kjer so bili učinki najinih dejanj predvidljivi. Izginjala je meja med gotovim in nedoumljivim." Afrika ali drugi eksotični toposi so pri Flisarju (pa tudi pri drugih avtorjih, pomislimo samo na Bowlesovo *Zavetje neba*) že večkrat simbolno odigrali točko preloma, od koder ni vrnitve v prejšnje življenje. O tem, kako obsesivna je Evina želja/potreba po otroku, priča njen stavek v trenutku, ko se zdi, da bosta umrla: "Zakaj morava umreti brez otroka?" In pozneje: "Kaj pa če imava otroka? In je neviden?" Adam ji strupeno odgovori: "In ga bova zagledala, ko se iz najinega življenja umakne plima sovraštva?" Vendar mu Eva odvrne, da ga ona nikoli ni sovražila. Dogodek na otoku zanj *de facto* postane trenutek, ko je dobila otroka. Svojo domisljico utemeljuje z razlago: "Da nekaj obstaja, ni nujno, da obstaja zares, ampak je dovolj predstava, da obstaja. Ni tako?" Ta izjava pomeni enega značilnih Flisarjevih obratov, ko pisatelj spretno zaguga ontološko mejo med realnim in umišljenim, stvarnim in prividnim. To je nasploh ena od Flisarjevih najljubših miselno-domišljjskih iger, ki jo uporabi v skoraj vseh svojih delih in s katero vsakič doseže, da pontonska meja med resničnim in imaginarnim svetom, porojenim iz domišljije ali akrobacij (raz)uma, v nekem trenutku izgine in se oba svetova začneta na čude(že)n način prelivati drug v drugega ter se nazadnje zlijeta v celoto, v Eno. O tem Flisar nazorno spregovori na začetku romana *Potovanje predaleč*: "Toda: kako resničen je svet? In če obstajata dva, svet empiričnih dejstev in svet domišljije, kateri je bolj resničen? So moje misli odsev sveta, ki ga zaznavam s čutili, ali je čutni svet samo slika, ki jo ustvarjajo moje misli?"

Po vrnitvi domov Adam (ki v igro z nevidnim otrokom pristane za zabavo, pa tudi v upanju, da ga bo otrok odrešil osamljenosti) in Eva zaživita na pol v domišljiji, na pol v realnosti, še več, domišljjski svet za nekaj časa postane resničnejši od realnega. Rodita se nevidna otroka Žabek in Marija Terezija – fantek za Adama in deklica za Evo, a en otrok. Adamovo domišljjsko očetovstvo v romanu preraste v vložno zgodbo in prinese pisano paleto simbolnih dogodkov, saj Adam v Žabka projicira odnos do sebe (Žabek med domišljjskim sprehodom skoči v ribnik, kjer se počuti kot doma, kalna voda pa je ena od ključnih podob Adamovega bolezenskega psihičnega počutja), Žabek pa je tudi utelešenje Adamovega sovraštva do Eve in želje po maščevanju, saj Adam pravi, da se je Žabek rodil kot pošast zaradi Evinih prevar. Žabek odigra celo vlogo grešnega kozla v celotni

skupnosti in v tej vlogi priključuje nepozabnega Jeana Grenouilla (*grenouille* v francoščini pomeni žaba) iz Süskindovega romana *Parfum*. Adam svoje očetovstvo zaključuje tako, da Žabka kruto umori – in tako Evi vnovič maščevalno zasadi nož v srce.

Dogajanje se skozi niz prizorov (ki bi po mučnosti zlahka tekmovali z Bergmanovimi filmskimi *Prizori iz zakonskega življenja* – in jih presegli) pomika proti finalu. Adam in Eva se preselita v manjši kraj, kjer Eva dobi službo v umobolnici. Odločita se, da namišljene hčerke tukaj ne bosta kazala v javnosti, njena lutka naj ostane v shrambi in Eva se bo skrivaj igrala z njo, Žabek pa je tako ali tako mrtev. Že takoj ob prihodu pa sledi nov kolaps, ki dramo požene v tek in še zaostri položaj: Adamu se nenadoma zazdi, da ga Eva vara tudi s predstojnikom umobolnice, in v njem vzkipi neobvladljivo ljubosumje. Najprej napiše lažno samomorilsko pismo, da bi videl, kaj bo naredila Eva, vendar ta pismo spregleda. Nato Adam vnovič skuša oditi, a spet začuti, da Eve ne more spustiti, da bi jo lahko spustil le, če bi umrla. Zasnuje nov načrt: ubiti hoče namišljeno hčerko, Marijo Terezijo. Eva lutko odnese na varno k svojim varovankam v umobolnico – in tako se čedalje večji del njene eksistence počasi seli v umobolnico, kjer se tako ali tako že dolgo počuti bolje kot doma, ob razrvanem in molčečem Adamu. V umobolnici ima prijateljico Pavlo, pacientko, ki je tik pred ozdravitvijo (Eva že nekaj časa jé njene tablete). V Pavli najde človeka, ki se mu končno lahko izpove, in ko je pogovora konec, Pavla prostodušno povzame, da Eva in Adam spadata v kliniko bolj kot ona, Evo pa vpraša, ali je kdaj pomislila, da se ji je zdravnik zlagal glede Adamove neplodnosti, zato da bi Eva spala tudi z njim? Je kdaj pomislila, da je neplodna sama? Eva zbere poslednje moči in opravi preiskave, med katerimi se izkaže, da res nikoli ne bo mogla postati mati. To spoznanje, skupaj z dejstvom, da bo Adam obesil lutko Marije Terezije, jo pritira na rob. Namesto da bi šla domov, se vrne v umobolnico, da bi tam prespala in se pogovorila s Pavlo. Prebudi jo pacientka Polona, ki se igra z Marijo Terezijo, češ da je njena hčerka. Polona je tudi sama na stopnji otroka, ki neprestano išče naročje, kar Evo neustavljivo privlači. Eva se vendarle še poslednjič vrne domov, vendar se Adam sploh ne ozre po nji, zato se obrne in vrne v umobolnico, k Pavli, ki je medtem ravno odšla domov. Začneta se Evin poslednji boj in agonija. Adam ji v umobolnico prinese njene dnevnik in ji prek zdravnička – poslednja krutost – sporoči, da je njun otrok umrl. Doktor Gačnik jo skuša rešiti tako, da ji ponudi podroben racionalen uvid v njen problem, vendar Eva noče ven iz sifona, kamor se je zatekla njena zavest in kjer jo že

zaliva plima, saj sprevidi, da je zdravnik spregledal najpomembnejši vzrok za njen zlom – njeno slo po otroku. Eva se s Polono odpravi k Pavli, po mučni epizodi pa dokončno prestopi (nevidno!) mejo med normalnostjo in norostjo ter se preseli k bolnicam. Marije Terezije ne pogreša več.

Flisarjev roman prinaša razgibano in bogato razplasteno psihološko dogajanje, ob katerem ves čas teče tudi zanimiva zunanja intriga, kar v roman vnaša notranje ravnotežje in uglašenost. Obe platformi pripovedi, psihološka in fabulativna, se v romanu enakomerno izmenjujeta in dopolnjujeta, tako da kompleksnejši, gostejši delež besedila pripade Adamovim dnevnikom, saj je Adam sposoben tankočutnejše samorefleksije, medtem ko so Evini zapisi preprostejši, bolj shematični in zračni, prav s tem pa narativno mrežo razbremenijo, poskrbijo za sprotno povzemanje dogajanja in utrdijo rdečo nit. Vsi vidiki pripovedi so od začetka do konca čvrsto kontrolirani, v besedilu ni naključnih ali praznih mest in zdi se, da je tudi končni učinek romana takšen, kot si ga je avtor zamislil: katarzičen, obenem udaren in kontemplativen.

Zdi se, da je ena vodilnih ambicij romana z natančnim in tankočutnim sledenjem in odslikavanjem duševnih premen junakov prikazati, kako tanka in prepustna je linija med nenormalnostjo in normalnostjo, kako jo človek lahko prečka in še v istem dnevu spet prestopi nazaj (tako Eva po enem od Adamovih obiskov pri stricu zapiše, da se ji zdi spet normalen), kako lahko pravzaprav dolgo potuješ sem in nazaj in kako se lahko reflektiraš že tudi na oni strani.

Eden od Flisarjevih najučinkovitejših prijemov pri ilustriranju drsenja zavesti je premikanje meje med domišljijo in realnim, ki se v romanu najkonkretnije udejanji v konstrukt nevidnega otroka, saj ta nekako predstavlja poglobitni dokaz za prehajanje junakov v stanje norosti. In vendar Flisar v romanu *Potovanje predaleč* govori o tem, da je od "bradatih mož v Indiji, ki ne počnejo drugega, kot da se ukvarjajo s tem, kateri svet je resničnejši, čutni ali miselni", dobil precej enoznačen odgovor: "Večina jih meni, da svet, ki ga vidim, voham in slišim, ni resničen." Zakaj bi bila torej Eva in Adam s svojim nevidnim otrokom nora, indijski jogiji pa veljajo za modrece, ki jih spoštuje ves svet? Zgolj dejstvo, da si je treba za odgovor vzeti čas za razmislek, priča o relativnosti in krhkosti naših konceptov, a morda se delček odgovora skriva zgolj v občutku, ki spremlja takšno razmišljanje: občutek je, da hinduistični pogled na svet pomaga uravnovešati in osmišljati razkol, ki ga čutimo med zunanjim svetom in

vsem, kar je sposoben kreirati naš notranji svet. Vzhodnjaški modrostni pogled premošča obe plati in pomaga vzpostavljati občutek normalnosti, pri Adamu in Evi pa je občutek, da ju nevidni otrok ne zdravi in ne prinaša pomiritve z njima samima in svetom, ampak vnaša še večjo zmedo v njuno percepcijo sveta in lastnih osebnosti.

Roman odpre še eno temeljno temo: za Adama in Evo je usodna nezmožnost komunikacije kot posledica vseobsegajočega, *totalnega* občutka ločenosti od sveta, ki preveva zlasti Adama in odzvanja v Maupassantovem navedku: “Ker ne morem z nikomer ničesar deliti, sem izgubil zanimanje za vse.” Zdi se, da je prav ta stavek eden od ključev romana. Zakaj je Adam tako osamljen in ga že od malih nog preganjajo podobe motne vode, zakaj ga vsak dan prežemajo občutki gnilobe, maščevalnosti in izobčenosti? Znanstveno razlago tega, kako se v otroku takšen občutek zaseje in razvije, lahko najdemo v vplivnem delu *The Body Keeps the Score (Telesne sledi travm)* uglednega psihiatra in terapevta Bessela van der Kolka, čigar tezo lahko povzamemo z besedami: Ko se rodimo, svetu z jokom oznanjamo svojo navzočnost. Če je vse prav, takrat nekdo pristopi, nas previje, napolni naš želodček in nas privije k sebi. Med odraščanjem se postopno naučimo skrbeti sami zase, tako fizično kot emocionalno, toda prva navodila o tem, kako poskrbeti zase, pridobimo iz načina, kako so drugi skrbeli za nas. Veščine samoobvladovanja in predvsem, ali se znamo sami pomiriti, so v veliki meri odvisne od tega, kako harmonični so bili odnosi z našimi prvimi skrbniki. Otroci, katerih starši so bili zanesljiv vir tolažbe, ugodja in moči, so v doživljenjski prednosti pred ostalimi, najbolj zanemarjeni otroci pa razvijejo razvojno in odnosno travmo. Bessel van der Kolk ugotavlja: “Potreba po navezanosti nikoli ne izgine. Večina človeških bitij preprosto ne prenese, da bi bila ločena od drugih, četudi le za kratek čas. Ljudje, ki se ne morejo povezati z drugimi z delom, prijateljstvi ali družino, po navadi najdejo druge načine zблиževanja, na primer skozi bolezen, tožbe ali družinske spore. Vse je bolje kot uničujoči občutek nepomembnosti in odtujenosti.”

Ljudje smo socialna bitja, to je naša najmočnejša preživitvena strategija, vse, kar smo, naša materialna in nematerialna substanca, možgani, osebnost, zavest, telo – vse je prirejeno za sodelovanje v družbenih sistemih. To je ključ do uspeha vrste *Homo sapiens* in zato je občutek izločenosti iz skupnosti, ki ga doživlja Adam, tako usoden in uničujoč. Bessel van der Kolk pribije: “Nihče ne more zanikati temeljev svoje človečnosti.” Prav razvojni travmi pa bi bil lahko podvržen Adam, saj je v romanu izrecno

poudarjeno, da s svojo skrbnico ni razvil nikakršnega globljega stika, čudni pa so tudi starši, ki osemletnika zapustijo zaradi alpinističnega vzpona na drugem koncu sveta. Tako je Flisarjev roman tudi umetniško pričevanje o tem, da so duševne stiske na neki način hujše od telesnih bolezni, saj je njihova posledica to, da se človek ne more vključiti v skupnost in se z njo uglasiti, s tem pa pade vse, kar daje smisel našemu življenju.

**Napisana
življenja**

Javier Marías

Oscar Wilde po zaporu



Po pričevanjih ljudi, ki so ga spoznali, je bila roka, ki jo je ponudil Oscar Wilde, mehka kot blazina ali boljše rečeno medla kot rabljen plastelin in malce mastna, tako da je imel človek po rokovanju z njim občutek, da se je umazal. Povedali so tudi, da je bila njegova koža "umazana in rumenkasta" in da je imel med govorjenjem grdo navado, da se je božal in rahlo vlekel za podbradek, ki že po definiciji besede ni mogel biti majhen. Večini ljudi s predsodki – ali brez njih – se je na prvi pogled zdel odvraten, a vsi so se strinjali, da je ta vtis zbledel, ko je spregovoril, še več, prvi vtis so nadomestili materinski občutki, odkrito občudovanje ali brezpogojna naklonjenost. Celo markiz Queensberry, ki ga je poslal v ječo, da ne zapišem še kaj hujšega, je klonil pred njegovim šarmom, ko ga je spoznal na nekem kosilu v Café Royal, kamor je prišel s svojim sinom, lordom Alfredom Douglasom, da bi ga odrešil škodljivega Wildovega vpliva. Kot je povedal sam Douglas, ki je v tistem času med naklonjenimi mu ljudmi slišal na vzdevek Bosie, je Queensberry tja prišel poln sovraštva in zaničevanja do Wilda ter zelo razburjen, po desetih minutah "pa mu je že jedel iz roke". Naslednjega dne je svojemu sinu Bosiju poslal pismo, v katerem je preklical vse, kar je rekel ali napisal o njegovem prijatelju: "Ne čudi me, da ga tako zelo ceniš," je zapisal, "čudovit človek je."

Res je sicer, da se ta drugi vtis ni ohranil za dolgo, in še preden sta se gospoda vzajemno tožila ter je, kot vsi vemo, Wilde na sodišču izgubil, sta

se srečala vsaj še enkrat in takrat je bilo vzdušje bolj napeto. Tedaj se je markiz, ki se je zapisal v zgodovino s tem, da je – poleg tega, da je angleško občinstvo, kot lahko domnevamo, prikrajšal za nekaj žlahtnih komedij – javno potrdil pravila moškega boksa, pri Wildu doma pojavil v spremstvu boksarja, in to celo boksarskega prvaka. Tudi sam markiz je bil dober ljubiteljski bokсар v lahki kategoriji, v tistem času pa je bil tudi ognjevit jezdec in strasten lovec. Temu robotemu paru sta se morala zoperstaviti Wilde in njegov služabnik, sedemnajstletni fant miniaturnega videza. Do uporabe pesti ni prišlo. “Kričavi škrlatni markiz”, kot ga je imenoval Wilde, je povedal vse, kar je na svoji misiji reševanja sprijenega potomca imel povedati. Zatem je Wilde pozvonil, in ko je prišel majhen, otroški oskrbnik, mu je rekel: “Ta moški je markiz Queensberry, najbolj znan primitivec v Londonu; nikoli več ga ne spusti v to hišo.” Potem je odprl vrata in ukazal: “Ven.” Markiz je ubogal in bokсарju, ki je bil očitno dobrega srca in spoštljiv, sploh ni padlo na pamet, da bi se vmešal v prepir med gospodom.

Oscar Wilde je bil odločen mož kljub svoji navidezni mehkužnosti. Ta je koreninila, kot pripoveduje anekdota, v njegovem najzgodnejšem otroštvu, ko njegova mama, irska aktivistka in pesnica lady Wilde, razočarana, ker je drugič rodila dečka namesto deklice, ki si jo je želela, nikakor ni hotela vreči puške v koruzo in je Oscarja oblačila v dekliška oblačila dlje, kot bi bilo priporočljivo. Z njegovo odločnostjo in telesno močjo pa je povezana še ena anekdota, po kateri so ga v času študija na Oxfordu v njegovi sobi obiskali štirje razgrajachi z Magdalen Collegea, ki so se vračali s popivanja in so se hoteli na njegov račun malce pošaliti. Manj pogumni člani odprave, ki so kot gledalci ostali ob vznožju stopnišča, so na svoje presenečenje videli, kako so se navzdol po stopnicah drug za drugim prikotalili pogumni razgrajachi, ki so hoteli uničiti lično masko in kitajski porcelan izumetničenega Irca.

Očitno je svoje dni veliko ljudi o Wildu tudi lagalo, čemur je mogoče pripisati precejšnja protislovja v pričevanjih o njem. Morda pa naslednja anekdota, ki jo je povedal Ford Madox Ford, sploh ni v nasprotju z njegovim slovesom predrzneža: po vrnitvi iz zapora, v zadnjih pariških letih, so se iz Wilda pogosto norčevali študentje, ki so prihajali na Montmartre. Neki *apache* z imenom Bibi La Touche je v družbi pretepačev stopil k njemu in mu rekel, naj mu izroči svojo ebenovinasto sprehajalno palico z okraski iz slonovine in lesa mangovca v obliki slona, sicer ga bo na poti domov umoril. Po Fordovih besedah je Wilde točil debele solze, ki so zmočile njegova ogromna lica, in jim predal sprehajalno palico. Naslednjega jutra so mu jo *apaches* vrnili v njegov hotel le zato, da bi mu jo čez nekaj dni spet lahko



OSCAR WILDE, 1897

Fotografija je last William Andrews Clark Library

odvzeli. Mogoče je tudi, da so vse te anekdote resnične, saj se je Wilde po vrnitvi iz zavora izredno spremenil. Morda je v zaporu spoznal strah, vsekakor pa je prezgodaj ostarel, imel je le toliko denarja, kot so mu ga zagotovili najzvestejši prijatelji, in ni se mu ljubilo delati (se pravi pisati); obupno se je pritoževal in bil je rahlo komičen. V tem času je prevzel ime

Sebastian Melmoth, izdal je le znamenito *Jetniško balado iz Readinga*, vse slabše je slišal, njegova polt je bila rdečkasta in zanemarjena, hodil je, kot bi ga bolela stopala, in se ves čas naslanjal na palico, ki so mu jo nepridipravi hoteli odvzeti. Njegova oblačila niso bila tako bleščeča kot nekoč in končno se je vdal debelosti, ki je tako dolgo prežala nanj. Na neki fotografiji, ki je bila posneta na Trgu svetega Petra v Rimu tri leta pred njegovo smrtjo, mu vso postavo obvladuje in smeši majhen klobuk, ki okrutno poudarja njegovo ogromno glavo, glavo, ki se je v mladosti ponašala z dolgimi umetniškimi lasmi in bogatimi klobuki, okrašenimi s peresi.

Samo svoje zgovornosti ni izgubil; pravijo, da je srečanja in večerje vodil z enako odločnostjo in naborom različnih anekdot kot v časih svoje največje londonske slave, v letih, ko je bil dramatik. Ni bil le avtor brezštevlnih domislic, ni si le izmišljeval najbolj neverjetnih besed ter stregel z najbolj briljantnimi maksimami, temveč je bil očitno tudi najbolj neverjeten pripovedovalec, ki je pripovedoval še veliko bolje, kot je kadar koli pisal. Govoril je na raznovrstnih dogodkih, kjer je to počel skoraj edinole on, kar pa ni pomenilo, da tedaj, ko je bil z nekom sam, ta oseba ne bi imela občutka, da ji še nihče ni prisluhnil s tolikšno pozornostjo, zanimanjem in sočutjem, če je bilo to potrebno. Drži sicer, da so ga pri besednih igrah pogosto obtoževali plagiatorstva: to je že rekel Pater, ono Whistler, tretje Shaw. Nedvomno je bilo v mnogih primerih res tako (kopiral je predvsem od slikarja Whistlerja, ki ga je najprej častil, potem pa se je z njim sprl), a drži tudi, da je bilo vseeno, kdo si je besedne igre izmislil, slavne so postale šele, ko jih je izgovoril on.

Dokazana je Wildova biseksualnost, četudi zaradi škandala, ki je izbruhnil ob procesu proti njemu, velja za čistega apostola in modernega mučenika homoseksualnosti. Vendar se ni le poročil s Constance Lloyd, s katero je imel dva sinova, veliko je bilo govora tudi o sifilisu, ki se ga je v mladosti našel od neke prostitutke, pa tudi o razočaranju, ki ga je doživel z neko mlado Irko, ki ji je resno dvoril dve leti, potem pa se je ta poročila z Bramom Stokerjem. (Naj mimogrede pripomnim, da je dotična mladenka nadvse uživala v močnih čustvih, ki jih je vzbujala, in je oklevala med odločitvijo za bodočega avtorja *Slike Doriana Graya* ali za avtorja *Drakule*, nazadnje pa je raje izbrala nesmrtno vampirstvo kot ne tako trajen pakt s hudičem.) Več prijatelj je osupnilo, ko je prišlo do škandala in se je izvedelo, kaj se mu očita: pri njem sploh ne bi pomislili na kaj takšnega, so rekli, kljub vztrajnemu navduševanju nad helenizmom vse od študentskih let ter njegovih potovanj v Grčijo, od katerih sta ostala fotografija popotnika v tipični noši s širokimi hlačami ter njegovo formalno oklepanje

poganstva, kar je privedlo do opuščanja katolicizma, ki se mu je še malo pred tem hotel povsem predati: svojo oxfordsko sobo je okrasil s portreti papeža in kardinala Manninga, a ko je na rimski avdienci, ki jo je uredil goreče veren in premožen prijatelj Hunter Blair, dobil priložnost, da obišče prvega, je odljudno molčal, srečanje pa se mu je zdelo grozljivo; zatem se je zaprl v hotelsko sobo in iz nje prišel s sonetom, ki je govoril o tem. A najhujše je šele sledilo: ko so šli mimo protestantskega pokopališča, je Wilde vztrajal, da se tam ustavijo. Pred grobom pesnika Keatsa je postal z veliko večjo pobožnostjo, kot jo je pokazal pred ne tako zelo usmiljenim Pijem IX.

O Constance Lloyd Wilde vemo bolj malo, z izjemo tega, da je na moža gledala z neodobravanjem in nežnostjo hkrati. Veliko pa vemo o lordu Alfredu Douglasu ali Bosiju, predvsem zaradi knjig, ki jih je napisal v svojem dolgem življenju (umrl je leta 1945, star petinsedemdeset let); polovica njegovih del je pesniških zbirk, drugo pa predstavljajo bolj ali manj avtobiografski in opravičevalni spisi. V mladosti je imel dolge kodre in kratko pamet, na stara leta je kodre izgubil, pameti pa ni pridobil: spreobrnil se je v katolištvo in postal puritanski, njegove sodbe o tem, kar se je zgodilo, se zdijo večinoma zmedene. Na srečo mu je bilo dano, da je predolgo živel zaznamovan s škandalom, v katerem je bil zgolj neljubi soudeleženec, a nikoli ni zmozel moči, da bi stopil v prvo vrsto zaradi česa drugega. Dve leti po Wildovi smrti se je poročil z neko pesnico, lahko bi rekli, da je šlo za zanimivo zvezo dveh verzopiscev. Njegov *bête noire* je bil Robert Ross, ki z njim ni le manipuliral, prisvojil si je tudi dolgo pismo, ki ga je Wilde iz zapora poslal Bosiju in ga danes poznamo pod naslovom *De profundis*, poleg tega pa je bil tudi, kot se zdi, skriti pobudnik Wildove tragedije. Prav on je bil namreč tisti, ki je Wilda v mladosti vpeljal v spolnost, v njeno najbolj helenistično različico.

Wildovih domislic je ogromno in večina jih je bila v nebesih citatov tako dobro sprejeta, da si zaslužijo vsaj nekaj pozornosti. Še več, še vedno mu pripisujejo nekatere, ki mu nikoli niso padle na pamet. Zagotovo pa je on avtor tega opisa nekega zelo delovnega dne v življenju pisatelja: "Zjutraj," je rekel, "sem izbrisal vejico, popoldne sem jo spet napisal."

V zadnjih letih je očitno te besede vzel zelo zares. To je bilo po tem, ko se je vrnil iz zapora po dveh letih prisilnega dela. Čeprav je bilo jasno, da bi, če bi napisal novo komedijo ali roman, precej zaslužil in bi bilo njegovega pomanjkanja s tem konec, ni našel moči in volje, da bi to tudi storil. Rekel je, da je spoznal trpljenje in da o tem ni mogel peti; sovražil ga je, a tudi poznal, zato poslej prav tako ni mogel peti niti o tem, kar ga je vedno navdihovalo, o užitku in veselju. "Vse, kar se mi dogaja," je rekel, "je simbolično

in nepovratno.” V teh letih ga je André Gide opisal kot “zastrupljeno bitje”. Preveč je pil, kar je še bolj razdražilo njegovo po vsem telesu pordelo kožo. Pogosto se je praskal, za kar se je opravičeval: “Res je,” je rekel nekemu prijatelju, “da sem vse bolj podoben veliki opici, a vseeno upam, da mi ne boš zgolj poslal orehov, temveč me boš povabil na kosilo.”

Šest let preden je padel v nemilost, je o življenju napisal: “Življenje vse prodaja po previsoki ceni, mi pa njegove uborne skrivnosti plačujemo po-šastno in neskončno drago.” Sam je to ceno nehal plačevati 30. novembra 1900, ko je pri šestinštiridesetih umrl v Parizu po več kot dveh mesecih trpljenja. Vzrok smrti je bilo vnetje ušesa (ki se je pozneje razširilo) daljnega sifilitičnega izvora. Še ena od anekdot pravi, da je, malo preden je izdihnil, naročil šampanjec in, ko so mu ga prinesli, šaljivo pripomnil: “Umiram nad svojimi zmožnostmi.” Počiva na pariškem pokopališču Père Lachaise. Na njegovem spomeniku, na čelu katerega stoji sfinga, ne manjka rož, ki si jih zaslužijo mučeniki.

Prevedla Barbara Pregelj

Sprehodi po knjižnem trgu

Nada Breznik

Dušan Šarotar: Zvezdna karta.

*Fotografije Dušan Šarotar.
Novo mesto: Goga (Literarna zbirka
Goga), 2021.*



Najnovejši roman Dušana Šarotarja *Zvezdna karta* je prav kmalu po izidu doživel zelo naklonjen, množičen in odmeven sprejem v medijih in na družbenih omrežjih. Gotovo je na to vplival tudi rastoči renome avtorja, ki se z vsakim novim prevodom zlasti njegovega dela *Panorama* nezadržno širi v tujini. Uvrščajo ga med vrhunske sodobne literarne ustvarjalce. Odmev v tujini nas je Slovence že od nekdaj predramil, da smo se podrobneje zazrli v dosežke domače ustvarjalnosti in pameti, na katerem koli področju.

Roman *Zvezdna karta* je kratek po obsegu, vendar poln, bogat po vsebini. Dogajalni čas sega od oktobra 1932 do maja aprila 1944, v obdobje tehnološkega napredka na eni in uničujoče druge svetovne vojne na drugi strani. Dogajanje je pretežno umeščeno v majhen kraj Šalovci v Prekmurju, vendar je močno povezano tudi z drugimi kraji, s Čakovcem, Soboto in s širšim področjem, ki mu je bil z železniškimi povezavami omogočen dostop celo do Dunaja, Budimpešte, Zagreba in Ljubljane, z nekaj prestopi pa tudi do drugih velikih mest v Evropi, kar pomeni, da za tamkajšnje premožnejše prebivalstvo, zlasti za glavnega protagonista Franca Schwarza, to nikakor ni bil zakoten kraj brez vsake perspektive. Šalovce so naseljevali pripadniki različnih narodov in manjšin, različnih veroizpovedi, jezikov in narečij,

a živeli so v miru in razumevanju med seboj in s sosedi. Mnogi so znali prekmursko, medžimursko, madžarsko, nemško; izbiro jezika so prilagajali trenutnim sogovornikom. Šele v zaostrenih razmerah zaradi bližajoče se vojne se je vse spremenilo. Nemški in madžarski narod sta postala okupatorska, sovražna sila. Potovati je bilo čedalje težje, potrebnih je bilo precej dokumentov, dokazil in dovolilnic, Judje, ki jih je bilo v teh krajih veliko, so si morali prišiti rumene Davidove zvezde.

Pisatelj se v tem romanu osredotoča na življenje premožne judovske družine uspešnega trgovca Franca Schwarza ter na širše ekonomsko-socialno in kulturno okolje v Šalovcih in bližnjih mestih, brez katerih bi bilo bivanje v tako majhnem kraju precej oteženo. Osebe v romanu so avtorjevi ne tako davni predniki, katerih usode je že večkrat opisoval, delno tudi v romanu *Biljard v Dobrayu*, kjer sta bila v ospredju nebrzdano širjenje nestrpnosti in nasilja nad Judi v Prekmurju in njihova množična deportacija v taborišče Auschwitz.

Pisatelj Dušan Šarotar svoje pokrajine in svoje protagoniste opisuje iz samega jedra, iz srčike, od znotraj navzven. Ni samo zunanji opazovalec, je del vsega, o čemer piše, popolnoma vživet in predan, tudi tedaj, ko je med njim in dogodki časovna distanca. Njegovo razumevanje človeške psihe je občuteno, empatično in skrajno senzibilno ne glede na spol ali starost protagonista. Tega se ni mogoče naučiti, kot se ni mogoče docela naučiti načina, kako bralcu kar najbolje približati del njemu odmaknjene sveta, v katerega postopno vdirajo tragični dogodki, ki bodo usodno spremenili življenja ljudi, naključno rojenih na tem kraju in v tem času. Pisatelj ni naklonjen ne pretirano zvenečim ne povsem temačnim glasovom, njegovo pisanje je umirjeno, raje pridušeno, na meji bolečine, komaj kdaj v dotiku z vznesenostjo. Ponekod je sistematičen v nizanju najmanjših podrobnosti, ki, kot ugotovimo pozneje, zaokrožijo predstavo o značaju človeka ali sliko pokrajine, za katero se sprašujemo, ali jo vidijo oči opazovalca v živo ali je naslikana na platnu. Ne gre le za melanholijo prekmurske pokrajine, za njegovo domačo, rodno zemljo; enako prepričljivo se Dušan Šarotar vživi tudi v druge kraje, denimo v divjo, vetrovno Irsko in njeno naglo spreminjajoče se podnebje, kar opisuje v *Panorami*, enako prepričljivo se vživi v emigranta iz Albanije v tem istem delu kot v svojega prednika, deda iz Čakovca. Vedenje, da bi vse zgodbe lahko bile njegove intimne zgodbe, mu podeljuje izjemno globino in umetniško moč. Če bi pisatelja *Panorame*, podnaslovljene *Pregled dogodkov*, primerjali s slikarjem, bi ga lahko označili za krajinarja in portretista, čeprav je to preskromna primerjava glede na vse odtenke in

razsežnosti notranjih doživetij, ki se sprožajo ob potovanjih čez pokrajine in skozi različna mesta ter ob srečanjih in pogovorih z ljudmi.

V *Zvezdni karti* je Šarotar romanopisec v pravem pomenu besede. Piše jo s časovnimi preskoki in je, morda presenetljivo, ne zaključí z najbolj tragičnim dogodkom. Nasprotno, roman zaključí s prizorom družinskega kosila s povabljenimi gosti, zbranimi ob svečano pogrnjeni mizi, s skoraj bibličnim prizorom, ko v najboljšem porcelanu družine Schwarz postrežejo izbrano jedačo in pijačo, čeprav sta shramba in klet vse bolj prazni in čeprav soboškega rabina dr. Lazarja Rotha, sicer stalnega in dragega gosta, ni za omizjem. To je zaton nekega obdobja, obdobja miru in blagostanja, prijateljstva in sloge. Morda pa tudi obet, da se ti časi kdaj povrnejo.

O največji tragediji za prekmurske Jude, ki jih je doletela pred samim koncem druge svetovne vojne, pisatelj v romanu namenoma poroča skopu. 26. aprila 1944 so bili deportirani vsi Židi iz Sobote, podobno je bilo v Lendavi. Iz Šalovcev so bile štiri judovske družine odpeljane 10. ali 11. maja 1944, med deportiranimi sta bila tudi Roža in Evgen Schwarz. Prizor, ko Roža na pragu pomladi zbrano pakira v velik bel ameriški kovček, v to družinsko relikvijo, topla oblačila za otroka in zase, je zgovoren in pretresljiv.

Snov za svoj roman *Zvezdna karta* je pisatelj najprej kar se da natančno proučeval. Pod drobnogled je postavil obdobje med letoma 1932 in 1944. Listal je časopise iz tistega časa, pregledoval oglase in plakate, zbiral družinske fotografije, dokumente in predmete. Ko je izčrpal objektivno dosegljive delce, je to nepopolno sliko odložil nekam na rob zavesti in se lotil pisanja. Z domišljijo je polnil vrzeli, s pretanjenim občutkom povezoval znano z neznanim, izpričano z zamolčanim. Besedo je dal služkinji Žalni, neizčrpnemu viru spominov na mnoge dogodke in podrobnosti. Žalna, z nezapisanim statusom družinskega člana, se je intuitivno in sočutno odzivala na še tako čudaška ravnanja in bojzani družinskih članov, še posebno Rože, ki jo je doživljala kot sestro. Ko se je mnogo pozneje v samoti poglobljala v spomine, je tudi sama marsikaj bolje razumela. Dušan Šarotar je tako z njeno pomočjo v romanu oživil svojega starega očeta Franca Schwarzarza, trgovca, naprednega, gospodarnega, sposobnega in razumnega človeka, varuha in zaščitnika družine, včasih tudi tesnobsnega in malce hipohondričnega, a vedno zanesljivega in pravičnega. Oživil je njegovo prvo ženo, Rožo Hahn, predano možu, delovno, a tudi zasanjano, malce begajočo, zazrto kdaj v drobne ženske radosti ter željo po lepoti in skladnosti okoli sebe, v predmetih, oblačilih, skladnosti, ki je v svoji notranjosti nikakor ni mogla najti. Imela je veselje do gledališke in filmske umetnosti,

zlahka si je zapomnila besedila ter jih je pogosto ponavljala in obnavljala. Rada se je zatekala v samoto svoje notranjosti, čeprav je v njej nosila tudi nejasno slutnjo nečesa težkega in usodnega, pred čimer je želela zavarovati družino in njunega enajstletnega sina Evgena, po njenem mnogo prezgodaj odraslega, nadarjenega violinista, vsestransko vedoželjnega, bogate domišljije, a včasih napornega in občutljivega otroka.

Zvezdno karto bi lahko poimenovali roman v besedah in fotografijah, kajti, kot pogosto poudarja avtor, črno-bele fotografije v njegovih delih niso zgolj ilustracije, temveč samostojne umetniške enote. In resnično je njihova izpovednost velika. Železniške proge in ceste, ki se izgublajo v meglicah, ptice, ki prhnejo v nebo, jekleni železniški most, ki preči Muro, nizko okrušeno poslopje na samoti, svetloba, ujeta v gozdu, med drevjem, presenetljivo bleščeča za črno-belo tehniko. In stara pisalna miza pod oknom, na njej skrbno odloženi in poravnani listi in pisarniški pripomočki, na okenski polici pa menora, judovski obredni, sedmerokraki svečnik. Predmeti in prizori, ki izvablajo številne interpretacije in zgodbe.

Dušan Šarotar domišljeno oblikuje notranji svet svojih protagonistov, pretaka ga iz svojega bogatega sveta in ga prevaja v ženskega, otroškega, v dušo trgovca, nomada, popotnika in cirkusanta.

Ko popisuje ljubezen v njenih trepetavih začetkih, je skrajno tankočuten. So čustva, na prvem mestu ljubezen, ki se rojevajo v tišini, v pogledih, v prvih bežnih dotikih in v govorici telesa. Ko Roža po poroki razmišlja o komaj začetem zakonu, pravi: nekaj tujega bo prišlo med naju – besede. Globoko v sebi se zaveda, da je v ljubezni mnogo neizrekljivega, dragocenegega, kar ne potrebuje velikih besed. Zato je tudi Župančičev verz, s katerim Šarotar uvaja roman, eden najlepših ljubezenskih verzov, tako poveden: "Med rožami, ki ne rasto pri nas, / sem videl polzasenčen, tih obraz. // Kot da ni vedel zame, jaz ne zanj ... / a bilo je med nama polno sanj."

Dušan Šarotar se v romanu *Zvezdna karta* ob pripovednem, mestoma dokumentarnem načinu pisanja ni izneveril niti svoji, že prislovični, poetično-melanholični plati. Prepletanje obeh je naravno, tekoče in za bralce privlačno. A ne gre zgolj za literarni in umetniški užitek. Tragično dejstvo, sistematično iztrebljanje neke etnije, ta neizbrisni zgodovinski madež, se vedno znova potrjuje v vsaki posamezni usodi in zgodbi, spominu in literaturi in bo odmeval daleč v prihodnost. In prav je tako, čeprav se na obzorju že rišejo novi madeži. Šarotarjev roman je tudi pomemben prispevek k ohranjanju za človeštvo sramotnega, temnega spomina na holokavst.

Sprehodi po knjižnem trgu

Ana Geršak

Jasmin B. Frelih: Piksli.

Ljubljana: Beletrina (Knjižna zbirka
Beletrina), 2021.



Po navedbah in razlagah vélikega spleta je piksel najmanjša razpoznavna oziroma naslovljiva enota podobe ali ekrana, rudimentarni "slikovni element", točka, ki v sebi nosi le partikularne informacije o značilnostih slike, kot taka pa pomen pridobi šele v povezavi, v interakciji z drugimi, sorodnimi členi večje celote. V nekem smislu je piksel simbol razdrobljenosti tistega dela sveta, ki smo ga ustvarili zase, a deluje ves čas mimo nas ("Ustvarili smo svet, ki ni bil ustvarjen za nas," bi na kratko rekla Zoja iz Frelihovega prvenca *Na/pol*), drobec, ki se neopazno, a vztrajno zažira v vsakdanjost, jo modificira, ustvarja paralelne, avtonomne resničnosti. Tudi piksel deli svet "na pol": je ena od možnih oblik končnosti, meja, rob, točka preloma in obenem presečišče, ob katero se zatakejo življenja likov, ki naseljujejo Frelihove *Piksle*.

Slednji tako po zasnovi likov kot po fragmentarnosti in antiutopični, deziluzorni atmosferi spominjajo na Frelihov prvenec; in podobno kot *Na/pol* se tudi *Piksli* upirajo zgodbeni linearnosti. Berejo se kot zbirka utrinkov (pikslov; "Bivanje ni več tok, temveč zaporedje točk.") iz bizarnih življenj nekoliko osamljenih in samosvojih posameznikov, nekako v duhu *Pesmi iz drugega nadstropja*, kjer like povezujeta predvsem atmosfera in strukturni koncept, ki temelji na osredotočenju na posameznika, na njegovo (dejansko ali umišljeno) neustreznost v odnosu do sveta: vsak je v svoji

epizodi na tak ali drugačen način sam, tudi ko ga obkrožajo druga telesa, in v *Piksljih* je to prignano do skrajnosti, saj je vsak svoja osamljena točka, pogosto tudi fizično zamejena s stenami svoje male klavstrofobične sobice. V duhu literarnih eksperimentatorjev Frelih svoje like postavlja v situacije, ko so prisiljeni ozavestiti sebe, okolje in svojo funkcijo v njem; se razstaviti in znova sestaviti. *Piksli* se tako zdijo kot zaporedje kratkih stikov (ali bolje: točk preloma) med različnimi oblikami zavesti – prvotni naslov naj bi dejansko bil *Objekti zavesti* –, njihovo samozadostnost pa podčrta personalna perspektiva. To projiciranje posameznikove notranjosti navzven pa je ves čas v neskladju, mogoče celo v konfliktu z okolico in nemara tudi v odnosu do sebe. To morda najbolj nazorno ponazarja umetnik N.U.E.S., lik, ki bi ga bilo zaradi metatekstualnih navezav možno razumeti tudi kot *master-minda* teksta. Na vsebinski ravni prevprašuje položaj umetnika, razpetega med ustvarjalno poklicanostjo in zahtevami trga, obenem pa zavzema ambivalentno (na/pol) pozicijo demiurga (snovalca svetov) in komentatorja oziroma opazovalca (“Biti opazovan je delo. Opazovati ni enako kot opaziti.”). Je skoraj prototip nekakšne transhumanistične zavesti, edini, ki napove vojno zlovešči prezenci iz ozadja (v primeru njegove narativne linije je to algoritem) in se z njo aktivno spopade. Z vero v moč umetnosti pride do izraza romantistični vidik *Pikslov*, ali pa gre preprosto za zaupanje v človečnost (morda kot moč zavesti?): ne glede na nehumanost ali vsaj negostoljubnost prostorov (znova zazveni citat o svetu, “ki ni bil ustvarjen za nas”) ter ne glede na poskuse popredmetenja ali distanciranja od sebe so Frelihovi liki še vedno globoko človeški.

Frelih se sicer tako kot v *Na/pol* izogiba površinskim psihologizacijam; njegovi liki ne delujejo na podlagi kakšnih preteklih travm niti niso njihova dejanja značajska motivirana; so bolj kot ne idejne reprezentacije, utelešenje različnih bivanjskih aspektov in perspektiv. Še najbolj neobičajno je zasnovan lik Sabine, ki bi glede na opis lahko bila tudi android v slogu tistih iz *Ex Machine*. Sabina sproti briše svoj spomin, tako da se mora vsakič znova sestaviti, reprogramirati v življenje, ki ga ne občuti (več?) kot lastno. Njena skrajna pasivnost se zdi posledica izgube slehernega nadzora nad svojim bivanjem in delovanjem, dokler vsega svojega bistva ne osredišči okrog ideje zaslužka, ki pa je, tako se zdi, zgolj materializirana pretveza za tisto neizrekljivo, ki je želja in do katere se mora lik (v tem primeru dobesedno) pregrizti. Sabinina agresivna preobrazba je opisana kot *lakota*, s katero se na takšen ali drugačen način metaforično srečajo vsi liki *Pikslov*. Povsod nekaj nekoga žre ali je sam žrt, od znotraj ali navzven, mogoče je grizljanje slabe vesti, goltanje sistema ali neustavljiva požiralska potreba po še, več,

bolje – kot bi bila v ozadju neoprijemljiva, a vseprežemajoča želja, ki narekuje pogosto iracionalna delovanja likov, želja po spremembi, preboju, obenem pa zamrznjena v strahu ali neodločnosti. Anjo nažira odnos z Lovrencem, najeda ji njegova potreba po vsestranskem in nereflektiranem aktivizmu, ki se zrcali v zanemarjanju njune zveze, in čeprav si očitno želi drugačnega življenja, skozi flešbeke spoznava, da ne glede na vse njegova obsesija osmišlja tudi njo in da bi brez njega morda izgubila svojo identiteto. Simona in Davida nemara obvladuje želja po preseганju, po ustvarjanju optimalne verzije sebe tako, da minimalizirata svoje življenjske potrebe in s tem nemara svoj *imprint* v svetu; v prizadevanju, da bi imela absolutni nadzor nad vsemi aspekti življenja, se od življenja pravzaprav oddaljujeta: Simon ne zapušča več svoje sobe in se vse bolj spreminja v stanovanjski rekvizit (David, njegov stanodajalec, ga postavi v vlogo “človeške kamere”, ki skozi steno opazuje dogajanje v sosednji sobi), objekt, ki si ga je mogoče ogledovati kot razstavniki eksponat, medtem ko David izgubi občutek za čas in za resničnost do te mere, da “izgubi” lastno hči. Ekstremna primera disociacije predstavljata Feliks, ki je dobesedno ujet med dejansko in virtualno resničnost, in Jöran, ki se znajde v nekakšni matrici, kjer je lahko vse povezano in torej naključja ne obstajajo – ali pa obstajajo in se prazni znaki pretvarjajo v simbole le zato, ker se osmišljanje odvija retrospektivno, ko so vsi elementi že razpostavljeni in jim ni težko nadeti videza koherentne zgodbe.

Jöranova epizoda je po svoje pomenljiva tudi za *Piksle*, ki bi se sicer čisto lahko brali kot zbirka kratkih zgodb, vendar se teksti mrežijo in devet avtonomnih točk se v zadnjem poglavju poveže v večjo sliko, razkrije stičišča, vzpostavi paralele med vpletenimi, dokaže, da so kljub svoji osamelosti vendarle del istega sveta, da jih v odnosu do le-tega družijo neka sorodna disfunkcionalnost. Ta se zdi, kot rečeno, povezana z vprašanjem želje, ki se naprej povezuje z vprašanjem identitete in osmišljanja, čeprav je v smiselnost tega iskanja že vnešen dvom bahtinovske tuje besede: “Spet se je vprašal, ali tako razmišlja samo zato, ker ve, da tako razmišljajo drugi. Morda pa vsi tako razmišljajo samo zato, ker mislijo, da tako razmišljajo drugi.” Na kratko: “Ima še pravico do svoje osebnosti?”

Piksli so zelo zanimivo, intrigantno delo. Zaključek se morda zdi vsaj malo na silo zbit, saj se posamezni elementi povezujejo že tekom poglavij, medtem ko se drugi nikoli ne staknejo v epilog. Hecno, da je na koncu na račun bolj drznih in eksperimentalnejših epizod največ prostora (poleg N.U.E.S.) zavzela najbolj klasično izpeljana pripovedna linija, tista o Anji in Lovrencu. Kljub temu pa gre za presežen tekst, ki nagovarja nelagodje posameznika v današnjem fragmentarnem in še preveč kaotičnem svetu.

Sprehodi po knjižnem trgu



Manja Žugman

Meta Kušar: Zmaj.

Maribor: Litera, 2021.

Zmaj je sedma pesniška zbirka Mete Kušar, uvodne besede o živali z dolgim repom je spisal Damjan J. Ovsec. Zmaj je “kratek ogenj”, “voda iz nebes”, “kača iz peres”, “podoba stare kače”, ki “svet vrti povsem drugače”. Uvodnik (za) objame energijsko polje oziroma dinamiko enainpetdesetih pesmi, ki so po besedah pesnice začele nastajati v kitajskem letu zmaja, leta 2012, zaradi česar jim je podelila tak naslov. Pesnica ga je v podobi s piščalko pojasnila kot simbol klica na pomoč, kar nas nehote popelje tudi v čas epidemije, ko je bil posameznik primoran misliti nase, kar pa ga v življenju dolgoročno ne poganja naprej, temveč ga na poti v jutrišnji dan prej (za)ustavlja.

Prvoosebna govorka se že v prvi pesmi sprašuje, “kako praznino vrta naseliti z dišečim cvetjem” (*Varilka*). Zaveda se, da je variti “pomembno delo”, “kadar varim, svetloba misli name”. Motrenje, kako se (pri)bližati svoji biti, je mukotrпно delo ali kot pesnica pojasni že v pesniški zbirki *Jaspis*: “Če hočemo priti do olja, moramo sezamova semena zelo močno stisniti, zato se ne pritožujmo, ker do lastnega bistva prihajamo počasi in mukoma.” Pa vendar, kljub temu da ji pretijo “ognjene iskre”, “svetloba misli” nanjo. Z nizanjem kontrastov pesnica svojemu bralcu približa dvojnost življenjskega vsakdana, ki od posameznika zahteva na eni strani delo, odrekanje, vztrajnost, da se sprašujemo in o danostih premlevamo, na drugi strani pa ponuja svetlobo in lepoto ter hvaležnost za vse, kar

nam je dano. Ta navidezna nasprotja so stalnica, ki jih avtorica že v preteklih pesniških zbirkah spretno zgošča v podobe, "ki stojijo pred nami in od nas pričakujejo, da jih sprejmemo kot klic, ki se mu je treba odzvati" (*Ljubljana*).

Zmaj kot tak se v zbirki ne pojavlja, a je še kako prisotna njegova energija. Pesnica je z njim izrazila vseživljenjske moči, vseživljenjsko energijo, ki preveva posameznika kot celoto. Skozi verze se razgalja človekova duša, ki se preizkuša v dobrem in slabem, se spopada s temnimi silami in se skuša približati ali se približuje lepemu. Pesmi presevata neka posebna lepota in svetloba, kot bi bila tista, ki je v vsakem izmed nas, v slehernem posamezniku, le da jo je treba odkriti, se ji približati; da bi jo dosegli, se je treba dotakniti notranjih globin, zakladov. Uči nas, naj prejeto sprejmemo, a tega ne zadržimo le zase, temveč tudi podarimo naprej. Če dobivamo, dajajmo.

V pesmih je poudarjena poetološka tematika, saj je pesem tista, ki človeku približa tisto nevidno, kar je moč (ob)čutiti. Kot reminiscenco na pretekle pesniške zbirke zasledimo orfejsko podzemlje, razmišljanje, kako bo dovršena pesem spremenila najprej pesnika, potem človeka, bralca, saj "ti bližaš mene, jaz bližam tebe" (*Tja in nazaj*). Pesnica verjame v enost sveta in čuti, "da vsaka njena pesem odpira vrata v svet, za nikogar, ki izgublja pogum, ji ni vseeno in v vsaki pesmi je del vsakogar od nas" (*Ljubljana*). Poezija je zelo čutna, a je ne preveva le toplina, v njej začutimo tudi hladnost, praznino in brezbržnost. "Med človekoma so razdalje. / Noben most jih ne skrajša" (*Razdalje*). Morda pa jih krajša prav pesniška govorka, ki se s pogosto rabo vprašajev in klicajev približuje tebi (drugemu), s čimer kliče po tvoji (njegovi) prisotnosti, pozornosti, živosti in budnosti. Sicer je govornica povsem monološka, a pesnica vendarle ves čas komunicira z drugim ter svojemu bralcu tako daje zahtevno nalogo: najprej mora najti odgovore v sebi.

Na tem mestu se morebiti velja navezati na simboliko zmaja, saj spopad z lastnimi slabostmi in omejitvami pomeni napovedati vojno zmaju. To je bilo in je delo pesnice, to bo zahtevna naloga za njenega bralca. Bitka z zmajem je lahko bitka za človekovo notranjo moč. Dotakniti se svojih globin in najti notranji zaklad pa je delo, ki zahteva odrekanje in vztrajnost, je nenehno lupljenje pomaranče, na kar morda aludirajo verzi: "Olupiš pomarančo. Mraz stran. Strah stran. / Zmršeno hudobo stran" (*Volnena*). Da bi človek globlje spoznal samega sebe, je nujno (so)bi(va)nje z drugim, le tako lahko naposled najde ravnovesje med tem, kar je v duši, in tistim, kar je zunaj nje, bodisi je to človek, bodisi zgodovina, bodisi narava. Nehote me spomin popelje k znamenitemu Prešernovem verzu "Življenje ječa,

čas v nji rabelj hudi”, saj so trenutki, ko “čutim samo to, da nisem v sebi, / ampak ne vem, kje sem. Saj veš. // Pošlji nekaj, da bo odprlo ječo!” (*Sladki valčki*). Pesnica bralca naravnost vodi v občutenje lastne napetosti in preizpraševanje o lastni vzdržljivosti. Kot že v preteklih zbirkah pa poezija Mete Kušar ne daje dokončnih odgovorov, temveč se nenehno sprašuje, “koliko človek lahko prenese. Koliko lahko človek spravi vase? Ogromno, vse, česar noben tempelj ne zmore” (*Ljubljana*).

Govorka se dotika krivic, ki vladajo v svetu, saj “preveč boli, kadar se strast vali v barbarskih verzih / kot kokainska šala” (*Četrtek*), a njeno srce ostaja vselej odprto, odprto za svetlobo. Svojo kritično misel izreka na nevsiljiv in prijeten način, dviga jo k lepemu, toplemu, pozitivnemu. Iz verza v verz, iz pesmi v pesem sije govorkin čut za poštenost in pravico, saj “ko se nekaj razpase v človeku, / postane zlobno. Poznam barabinski gen. Krade / talente in vso usojeno človeško srečo” (*Puščava*). Iz splošnega se vedno znova vrača k posameznemu, k sebi, kakor se iz pesniške zbirke *Vrt* tudi v pričujoči znova vrača v svoj vrt. Ta vrt je vseobsegajoč in se naseljuje tudi v verzih, ki pravijo, da z njega “poberem boj in ga stlačim vase. / Ne popustim mu. Kdo vse v meni krvavi? / Vrt je spet raj” (*Meč*). Vrt je med drugim tudi prostor, kjer se sleče do golega, kjer se najbolj dotika sebstva, kjer se v samoti in samosvojesti morda vedno znova očiščuje, ko “gola skočim v jezero in jezik je na novo prekovan meč” (*Meč*). Le tako pretočna bo lahko preteklo združila s prihodnjim, v svojo kupo zbrala novih moči za vstop v jutrišnji dan, drugačen, osvobajajoč. Le tako bo lahko popravila stopnice, vzdala okna, “naoknice na novo”, opravila s sizifovstvom, premagala strah, ki “gnete gosto meglo” (*Letina*). Govorkino priseganje na dušo, ne na duha, se pojavlja kot reminiscenca preteklih zbirk, saj “včasih ne razločim / gostoljubnega duha. Z zamudo se opletam, / ko se vsuje name” (*Meč*). Kot je zapisala Cvetka Hedžet Tóth v spremnem besedilu k zbirki *Ljubljana*, je duša to, “kar življenje najbolj osredinja”, in v njeni naravi je, “da zatrjuje kar najgloblje spoštovanje življenja, njegovo poživljajočo in stopnjujočo se silo, duša torej, ki življenju v celoti reče DA, duh – ki je hud – praviloma s svojo samozadostnostjo NE”. Vrt pa ni le pesničin, ampak je tudi bralčev. Po pesničinem vrtu se sprehodimo, ga preberemo, (po)srkamo, da bi se lahko opolnomočeni vrnili v svojega, ga (ob)čutili in ne nazadnje tudi (o)bogatili, ga osvestili.

Oblikovno so pesmi kratke in dolge, razgibane. Tečejo v raznolikem ritmu, tako kot je razvejano in hkrati spontano življenje samo. Po besedah Mete Kušar nikakor niso manifest, “ampak so čisti realizem”. Ubesejena so mnoga razmišljanja, ki skozi poetičen izraz dajejo (ob)čutiti svet v vseh



njegovih nasprotjih, ki so posebna danost ali darilo ali bogastvo za tistega, ki zna vse to razkošje zajeti in ga za trenutek obdržati v sebi, potem pa darovati naprej. Avtoričin pesniški pogled premore veliko svetlobe, čistosti in miline, neke posebne mehkode. Še tako težke miselne življenjske izseke spremljajo pozitivni toni in svetlo ozračje, saj "sreče, ki mi pripada, ne podžge nobena okoliščina. / Sreča se vrne kakor zvest pes" (*Lassie*). Posamezne pesmi so zelo pripovedno naravnane; kot bi pripovedovale zgodbo, ki jo (do)živi (tudi) bralec.

Zbirka je sporočilno nadvse bogata. Z večkratnim prebiranjem bralcu omogoča, da se potopi v več globin in se naseli v več svetov. Na nevsiljiv, a hkrati prepričan način podaja premisleke o življenju ter dvom o sleherni resnici. Pesnica se v vseh doslej izpisanih pesniških zbirkah skrbno in pravično zavzema za enakovrednost, za enakovredno soutripanje moške in ženske energije, saj "toplo srce, kadar je, žensko in moško, drugemu krila razpre" in "kadar človek zares ljubi, je njegov spomin zdravilen" (*Istega dne*). Sobivanje preslikuje v vse vrste vzročno-posledičnih odnosov: človek-narava, človek-zgodovina, človek-človek, človek-duša ... Nič se ne izključuje in vse se dopolnjuje, vse se steka v Eno.



Mlada Sodobnost



Gaja Kos

Cvetka Bevc: F. A. K.

Spremna beseda Vinko Möderndorfer.

Maribor: Pivec (Zbirka Mladinsko branje), 2021.

Zveni znano, če omenim *Desetko*? Gre za mladinski roman o klapi s tem imenom, ki ga je Cvetka Bevc izdala pred nič manj kot desetletjem. *Desetka* je še vedno ista, to so Aška, Barbi, Fiksi, Petja, Krokari, Roberta, Jojo, Riki, Janča in Jups, a hkrati tudi drugačna, jasno, ko pa v najstniških letih že eno samo poletje lahko vse postavi na glavo. In ravno po koncu poletnih počitnic, ko spet sedajo v srednješolske klopi, jih spet srečamo. Aška je še vedno z Linom, še vedno diha glasbo in njeni prsti še vedno neutrudno hitijo po klavirskih tipkah. Le da jo zdaj poleg glasbe zaposluje še nekaj – pripravlja se na prvi spolni odnos z Linom, na svoj veliki prvič, ki jima ga otežuje tudi dejstvo, da se je Lin odločil za šolanje v tujini, kar pomeni, da sta se naenkrat znašla v zvezi na daljavo. Na veliko dejanje se pripravljata tudi Fiksi in Petja, a odkar se je vrnila s počitnic, se Petja do Fiksija obnaša čudno. Za povrh sta se njegova starša dokončno razšla, oče gre živeti z drugo žensko, mama pa se, tudi s Fiksijevo pomočjo, po prvotnem čustvenem razpadu počasi sestavlja nazaj: “Najraje bi še sam rjovel. Nisem. Imel sem občutek, da bi bilo vse še slabše. Bila bi dve ranjeni živali, ki bi rjoveli od bolečin. Ena žival je morala ostati pri sebi, drugače bi se lahko požrli med sabo. Ne bi bilo prvič, da bi se v odnosu do mame obnašal kot njen starš.” In potem je tu še Krokari, ki se je med počitnicami nepričakovano razšel s fantom,

s katerim sta se odlično razumela. In kje so ostali? Nekje ob robu, ves čas po malem prisotni, kot nekakšni sateliti. V tokratnem romanu je namreč v ospredju omenjena trojica, tudi naslovni F. A. K., kar je ime benda, ki ga ustanovijo, je sestavljen iz začetnic njihovih imen: Fiksi – Aška – Krokar. Aška je itak totalno v klavirju, Fiksiju gre kitara, Krokar pa po nesrečni ljubezni uteho najde v bobnih, si omisli privatnega učitelja in ugotovi, da je celo prav nadarjen in da bi bila glasba lahko njegova prihodnost. Dogajanje torej poteka v izmenjavi njihovih prvoosebni pripovedi, iz katerih seveda največ razberemo o njihovih težavah, pričakovanjih, veseljih, strasteh in strahovih, tu in tam pa vendarle izvemo tudi kaj o ostalih članih Desetke, ki večinoma ostajajo v ozadju, bolj skicirani kot kaj drugega, a, kot se bo izkazalo v nadaljevanju, nikakor niso nepomembni.

Če je avtorica v roman *Desetka* pravzaprav pogumno vpeljala deset različnih glasov, torej deset prvoosebni pripovedi oziroma izpovedi, in ji je pri tem kar dobro uspelo vzpostaviti raznolikost slogov, kar je prispevalo k avtentičnemu prikazu posameznika, so tokrat meje oziroma specifikke posameznih glasov nekoliko bolj zabrisane. V jezikovnem pogledu Cvetka Bevc tudi tokrat uporablja tako pogovorni jezik kot mladostniški sleng; določeni deli besedila se berejo mladostno, sveže in prepričljivo, nekateri pa žal malo manj in včasih v izbiri besedišča delujejo preveč po odraslo polikano (jezen Fiksi na primer pravi: “Kako me je pogrelo!”; Aška pripomi: “Tudi fantje razmišljajo, da ne bi kdo natolceval.”; Lin razlaga Aški: “Skoraj sem že pozabil, kako je, ko moraš staršem polagati račune.” itd.).

Kaj je torej srž romana F. A. K.? Zelo splošno povedano, gre za roman o odrasčanju, v katerega je nadrobljenih kup manjših in večjih zagat ter različnih rešitev zanje; v teh delih roman ni posebej izstopajoč in bi utegnil biti zato za bralca z veliko kilometrino mestoma celo rahlo dolgočasen, kar gre razumeti na način, da smo o marsičem od opisanega pač že brali, večkrat in podobno. Bolj samosvoj je v dveh linijah: v formaciji, napredku in preboju benda, ki ga deloma poganjajo prav ljubezenske “frustracije” njegovih treh članov, s čimer je povezana pristna, nalezljiva in zelo otipljivo opisana strast – tako rekoč nuja – do glasbenega ustvarjanja in izražanja (tu se nedvomno pozna, da je avtorica romana tudi glasbenica), ter v razmišljanju in opisih spolnosti, česar je na straneh F. A. K. več, kot smo sicer vajeni v mladinskih romanih. Seveda najstnikom razpoloženje niha kot jadrnica v valovih in jasno je, da v tem formativnem obdobju kar nekaj časa namenijo (do neke mere podobnim) premislekom o svetu in svojem prostoru pod soncem, a prav zato, ker malodane vsi avtorji, ki se lotevajo realističnih pripovedi o najstnikih, pišejo (tudi) o tem, je treba najti lasten

prepoznaven glas ali, če hočete, zaščitni znak, bodisi slog, bodisi posebno perspektivo (humor, cinizem ipd.), bodisi precej izvenserijske like, bodisi posebne življenjske okoliščine itd. Poleg že omenjenih bolj izstopajočih linij oziroma poudarkov romana se med liki Cvetke Bevc dogajajo predvsem mikrodrame, ki dogajanje malo začinijo, a v bralcu večinoma ne vzbudijo močnih čustev (opozorilo – v nadaljevanju bodo razkriti nekateri zasuki): Aška se, kot že omenjeno, pripravlja na prvi spolni odnos, ker jo blazno mori, da je še nedolžna, medtem ko se zdi, da so vsi okoli nje posteljni veterani, in ko je tik na tem, da se zgodi, ji načrt prekriža ... menstruacija. Slednjič se tudi za to akcijo najde pravo časovno okno, a potem gredo narobe druge stvari. Jojo je tisti, ki dobro opiše Aško: "Sploh pa mislim, da si preveč našponana. Potem človeka vsaka stvar prej sesuje." Petja se je med počitnicami izneverila Fiksiju, kar slednjega, v kombinaciji z razseljenima staršema, spet pahne v dimni objem trave. In potem je tu še drama z mamó ... Krokár ostane brez učitelja bobnov, a dobi novega fanta. Še največja drama se zgodi na koncu romana, ko naj bi se imel zgoditi veliki koncert F. A. K., a dobesečno nekaj minut prej odpade, ker izvejo, da je Krokárjev fant Jan doživel prometno nesrečo. On je tisti, ki trojici svetuje: "F. A. K. mora začeti pisati spomine. In to že zdaj. Drugače boste cel kup stvari pozabili."

"Kar nekaj let je trajalo, da smo se lotili pisanja. V tem času smo imeli vrsto koncertov, nastopali v tujini, pa tudi nekaj turnej smo že imeli za sabo. Toda F. A. K. ni pozabil na začetek poti. In ja, gremo naprej!" Takole se glasi nekakšen epilog romana (sklepa ga, poleg zelo navdušene spremne besede, trikrat po deset nasvetov oziroma priporočil glavne trojke za srečno življenje v dvoje), ki skozi bolj in manj drobne dogodke izpostavi nekaj sicer ne zelo novih, a vseeno vedno znova pomembnih točk. Prvič: četudi moramo nekatere strasti pokopati, nekje drugje vzniknejo druge. Drugič: po obdobju samopomilovanja pride čas za nove zagone, pri čemer so nam še posebej v pomoč streznitveni momenti, pa naj pridejo od zunaj ali od znotraj. In tretjič: prvo in drugo je lažje, če ti kdo stoji ob strani. Če je nekje ob tebi klapa, ki zna, vsem razlikam navkljub, ob pravem času stopiti skupaj, potrepljati po rami, pohvaliti, objeti, brcniti v rit, vzeti fotoaparát v roke, naplahtati ravnatelja, povedati resnico ali storiti kar koli, kar je pač v nekem trenutku treba storiti. Kot takšen je roman *F. A. K.* pravzaprav predvsem hvalnica prijateljstvu in skupnosti mladih, ki so drug drugemu na voljo v realnem času in prostoru, kar danes ni več samo po sebi umevno. In ravno v tem je, tako kot je bil že njegov predhodnik *Desetka*, *F. A. K.* še najbolj močen. In tudi aktualen.

Majda Travnik Vode

Bina Štampe Žmavc: Princesa kamnitih besed.

Ilustrirala Anka Kočevar.

Dob pri Domžalah: Založba Miš, 2021.



Bina Štampe Žmavc že dolgo, vse od leta 1985, ko je izšla zbirka *Slike in zgodbe iz tisoč in enega pasjega dne*, poleg dramskih del in poezije za otroke in odrasle izpisuje obsežen in avtorsko prepoznaven pravljичni opus. Tako se je skozi posamično izdana besedila in skozi zbirke *Popravljalnica sanj* (1992), *Pogašeni zmaj* (2003), *Cesar in roža* (2009) in *Kraljična onkraj ogledala* (2019) ustvarila vrsta pravljичnih besedil, ki jih prištevamo med “moderne klasike” sodobne slovenske pravljичne ustvarjalnosti: *Ure kralja Mina*, *Muc Mehkošapek*, *Pogašeni zmaj*, *Popravljalnica igrač*, *Škrat s prevelikimi ušesi*, *Bajka o svetlobi*, *Košastka Katka* in druge. Besedila iz novejših zbirk *Cesar in roža* in *Kraljična onkraj ogledala* so verjetno še v procesu bralskega in strokovnega presejevanja in pretehtavanja – torej v precej dolgotrajnem procesu morebitne kanonizacije –, tako da še niso popolnoma prodrli v šolski kurikulum in splošno zavest, vendar se zdi, da vsaj nekatera (na primer *Bršljan pravljic* in *Cesar in roža*) že izstopajo.

Avtorica je za svoje delo prejela več odmevnih nagrad, leta 2010 je za zbirko pravljic *Cesar in roža* prejela večernico in leta 2011 desetnico, za *Škrata s prevelikimi ušesi* pa, na primer, mednarodno nagrado Parole senza

frontiere. *Škrat s prevelikimi ušesi* na poseben način izpričuje pripovedoval-kino večšino, saj zgodbica pripoveduje o škratu “z napako” – njegova ušesa so tako velika, da se ne more držati pokonci –, ki se empatično zavzame za bolne otroke, a besedilo kljub angažiranosti in kljub temu, da se na koncu z uglasbitvijo pesniških besedil resničnih bolnih otrok nedvoumno stakne z resničnostjo, ne izgubi močnega domišljjskega naboja in pristne potopljenosti v pravljlični prostor, kot se pri tovrstnih “eksperimentalnih” besedilih rado pripeti.

Avtorica se na svoji ustvarjalni poti suvereno sprehaja med tako rekoč vsemi tremi literarnimi vrstami, pesništvom, epiko in dramatiko, ter pri tem subtilno in domiselno briše oziroma pretaplja meje med njimi: pravljice (npr. *Pogašeni zmaj* ali *Ure kralja Mina*) uvajajo pesmi, ki v izdelani formi iskrivo in pogosto tudi duhovito povzemajo in podčrtujejo vsebino, včasih pa so pesmi organski del vsebine (npr. pravljica *Mobilnik srca*). Pesniki s svojo poezijo nastopajo tudi kot glavni ali stranski junaki pravljic (npr. v pravljicah *Zaljubljena luna*, *Skrivnost praznega okvirja*). Avtorica pravljlični žanr in poezijo preplete tako spontano in naravno, da pri tem začutimo neslutene možnosti prehajanja med literarnimi zvrstmi, žanri in celo vrstami, globoko, podtalno pretakanje, povezanost in sorodnost načinov literarnega izrekanja. Ta tankočutnost zlasti izstopa v novejši zbirki *Kraljična onkraj ogledala*, v kateri so zbrane motivno in slogovno pretežno poetične pravljice, polne onirično uglašene motivike (luna, drevo, zvezde, ogledalo, sanje, angeli); v nekaterih besedilih se pravljlično fabulativno tkivo popolnoma stanjša in se prek nevidnega roba prelije v pesniško govorico, tako da slednjič ne vemo več, kje je meja – oziroma zaslutimo, da meje pravzaprav ni. Nenadoma se zastavi vprašanje: Ali je poezija zgolj skrajni rob pravljlične domišljije? In: Ali niso vse pravljice hkrati poezija? Pravljice se pri Bini Štampe Žmavc zdijo povsem avtentičen in legitimen prostor poetičnega. (Z avtoričinimi lastnimi besedami, novotvorjenkami, bi lahko rekli, da se v teh besedilih v *tihnini* (kar pesnica definira kot “nekaj tišjega od tišine”) stikata *stihnina* (pesniški material) in *pravljličnina* (pravljlična snov).) Zdi se, da ta postopek, ki ga lahko opazujemo v številnih pravljicah, kulminira v zadnjem besedilu zbirke *Kraljična onkraj ogledala* z naslovom *Hruška v pesmi*, ki pripoveduje o tem, kako pesnik sanja o pesniškem tekmovanju za nagrado zlata hruška, a pesnica – prek Muzinega navdiha – zaključí, da je pesniku največja nagrada – pesem sama. *Hruško v pesmi* lahko povsem enakovredno beremo kot pravljico v verzih ali metaforično refleksijo o pesniškem poklicu; v moderni literarnoteoretski govorici bi lahko rekli, da je to besedilo večnaslovniško, za otroke in odrasle, hkrati

pa popolnoma v skladu z avtoričino avtopoetsko naravnostjo, da pred in med pisanjem nikoli ne razmišlja, za koga piše, ampak šele na koncu presodi, ali je besedilo bolj primerno za odrasle ali za otroke.

Avtoričin odnos do pravljic lahko v nekakšni obrnjeni optiki, *meta-pogledu*, se pravi izhajajoč iz zgodbe, razbiramo v pravljici *Bršljan pravljic*, v kateri car in njegova hčerka (kot predstavnika družbene elite) pravljice hranita zazidane in zaklenjene v nedosežno visokem zlatem stolpu ter jih ne spustita med navadne ljudi. Zaprte pravljice se dolgočasijo in dušijo in "pravljčinina" je vsak dan za tri odstotke manj svetla kot prejšnji dan. Slednjič se do vrha stolpa vzpne bršljan in pravljice se po njem zvečer začno spuščati na zemljo, med ljudi, in se nato vračajo v stolp. V stiku s "pravljčinino" si ljudje izmišljajo vedno nove zgodbe, car in carična pa med obhodi v stolpu presenečeno naštevata vse več pravljic. Pravljice so torej, tako kot vsa umetnost, ustvarjene za živo življenje, pripovedovanje, kroženje in debatiranje (literarno kritiko?), iz obstoječih se lahko porajajo vedno nove. Če pravljice ne krožijo med ljudmi, pa zamira tudi pravljčni navdih.

Princesa kamnitih besed je leta 1996 izvorno nastala kot radijska igra za otroke, leta 2000 pa je bila kot dramsko besedilo uprizorjena na odru Pionirskega doma. Zdaj je izšla še v slikanici kot sklenjeno prozno besedilo z ilustracijami slikarke Anke Kočevar. Tako torej, kot na primer *Ure kralja Mina*, predstavlja še en primer avtoričinega neprisiljenega prehajanja med literarnimi vrstami.

Princesa kamnitih besed je variacija Shakespearove *Ukročene trmoglavke*: tako kot Petruchieva Katarina ima tudi naša princesa izredno strupen jezik, rekli bi ji lahko trmoglavka in jezikavka, saj z jezikom po svoji okolici seje strah in grozo. Že doma na gradu so je same zbadljivke, zmerljivke in žaljivke, še huje pa je po njeni poroki z lepim princem, ki se, zaslepljen od ljubezni, ne ustraši njenega značaja in si tako kot dovilja, ki jo je imela rada doma, govori: Vsak coper ima svoj zoper. Vse namreč kaže, da je princesi nekoč hudoben škrat podtaknil zrno ognjenega popra, ki njene besede v grlu sproti spreminja v strup. Za kako hud primer gre, je mogoče presoditi že samo iz vzdevkov, ki jih princesa nameni dvornemu kuharju: "juhar", "vreluhar", "stepuhar", "kruhar" in "trebuhar"! Dvorno osebje je tik pred živčnim zlomom in odpovedjo službe, ko princ pokliče na pomoč čarovnika, ki ga princesa nagovori z "gospod črnorovnik", "čarodej žabodej", "čarofej", "coprničnik" in "bradavičnik". Toda prinčev čarovnik je mojster svojega poklica in naredi, da se vsaka princesina žaljivka spremeni v kamnito kocko; tako se princesa kmalu znajde zazidana z visokimi kamnitimi zidovi. Ker ji grozi, da se bo v "trdi kamniti senci" zadušila,

naposled umolkne. “V globini princesinega molka pa je – kot biser v školjki – zrasla svetla želja po topli, prijazni besedi, ki se ne bi sproti spremenila v trdo kamnito kocko.” Nastopi preobrat, princesine prijazne besede se spreminjajo v mavrične mehurčke, ki razblinijo trde zidove princesinega kamnitega vrta.

Pravljica tematsko in formalno-dramaturško zvesto sledi klasični predlogi, sveži in izvirni pa so nekateri motivi, na primer duhovita motiva kraljeve prevelike krone in dojljinih podbradkov ter kamnitega vrta in mavričnih mehurčkov. Eden od glavnih adutov pravljice pa je jezik, ki prekipeva od besednih iger (mademoiselle Kozana strelja kozle, slavni baletni mojster Vladimir Kapricki pa si je zaradi princesinih kapric populil že za celo blazino las), skovank (na primer kraljevič – kravjevič in kraljevič – žabjevič), razgibanih dialogov (ki razkrivajo dramsko poreklo besedila in hkrati vabijo k novim uprizoritvam) in duhovitih princesinih samogovorov. Sveža, sugestivna in natančna (odzrcaljeni so vsi ključni momenti zgodbe) je tudi ilustracija Anke Kočever, ki je za knjigo inovativno uporabila mešano tehniko tempere in kemičnega svinčnika.

Gledališki dnevnik

Matej Bogataj

O, krasni
nori svet!



Matjaž Zupančič: *Nova rasa*. Režija Matjaž Zupančič, SNG Drama Ljubljana, Mala drama, ogled februarja.

Nova rasa je podnaslovljena kot satirična drama in se žanrsko spogleduje s komedijo, tako po napevanju značajev kot tudi po posebni jezični zvižčnosti, po komičnem uvertavanju v replike in njihovi eliptičnosti, usmerjenosti replik nase in vase, kar je za Zupančičeva dramska besedila značilno. Gre za besedilo o frankensteinovskem eksperimentu, ki ni brez umetniških pretenzij in se dogaja leta 1944 v srcu rajha, torej ob že slutenem koncu vojne, ko je vse bolj ali manj obsojeno na propad. Razen velikih projektov, zadnjih upov, ki naj v zadnjih dneh priskrbijo skrivno orožje, s katerim bo mogoč vojni preobrat, in eden teh projektov – ob raketni tehniki in V-2 – je izgradnja novega človeka. No, montaža. Nekakšna nadgradnja ideala iz Marinettijevega futurističnega manifesta: mehanični človek z zamenljivimi deli – le z deli, posebej mehaničnimi, je v zadnjih vojnih časih težko, zato jih nadomestijo z mesenimi, in ker morajo biti deli prvovrstni, so seveda z arijskih teles, teh pa zmanjkuje, kot vsega. Veliki umetnik in malo tudi inženir in znanstvenik Karlstein, ki je s Hitlerjem padel na sprejemnih izpitih na dunajski likovni akademiji in ga zdaj, iz oči v oči s porazom in pritiski generalov, Vodja tudi obiskuje in kakšno rečeta o umetnosti in še bolj o umetnikih, izrojnih, seveda, genialno nor mehanik teles v bunkerju,

ki je tudi umetnostna ustanova, galerija in atelje, vse v enem, ustvarja dva homunkula, žensko in moškega, Hajdi in Markusa, katerih zarod bo nepremagljiv, nadčloveško sposoben in oh in sploh. In kot vedno pri velikih idejah je kaveljc v podrobnostih: kljub nedvomnemu libidu darovalca glave, ki pa da je usmerjen v napačno stran, kot opozarjajo, nepremagljivemu stvoru v Zupančičevi komediji nasadijo na telo napačno glavo. Homoseksualno, kontraproduktivno in glede usmerjenosti "izrojeno", zaradi česar se noče razmnoževati s plemensko arijko z od vsepovsod nabranimi deli in je tako tudi kot orožje do konca unikatno, neserijski. Ne seže čez prototip.

Zupančičeva *Nova rasa* pravzaprav osmeši projekt pozitivne evgenike, izgradnje novega človeka s pomočjo selekcije, in selekcija je rasna, usmerjena pa pikolovsko anatomsko, kot zahteva odstranjevanje cepičev in organov in udov s teles in prisaditve na novo, iz na enak način odstranjenih delov sestavljeno telo. Satirična drama je točno datirana, dogajanje postavljeno v prepoznaven in natančno zamejen čas, ki ga sicer tudi danes, sicer ne čisto dobesedno, ponavljajo in prizivajo, s tistega "nikoli več" kot lekcije o času smo se pomaknili nekam v bližino "saj ni bilo vse slabo". Kar je za čase kar slabo.

Ko sem pisal o Zupančičevih *Zadnjih dramah*, kot je naslov med pandemijo izdane zbirke štirih, se mi je, priznam, *Nova rasa* zdela najbolj shematična, edina še neuprizorjena, *Prehod* pa s svojo skrivnostno in izmuzljivo, zabrisano apokaliptično atmosfero in preroškimi, katastrofičnimi podtoni najbolj obetavna. Po ogledu uprizoritve sem svoje mnenje revidiral: ob dramaturškem sodelovanju Darje Dominkuš, na sceni Janje Korun in v kostumih Bjanke Adžić Ursulov zaradi žanrske hibridne kodiranosti, ki se spogleduje s srhljivko, komedijo, farso in travestijo ter zaradi močnih igralskih kreacij je *Nova rasa* učinkovita v svojem sporočilu – in duhovita, smešna v izvedbi, ne da bi za to uporabila (pre)nizka sredstva.

Že sama scena, nekakšna grobnica, pot v podzemlje in hkrati secirna miza, v kateri je "skrit" Karlstein, nizek strop, ki sugerira bunker in podzemlje, vlažno krvavo klet in klavstrofobičen občutek konca (vojne), potem dostavljavci teles za odvzem organov s Sturmführerjem na čelu, njegovim pomočnikom in čistilcem krvave žehte, ki ostane po klanju in maši odtok, vse je zastavljeno absurdno – in zares. Prsti, kri, nori umetnik, ki benti čez svoje poslanstvo, ker hoče svojo umetnino, pošast, uporabiti na bojišču, tudi ker ga priganjajo, težave z arijskimi deli, vse je precej zabavno, tisti deli uprizoritve, ko se z večno založeno sekuro ali žago loteva svojih žrtev, pa ne brez spomina na filmske grozljivke iz pionirskega obdobja,

s stroboskopsko lučjo in odsekanimi, mehničnimi gibi – namerno podarjeno in v stilu Eda Wooda, najslabšega žanrskega filmskega režiserja vseh časov.

Bojan Emeršič zastavi Karlsteina kot norega in v lastno poslanstvo zaverovanega umetnika, ki spregleda, da v rajhu že itak primanjkuje arijcev, zraven tudi to, da mogoče živo, oziroma vsaj na začetku živo, meso ni ravno običajen umetniški material – če sta že njegova sprevržena neustvarjalnost in bizarna psihika predpogoj nove rase sploh. Nabira ga pri oficirskih ugodnicah in terenskih reportažnih poročevalkah, ki mu jih dostavljajo, pri čemer je Emeršičeva fiksacija na posamezne dele, na noge, roke in podobno, do konca osmešena. Posebej še, ker obe, potem pa tudi nadžensko Hajdi, enkrat s silovitostjo in sprijaznjenostjo tiste, za katero v generalštabu pravijo, da je kot avtocesta, in ki svojega spolnega garaštva prav nič ne skriva, drugič kot poznavalko skritih umetniških vzgibov in načinov motiviranja, odlično, natančno, s pravo mero vulgarnega humorja oziroma s hladnim in spodbujajočim poznavanjem ustvarjalnega procesa odigra Barbara Cerar. Pa ker je Jurij Zrnec posrečen in dobro zadet Sturmführer, zaverovan v rajh in vodjo, hkrati pa tipičen napihnen bedak v uniformi, ki vedno reče tisto, česar ne bi smel, zvest, butast, seksualno primitiven – in seveda vzvišen nad vsako umetnostjo, še prav posebej pa nad izrojenostjo in kar je še teh obveznih stvari iz besednjaka izključevanja in zaničevanja. Saša Tabaković je Sturmführerjev pomočnik in malo tudi ujetnik Marcelo, podrejen gospodarjevim muham, čistilec krvavih ostankov Karlsteinovega umetniškega ustvarjanja, ki seveda skriva svojo ljubezen, ker zato dobiš na rokav trikotnik in mesto v kacetu, zato ga igralec opremi s čudnim telesnim nastavljanjem in zapeljevanjem, z gibalno zmaknjenostjo, ki sugerira tako krhkost kot posebno vzvišenost nad grozotami, ki jim je priča. Zraven mu da Tabaković svojevrstno zvijačnost in prikrito suverenost, kadar je treba kakšno reči o genijevi, Karlsteinovi malariji – je ne vidimo, ampak komentarji o živalih s po par glavami, to je bolj simptom in za kliniko, ne pa kakšna modernistična provokacija. Tabaković Marcela premaže z mešanico zapeljevanja, laganja in skrivnostnosti, to so vse taktike preživetja v okolju, ki bi ga raztrgalo in zmrcvarilo, če bi pokazal prave, rožnate barve, in edina iskrenost ga stane glave. Dobesedno. Kot je silovit tudi prihod Hitlerja: Aleš Valič ga odigra kot zaskrbljeno, nevrotično in pogrbljeno, v mimiki ne pretirano groteskno in zato tudi ne preveč komično pojavo, ki se zaveda bližajočega se konca in zato nosi nekaj tiste potlačene, depresivne norosti, s katero je brkača neponovljivo opremil Bruno Ganz v filmu *Propad*.

Konec, v katerem se predstavita Hajdi in Markus, je grotesken, nadrealen, malo tudi srhljiv – dve ogromni postavi, s podeseterjeno človeško močjo, slišimo, zreta v prazno, v svet ob koncu sveta, neobičajno na približno enak način, kot so bili izgubljeni in tavajoči tibetanski menihi med ruševinami Berlina ob koncu vojne. Homunkula sta obet nečesa, ampak to je že onstran, nečloveško, nedostopno našemu razumevanju, sta pošasti in sta žrtvi, sta mentalna spačka in hkrati potrditev, da se je treba lotiti izboljševanja sveta in človeka bolj postopno. In manj krvavo, z manj žrtvovanimi.

Franci Slak, Lana Bitenc: *Izbrisani d.o.o.* Ob petnajstletnici premiere v Rogu ponovitev v centru kulture Španski borci, 26. februar.

Performans, niz skečev, kakor koli že, gre namreč za žanrsko eklektično besedilo, ki stavi na sporočilnost in se na žanre tudi požvižga, je nastal v Rogu, ki ga ni več, režiral in besedilo sospisal je sicer filmski režiser Franci Slak, ki ga ni več, februarja pa je dobil ponovitev petnajst let po premieri, do dneva natančno ob trideseti obletnici izbrisa (ob kateri razni zmagoti, grimski in hojski – tako so te anonimne kreature iz kibernetičnih kleti in medijskih strankarskih bunkerjev poimenovane po treh, ki še vedno zavajajo in naravnost lažejo, da je šlo za ljudi, ki niso hoteli slovenskega državljanstva, ker je bilo njihovo srce na strani zvezde in jugoslovanske armade –, ti trije brezčutni vzori so tudi tokrat zamudili priložnost, da bi bili tihi, in so se raje v twiteraški maniri izjasnili, da se v njihovem imenu nima in ne sme nihče opravičevati) in dan po tem, ko se je v imenu države izbrisanim opravičil sam poveljnik oboroženih sil, predsednik republike. Ta je imel za težave in brezpravno situacijo izbrisanih, ne pa tudi za izbris, kar nekaj osebnih zaslug, saj je – kot beremo v izčrpnem članku Matevža Krivica o kronologiji izbrisa v Delovi Sobotni prilogi – kot vsi pred njim v vlogi premierja poskušal relativizirati izbris in se je zato država kot tožena stranka pritožila na sodbo ESČP, to pa je v ponovljenem postopku, kot prej dvakrat Ustavno sodišče RS, sklenilo, da morajo izbrisani dobiti tudi odškodnino. Ob tem je samovšečkani predsednik še kot premier “zamudil” referendum o izbrisu, tako da je njegovo opravičilo tokrat tudi osebno, kot krivda, upamo.

Zdaj, po tridesetih letih sprenevedanja in laži, stanje še vedno ni sanirano, polovice od 25.671 izbrisanih, med njimi je bilo več kot 5000 otrok, ni več v Sloveniji, ker so jih izgnali ali so deželo zapustili, med tistimi iz druge

polovice pa nekaterim zaradi inercije institucij še vedno ni uspelo urediti papirjev glede stalnega bivališča, nekateri so že trideset let brez dokumentov, v nekakšnem pravnem vakuumu – tako na primer niso mogli odkupiti stanovanj kot ostali, drugi, med njimi izpostavljeni člani in aktivisti, so mrtvi, je na kratko povzela predstavnica Amnesty International in nekaj podobnega v že omenjenem, pa tudi še v kakšnem članku in prispevku zapiše vedno čuječi in zagnani bivši ustavni sodnik Matevž Krivic.

Seveda je predstava, performans, kot so jo poimenovali v napovedi, bolj aktivizem kot gledališče, kolikor že gledališče, pa nadvse ljubiteljsko, vendar tudi nekako varno in simpatično klubsko in domače znotraj zastavljenih okvirov; za razliko od uprizoritve 25.761 Oliverja Frljića v kranjskem gledališču s profesionalci, ki je v problematiko izbrisa – po nepotrebnem in prisiljeno – pritegnila tudi teme nacionalizma skozi zgodovino, domobranstva in legionarjev prostovoljcev in še česa ter jim pritaknila igrani “dokumentarni” del, v katerem so izbrisane odigrali naturščiki kar tako, brez travmatične izkušnje, in so nas potem pri tem vleкли za sočutje, je Slakov niz skečev predvsem avtentičen in satiričen, seveda tudi z Rogu primerno preoblačilno, kvir noto: vdova z otrokom v vozičku – igra jo visokorasel, slok, pretirano naličen in afektiran fant, kar nas seveda prestavi v tipično rogovsko subkulturo – trči že takoj na začetku ob birokratsko oviro: ne more pokopati moža, saj nima dokumentov. Zato se obrne na firmo Izbrisani d.o.o., ki pa v resnici s kriminalnim in seveda južnjaškim šefom in prav norim dohtarjem dostavlja organe v tujino in ji zdaj dve ledvici in jetra pridejo prav, zelo prav. Zato plačajo tudi nekakšno sedmino, na kateri pa se izkaže, da so pokojnika pokopali v očetovi obleki, v katero je bil vшит denar; očeta vdove seveda igra punca, tako kot norega dohtarja, obe s provizorično, grobo in brez posnemovalnih pretenzij narisanimi bradami in brez želje, da bi iz travestije potegnili kaj več (kot na primer Taufer, ki se je v Rozinem *Tartifu* 2001 duhovito in natančno ukvarjal s preoblačenjem igralcev v ženske). Ga grejo zato odkopat na pokopališče – ta del je nasnet in ufilmnjen v žanru osmešene grozljivke –, pri čemer se izkaže, da je bilo premoženje v tolarjih, zdaj so pa evri. Šest prizorov, vsak odigran s precej patosa, pretiravanja in nekaj pristnega humorja, o tem, kako človeka brez papirjev še pokopati ne moreš, seveda izrazito računa na domačnost, Rog – zdaj, ko ga ni, se zaradi lastne ignorance počutim krivega, da tamkajšnje scene nisem bolje spoznal – je imel svojo klubsko publiko, podobno kot Gledališče Ane Monro v trnovskem KUD-u ali gledališče Andreja Moroviča v Gromki na Metelkovi (pa verjetno še kakšno insajdersko, z ljubiteljsko in vsemu vnaprej naklonjeno publiko, ki prepozna igralce in jim vnaprej oprošča).

Vendar šest prizorov, šest skečev v tem primeru bolj igra na sporočilo kot na formo, sporočilo je udarno in v tem je to gledališče naslednik tistih partizanskih mitingov in gledaliških dogodkov, ki so imeli namen poučevati in agitirati, kar sicer vse gledališče izganja, vendar pridejo časi, ko se zdijo pozivi in agitacija z gledaliških desk nujni, ker (ne)odgovorni še vedno nekaznovano (tudi glede volilnega rezultata) zakrivajo resnico za svojo mobilizacijsko retoriko; težki časi, zopni časi, nori časi.

Pojedina pri Trimalhionu: po motivih Petronijevega Satirikona. Režija Bojana Lazić. Slovensko mladinsko gledališče, ogled februarja.

Najprej se na odru, na minimalistični scenografiji, pojavi skupina igralcev glasbenikov v raznovrstnih, z vseh vetrov nabranih kostumih, se usede in nekako sramežljivo začne vajo orkestra, če temu glasbenemu početju, ki mu ne manjka šmirantstva ne v glasbenem ne v igralskem delu, lahko tako rečemo. Potem dobimo občutek, da so to pač Trimalhionovi gostje; Petronij je v tem odlomku, pravijo, da spodbujen z Neronovim norim narcisizmom kot zgledom za gostitelja, pisal o novodobnem bogatašu, prej zagnanem spolnem delavcu tako na gospodarju kot na gospodarici, in ta ugodnik zdaj svoje goste zabava in jim streže na vse načine, jim prebira svojo poezijo, za katero bolj izobrazjeni takoj prepoznajo, od kod je ukradena, pripoveduje vulgo vice, pač svojemu izvoru in dometu primerno. To je nekakšen znižan opravljeni simpozij, požrtija s konfrontacijo stališč, pri čemer so ta vulgarna in kažejo nizko izobrazbeno, pa tudi etično stopnjo vpletenih. Kot iz tega najdaljšega ohranjenega odlomka *Satirikona* vemo, je požrtija pri Petroniju vredna opisov kakšne pri Rabelaisu, prasica, nafilana s kopuni in ti s prepelicami in na koncu kakšna pašteta s škrjančevimi dimljenimi jezički in tâko, tokrat pa pujs s klobasami, za kar gostitelj teatralično, poudarjeno teatralično obsodi kuharja, ki da ni odrl živali. Gre za menipejsko satiro, za antični psovaški in smešilen žanr, ki ga je propagiral Bahtin in ki s svojim pretiravanjem drži družbi ogledalo, karnevaleskno pretirava njene anomalije, in Trimalhionova okrutnost, pomnožena z nevednostjo in slabim okusom, je morala Petronija, ki je bil nekakšen predhodnik kritika, arbiter elegantnosti, močno zmotiti, kot rafiniran okus tudi danes zmotijo razne debate in trditve nesramnih in nevednih.

Režiserka Bojana Lazić je k ustvarjanju v Mladinskem gledališču povabila svojo ekipo, avtorja priredbe in dramaturga Slobodana Obradovića, scenografko Zorano Petrov, kostumografkinjo Majo Mirković, v gledališkem

listu kot enega pomembnih vzgibov za uprizarjanje *Satirikona* pripisuje genialnemu, neologizmov in nekakšnega arhaičnega besednjaka polnemu srbskemu prevodu Radmile Šalabalić – tega je potem v slovenščino prevedla Sonja Dolžan, nadgrajeno pa je z igralskimi improvizacijami.

Režiserka se uprizoritve loteva dvodelno. Najprej imamo precej kaotičen prvi del, bučni, nerodni, nekateri kot da slepi, drugi precej vpadljivo kostumirani igralci se prerivajo po odru, na katerem kraljujejo glasbeni instrumenti, potem se jih lotijo in malo poigravajo, predstavijo nekaj trikov, kot na nekakšni avdiciji brez vsakršne kontrolne točke, takšen “pokaži, kaj znaš” in “veseli tobogan” obenem, bolj sami zase, in potem urežejo *Na planincah*; si mislimo, kmalu pa tudi oni, kakšno zvezo imajo zdaj te viže z antiko in simpozijem, požrtijo, od kje ta zagovednost in domačijskost v najbolj surovi in slabo preišljeni maniri, vendar potem vse skupaj prekine Režiserka, ki je sedela ob mikrofону med publiko, in začne pojasnjevati. In še; ker ji očitno zmanjkuje režijskih domislic, ker je nekreativna, začne s pedagogiko (kadar režiserji začnejo poučevati igralca, kako naj igra, je to vedno znak, da nimajo pojma, kako bi sicer zapolnili vajo, mi je enkrat kot dramaturgu šepnil eden od gledaliških prvakov), začne vleči od najšibkejših členov v ansamblu spovedi, zahteva počasno in pomenljivo interpretacijo besedila *Na planincah*, kot bi šlo za najvišjo in najbolj spevno in malo hermetično poezijo, napolnjeno s pomeni in referencami, in sploh. Na sredi se torej požrtija nižjih slojev – ki zdaj obogateni z zlatom in špekulacijami gostijo še nižje, zato se lahko nad njimi svobodno in neovirano izživljajo – prelomi v znotrajgledališko pojasnjevanje ustvarjalnega procesa, v smešenje vseh tistih metod, s katerimi režiserji trkajo na srce in duše in – zakaj ne, kadar je treba, tu je vse dovoljeno in gre vse skozi – razum igralcev in njihovih senzibiliziranih notranjih instrumentov. Oziroma, če prevedemo malo bolj grobo: izživljanje spolnega delavca, ki je zadovoljeval oba, ki jima je služil in zato obogatel, nad tistimi, ki so enako vulgarni in nevedni, ali pa kvečjemu malo manj, se zdaj prenese na raven gledališkega kolektiva, na hierarhijo v ustvarjalnem procesu in načine manipulacije, ki jih uporabljajo v kreativnem procesu. S tem uprizoritev hitro zoži svoje cilje in jih zvrne v precej benigno, ne preveč smešno, na precej hitri in neposrečeni finti temelječo, tudi na spolzek teren postavljeno znotrajgledališko domislico. Ki je obenem vic z brado.

Kar ostane, je tako nekaj opaznih in posrečenih izsekov iz vlog. Trimalhion, kakor ga zastavi Ivo Godnič, je hecen okrogel možiček, ki zdaj, ne brez užitka v vulgarnosti, gosti in z darili podkupuje različne goste in ti potem v čehovljanski, še bolj pa v dionizični maniri postavajo po hiši in

veseljačijo, se nabijajo v kupe na kavču, po dva in v skupinah in kopulirajo navzkriž, v kopicah in mož na moža, to je vesela orgija, ki je ne more spustiti niti osmešeno recitiranje poezije. Pri tem jih nekako ovira Trimalhionova žena, ki se ji – kot občasno tudi nam – zdi vse skupaj kot razpad sistema, kot nekakšna anarhija, odigra jo Romana Šalehar. Vito Weis si da – morda nekoliko navdihnjen s podobo in animaličnostjo bobnarja iz Muppet Showa, kjer je v tolkalcu nekaj neukrotljivo bestialnega – na moda zvončke in potem nag poskakuje po prostoru, Robert Prebil se kot slepec spotika nekam proti klaviaturam in zraven benti, da mora slep vedno znova proti inštrumentom, čez vso navlako na odru, Anja Novak si natakne vroče hlačke in stopiclja po odru, potem pa odigra režiserkino žrtev, na kateri se lomijo koncepti in izživljanje neizživete umetnice, Janja Majzelj kot suženj, ki ga vržejo levom, odpoje svoj odhod med leve v maniri črnega sevdaha in podobnih balkaniad, pri čemer besedilo očitno improvizira vsakič znova. Ivan Peternelj ves čas pogleduje na uro in ugovarja, da bo zamudil avtobus, Matej Recer se kostumira z eksotičnimi uhani, za Klemna Kovačiča pa sem se, priznam, sploh bolj ukvarjal, ali sem ga že kje videl igrati, in sploh. Vse skupaj je precej anarhično, nekakšen gledališki pank, nekaj, kar nam priključne svobodna sedemdeseta in recimo Pupilijo Ferkeverk ali kakšno podobno gledališko razpaljotko in anarhistični performans, zdaj seveda “obogaten” s teoretskim obratom in z vsem zavedanjem o metagledališkosti in samonanašalnosti, kar so pridodala pozna sedemdeseta in osemdeseta.

Vendar se po tem anarhičnem in nebrzdano dionizičnem oblast kmalu vzpostavi, in to kot intervencija Režiserke: Daša Dobršek je namreč med publiko, in ko ima dovolj, posreduje, in vidimo, da gre za vajo šmirantov, ki nočejo igrati *Na planincah sončece sije*, ker jim je to *bed*, se ne počutijo in ne vidijo smisla, da bi ob igranju *Pojedine pri Trimalhionu* žgali domače viže, in se uprejo, ona pa si jih potem poskuša diskurzivno – kadar slišim besedo diskurz, se primem za simulaker, je nekje zapisal Viktor Pelevin – podrediti. Gradi na živčnem zlomu igralke, ki mora recitirati pesem, da bi vsi nastopajoči – in seveda mi, publika – razumeli globino površine, tako nekako. Ali pa obratno, površino globine.

Seveda je izstopanje in preverjanje različne stopnje fikcionalnosti tipičen, pogosto uporabljen metagledališki pristop, izstop iz vlog in podobni potujevalni in stilizacijski postopki pa so starejši, takšni so že recimo *Mišelovka* v Hamletu ali skupina glumačev v *Snu kresne noči*, in ti so pod vodstvom Klopčiča – Jesih, mislim, jim je dal imena po opravilih, da bi se videla njihova obrtniška provenienca – mojstri šmire in slabega gledališkega priokusa. Že pri Shakespearu. Pa v Calderónovem *Življenje je sen*, pa še kje,

če govorimo čisto o začetkih novoveškega teatra. Hočem reči, da je obrat v za stopnjo znižano fikcionalnost nekaj, kar bi nas mogoče navdušilo pred štiridesetimi leti, gledališka divja anarhičnost pred petdesetimi, zdaj se zdi takšen pristop nekoliko postaran, predvsem v poskusu, da/če bi se hotel prikazati kot nekaj novega. Predvsem pa je izgubljena priložnost, da bi videli preslikavo *Satirikona* na naš čas, tako je antika projicirana na samo gledališko obrt. Takšnega obrata ne opravičuje niti igra, histeričnih režiserjev in režiserk in njihovih metod in pristopov smo na odrih videli že kar nekaj, ne nazadnje je bila Hübnerjeva *Marjetka*, str. 89, ki govori o tem, kako Marjetičin monolog iz Goethejevega *Fausta* pripravljata režiserka in igralka (oboje velja za oba spola), pri nas kar nekajkrat uprizorjena, med drugim na amaterskih odrih – tudi tam so namreč imeli potrebo spregovoriti o odnosih med režiserjem in igralko, o tisti režijski čarovniji, ki naj čim več izmami iz igralko pod pritiskom režiserjevega pedagoškega erosa, ki včasih prehaja v čistege, nepedagoškega, ta pa v kri, solze in znoj. Te pa nazaj v eros ...

In tako v nedogled.



DRUŠTVO SLOVENSКИH ZALOŽNIKOV

podeljuje priznanje

Naj osebnost založništva 2021

Jani Bauer

KUD Sodobnost

za prebojno, inovativno in večplastno delovanje
ter skrb za vlogo knjige v družbi

Ljubljana, 10. marec 2022

Upravni odbor Društva slovenskih založnikov