

# Sodobnost

# 3

Letnik 72  
marec 2008

## Uvodnik

Lev Kreft: Ekscentričnost in estetika na Slovenskem ..... 323

## (Z)brano branje:

A. S. Byatt: Neobičajne misli o romanu ..... 332

## Pogovori s sodobniki

Špela Brecelj z Marinko Poštrak ..... 337

## Gregor Strniša, 3

Tomaž Toporišič: Gregor Strniša in "drugačna teatralnost" ..... 350

Dragan Živadinov: Strniševi strateški izdelki ..... 357

Tomaž Zwitter: Strniša in sodobno razumevanje vesolja ..... 360

## Estetika na Slovenskem, 1

Pogovor z Alešem Erjavcem ..... 372

Miško Šuvakovič: Kritični in analitični pristop k slovenski filozofiji,  
estetiki in teoriji v drugi polovici 20. stoletja ..... 382

Nikola Dedić: Poststrukturalizem kot teoretski kontekst postavant-  
gardne umetnosti v Sloveniji ..... 394

## **Sodobna slovenska poezija**

Marko Kravos: V tretje gre rado ..... 403

Novica Novaković: Stoletja ..... 413

## **Sodobna slovenska proza**

Andrej Blatnik: Spremeni me ..... 419

Saša Vuga: Britev, 2 ..... 427

## **In memoriam**

Verena in Andrej Perko: Dr. Janez Rugelj ..... 443

## **Kritika – knjige**

Maruša Krese: Vsi moji božiči (Tanja Petrič) ..... 450

Miriam Drev: Rojstva (Nada Breznik) ..... 454

Dušan Merc: Dantejeva smrt (Špela Brecelj) ..... 457

Cvetka Bevc: Zgodbe iz somraka (Lucija Stepančič) ..... 460

## **Gledališki dnevnik**

Vesna Jurca Tadel: Prek de Sada do pravljice ..... 463

Jaša Drnovšek: Berlinski zapisi ..... 471

*Lev Kreft*

## **Ekscentričnost in estetika na Slovenskem**

Heglov pogled je slovanski drobiž med Rusijo in Nemčijo videl v vlogi narodov, ki še niso odkrili in izrazili svoje duše – to herderjansko gledano pomeni, da imajo kulturo, a ne ravno svoja lastne –, pa tudi kot nezdgovinske narode, ki ne bodo nikoli niti začasno bivališče uma v njegovem historičnem popotovanju od prvotne horde do pruske države. O slovanskih ljudstvih med nemškim in ruskim prostorom je menil, da so “Poljaki celo osvobodili oblegani Dunaj pred Turki, in Slovani so bili do neke mere potegnjeni v območje Zahodnega Uma. Vendar celotno telo teh ljudstev ostaja izključeno iz našega premišljevanja, ker se do sedaj še niso pojavili kot neodvisni element v sosednici razvojnih stopenj, ki jih je Razum na tem svetu že opravil.”<sup>1</sup> Na tem ozadju je Engels lahko, jezen zaradi vloge malih slovanskih narodov, ki so bili proti revoluciji, v članku *Demokratični panslavizem* februarja 1849 zapisal: “Ljudstva, ki nikdar niso imela lastne zgodovine, ki so prišla pod tujo vladavino isti trenutek, ko so se povzpela do prve, najbolj surove oblike civilizacije, ali pa jih šele tuji jarem *prisili*, da se do civilizacije sploh dokopljejo, nimajo življenjske sposobnosti, in ne bodo nikdar prispela do kakršnekoli samostojnosti. In to je bila usoda avstrijskih Slovanov.”<sup>2</sup>

V zapisniku z 28. seje narodne vlade Srbov, Hrvatov in Slovencev, ki se je začela 23. decembra 1918 ob 16. uri in 15 minut, pa preberemo: “V posvetovalno dvorano pride polkovnik Milan Pribičević, ki mu je poverjena organizacija vojaštva v Ljubljani. V krasnem obširnem govoru je razpravljal ne samo o svoji vojaški misiji, ampak tudi o drugih vprašanjih, glede katerih si moramo biti vsi na jasnem, da bo imela nova armada res

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filozofija zgodovine* (predavanja iz leta 1822), prev. L. K.

<sup>2</sup> Friedrich Engels, *Demokratični panslavizem*, v: Karl Marx - Friedrich Engels, *Dela 9*, Prosveta, Beograd 1977, str. 228 (priročni prevod v slov. – L. K.; članek je bil napisan 14. in 15. februarja 1849, izšel pa je v Neue Rheinische Zeitung dan pozneje, torej 15. in 16. februarja 1849).

korenine v ljudstvu in da bo vladalo pravo razmerje med vsemi državljani države SHS, ki je pogoj za pravo razmerje vojaštva med seboj. V uvodu je izrazil svoje veselje, da je dosegel oni cilj, za katerega je živel, namreč zedinjenje Jugoslovancev v eno državo. On je v prvi vrsti Jugoslovčan in ne dela med posameznimi plemeni nobene razlike. Velikega pomena naše nove skupne države on ne vidi v nacionalnem momentu, ker ta sam še ne osreči ljudstva, ampak v kulturnem momentu, ker je sedaj dana podlaga, da se razvije med jugoslovanskim narodom resnična kultura na vseh poljih, ki bo osrečila narod in dala novi svobodi šele vsebino in pravi pomen. V tem oziru stavijo Jugoslovanci na jugu in vzhodu države, zlasti Srbi, na Slovence, kot na najnaprednejši del jugoslovanskega naroda, velika pričakovanja ... Upoštevati je treba tudi to, da Srbi, Mohamedanci in Hrvatje deloma niso še zreli za republiko, ker je med njimi v nekaterih krajih še večina analfabetna. To ljudstvo se ne more primerjati s Slovenci, kjer je politična izobrazba na visoki stopnji.”<sup>3</sup> Na Slovenskem je bila kulturna prestolnica, v Beogradu politična prestolnica.

Da bi nam po zgodovinskem obratu osamosvojitve popotniki z Zahoda znali spregovoriti v Pribičevičevem in ne v Heglovem ali Engelsovem slogu, ko jih pot prinese na Slovensko (kot v angleščini nagovarja knjiga sama: “je namenjena tujcem; študentom, politikom, poslovnežem in vsem, ki bi radi izvedeli kaj več o Sloveniji”), je Janko Prunk napisal *Kratko zgodovino Slovenije*, ki na zavihku ponuja nov način ozemeljske umestitve dežele: “Slovenski narod je bil vedno del zahodnoevropske civilizacije in je uspel ohraniti svojo enkratno kulturo in jezik skozi stoletja po tem, ko je izgubil lastno državo v zgodnjem srednjem veku. Slovenski jezik predstavlja temelj narodove združitve in razvoja.”<sup>4</sup>

Če pridete na Slovensko z zahoda, je dežela komaj vidna, vsekakor pa v načrtih svetovnozgodovinskega zahodnega uma ne igra nobene vloge in sama iz sebe česa umnega tudi poroditi ne more. Če pridete na Slovensko z jugovzhoda, ki se mu danes reče zahodni Balkan, je dežela sicer nekam tečna, ker ne more dojeti ljudske demokracije, kot jo ponazarjata srbska kraljevska dinastija in armada, zato pa ji velja kompliment najrazvitejše, najbolj umne, najbolj demokratične in najbolj pismene med izvoljenimi (ne)narodi. Končna ugotovitev, da smo bili vedno v zahodni civilizaciji, je povsem točna: najprej smo bili predmet širjenja njenega življenjskega prostora med necivilizirane barbabe, potem pa smo sami postali zahodna civilizacija, ki se ji je širiti na jug in vzhod, in

---

<sup>3</sup> Zapisnik z 38. seje Narodne vlade SHS v Ljubljani, z dne 23. decembra 1918, Arhiv Slovenije.

<sup>4</sup> Oba navedka sta s prvega zavihka knjige Janka Prunka *A Brief History of Slovenia* (2nd, revised edition), Založba Grad, Ljubljana 2000 (prev. L. K.).

končali zgodovinski proces v samostojni državi, ki črpa življenje iz slovenskega jezika in iz navdušenja tujcev nad nepričakovano kulturnostjo in civiliziranostjo v teh krajih.

Že to je estetika: biti na Slovenskem je za zahodnjaka, vzhodnjaka in domorodca čutnost in zaznava posebne, rašomonske in paradoksalne vrste. Zaznava Slovenije je tudi bistveno drugačna, če se ji približate z Balkana, kot pa če se ji približate z Zahoda. Slovenija samo sebe zaznava nepremično in zdaj tako, kot da bi bila od nekdanj na Zahodu, vendar je ta resnica postala zaznavna šele, ko je bila opravljena tranzicija z Balkana v Evropo. Tranzicija iz nezgodovine v zgodovino, ki postavlja Hegla in Engelsa na laž, pa je bila opravljena takrat, ko je nenehno razvijajoči se um, vsaj po nekaterih globalističnih diagnozah, že zapustil nacionalno državo.

Če estetiko na Slovenskem razumemo kot četrstoletni trud društva, da bi estetika prišla na Slovensko, se da njeno biografijo sestaviti v triumfalnem slogu. Toda triumfalni slog bi se moral končati s pravim zaključnim akordom: pravi triumf bi bil, ko bi lahko razglasili, da je estetika na Slovenskem postala slovenska estetika – brhka Kranjica torej.

Seveda je estetika na Slovenskem pomenila tudi *aggiornamento*, če lahko za namene ustanovne skupine uporabimo izraz iz koncilske zgodovine.

Zakaj je bil glede estetike kot filozofske discipline sploh potreben *aggiornamento*? Prva generacija, ki je predavala filozofijo na prvi slovenski univerzi, ustanovljeni po prvi svetovni vojni, je vpeljala tudi estetiko, in to v obojnem pomenu besede: kot pomemben del svojega lastnega filozofskega sistema (France Veber) in kot zgodovino estetike oz. estetskih problemov filozofije, ki se predava kot eden izmed samostojnih predmetov (Alma Sodnik). Vendar se estetika na Slovenskem ni najbolj prijela, predvsem zato, ker je umetniška sfera gojila tak koncept umetnosti, ki je filozofsko refleksijo zavračal kot škodljivo ali vsaj nepotrebno (Josip Vidmar). Po drugi svetovni vojni je bil France Veber odstranjen z univerze, Alma Sodnik pa je še imela predavanja, vendar jih po njej ni nihče nadaljeval. Vrzal ni bila slučajna, saj se je že omenjenemu kulturniškem nasprotovanju filozofski estetiki pridružil tudi tisti uradni marksizem, ki filozofije v imenu po svoje razumljene Marxove beležnice z 11. tezo o Feuerbachu ni potreboval, glede umetnosti pa je šlo tako ali tako samo za jasno vistosmeritev, torej politično vodenje in vrednotenje. Pozneje, v času vladavine zmernega modernizma, pa je postalo pomembno dobiti znanstveno podlago za ideološko kritiko, da bi le-ta dopolnjevala socialističnosamoupravni pluralizem v kulturi z gesto ločevanja zrnja od plev in s tem razbremenila različne uradne ideološke centre nenehnega administrativnega ali *celo* nasilnega poseganja v umetnost.

Ta naklonjenost estetiki ni ostala neizkoriščena in zanimiva preslikava naveze Veber - Sodnik je naveza Rus - Jerman, saj je Vojan Rus nastopil v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja s svojo lastno sistematično marksistično estetiko, Frane Jerman pa z zgodovino estetike. S tem se je estetika znova pojavila tudi v kurikulumu oddelka za filozofijo v Ljubljani. V času, ko je na oddelku ni bilo, je bilo najzanimivejše estetsko dogajanje povezano z Dušanom Pirjevcem - Ahacem (znano je, da je tudi zanimanje za Vebra sprožil on), tako z njegovimi predavanji kot tudi z njegovimi gosti, med katerimi se je denimo pogosto pojavljal Ivan Focht. Želja po vzpostavitvi estetike kot vede, ki jo druge umetnostne vede, pa tudi umetniki, priznavajo za neke vrste krono in izdelovalko ideološko pravih pogledov na slovensko umetniško in kulturno sceno znotraj socialističnega samoupravnega pluralizma interesov v filozofiji, se je izrazila v nastanku sekcije za estetiko pri Slovenskem filozofskem društvu, ki je delovala ob koncu sedemdesetih in v začetku osemdesetih let in leta 1980 sodelovala tudi na mednarodnem kongresu estetike v Dubrovniku. Na pobudo Aleša Erjavca smo se trije takratni podiplomci (midva in Janez Strehovec) odločili, da se od tovrstne dejavnosti ločimo in ustanovimo Društvo za estetiko. K ustanovitvi smo povabili kolegice in kolege iz drugih umetnostnih ved in projekt se je začel z razpravo o estetiki, nadaljeval pa najprej s tematiko historičnih avantgard na Slovenskem in na splošno, nato pa z vpeljavo tematik, povezanih s postmodernostjo in postmodernizmom. Društvo je leto za letom organiziralo mednarodne kolokvije, in se uveljavilo v svetovnem estetskem prostoru; vrh sta bili gotovo organizacija mednarodnega kongresa estetike leta 1998 v Ljubljani in sredozemskega estetskega kongresa v Portorožu lani. Če je torej Slovensko društvo za estetiko danes prireditelj kolokvija z naslovom *Estetika na Slovenskem*, ta naslov dejansko govori o tisti estetiki, ki jo je društvo razvijalo v vseh teh letih.

Vendar projekt Slovenskega društva za estetiko "narediti estetiko tukaj", jo spet pripeljati v filozofijo in jo uveljaviti v umetniških vedah, ni nastal iz občutka, da tej naciji do modernosti nekaj manjka, ampak iz potrebe *po stiku* zunaj kroga "na Slovenskem", v katerem se estetika ni pojavljala ali pa se je pojavljala zdolgočasena nad predpisano filozofsko šolo in varno stran od novih umetnosti in umetnostnih ved. Za vzpostavitev stika je bilo treba preseči geografsko-ideološko zamejitev in priti v stik z mednarodnim estetskim prostorom, z različnimi estetskimi kulturami (za začetek z nemško in francosko, potem tudi ameriško), umetnostnimi vedami in umetnostjo, kakršna je nastajala tisti trenutek. Da pa bi bil ta stik sploh možen, je bilo treba določiti začetek pri sebi, in ta začetek je

bil slovenska zgodovinska avantgarda. To je bil ta *aggiornamento*, ki je začel preboj iz zamejenega prostora na strateško izbrani točki, torej slepi in zamolčani pegi – avantgardi, ki so ji pozneje sledile druge podobno izbrane točke, predvsem postmoderna in postmodernizem. V tem smislu je bila estetika Slovenskega društva za estetiko zahodnjaška in ne narodniška, pa vendar je bila kot medij estetike na Slovenskem brez dvoma tudi slovenska estetika. Estetika torej za začetek ni bila zastavljena na narodno kulturnem področju, ki je do tedaj zavračalo estetiko in marginaliziralo avantgardo, ampak na področju (anti)umetnosti in (anti)estetike, ob navezavi na mednarodni prostor in z rušenjem narodniškega domačijstva. S postmodernostjo in postmodernizmom kot temo, ki je sledila, se je prav v času tranzicijske modernizacije zastavila kritika modernosti – tudi z vidika spolne vloge in (post)kolonialne kritike – in tako še enkrat šla vstric z zgodovino, pa vendar proti njeni dlaki.

Ta ambivalentnost povsem ustreza opisni umestitvi Slovenije, pa tudi vlogi in pomenu estetike. Estetika je (in med drugim je tudi to ugotovitev prinesla estetika na Slovenskem) hegemonistični koncept kolonialne kulture in praktična sestavina kolonialne matrice, ki je zgrda in zlepa ustvarila mednarodni, univerzalni in globalni svet. Mednarodni svet je svet držav - nacij, ki druga drugi priznavajo status osebe, tako kot je Jezus priznaval status osebe vlačugi; univerzalni svet je svet poenotene nenehno napredujočega človeštva, urejenega po hierarhični lestvici civiliziranosti; globalni svet je svet, v katerem ni več niti ene same točke na Zemlji, na katero ne bi segla močna roka mednarodnega in univerzalnega sveta. Razlika med tistim svetom, ki je gospodovalno osvajal, in tistim, ki je bil osvojen, je seveda pomembna, saj se (kot bi rekel Marx) prvi v odtujenem položaju počuti dobro, drugi pa ne tako zelo dobro, vendar za oba velja, da sta odtujena, to pa pomeni, da jima je kakršna koli pristnost, če sta jo sploh kdaj imela in če avtentičnost sploh kaj je, že davno povsem nedostopna in nedojemljiva. Kolonizirani drugi je torej v posebnih težavah, a ne zato, ker se ne more odločiti med svojo lastno pristnostjo in odtujeno civiliziranostjo, ampak zato, ker ostaja ujet v tej izbiri, pa če jo izbere za svojo ali ne. Ujet je zato, ker izbire nikdar ne postavlja sam, ampak je (nad)določena od drugod, iz nekega središča, ki je od njega oddaljeno tako epistemološko kot geografsko, tako po ekonomski kot po politični moči. To je v estetiki dovolj vidno. Že zamisel svetovne estetske zveze, ki bi segala onkraj meja zahodne estetike – ta zamisel je botrovala prvemu mednarodnemu estetskemu kongresu v Berlinu –, je bila zastavljena na pričakovanju, da bodo novi narodi in nove kulture stopali v estetiko tako, da bodo s seboj prinesli pomembno

razliko, torej svojo lastno kulturnost, hkrati pa se bodo uveljavili kot posebne estetike posebnih kultur, ki stopajo v komparacijo z zahodno disciplino, in s tem dali disciplini tisto, kar ji je pred tem manjkalo, dobili pa tisto, kar je manjkalo njim. Ta komparacija res spremeni enovito estetiko v barvito multikulturno raznovrstnost, vendar tisti *tertium comparationis*, ki presoja vse estetsko blago kot njegov denar, ostaja trdno usidran v zahodni modernosti. (Post)kolonialni diskurz, ki se je razvijal hkrati s postmodernističnimi razpravami, tega stanja ni toliko spremenil, kot ga je naredil vidno. Tako kot se je nekdaj pričakovalo, da bodo neevropski estetiki govorili v jeziku komparativne estetike in pri tem dokazovali, da zahodno estetiko poznajo vsaj tako dobro kot svojo lastno kulturo, ter tako stopali v krog zahodnosti, ga s tem spreminjali in bogatili, se danes pričakuje, da neevropski estetiki govorijo v jeziku (post)kolonialne estetike in se postavijo v krog razpetosti med modernizacijo, ki vodi proti središču, in pristnostjo, ki vodi proti lastni estetski duši. Vendar na svetu niso samo zahodni kolonialni model na eni in (post)kolonialna ljudstva na drugi strani – vmes je še marsikaj.

Madina Tlostanova, ki proučuje položaj estetike v robnih imperijih, kakršen je ruski, je opozorila na poseben položaj med imperijem in kolonijo v okoliščinah, v katerih kolonizirane dežele prejemajo civilizacijo “iz tretje roke”, ki ne deluje nič manj kapitalsko, temveč še bolj uničevalno in despotsko, in svoji pristni manjvrednosti dodajajo še manjvrednost komaj še modernizacijskega procesa, ki jih je doletel. Drugorazredni imperiji so proizvajali drugorazredne kolonije in imperiji, ki niso imeli kam čez oceane, so proizvajali kolonije kar na svojem lastnem, že danem ozemlju. K tej drugorazrednosti seveda sodi tudi drugorazredna estetika, torej taka, ki v nasprotju z estetikami, kakršne nastajajo v kulturah, priznana močno samolastnih in zares drugačnih od zahodne, nima česa posebnega pokazati, pa tudi ne more nič zares pomembnega prispevati. Kaj se da narediti iz nje? (Post)kolonialne estetike niti ne, saj tu ne gre za ujetost v izbiro med staro dobro pristnostjo in novo dobro civilizacijo, ampak za izbiro med dvema slabima in starima možnostma. Gre torej za to, kako zamenjati izbiro v celoti. Tlostanova predlaga (trans)kulturno estetiko, “ki ... preko celega sveta povezuje ljudi, ki so tako ali drugače trpeli od kolonialne rane”<sup>5</sup>.

Tako imamo zdaj tri estetske svetove: svet hegemonov, ki je estetiko izumil in jo vsem preostalim ponudil ali vsilil kot epistemološko zbirko konceptov

---

<sup>5</sup> Walter D. Mignolo, *Introduction. Coloniality of Power and De-colonial Thinking*, *Cultural Studies*, let. 21, št. 2–3 (marec–maj 2007) – tema številke *Globalizacija in de-kolonialna opcija*; v isti številki glej: Madina Tlostanova, *The Imperial Chronotope. Istanbul-Baku-Khurramabad*, str. 406–427.



in način mišljenja o čutnem, lepem in umetniškem; kolonizirani svet, ki je estetiko dobil v podrejenosti in je zdaj v (post)kolonialni estetiki; in svet drugorazrednih hegemonov, ki imajo drugorazredno estetiko in ustvarjajo drugorazredne kolonije, v katerih je (trans)kulturna estetika, ki omogoča čezmejni stik med vsemi v suženjstvo zakletimi – “*damnés de la terre*” (po Franzu Fanonu) – tista čutnost, lepota in umetniškost, ki naj bi kaj pomagala. Toda Slovenija, pa če jo še tako stiskamo ali napihujemo, ni po meri nobene izmed teh. Hegemon, ki bi bil kdaj kaka kolonialna sila, ta prostor nikdar ni bil, čeprav hkrati ne kaže trditi, da je bil, nasprotno, kolonija, saj razen v drugi svetovni vojni ni bil okupiran, osvojen ali odkrit, poleg tega pa mu je v obeh Jugoslavijah pripadla vloga nosilca kulturne in ekonomske modernizacije; prvorazreden prostor to sicer ni, saj niti Avstrija oz. Avstro-Ogrska niti Jugoslavija nista bili prvorazredna moderna imperija, vendar ji tudi drugorazrednosti kake azijske Rusije in nekdanje Sovjetske zveze, v kateri je Stalin probleme reševal s klofutanjem, ni mogoče pripisovati. Zato ima ta prostor vedno možnost, da se ima za več od tistega, za kar ga imajo drugi, in postaja najbolj periferen, kadar doživlja estetsko ugodje vanj usmerjenega pogleda središčnega prvega, ki mu prikimava glede njegove zahodnosti, razvitosti in središčnosti. Slovenija je prostor, ki se za nazaj razglaša za kolonijo, čeprav to nikdar ni bil, za zdaj in za naprej pa za pripadnika starega kolonialnega središča, čeprav tudi neposreden kolonialist nikdar ni bil: vidi se v centru, čeprav je v odnosu do vseh centrov periferija.

Kaj je bolje: pozahoditi estetiko na Slovenskem, ki je bila vedno na zahodu, ali dekolonizirati estetiko na Slovenskem, ki nikoli ni bila kolonija? Obe izbiri zvenita protislovno, vendar sta obe logični. Ozemlja, ki pripadajo zahodni kulturi, morajo na telesu svoje kulture nenehno izvajati pozahodenje in zdaj tudi globaliziranje, da bi ohranili veljavo ozemlja, ljudstva in kulture, ki je bila vedno na zahodu. Estetika je bila del prtljage kolonializma, torej je dekolonizacija tako ali tako nekaj logičnega, na Slovenskem pa se je ni mogoče lotiti z navezavo na kolonialno tradicijo kolonialne centrale ali koloniziranega ozemlja, torej se je – če ne želimo (post)kolonialne misli le uvažati od drugod, tako kot zahodne – lahko lotimo le s pozicije ekscentričnosti. Ekscentričnost pri ukvarjanju z estetiko je torej priporočljiva zaradi slovenskega, ki je ekscentrično tako do središč globalnega zahoda kot do središč globalnega juga, in zaradi estetike, ki je (bila) trdno usidrana v hegemoniji zahoda in zanjo ekscentriranje pomeni terapevtski projekt. Tako kot pri Immanuelu Kantu odnos med ženskim in moškim v estetiki in sicer ni postranski davek predsodkom še ne povsem razsvetljene dobe ali celo njegovi lokalni pripadnosti zagamani königsberški pruskosti, ampak znak modernosti,

tako tudi kolonialna narava modernosti ni njen davek predmoderni zaostalosti, iz katere se je morala izviti, ali celo znak njene lokalne pripadnosti zagamani westfalski državi-naciji. Kolonialnost je konstitutivna za modernost in ne kak stranski produkt ter ostaja aktualna tudi po razpadu prvotnega kolonialnega sistema, ki je nastajal od "odkritja" Amerike do šestdesetih let prejšnjega stoletja. Ohranjanje teritorialnih in deteritorializiranih razmerij odvisnosti in spopadi za hegemonijo in proti njej v kulturo in umetnost niso uvoženi od zunaj, ampak sta kultura in umetnost eno izmed privilegiranih bojnih polj, na katerih se razmerja odvisnosti vzpostavljajo. Estetika lahko deluje kot regulator teh razmerij, zlasti na epistemološki ravni, s koncepti, ki vzdržujejo kolonialnost na območju čutnosti in ugodja, ali pa krepi heterogene strukture, ki totaliteto mreže razmerij odvisnosti trgajo in prekinjajo stik med zglajenimi in homogeniziranimi koncepti. To pretrganje stika (*desprendimiento, de-linking, odstop/odklop*)<sup>6</sup> ni mišljeno kot prevrat, ki ruši vse dano in postavlja vse na novo, ampak kot trganje (pre)stabiliranih epistemoloških razmerij in mrež, ki vzpostavljajo gladko delovanje (post)kolonialnosti v medsebojno usklajenih konceptualnih režimih (post)modernosti. Je torej agresivnejša od reflektivne modernizacije, ki bi bila lahko način, kako razviti del sveta streže nelagodju v kulturi in civilizaciji modernosti, in bolj umirjena od (post)kolonialnih študij, ki odnose odvisnosti na področju umetnosti in estetike predvsem odkrivajo in zavračajo, saj ji modernizacija s pozahodenjem ni tuja, le ekscentrično se je loteva. Tvorba estetskih konceptov, ki (de)kolonizirajo z odstopom/odklopom, pa se ne začneja v globalnosti, ampak v lokalnosti.

Lokalnost "na Slovenskem" s hkratno vmesnostjo in robnostjo, ki kažeta veljavo tako v geopolitični kot v artistično-politični in tako v prostorski kot v historični razsežnosti, je ekscentrična lokalnost. Tematizacija in teoretizacija ekscentričnosti estetike na Slovenskem se torej skoraj mora začeti pri estetskem ugodju, ki se pojavi, kadar na Slovensko pritipa pogled iz središča, in estetskem neugodju, kadar te nihče izmed tistih, ki štejejo, ne vidi; pri estetskem ugodju, kadar upirajo vate svoje oči manj razviti, željni pozahodenja in modernizacije, in estetskem neugodju, kadar se izkaže, da gre ta pogled mimo in neposredno k dejanskim središčem. Odstop/odklop tu pomeni (de)kolonialno globalizacijo, ki ji je ugodno, kadar jo zadene marginalizirani pogled s kolonializiranega roba, ki naredi vidno vmesnost in robnost prostora "na Slovenskem", in

---

<sup>6</sup> Prijem odstopa/odklopa tematizira in teoretizira Walter D. Mignolo v: *Delinking. The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-coloniality* v *Cultural Studies*, let. 21, št. 2–3 (marec 2007), tematski zvezek s temo *Globalizacija in de-kolonialna opcija*, str. 449–514.

neugodno, kadar je udobno nameščena v naslonjaču na robu globalnosti, nekje vmes in na robu med estetskimi in artističnimi velemestnimi središči in favelami. Estetika na Slovenskem je ekscentrična globalizacija z ekscentrično dekolonizacijo: če ni od enega in drugega rahlo utrjana, ni “na Slovenskem”.

A. S. Byatt

## Neobičajne misli o romanu

Thomas Pavel je nekoč napisal sijajno razpravo o spreminjajoči se podobi človekove narave v zgodovini romana. Sprva, je dejal, so junaki imeli neumrljive duše in njihova dejanja so bila umeščena v boj med dobrim in zlim za odrešitev ali prekletstvo njihovih duš. V poznejših romantičnih romanih so duše zamenjala srca. Pomembna sta bila romantična ljubezen in priznavanje drugih junakov. Še pozneje, je dejal, je srce zamenjala duševnost – sistem podzavestnih nagonov, razkritih v sanjah; junakom so sicer neznani, pisatelj pa jih obvladuje, ker tako kot psihoanalitik razume oblike moči in dejanj. Iris Murdoch je bila prepričana, da ljudje – tudi njeni junaki, kadar so bili filozofi ali psihoanalitiki – niso razumeli premika v moralnem svetu, ki ga je povzročila izginitev Boga, odsotnost zunanje, metafizične moralne avtoritete. Njeni psihoanalitiki so navadno demonski, poigravajo se z nečim, kar je imenovala “sistem” in “mehanizem” sadomazohizma.

Posledice Darwinove razvojne teorije za književnost so že dodobra preučili. Junaki v romanih, ki sem jih brala v dekliških letih, so se oteпали z nesmiselnostjo sveta – naključnega sveta postopnega razvoja živalskih vrst in smrti kot končnega cilja. Evropski roman je še dolgo po tem, ko so številni romanopisci opustili vero, uporabljal za zgled svetopisemske in krščanske zgodbe. Umetnostne oblike se spreminjajo počasneje kot miselne oblike ali prepričanja.

Tako Freud kot Darwin sta v središče človekove narave postavila spolnost. Pri Darwinu je bila spolna izbira eden pomembnih načinov posredovanja značilnosti živih bitij naslednjim rodovom. Freud je bil prepričan, da vsa človekova dejanja uravnava libido, torej spolno poželjenje. Darwinist Richard Dawkins meni, da življenje uravnava “sebični geni”, ki se želijo reproducirati in preživeti telesa, v katerih so začasno nastanjeni. Freud, ki je na neki način to zaslutil, je v tistem, kar je poimenoval “zarodna celica”, videl nesmrtnost: telo umre, gen živi naprej.

Ena izmed posledic miselnih vzorcev v preteklem stoletju je tudi samoopredelitev edino glede na spolnost in očitno je vplivala na leposlovnost oblike. To je najbolj opazno v delih pomembnih ameriških romanopiscev Saula Bellowa in Philipa Rotha.

Mojzes Herzog, junak Bellowovega *Herzoga* (1964), je Žid in znanstvenik, ki preučuje evropsko romantiko. Njegovo ime in priimek, hebrejski Mojzes in nemški Herzog, ga porogljivo zaznamujeta kot ljudskega voditelja: od časa do časa vzklikne, da je želel biti čudoviti Herzog. Vendar se zapleta v spolne katastrofe, nekdanje žene mu preprečujejo stike z otroki, telesno in duševno je zmeden. Živim in mrtvim piše vrsto vedno bolj norih pisem in eden izmed stavkov, ki se vztrajno ponavljajo, je vprašanje Heideggerju o "padcu v vsakdan". Padec v vsakdan – v nepopravljivo vsakdanje življenje – se je zgodil čudovitemu Herzogu, pametnemu idiotu. Nekdanjemu učitelju piše o splošnem "sovraštvu do sedanjosti".

Tega sovraštva sedanjosti nihče ne razume pravilno. Mogoče je pomembna prva zahteva nastajajoče zavesti v tej množični kulturi. Duh, odrešen hlapčevske otopelosti, bljuva gnoj in tuli od bolečin, ki so se kopičile stoletja. Mogoče riba, pupek, strašni drveči prasesalec najdejo svoj glas in temu tuljenju dodajo svoje dolgoletne izkušnje ...

Vendar Herzog nima prave možnosti za izražanje samega sebe. Njegov svet je omejen na dvoje – seks in krutost. Trenutek videnja ga prešine med naključnim obiskom na otroškem sodišču, na katerem sodijo dvema običajnim neumnima osebama (ena izmed njiju, mati, je celo invalidna), ker sta pretepli in umorili otroka. Herzog si predstavlja strašno otrokovo smrt.

Doživljal ni ničesar, razen svojih človeških občutkov, v katerih ni našel nič uporabnega. Kaj če bo začutil potrebo, da zajoče? Ali moli? Stisnil je dlan ob dlan. In kaj je občutil? No, začutil je sebe, svoje tresočice se dlani in ščemeče oči. Sploh pa, kaj je bilo takega v sodobni postkrščanski Ameriki, da bi bilo vredno moliti? Pravica, pravica in usmiljenje? Ali je to pomenilo molitev, da bi se razblinila pošastnost življenja, kakor je pregrešno sanjal?

Herzog konča tako, da zanj skrbi lepa in prijazna ljubica, ki veruje v spolnost in v to, da z njo lahko ozdravi vse bolezni. Pisec pisem je poražen. Človek bo morda preživel.

Bellow se v bolečini ozira v preteklost, Roth srepo strmi v sedanjost. David Kepesh, glavni junak *Profesorja poželenja* (1977), predava o "romanih, ki se vsi bolj ali manj ukvarjajo z obsedenostjo, z erotičnim poželenjem". Želi si "razkriti tisto, česar ni mogoče razkriti – zgodbo o

profesorjevem poželenju”. Odide na romanje h Kafkovemu grobu v Pragi. Odpeljejo ga k ženski, ki trdi, da je prostitutka in da je Kafka hodil k njej. Sprašuje jo o pisateljevih spolnih navadah, torej o njegovem telesu. Če bi želel videti njeno spolovilo, bi moral za to plačati. To je vse, kar odkrije o Kafkovem tragičnem, duhovitem, zapletenem umu: književnost, strnjeno v nagrobnik, in cipo, smrt in telo. Kepesheva zgodba se nadaljuje v *Umirajoči živali* (2001). Zdaj je slaven profesor in televizijski zvezdnik. Zaljubi se v Consuelo, kubansko študentko z neverjetno velikimi dojkami. Razmišlja o podivjanosti in osebni svobodi v šestdesetih letih, pa tudi o neki zgodnji ameriški skupnosti, polni “razuzdane nemorale”, “nebrzdanosti” in “vsestranskega pretiravanja”. Kot Herzogova Ramona se prepušča nekakšni veri v spolnost – spolnost zaradi užitka, ne zaradi nadaljevanja vrste: “Kajti le tedaj, ko fukaš, se popolnoma, čeprav le za trenutek, maščuješ za vse, česar v življenju ne maraš, in za vse, zaradi česar si v življenju poražen. Le tedaj si najjasneje živ in najjasneje ti sam. Spolnost ni pokvarjena, pokvarjeno je vse drugo. Spolnost ni le drgnjenje in cenena zabava. Spolnost je tudi maščevanje smrti.”

Naslov *Umirajoča žival* je vzel iz Yeatsove pesmi *Jadranje v Bizanc*: “Použijte mi srce; od želje blodi / in z živaljo, ki mora preiniti, / zvezano ne ve, kaj je” (prev. Venio Taufer). Yeats govorec ima neumrljivo dušo. Profesor poželenja nazadnje opazuje Consuelo s čudovitimi dojkami, plešasto zaradi kemoterapije, ko se odpravlja pod nož in v smrt.

Osnovna trditev v genialni knjigi Richarda Sennetta *Padec javnega delavca* (1977) je, da se sodobni ljudje označujejo z zasebnim življenjem, to pa označujejo s spolnostjo. Zadnji štirje rodovi, pravi avtor, “so na novo definirali telesno ljubezen, tako v erotiki kot v spolnosti. Viktorijanska erotika je poudarjala družbene odnose, spolnost poudarja osebno identiteto. Erotika je pomenila, da se spolno izražanje pokaže v dejanjih – izbiri, zatiranju, medsebojnem vplivu. Spolnost ni dejanje, temveč stanje, ki mu telesno dejanje ljubezni sledi skoraj kot pasivna posledica, naravni rezultat dveh oseb, ki sta druga z drugo intimni.” V skladu s tem opisuje študijo, ki so jo v sedemdesetih letih opravili v Parizu in je “pokazala, da hkrati s tem, ko ljudje na telo gledajo kot na vedno popolnejši izraz svoje spolnosti, ‘simboliziranje’ telesa zanje postaja vedno težje. Ko spolnost postane popolno stanje, določeno z obliko telesa, si ljudje, ki so lastniki teh teles, vedno težje predstavljajo falične oblike naravnih organizmov, kot so rastline, ali občutijo povezavo med telesnim gibanjem in dejavnostjo cilindra ali meha ... Študija ugotavlja, da je posledica takega narcizma zmanjšanje ‘metaforične’ domišljije telesa, to pomeni siromašenje kognitivne dejavnosti pri ustvarjanju simbola iz nečesa telesnega.”

Nekdo je rekel, da je roman 19. stoletja zastavil vprašanje “Kdo je oče?” Zdaj, v dobi analiz DNK in zdravljenja neplodnosti, lahko izvemo, kdo je oče, če se odločimo, da bomo to ugotovili, in vedno pogosteje to tudi storimo. Britanski izumitelj evgenike Francis Galton je nekoč izjavil, da je edina pravica, ki bi jo moralo imeti vsako človeško bitje, poznavanje svoje identitete (Galtona ženske niso zanimale). Ljudje v Veliki Britaniji kot obsedeni na spletu raziskujejo svoje rodovnike in gledajo televizijske oddaje, kakršna je *Kdo mislite, da ste?* Natančno ob istem času smo razvili medicinsko tehnologijo, s katero omogočamo rojstvo človeških bitij s popolnoma novimi dednimi identitetami – osebe, rojene iz podarjenih jajčec in semenčic, ki jih vzgajajo istospolni pari ali pari različnih spolov, s katerimi so morda v sorodu ali pa ne, na vse mogoče načine. Kot romanopisko me pri vsem tem zanima, kako si tako človeško bitje ustvari podobo svoje identitete. Take na novo ustvarjene vrste ljudi so lahko vzgojene srečno ali nesrečno, lahko so zadovoljne ali nezadovoljne, gotovo pa se bodo morale samim sebi definirati drugače kot otroci v romanih iz 19. stoletja: sirote ali člani velikih družin, izgubljeni dediči ali nezakonski otroci, ki so podedovali “greh” svojih staršev.

Ko sem začela razmišljati o teoriji sebičnega gena, sem se vprašala, ali se bo zanimanje romanopiscev premaknilo od romantične k starševski ljubezni – od želje po Drugem k potrebi po poznavanju, ohranjanju in ljubezni do genske skupine, ki ji pripadamo. Obiskovala sem darvinistične seminarje na Londonski šoli za ekonomijo in poslušala strastne razprave o relativnem vplivu dednosti in okolja na identiteto živih bitij, tudi človeka. Poslušala sem razprave o izvoru altruizma, od žrtvovanja v korist gensko sorodnih bitij do družbenih koristi sodelovanja. V vsem tem je vse polno tragičnih in obetavnih navzkrižij in kompromisov, v katerih romanopisci najdejo tako metaforiko kot zgodbe.

Sennett je v odlomku, ki sem ga navedla, grajal širjenje narcizma, ki je po njegovem mnenju povzročilo “usihanje ‘metaforične’ domišljije telesa, to pomeni siromašenje kognitivne dejavnosti pri ustvarjanju simbola iz nečesa telesnega”. Nevrologija in študij aktivnosti možganov postopoma prispevata k razumevanju tega, kako deluje umetnost in kaj sploh je. Sčasoma sem se navdušila nad ustvarjanjem povezav – od katerih je ustvarjanje metafor med najintenzivnejšimi –, ki je morda temeljni razlog za umetnost in užitek, ki ga omogoča. Philip Davis z Univerze v Liverpoolu je sodeloval z znanstveniki pri preučevanju odzivov na Shakespearovo stavčno skladnjo in ugotovil, da povezovalni člen med nevroni “živi” malo dlje – dlje sveti –, potem ko se odzove na Shakespearove besede, še zlasti na njegove neobičajne glagole, ki jih je tvoril iz samostalnikov, kot

takrat, ko se odzove na "običajne" stavke. V delu Francoza Jeana - Pierra Dupuyja *O izvoru kognitivne znanosti* (1994; v angleškem prevodu *Mehanizacija razuma*, 2000), nenavadni pripovedi o sestankih skupine kibernetikov v petdesetih letih, na katerih so razpravljali o umih in strojih in o tem, kaj pomeni biti človek, neki oblikovalec nevronske mreže sklepa, da imamo radi besedne igre, ker se nevronske povezave močno vznemirijo zaradi dvojnega vnosa, povezanega s shranjenimi podatki za dva naključno povezana predmeta ali ideji. Pomislila sem, da metafore morda nastanejo prav zaradi takega nevronskega vznemirjenja – dvojnega vnosa, okrepljene povezave.

V mojem času smo za dejavnost razuma uporabljali različne metafore: ko sem bila še deključ, je bila to za nas telefonska izmenjava. Pozneje je postalo modno, da si možgane opisoval kot računalnik, čeprav so računalnik pravzaprav sestavili ob pomoči možganov. Delo Jeana - Pierra Changeuxa nas je zadnja leta opremilo s popolnoma telesnimi, pa tudi filozofskoteoretičnimi opisi načina, kako možgani oblikujejo razum. Ko opisuje odnose med aksoni, dendriti, zaznavanjem, spominom, predstavami in svetom zunaj možganov, imam občutek, kot da bi brala opis nečesa, kar sem vedno čutila, nisem pa znala opisati. Zanimata ga tako biološka kot kemična "slovnica" ali algebra, način, pa tudi, kako si – ob pomoči nevronov – zapomnimo tisto, kar zaznamo, kako to sestavljamo ter "prispodobe" in "predstave" oblikujemo z okrepljenimi in stabiliziranimi skupki nevronov, povezanimi s "kleščanjem" senzoričnega vnosa in kombinacijami, ki nastanejo zaradi načina povezovanja miselnih predmetov.

V okviru razprave o romanu to zveni malce abstraktno. Roman je oblikovan iz jezika in pri svojih bralcih vzbuja tako čustva kot misli, moral pa bi slikati tudi čustva in misli oseb v svojem mikrokozmosu. Changeuxev opis možganskih celic in načina, kako se vežejo in vedno znova spajajo, mi daje občutek, da razumem vznemirjenje, gonilo, užitek, ki mi ga daje ustvarjanje svetov iz besed. Veliko smo slišali o telesu kot viru poželenja in poslušali številne profesorje poželenja. Obstaja pa še nekaj – človekova sposobnost razmišljanja in oblikovanja čustev v misli. To je pot iz narcizma.

*Prevedla Dušana Zabukovec*



## Špela Brecelj z Marinko Poštrak

**Breclj:** Že osem let vodite Teden slovenske drame (popravite me, prosim, če nisem dovolj natančna). To vsakoletno prireditev organizira Prešernovo gledališče Kranj, pravzaprav skoraj edina gledališka hiša pri nas, ki načrtno skrbi za promocijo in zdravje izvirne slovenske dramatike. Prireditev je bila nekoč odmevnejša kot zadnje čase. Čemu pripisujete zaton medijskega zanimanja: splošni trivializaciji in komercializaciji medijev, zmanjšanju že tradicionalno skromnega zanimanja za slovensko dramatiko ali prireditvi sami, ki morda ne ohranja koraka s časom?

**Poštrak:** Res vas moram popraviti: letos bo devet let, odkar se intenzivno ukvarjam s Tednom slovenske drame (TDS), čeprav formalno "voditelja slovenske drame" ni. Idejno in praktično vodenje je stvar vodstva, izvedba festivala pa seveda vseh zaposlenih v Prešernovem gledališču, pa tudi tistih, ki jih povabimo k honorarnemu sodelovanju. Res pa je, da imam najdaljši staž in da se z "revitalizacijo" koncepta TSD ukvarjam, odkar oblikujem tudi repertoar Prešernovega gledališča. V času mojega prvega srečanja s TSD leta 1999 je bila dejavnost festivala na najnižji točki, potekal je le po nekakšni inerciji. Bil je predvsem prikaz predstav iz prejšnje sezone, nastalih po slovenskih besedilih, podeljevala se je Grumova nagrada, Grün-Filipičeva se ni že nekaj let, ker so nanjo preprosto pozabili. Vse je potekalo brez pravega žara (kot se rado zgodi festivalom, ki imajo za sabo že nekaj kilometrine). Po drugi strani pa se je tudi same slovenske dramatike oprijel predsodek, da je "zatežena", predstav pa nihče noče gledati, ker jih nihče ne razume in ker so hermetične (podobno je bilo takrat tudi s slovenskim filmom). Leta 1997 žirija celo ni podelila Grumove nagrade.

Osnovne koordinate za 29. TSD je tik pred mojim prihodom ambiciozno zasnoval že direktor Tomaž Kukovica, ki se je na srečo zelo dobro zavedal, da je treba TSD idejno in organizacijsko revitalizirati ter medijsko "popularizirati", čeprav je bila to zelo težka naloga. Zavedali smo se hkratne omejitve in prednosti tako specifičnega in edinstvenega festivala v Sloveniji ter poskušali narediti iz njega širši, mednarodni festival in hkrati ohraniti njegovo posebnost, določeno že z imenom.



*Marinka Poštrak*

Takratni direktor je formiral novo petčlansko žirijo in me zaprosil za sodelovanje v njej. In prav sodelovanje v tej žiriji mi je ob vseh organizacijskih in idejnih načrtih ponudilo najobjektivnejši vpogled v takratno stanje slovenske dramatike, ki ni bilo najbolj optimistično. Vpogled v besedila mi je potrdil, da so že uveljavljena imena v resnici vrh slovenske dramatike in da to ni samo predsodek. Hkrati sem ugotovila, da je med poslanimi besedili malo takih, ki bi jih napisali avtorji mlajše generacije, zato se mi je porodila ideja o zavestnem in sistematičnem spodbujanju pisanja dramskih besedil. Od tod tudi ideja za Dramske delavnice oz. za Šolo dramskega pisanja, ki se je izkazala za zelo potrebno in koristno.

Besedila Grumovih nagrajencev smo začeli prevajati v angleščino, porodila se je ideja o podeljevanju nagrade za najboljšo uprizoritev festivala, ki smo jo pred tremi leti – po prezgodnji smrti dramatika Rudija Šelige – poimenovali Šeligova nagrada. V zadnjih nekaj letih smo ravno v želji po spodbujanju mlade dramatike navezali stike z mlado generacijo, ki je aktivno sodelovala pri oblikovanju dramskih delavnic. Prav na teh delavnicah se je oblikovalo jedro mladih dramatikov in dramaturgov, ki je potem nadaljevalo delo tudi v okviru PREGLEJA. Za sodelovanje pri zaključnih prireditvah in režiji odlomkov iz nominiranih dram sem zavestno izbirala tudi še neveljavljene in mlade režiserje, saj sem ugotovila, da je razvoj mlade dramatike možen samo ob sodelovanju z mladimi režiserji ter v generacijskem duhu.

Pozneje se je porodila tudi zamisel o mednarodni razsežnosti TSD, zato smo začeli vabiti uprizoritve iz tujine, nastale po slovenskih dramskih besedilih, in tuje predavatelje, navezali smo stike z Royal Courtom, British Councilom ter mednarodnimi delavnicami mladih dramatikov Interplay Europe. Na iniciativo direktorja Boruta Veselka smo povečali honorar za Grumovo nagrado. Polovico denarja prispeva ministrstvo za kulturo, polovico sponzorji. Hkrati smo – po vzgledu podobnih festivalov v Južni Ameriki – ob pomoči sponzorjev omogočili občinstvu, da si predstave na festivalu ogleda zastonj. Od takrat je dvorana na TSD med festivalom ves čas popolnoma zasedena. Pred nekaj leti smo uvedli tudi denarno nagrado za najboljšo uprizoritev festivala (Šeligova nagrada), od lani je denarna tudi Grün-Filipičeva nagrada za dosežke v slovenski dramaturgiji in uvedli smo prakso koncertnih uprizoritev nominirancev v okviru TSD. Mislim, da je vse to že precejšnji prispevek k popularizaciji TSD in slovenske dramatike.

Prepričana sem, da nam je v zadnjih desetih letih znova uspelo revitalizirati TSD. Ta nikakor ni samo pregled predstav, nastalih na podlagi slovenskih dramskih besedil, ampak živ organizem, ki rojeva nove drame,

ki so naslednje leto že uprizorjene, kot se je zgodilo lani z nominirano dramo *Dom* Saše Rakef, nastalo prav v okviru delavnic dramskega pisanja na TSD, ali z nagrajenim Kodričevim *Vlakom čez jezero* in Flisarjevo *Noro Noro* v našem gledališču, da ne govorim o aktualnih uprizoritvah Zupančičevih dram od *Vladimirja*, *Hodnika* in *Razreda* ter Jovanovičevega *Ekshibicionista* v SNG Drama Ljubljana do *Golega pianista* v MGL in Hočevarjevega *M'te ubu* v SNG Nova Gorica in besedila *To* Grumovega nagrajenca Roka Vilčnika (rokgre) leta 2000 v SNG Drama Maribor.

Na vprašanje o zatonu medijske pozornosti bi vam objektivno težko odgovorila. Kulturi se na splošno v medijih v okviru resnih rubrik ali oddaj posveča zmeraj manj pozornosti. Še bolj pa opažam drastično razliko med pokrivanjem gledaliških dogodkov, ki potekajo v ljubljanski Drami ali v Mestnem gledališču, in dogodkov, ki se zgodijo v t. i. "provinci", v Mariboru, Celju, Novi Gorici in Kranju.

**Brecelj:** Slovenska gledališča redno gostujejo na tujih festivalih, uprizoritve slovenskih dram na tujih odrih pa so prava redkost, lahko bi jih prešteli na prste. Je slovenska dramatika premalo univerzalna, preveč podalpska, ali pa gre tudi v tem primeru za prodornost in prevlado agresivnega anglo-ameriškega marketinga, ki mu Slovenci pač nismo kos?

**Poštrak:** Slovenska dramatika je očitno še preveč univerzalna! Za evropske "lovce" na dramska besedila, ki so željni senzacij in ki Slovenijo še zmeraj postavljajo na Balkan ali v nekdanji vzhodni blok, je očitno še premalo balkanska ali premalo podalpska, da bi bila zanimiva kot "ekso-tika". Vendar bi vam najprej odgovorila v zvezi z gostovanji slovenskih gledališč in uprizarjanjem slovenskih besedil v tujini, ki je seveda povezano s prejšnjo ugotovitvijo. Pravzaprav gre za precej ločeni stvari, čeprav sem se sama konkretno kar precej trudila, da bi oba "tira" združila. Res je, da so v zadnjih letih slovenska gledališča precej gostovala v tujini, predvsem na festivalih v južni Ameriki in nekdanji "Jugi" (v Evropi očitno še zmeraj zelo težko prodremo na festivale). Po večini gre za festivale, ki poudarjajo predvsem spektakelsko funkcijo gledališča oz. inovativne režijske poetike, če omenim samo nam najbližja, kot sta npr. MESS v Sarajevu ali BITEF v Beogradu. Prav ta tip predstav pa bolj kot na tekstu temelji na uprizoritveni predlogi in na kompilaciji vseh gledaliških sredstev, od giba do izrazito avtorskih režijskih posegov v besedilo. Pri uprizarjanju slovenskih avtorjev pa gre bolj za verbalni teater in za poudarek na klasičnem oz. konvencionalnem pristopu do besedila, ki pa za omenjene festivale ni dovolj

zanimiv. Svetla izjema je bilo le naše gostovanje z Linhartovo *Županovo Micko* v Venezueli in Dominikanski republiki.

Kar pa zadeva uprizarjanje slovenskih dram v tujini, je zgodba seveda malce drugačna. Žal še zmeraj nimamo mreže, po kateri bi dramska besedila krožila, oz. poglobljenih kontaktov z vodstvi gledališč. Srbski dramatik so na tem področju seveda uspešnejši, pa še to bolj ali manj le Biljana Srbljanović, ki ji je uspelo, da se je v evropskem prostoru uveljavila kot fenomen (tudi po zaslugi politične situacije). Evropski gledališki prostor je (z angleškim na čelu) na lovu za senzacionalističnimi besedili iz "vzhodnega bloka", ki so izrazito politično obarvana ali vsaj delujejo v tem kontekstu.

Gre preprosto za to, da so, tako kot povsod, v gledališču pa še posebno, bistveni in odločilni prav osebni stiki. Festivali so zato lepa priložnost, da se ti stiki vzpostavijo in da besedila slovenskih avtorjev pridejo v roke dramaturgov oz. umetniških vodij. Nekaj takšnega se je zgodilo z dramo Grumovega nagrajenca Zorana Hočevarja, ki jo je režiral mlad čilenski režiser in smo jo tudi povabili na TSD, potem ko sem si jo ogledala v Santiagu. V zadnjem času pa so v tujini največkrat uprizarjane drame Matjaža Zupančiča in Evalda Flisarja; to seveda ni naključje. Drame obeh so bile kar nekajkrat prevedene in sta ravno prav univerzalna, da ju lahko uprizarjajo kjer koli.

**Brecelj:** Predstave slovenskih dram v tujih jezikih in v izvedbi tujih gledališč redno vabite na Teden slovenske drame. Ne glede na to, da jih je zelo malo, pa vam je (kolikor vem) strokovna komisija za uprizoritvene umetnosti pri ministrstvu za kulturo pred kratkim svetovala, da bodite pri izbiri povabljenih predstav bolj izbirčni. Ali to pomeni, da naj ne bi povabili niti tistih redkih, ki vam jih vendarle uspe pridobiti, da pridejo v Kranj? Ni mi jasno, kakšna logika je tukaj na delu; ali je vam?

**Poštrak:** Res je, da je ekspertna komisija pri ministrstvu za kulturo izrazila negativno stališče do na TSD gostujočih predstav iz tujine, češ da nekatere ne zadoščajo umetniškim kriterijem, ter nam "svetovala", naj bo selektor pri izbiri previdnejši in pazljivejši. In nas kot organizatorje postavila pred veliko dilemo in odgovornost. V želji, da bi festival dobil mednarodno razsežnost, in v upanju, da bomo tako spodbudili večje zanimanje za slovensko dramatiko v tujini ter navezali stike, smo seveda povabili tako rekoč vse predstave (seveda v sodelovanju s selektorjem), ki so nastale v tujini po slovenskih dramskih besedilih. Teh seveda ni veliko. Ravno zato smo bili do uprizoritev tolerantnejši, saj nas je vodila

predvsem želja, da bi predstavili slovenski javnosti in občinstvu uprizoritve, ki jih sicer nikoli ne bi imela priložnosti videti. V vseh teh letih smo na TSD lahko videli nekaj zanimivih in dobrih uprizoritev iz tujine, a tudi nekaj povprečnih in seveda nekaj takšnih, ki smo jih gledali bolj kot informacijo o drugačnosti odrske igre in gledališča v popolnoma drugačnem kulturnem okolju. A že to, da se neki režiser odloči uprizoriti dramo slovenskega avtorja, je vredno vse pozornosti in gostovanje na TSD je lahko samo spodbuda, potrditev te izbire. Osebnostno mislim, da bi moralo biti vodilo kulturne politike na ministrstvu predvsem to, če ji je seveda promocija slovenske dramatike pomembna. Vendar se mi zdi, da je na ministrstvu žal v ospredju le finančna logika, ki se skriva za nekakšnim mnenjem strokovne komisije.

**Brecelj:** Izbira domačih, slovenskih predstav, ki na Tednu drame tekmujejo za nagrade, je v celoti stvar selektorja oziroma selektorice; organizator se vanjo ne vmešava. Kot kaže izkušnja, pa so lahko selektorji pod krinko strokovnosti precej ozki, svojevoljni in celo pristranski. Pred letom ali dvema se je celo zgodilo, da so bile adaptacije proznih tekstov uvrščene na tekmovalni program kot "izvirna dramska" dela. Se vam to zdi prav? In še to: se vam zdi, da je poplava adaptacij, ki so jih velikokrat opravili kar v gledališčih zaposleni dramaturgi, zdaj minila in bodo gledališča namesto priredb spet uvrščala na programe izvirne drame?

**Poštrak:** Naj vam najprej odgovorim na zapleteno vprašanje v zvezi s selektorstvom. V želji, da bi TSD dvignili na višjo raven, smo pred desetimi leti uvedli selektorja. Predtem je bil selektor namreč kar umetniški vodja gledališča, to pa je vzbujalo pomisleke in kritike. Ker smo želeli, da bi bila izbira objektivnejša in umetniško zahtevnejša, smo se odločili za "nevtralnega" selektorja. Po eni strani je bila ta odločitev dobra, po drugi je sprožila pomisleke in polemike, tako kot jih sproža vsako leto tudi na Borštnikovem srečanju. Suverenost selektorja je na neki način nujna za kakovost festivala, po drugi strani pa nas lahko selektorjeva samovolja ali želja po uveljavljanju radikalnega koncepta kot organizatorje postavi v zelo nevhvaležno vlogo, saj se zavedamo, da je poleg vseh drugih kriterijev TSD namenjen predvsem svojemu poslanstvu promoviranja in spodbujanja k uprizarjanju slovenske dramatike, pa seveda tudi občinstvu in temu, da bi slovenska dramatika pri njem znova vzbudila "zaupanje" in navdušenje. Zato vse to od selektorja zahteva izjemno širino in strokovno znanje in ne samo uveljavljanje osebnega okusa oz. ozkega koncepta. V tako majhnem prostoru, kot je slovenski, pa

je zares težko najti selektorja, ki bi imel za sabo že veliko izkušenj, hkrati pa bi bil v svojih potezah še vedno drzen, nepristranski in neodvisen, ki bi imel razumevanje za naše potrebe in okolje, v katerem festival deluje, ki bi bil dovolj moder in hkrati v svojih odločitvah dovolj predrzen, ki bi sledil svojemu okusu in hkrati upošteval "specifiko" festivala ... da ne naštevam še naprej. Zelo zahtevna naloga, skratka, ki ji je težko biti kos.

Kar pa zadeva "poplavo adaptacij", sem svoje mnenje povedala že na okroglih mizah na TSD in tudi v članku, objavljenem v reviji Literatura. Prepričana sem, da je šlo pač za splet okoliščin in na neki način tudi za željo po popularizaciji gledališča s t. i. "velikimi temami", ki je v boju za gledalce na neki način razumljiva. Malce nemodro je bilo, da so se ravno te adaptacije znašle na TSD med izvirnimi dramskimi teksti, saj je ta izbira sprožila polemiko glede tega, kaj je izvorno besedilo in kaj ne; po svoje je prav, da jo je sprožila. Če gledališče želi pritegniti gledalce s priredbami znanih romanopiscev, je to njegova legitimna pravica, naloga selektorja TSD pa je, da zna narediti jasno ločnico med tem, kaj je izvirna slovenska drama in kaj samo adaptacija tujega avtorja.

**Brecelj:** Kako veliko je pravzaprav zanimanje slovenskih gledališč za nova domača besedila? Pri tem mislim na resne, umetniške dramske tekste, ne na špateatrovske komedije, ki so, kot kaže, vse bolj dobrodošle tudi na odrih resnih gledaliških hiš. Nekatera dramska besedila, ki so dobila Grumovo nagrado, sploh še niso bila uprizorjena. Bili pa so, po drugi strani, uprizorjeni teksti, ki na natečajih za Grumovo nagrado niso prišli niti v ožji izbor. Kdo se bolj moti: žirije za podelitev Grumove nagrade ali umetniška vodstva gledališč?

**Poštrak:** Zanimanje za slovenska besedila niha od gledališča do gledališča, od sezone do sezone. Vendar se mi zdi, da v zadnjem času spet narašča, in to tako za izvirne, nove drame kot tudi za slovenska klasična besedila. Samo upam lahko, da sta k temu morda nekoliko prispevala tudi TSD in sistematično poudarjanje oz. omenjanje nominirancev ter nagrajencev, kolikor je seveda to v naši moči in kolikor nam mediji pri tem pomagajo. Vendar je še zmeraj precej predsodkov ali nekakšne previdnosti do morda še neuveljavljenih imen. Umetniški vodje se pač odločajo za uprizarjanje slovenskih avtorjev (tako kot tudi tujih) na podlagi svojih lastnih afinitet, marketinških potez, konceptov in kriterijev, zato bi bilo njihove odločitve težko prosploševati. Res pa je, da bi morda k odločitvi za uprizarjanje slovenske dramatike pripomogla tudi podpora oz. finančna motivacija ministrstva; tako je bilo nekoč, pa so jo iz meni

neznanih razlogov pred leti ukinili in to poskušamo “popraviti” s finančno Šeligovo nagrado. Kar zadeva uprizorjanje Grumovih nagrajencev, moram reči, da so bili v zadnjih desetih letih uprizorjeni vsi razen enega (Briški: *Križ*). Od teh smo kar dva uprizorili v našem gledališču (Kodričev *Vlak čez jezero* in Flisarjevo *Noro Noro* in dvakrat zapored nominirani *Akvarij* ter lani nominirani tekst *Dom* mlade dramatičarke Saše Rakef). Zupančičev *Razred* je Drama uvrstila na repertoar, še preden je prejel Grumovo nagrado, glede lani nagrajene drame *Za naše drage dame* Potočnjakove pa že potekajo pogovori o uvrstitvi na program enega izmed gledališč. In prav zato, da bi vsa gledališča širom po Sloveniji dobila boljši vpogled v nominirana besedila, smo lani povabili dramaturge iz vseh slovenskih gledališč na predstavitve nominirancev.

Glede na to se mi zdi, da le ni vse tako črno in da so nagrajenci precej hitro uprizorjeni. Zakaj še nihče ni uprizoril *Križa*, je seveda vprašanje, ki me presega. Drugačna zgodba pa je z nominiranci; temu se osebno čudim. Zares je bilo uprizorjenih zelo malo njihovih besedil, čeprav so bila morda bolj vredna uprizoritve kot kakšno drugo delo. Ker so bile v teh letih žirije sestavljene iz gledaliških teoretikov, praktikov, dramaturgov in strokovnjakov, bi bilo izjemno nenavadno, če bi se tako zelo motile v svoji presoji.

**Breclj:** Se vam zdi slovenska gledališka kritika dovolj profesionalna?

**Poštrak:** Oh, sprašujete me o kritikih v malem slovenskem prostoru, v katerem se vsi poznamo med seboj in prej ali slej drug z drugim sodelujemo ali smo drug od drugega odvisni?! Kaj, če bom zdaj do njih kritična? Lahko se nam zgodi, da ne bo pisala o nas še tista peščica, ki zdaj piše, in da me še naslednjih deset let ne boste videli na televiziji. No, šalo na stran ... čeprav je v vsaki šali vsaj zrno resnice. Šalim se zato, ker se mi zdi težko govoriti o tej temi. Pred približno dvema letoma se je namreč že zgodilo, da je neki časnik nehal pisati o naših predstavah in smo potem morali “na kolenih prositi”, naj nas ne zavrže in naj piše o nas, pa čeprav nas popljuje. V času, ko se kulturne rubrike krčijo, ko časopisi s kulturno vsebino izginjajo in ko se borimo za pozornost medijev, pa čeprav negativno in rumeno, je jasno, kako je s kritiko pri nas. Ali bolje rečeno, kako je z gledališko refleksijo, ki bi poglobljeno in strokovno spremljala gledališko produkcijo. Prav tako bi bil že čas, da bi v slovenskem prostoru, v katerem je gledališka produkcija tako velika, dobili gledališko revijo, ki bi te predstave pokrivala in jih nekoliko bolj poglobljeno reflektirala ter omogočila tudi objavo novih dram. Žal se v slovenskem prostoru o predstavah premalo poglobljeno razmišlja in piše,



kaj šele pogovarja (častna izjema je revija *Sodobnost*). In malo je kritikov (čeprav so svetle izjeme), ki znajo dramska besedila brati in predstavo na pravi način gledati in videti. Pred kratkim se nam je ob premieri Shakespearjevega *Kralja Leara* zgodilo, da je novinarka vprašala režiserja, ali ni malce tvegano, da je režiral tako radikalnega Leara za kranjsko občinstvo. Domneva, da bi bila neka predstava primernejša za gledalce ljubljanske Drame ali Mladinskega gledališča, mi je pognala kri v glavo. V zadnjih desetih letih smo namreč v Prešernovem gledališču poleg slovenskih novosti in klasike uprizorili tudi niz predstav, ki so po režijski drznosti "štrlele" iz konvencionalnega povprečja, in nepojmljivo je, da jih novinarka, ki se ukvarja s kulturo, ni zaznala, če si jih že ni blagovolila ogledati. Kakor koli že obračamo, je to, čeprav si tega dolgo nisem hotela priznati, davek na to, da delujemo v provinci. V desetih letih se nihče razen redkih poznavalcev in obiskovalcev našega gledališča ni vprašal, kako nam uspe loviti ravnotežje med, recimo temu, okusom gledalcev in umetniško zahtevnimi projekti, ki presegajo tudi slovensko povprečje.

**Breclj:** Ste dramaturginja v Prešernovem gledališču, bili ste članica žirije za Grumovo nagrado. Kakšne so posebnosti besedil, ki prispejo na natečaj? Po kakšnem sistemu se žirija odloči za nominacije, po kakšnem sistemu za nagrajenca?

**Poštrak:** Posebnosti tekstov so res zanimive in razlike med njimi velike. V grobem bi jih lahko razdelila na tri skupine. V prvi so besedila, ki ne zadoščajo formalnim in vsebinskim kriterijem. Po večini so to nekakšni dramski krokiji; njihovim avtorjem se niti ne sanja, kaj je dramska forma. Drugi so teksti "obrnitkov", ki dramsko formo sicer obvladajo, a je v ničemer ne presegajo. Tretji so preverjeni dramatik (čeprav se med njimi najde tudi kak začetnik, za katerega se izkaže, da je študent dramaturgije ali primerjalne književnosti), ki obvladajo dramsko formo in njene zakonitosti in jo celo presegajo. In v tem "preseganju" se skriva "kleč", kot bi rekel naš stari znanec dramatike, Hamlet. Potem so tu še t. i. *ready-made* avtorji, ki s svojimi teksti provocirajo, vendar žal te "provokacije" ostanejo le na ravni "provokacij" in nič več. Moja izkušnja iz dvakratnega sodelovanja v žiriji je, da dramsko besedilo lahko prebije vse kriterije šele, če te "kriterije" zavestno preseže in jih ruši, ni pa dovolj samo poljubna provokacija. V vsakem primeru je premalo avtorjev, ki bi bili po tematiki izvirni in prodorni ter bi hkrati zavestno presegali dramsko formo in izumljali novo. Zato smo bili v žirijah veseli vsakega besedila, ki je bilo sveže po tematiki ali po formi; če je komu to uspelo združiti, je pa sploh šlo za dosežek, vreden vse pozornosti in priznanja.

V žiriji, v kateri sem sodelovala, smo se odločili za tak sistem, da je vsak član izbral sedem nominirancev in med njimi smo nato po vnovičnem branju izbrali pet skupnih, ki so bili največkrat izbrani. Čeprav smo bili v žiriji iz različnih gledaliških profilov, so bile razlike v mnenjih pri izbiranju nominirancev minimalne. Poudariti moram tudi, da smo v zadnjih dveh letih izbirali nominirana in zmagovalna besedila ne vedoč, kdo so avtorji. Ker natečaj uradno ni anonimen in se avtor lahko podpiše z imenom ali pa tudi s šifro ali psevdonimom, smo v želji, da bi bili čim bolj neobremenjeni in objektivni, v gledališču imenovali neodvisno skupino, ki je besedila opremila s številkami. Razmišljali smo tudi o tem, da bi v prihodnje že uprizorjena besedila izključili iz natečaja, vendar se nam je zdelo škoda, da bi tako komu odvzeli priložnost, da se udeleži natečaja; mislim sicer, da te možnosti še nismo povsem zavrgli. Prav tako naj omenim, da imajo nominiranci (razen seveda nagrajenca) priložnost, da se še enkrat potegujejo za nagrado, saj jih v naslednjem letu avtomatično uvrstimo v natečaj.

**Brecelj:** Prešernovo gledališče že nekaj let organizira delavnice dramskega pisanja, zadnja tri leta v sodelovanju z revijo Sodobnost. Toda dramska teksta, ki sta nastala v okviru delavnic, *Zatočišče* Saše Rakef (uprizorjeno pri vas) in *Škart* Kim Komljanec (uprizorjen v MGL), sta naletela na izrazito odklonilne reakcije tako kritike kot občinstva. Med drugim so obema očitali tudi nekakšno "delavniško" zaznamovanost. Kaj pravite: se je pisanja dramskih besedil mogoče naučiti?

**Poštrak:** Če želite moje osebno mnenje, je odgovor ne. Če pa se postavim v vlogo institucije, ki "skrbi za razvoj slovenske dramatike" in želi motivirati mlade pisce, ali če pogledam s stališča "stroke", bi rekla, da so dramske delavnice še kako koristne in celo nujne. Na AGRFT namreč žal še zmeraj ni oddelka, ki bi se sistematično ukvarjal z dramskim pisanjem, čeprav so na šoli kadri, ki bi ga zlahka "poučevali". Presenetilo me je, da večina dramaturško in režijsko "izobraženih" študentov nima veliko pojma o zakonitostih dramske forme oz. dramaturgiji pisanja, ki so pravzaprav osnova ali odskočna deska za naprej .... Upam si trditi, da dobrega dramatika, pa tudi pesnika ali romanopisca, ne morejo narediti delavnice. Vendar ne izključujem možnosti, da se prav v okviru delavnic "rodi" kateri, ki prebije povprečje.

Dejstvo pa je, da je pisanje dram nekoliko drugačno od pisanja poezije ali proze. Dramska forma in seveda gledališče imata svoje zakonitosti, ki se jim nihče, ki želi napisati dobro dramo, ne more izgoniti ali jih

preprosto ignorirati. In šele ko osvoji t. i. abecedo dramskega pisanja, lahko zavesto išče in raziskuje naprej, ruši pravila ali jih upošteva. Iz izkušnje lahko zatrdim, da je dobro dramo res zelo težko napisati in da to nikakor ni le stvar navdiha, ampak trdo delo, ki vključuje tako nadarjenost kot tudi znanje in poznavanje medija, hkrati pa zahteva tudi precej samokritičnosti in posluha za odtenke. In prav tega se je težko naučiti samo za računalnikom. Pri tem lahko avtorjem veliko pomagajo režiserji in dramaturgi in prav tako obliko sodelovanja, ki bi lahko prerasla tudi v generacijsko zavezo, bi radi vzpodbudili na dramskih delavnicah.

Ker pa že omenjate dva konkretna primera, bi spregovorila bolj o prvem, torej drami *Zatočišče*, pozneje preimenovani v *Dom*, saj primer dobro poznam. Dramo *Zatočišče* je mlada dramatičarka Saša Rakef poslala na natečaj za dramsko delavnico, ki jo je vodil britanski režiser Jan van den Bosch. Bosch je bil nad dramo navdušen, zato so jo na delavnici skupaj z igralci in avtorico še razvijali in "dodelali". Ker je besedilo s svojo tematiko in zrelo izpisanostjo presenetilo tudi mene, sem se odločila, da ga uvrstimo na repertoar in s tem ponudimo mladi avtorici možnost uprizoritve, ki je mladim dramatikom v institucijah težko dosegljiva. Zdelo se nam je vredno tvegati, predvsem zato, ker je bil Sašin mentor Jan van den Bosch pripravljen dramo tudi režirati. Toda dober mesec pred začetkom vaj je Saša pokazala novo verzijo besedila, ki ga je medtem spremenila pod vplivom nekaj javnih branj v tujini in dela z Janom. V tem času so jo začele zanimati še druge teme, ki jih je "cepila" na tekst, in kljub mojim pomislekom, da to ni več isto besedilo, in nasvetu, da ostanemo pri prvotni različici, je režiser Jan van den Bosch vztrajal, da upoštevamo voljo avtorice in sledimo njenemu procesu pisanja, češ da je to smisel delavnic in njihov pravi namen. In ne samo to .... dopustil je, da je Saša spreminjala besedilo še po začetku študija; to je bilo glede na čas, namenjen študiju, neumestno in predvsem konfuzno za celotno ekipo. Hkrati je zagovarjal stališče, kakršno imajo v Veliki Britaniji pri krstnih uprizoritvah – da je treba besedilo uprizoriti v integralni obliki, ni ga dovolil črtati, odrekel se je vsaki dramaturški ali režiserski intervenciji in je s tem kot mentor in režiser hkrati naredil tako Saši kot predstavi (in s tem tudi našemu gledališču) slabo uslugo. In natanko to je predstavi očitala tudi kritika. Pri tem projektu je bilo žal vse preveč nepredvidljivih situacij, od nepredvidljivosti avtorice do nepredvidljivosti režiserja, to pa je seveda pripeljalo do predstave, ki je bila sicer zanimiva, vendar žal ni bila tisto, kar smo si od nje želeli; morda smo vsi preveč pričakovali.

**Brecelj:** Se strinjate s splošno razširjenim mnenjem, da je slovenska dramatika v krizi in da je “deficitarna zvrst”? Če imamo Slovenci trenutno, recimo, deset uveljavljenih in pogosto uprizarjanih dramatikov (Jovanovič, Jančar, Flisar, Svetina, Zupančič, Potočnjakova, Möderndorfer, Partljič, dodajmo še pokojna Zajca in Šeliga), bi jih po preprostem paritetnem izračunu glede na število prebivalstva Britanci morali imeti tristo. Pa jih imajo, takih, ki jih tudi igrajo? Še zdaleč ne. Ali bi torej smeli reči, da imamo Slovenci toliko dramatikov, kolikor smo jih sposobni imeti?

**Poštrak:** Ja, tako nekako, ali pa jih imamo celo več, kot smo jih sposobni igrati. Za svojo “majhnost” imamo pravzaprav veliko dobrih dramatikov. Morda imamo v slovenskem gledališkem prostoru do dramatike na splošno preveč ambivaleten odnos; to je seveda posledica naše majhnosti, togosti in obremenjenosti s predsodki in stereotipi. Do slovenskih dramatikov smo bili tudi v preteklosti sprva mačehovski, pozneje pa malikovalski. V tem pogledu smo tudi ob pomoči šolskega sistema ali po zaslugi konvencionalnih uprizoritev tako Linhartu kot tudi Cankarju s kanonizacijo in togo konvencionalno interpretacijo naredili precej slabo uslugo, zato se morata omenjena avtorja še dandanes zmeraj znova “dokazovati” in se “bojevati” za pravico do rušenja stereotipov in predsodkov o njunem delu. In pogosto ni nič drugače tudi z našim odnosom do sodobnih dramatikov.

Z mnenjem, da je dramatika v krizi, se ne strinjam, ker je to floskula, ki jo že predolgo poslušam, da bi bila utemeljena – še posebno glede na imena, ki slovensko dramatiko predstavljajo v zadnjih petnajstih letih in ki ste jih že sami našeli, čeprav bi se gotovo našlo še kakšno. Če pri tem pomislim še na to, da piše zmeraj več mladih, že zdaj uveljavljenih ali uveljavljajočih se avtorjev (Matjaž Briški, Kim Komljanec, Simona Semenič, Martina Šiler, Jera Ivanc, Špela Stres, Zalka Grabnar Kogoj, Saša Rakef, Andreja Zelinka, Urška Brodar, Peter Rezman, Andraž Golc, Matevž Rudolf idr.) in da poleg delavnic na TSD obstaja tudi močna želja in ambicija glede uveljavljanja in promoviranja mladih dramatikov prek PREGLEJA, se mi položaj ne zdi kritičen, ampak prej nasprotno. Morda bi si lahko v tem trenutku želeli le nekoliko več poguma od gledališč pri uvrščanju slovenskih sodobnih dramatikov na repertoar, bolj naklonjeno stališče ministrstva do takšnih projektov in podpiranja tistih “zanesenjakov”, ki se s tem ukvarjajo. In konec koncev večjo naklonjenost medijev, ki slovenske dramatike in dramatiko dejansko porivajo na rob svojega poročanja in obravnavanja, tako da je videti kot “deficitarna zvrst”.

**Brecelj:** Ali je mogoče v gledališču uresničiti vse dobre načrte, vse izvirne zamisli, vse pogumne ideje? Verjetno ne. Kje so glavne ovire?

**Poštrak:** Na prvo vprašanje ste ponudili odgovor že sami. Na drugo, ki je zelo kompleksno, vam bom poskušala odgovoriti po svojih močeh. Na splošno rečeno vsi, ki se v gledališču borujemo za uveljavljanje izvirnih zamisli in pogumnih idej, prej ali slej priletimo na trda tla časa, v katerem ustvarjamo. Razmere za delo v gledališču so zmerom bolj toge in finančno omejene. Namesto kreativnosti in drznosti se sistematično spodbujata učinkovitost in tržna uspešnost. Gledališča se v skladu s tržno logiko zmeraj bolj trudijo zadostiti imaginarnim interesom nekakšnega povprečnega občinstva. Na srečo pa smo že pred nekaj leti z anketo ugotovili, da to "fantomsko" občinstvo le ni tako fantomsko in komercialno usmerjeno, kot se zdi na prvi pogled, ampak je pripravljeno sprejeti tudi drzne uprizoritve in je željno novih tem in pristopov. Seveda pa se mora vsako gledališče posebej odločiti za svojo pot in profil; za nas, ki delujemo v t. i. provinci, je to morda še malce težje, saj se od nas pričakuje, da bomo ugodili čim širšemu krogu gledalcev. Prav zato sta pomembni podpora tako ministrstva kot tudi občine oz. regije ter seveda pozornost medijev. In če vse ovire seštejemo in pod njimi potegnemo črto, se lahko rezultatu samo začudimo in si celo čestitamo, da imamo na "obrobju" gledališče, ki si še zmeraj upa biti izvirno, pogumno in (pre)držno.

*Tomaž Toporišič*

## Gregor Strniša in “drugačna teatralnost”

- DOKTOR: Ti si pa Ljubljanka!  
– Ti si človek.  
DRIADA: Človek nisem!  
DOKTOR: Kaj pa si?  
DRIADA: Sem drevo.  
DOKTOR: Kako drevo sploh lahko  
govori z mano?  
DRIADA: Ne govorim.  
DOKTOR: Pa te slišim.  
DRIADA: Nisem slišna.

(Gregor Strniša, *Driada*, 83–84)

Pri Gregorju Strniši se bomo osredotočili na njegov opus za gledališče, natančneje na *Driado*, ki jo zaznamuje zabrisava meja med dramo, pesmijo ali pripovedjo, prestopi meja med lirskim, epskim in dramskim. Zanimala nas bo lirski, poetična ali pesniška drama kot prizorišče sprostitev novih možnosti besedila za gledališče onstran dramskega, s fantazijsko, irealno ali ponotranjeno vizijo sveta, dajanjem prednosti sugeriranju, imaginarnemu ali metaforičnemu oziroma plurivalentnemu jezika; hkrati pa tudi parataktičnosti in igrivosti. Zanimalo nas bo Strniševo gibanje v prostorih neke drugačne teatralnosti, dovzetnosti forme drame za ‘sekundarizacije’, za relativizacijo, preseganje, pobeg (naprej) v deleuzovskem smislu.

Če smo za uvod začeli z navedkom dialoga ali kvazialoga, drugega oziroma drugačnega dialoga med Doktorjem in Driado iz Strniševega zadnjega dokončanega, leta 1976 izdanega besedila za gledališče, tudi nadaljujmo z besedami avtorja, z dvema samorefleksijama. Gregor Strniša je v predavanju, ki ga je imel na srečanju ob njegovi knjigi *Vesolje* v

Osrednji knjižnici občine Kranj, 9. decembra 1983, zapis njegovih besed pa je izšel v zbirki *Interpretacije* Nove revije, v seriji izjemno prodornih razmislekov, ki v mnogočem drugače kot klasična literarna veda osvetljujejo njegov opus, med drugim poudaril dve misli:

Tudi pesnitev, ponavljam, pesnitev v najširšem strokovnem pomenu besede, pripoved, lirski pesem ali drama, tudi pesnitev nastaja pisatelju na svoj lastni način, po zakonitostih lastnega nastajanja, tako kot drevo raste iz zemlje, iz semena, ki pa že v generični zasnovi vsebuje idejo – vsebino in obliko, z izrazi teorije književnosti – poznejšega drevesa. (...) Naj podkrepim to svojo misel o nastajanju besedne umetnine iz same sebe, po svojih lastnih zakonitostih. Avtor ni niti posnemovalec – temu pravijo danes mimetika – niti ni najbolj svoboden ustvarjalec, ki čisto po svoji lastni volji premetava besede, kakor se mu zljubi. Avtor je poustvarjalec, ki mora znati presneto dobro čakati, prisluškovati in gledati z notranjim vidom, tistemu, kar se že javlja v njem in skozenj, in potem tisto stvar čim bolj pravilno in dosledno zapisati tako, kot sama zahteva. To je vedel že (...) Medved Pu. Delal je pesmice in brundarije, kot jim je sam pravil. Ko so Medveda Puja vprašali, kako naredi takole brundarijo, je točno odgovoril in s tem se popolnoma strinjam, ko je rekel: takele pesmice ali brundarije, to niso reči, ki jih kar sam snameš, to so reči, ki one snamejo tebe.

(Gregor Strniša, *Interpretacije*, 120.)

Hotel pa sem reči enostavno tole: tako teoretična fizika kot današnja umetnost sami najbolje vesta, da ne moreta odkriti resnice sveta, ki stoji za to resničnostjo. (...) Znanost, teoretična fizika, ve, da do te resnice ne more priti. Tudi ne poskuša več priti, saj drugače sploh ne bi bila znanost, enako torej tudi umetnost (isto, 119).

Obe zgornji izjavi se ukvarjata s temeljnimi dilemami 20. stoletja, z nestanovitnim statusom avtorja, napovedmi njegovih smrti in umikanj, nadomestitev z avtorsko funkcijo. Povedano z Alainom Badioujem: ukvarjata se z razpetostjo stoletja med "končati" in "začeti". Strniša je v (samo)refleksiji umetnosti in umetništva izrazito samosvoj, v svojih razmišljanjih stopa v različne dialoge, od Kanta do sodobne teorije fizike, v primerih, ki jih uporablja, od tradicije slovenske poezije do Einsteinovega fotoelektričnega zakona. Pri tem pa mu ni pomembna hierarhična lestvica diskurzov, osebnosti in umetnostnih junakov, s katerimi stopa v dvogovore. Medved Pu je enakovreden Kantu, Jenku in Einsteinu.

Tak je tudi v poeziji, dramatik in prozi, na teritorijih, za katere je sam prepričan, da so stvar prestopanja meja. Pesnitev v najširšem strokovnem pomenu besede, pripoved, lirski pesem ali drama, zato po njegovem mnenju nastaja pri ali v pisatelju na svoj lastni način, po svojih lastnih

zakonitostih, ki niso stvar literarne teorije in zgodovine, ampak muhavosti in nepredvidljivosti umetniške kreacije kot nekakšnega alkimističnega kovanja zlata. Tako kot (spet citiramo iz istega predavanja) "tragično in komično ni identično z dramsko igro" in sta "lastni vsem trem osnovnim zvrstem, tako dramatikim kot epiki in liriki", besedna umetnina (Strniša se je izogibal pojmu literarno delo) pri njem (in v velikem delu njemu sočasne literature) nastaja na stičiščih, na prestopih zvrsti in vrst. Lirike, epike in dramatike. Drame, groteske, poetične drame, moralitete, absurdne drame ...

In tako je – pogledano za nazaj – tudi z njegovimi pesniškimi, poetičnimi igrami, dramskimi pesnitvami ali (rečeno brez dileme, ali uporabljamo pravi pojem) enostavno *besedili za gledališče*. Strniša se (podobno kot njegovi kolegi Zajc, Taufer in Smole) uvršča med tiste umetniške ustvarjalce stoletja nemira, ki vztrajno brišejo meje med dramo, pesmijo ali pripovedjo. Tako kot Peter Handke je tudi Strniša prepričan, da meje med temi zvrstmi in vrstami postajajo nerazpoznavne, saj živimo v času, v katerem je treba združevati možnosti, ki jih dajejo prestopi meja med lirskim, epskim in dramskim.

Strniševo pesniško igro, kot jo utelešajo *Samorog*, *Ljudožerci*, *Žabe in Driada*, lahko zato interpretiramo tudi kot eno možnih osvoboditev od absolutnosti drame v Szondijevem smislu, kot približevanje temu, kar francoski dramatik in teoretik gledališča Jean-Pierre Sarrazac (v knjigi *L'avenir du drame/Prihodnost drame*) poimenuje s pojmom rapsodičnosti, z razgradnjo temeljnih elementov klasične sheme novoveške drame. Razgradnjo njene delitve na dejanja, njenega priseganja na pomembnost fabule. Potem z izgubo središčne funkcije dialoga in močnimi vdori monološke forme ter mehčanjem psihologizacije.

Poetična drama je torej tudi pri Strniši (tako kot pri simbolistih Maeterlincku, Mallarméju in Hoffmanstahlu, pa potem pri Yeatsu, če naštejemo nekaj njenih klasikov) prizorišče sprostitev novih možnosti besedila za gledališče onstran dramskega. Izhajajoč iz simbolističnega statičnega gledališča, Cankarjevega simbolistično-dekadencnega dramskega opusa (*Lepa Vida*), Slavka Gruma (*Pierrot in Pierreta*, *Trudni zastori*), anglosaških "dramatic monologues" Roberta Browninga, A. Tennysona in T. S. Eliota, ob tem pa iz bogate tradicije srednjeveškega gledališča, potem ekspresionističnega igre in gledališča ... Strniša prelamlja z absolutnostjo drame. Hkrati prelamlja tudi z iluzionističnim oziroma reprezentacijskim konceptom gledališča, saj ve, da se njegova (dramska) poezija tako kot znanost, teoretična fizika, sama zaveda, da ne more priti do resnice. Zato tega ne poskuša več, saj drugače sploh ne bi bila umetnost. Sledi nečemu



drugemu, kar Strniša bodisi poimenuje s pojmom "relativnostna pesnitev" bodisi ponazori s primerjavo z drevesom, ki raste iz zemlje, iz semena, ki pa že v generični zasnovi vsebuje idejo poznejšega drevesa.

Pogojno lahko zatrdimo, da Strniša soustvarja hibridno pisavo za gledališče in poezijo, ki jo je literarna zgodovina poimenovala s pojmom poetična drama. Tako se vklaplja v formalni nemir stoletja ter – kot ob pregledu razprav, ki so se s fenomenom poetične drame ukvarjale v slovenskem prostoru, v razpravi "Problemi poetične drame" ugotavlja Gašper Troha – realistično opažanje zamenja s fantazijsko, irealno ali ponotranjeno vizijo sveta, tako da daje prednost sugeriranju in pojavu lirskega glasu.

S tem tudi Strniša izpostavlja pomembnost imaginarnega ali metaforičnega oziroma plurivalentnega jezika. Njegova poetična drama se na eni strani nagiba k temu, da bi se približala pesmi, hkrati pa je – kljub na videz klasični formi in namenom – eksperimentalna in odprta. Lahko jo razumemo kot eno izmed manifestacij krize drame, kot raziskovanje neke drugačne teatralnosti. Lahko bi rekli tudi, da Strniševe pesniške igre nastajajo kot posledica dejstva, da se drama v drugi polovici prejšnjega stoletja zdi zastarela kot čista oblika, kot osnovna oblika, ki ne dopušča vdora epskih ali lirskih 'motivov', ki bi to 'osnovnost' razbili. Strniševe pesniške igre so zato ena izmed manifestacij tega, kar Jean-Pierre Sarrazac poimenuje s sintagmo dovzetnost forme drame za najzanimivejše 'sekundarizacije', za relativizacijo, preseganje, pobeg (naprej) v deleuzovskem smislu (Sarrazac, 199).

Gregor Strniša se v *Driadi* izmika klasični reprezentacijski strukturi dramske forme, ki temelji na dialogih in fabuli z zapletom, vrhuncem in razpletom. Vzpostavi enakovrednost jezika in sveta, v katerem je, podobno kot pri Zajcu ali Tauferju, edina zaslomba, ki še rešuje avtorja rapsoda ter bralca pred svetom popolne degradacije in razpada subjekta, beseda, katere lepota je realnejša od realnega. Toda tudi ta lepota je – povedano z Badioujem – zgolj minljiva, ne pripada nikomur:

Kajti neka resnica se vedno začne z imenovanjem praznine, z ustvarjanjem pesmi zapuščenega kraja. [...] Neka resnica se začne s pesmijo o praznini, nadaljuje z izbiro nadaljevanja in se konča šele ob izčrpanju lastne neskončnosti. Nihče ni njen gospodar, a vsak se lahko vpiše vanjo. Vsak lahko reče: ne, ni samo to, kar je. Je tudi to, kar se je zgodilo in stanovitnost česar nosim tu in zdaj.

(Badiou, *Mali priročnik*, 82.)

Strniša v *Driadi* – mogoče celo najbolj eksplicitno v svojem dramskem opusu – poudarja to, kar je Roman Jakobson poimenoval s pojmom

metalingvistična funkcija. Besedilo se vedno znova nanaša samo nase, se ukvarja z refleksijo o samem sebi, o jeziku in skozi jezik, ob tem pa implicitno preverja teatralnost, ki ni klasično dramska ali klasično gledališka. Zato je tudi členitev na dejanja tako kot členitev na prizore, od katerih naj bi vsak potekal v z didaskalijami določenih okoljih, podvržena razrahljanosti dramske forme, je le del organizacije sižeya.

Od zunanje forme je neprimerno močnejša neka globlja, poetična forma, ki jo diktira notranja nuja Strniševe poezije. Avtor sicer natančno pozna odrske konvencije, ki pa niso nekaj zavezujočega. Nasprotno, z njimi se poigrava, jih spodmika, preobrača. S tem na eni strani spodmika tla klasični dramski reprezentaciji, na drugi strani pa gledališko besedilo postane dovzetno, odprto za nove senzibilnosti. Avtor se zaveda, da gledalec oziroma bralec pozna konvencije drame in dramskega gledališča, zato jih namenoma krši in iz teh kršitev nastaja drugačna, Viktor Šklovski bi rekel potujena, neavtomatizirana literarnost in obenem tudi teatralnost.

Za drugačno teatralnost *Driade* so značilni navidezni dialogi in navidezni zapleti, tako kot je navidezna členitev na prizore, mimetične prostore in čase dejanja. Absolutnost drame je le privid, je samo simulaker, nekakšna scenografija, na kateri poteka neka druga, nedramska, poetična igra zapletov in razpletov, ki jih seveda vse vodi nevidna roka avtorja rapsoda. Toda, kot smo opozorili na začetku, se Strniša (in v tem je podoben nekaterim najradikalnejšim potujevalcem dramske forme, npr. Heinerju Müllerju in Elfriede Jelinek) še kako dobro zaveda, da ta nevidna roka avtorja rapsoda ni nekaj avtonomnega, avtohtonega, ampak je – še enkrat povedano z Strniševimi besedami – "poustvarjalec, ki mora znati presneto dobro čakati (...) prisluškovati in gledati z notranjim vidom, tistemu, kar se že javlja v njem in skozenj". In to, kar se javlja skozi avtorja rapsoda kot medij – z besedami Medveda Puja, ki jih pove Gregor Strniša – "niso reči, ki jih kar sam snameš, to so reči, ki one snamejo tebe" (Gregor Strniša, *Interpretacije*, 120).

Strniša računa na ideološko in kolektivo branje, gledanje, poslušanje *Driade*, zato je potujevanje, ki ga izvaja s svojo pisavo, v funkciji rušenja kolektivnih konvencij gledalca, njegovega (po Wolfgangu Iserju) horizonta pričakovanja oziroma (po Bourdieuju) kulturnega polja. O tej parataktiki, ki je na delu, govori že zvrstni podnaslov *Driade*: transcendentalna burka. Ta sopostavlja na videz nezdružljivo dvojico: transcendenco in burko. S tem avtor rapsod vzpostavlja svojo igro za gledališče kot bastardo formo, kot zavesten eksces. *Driada* je tako prizorišče soočenja nezdružljivega: transcendentnega, zaumnega, irealnega (ki ga uteleša in ubeseduje Driada: vila, drevo), in burke, ki jo kot edino možno obliko za

osvetlitev svoje specifičnosti uteleša slovenski svet prejšnjega stoletja, od tridesetih let do časa nastanka igre, se pravi sedemdesetih let. Strniša pri tem osnovno logiko burke: gledalec naj se smeje napakam in zadregam drugega, travestira, obrne za 180 stopinj. (Opozorimo takole v oklepaju na zvrstne oznake, ki pri Strniši – podobno kot pri dramatikih absurda, pozneje pri Handkeju, Jesihu – kažejo bodisi na tradicijo, s katero stopa v dialog, bodisi na specifično (meta)dramsko in (meta)gledališko taktiko: *Žabe*: moraliteta; *Ljudožerci*: mrtvaški ples).

Podobno kot v drugih svojih igrah, le da tokrat veliko bolj nagajivo (v jeziku postmodernizma bi rekli parataktično), Strniša tke dramski diskurz kot izmenjave, preglasovanja, odmikanja, spodmikanja dveh strategij oziroma jezikov: veristično-realističnega in simbolno-metaforičnega. S tem doseže specifično grotesknost, ki jo, kot vemo, razume kot novodobni spoj tragičnega in komičnega, h kateremu stremljiva sodobna besedna umetnost. Spomnimo se njegove misli: "Kot vemo iz klasične literarne vede, naj bi groteskna umetnost v nekem smislu združevala tragično in komično, čeprav je v groteski verjetno še nekaj več." In nekoliko pozneje – to je že njegova osebna poetološka izjava: "Groteska bi zajela, kar je treba poudariti, oba pola vesoljske zavesti, ki bi jima sedaj lahko rekli tudi tragična zavest in komična zavest, približno enakovredno, uravnovešeno med seboj ..." (Gregor Strniša, *Interpretacije*, 103).

Eden osnovnih elementov drugačne teatralnosti pri Strniši je princip ponavljanja, ki smo ga opazili že pri Maeterlincku in katerega rezultat je odmik od reprezentacije in dramskosti ter opozarja na to, da (če povzamemo kar Maeterlinckove besede iz njegovega spisa o tragiki vsakdanjosti) ob dialogu, ki je nenadomestljiv, skoraj vedno obstaja neki drug dialog, za katerega se zdi, da je odvečen, a prav kvaliteta tega odvečnega dialoga je tista, ki je bistvena. Ta v osnovi ni klasično dramska in teatralna. Prav ta dialog zanima Strnišo, ki *Driado* vzporedno strukturira kot vzročno-posledično dramsko formo na eni strani, na drugi pa kot gosto in pogosto asociativno, zvočno, zapomensko vezljivost besed in stavkov. Tako postavlja drugega ob drugega dva sistema:

- burkaštvo in verizem pekov Pepetov Pimpekov in njihovih sodobnikov;
- transcendentalnost, pesniškost, metaforičnost in hkrati analitičnost Driade.

Če se počasi umirimo in končamo svoje popotovanje po pesniških deželah *Driade*, lahko strnemo razmišljanje o drugačni teatralnosti Driade nekako takole: Strniša spravlja v dialog fiziko in metafiziko, dramo in metadramo, da bi svojo transcendentalno burko naselil v pokrajinah drugačne teatralnosti in drugačne literarnosti. V tej teatralnosti se dogaja

nekaj, kar je na drugem bregu klasične dramskosti in teatralnosti: osebe v dialogih za realnim dvogovorom ustvarjajo samogovore ali večgovore, ki izrekajo to, česar navadno ne izrekamo. Dialog zapušča površje, sestopil oziroma poglobil se je v to, kar lahko ob Strniši, Zajcu, Nathalie Sarraute, Koltèsu, Beckettu, Novarini, Handkeju imenujemo notranji premiki, ki postajajo substanca drugačne teatralnosti in literarnosti. To so nekakšni pred- ali zadialogi, logodrame (termin Patrica Pavisa), ki jih enako ali bolj kot zunanje dejanje poganjajo igre med besedami, jezik. Tako – rečeno s Heideggerjem – "Govori jezik, ne človek. Človek govori le toliko, kolikor se večje prilagaja jeziku" (Heidegger, 161). In rečeno s Handkejem iz uvoda, k njegovi drami *Kaspar*: "Besede govorcev ne kažejo na svet kot nekaj, kar leži zunaj besed, ampak na svet znotraj samih besed" (Handke, ix).

#### Literatura

- Alain Badiou: *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.
- Peter Handke: *Kaspar and Other Plays*. Prev. M. Roloff. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1969.
- Martin Heidegger: *Das Satz vom Grund*. Pfullingen: Neske, 1957.
- Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame*. Bellfort: Circé, 1999 (1981).
- Gregor Strniša: *Driada, transcendentalna burka*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.
- Gregor Strniša, *Interpretacije*. Ljubljana: založba Nova revija, 1993.
- Gašper Troha: "Problemi poetične drame". *Slavistična revija*, št. 2, 2005: 85–101.

*Dragan Živadinov*

## **Strniševi strateški izdelki**

Znanost je stroj! Stroj, s katerim izdelujemo vse druge stroje na tem svetu. Je stroj vseh strojev, je stroj za izdelavo drugih strojev.

Stroj, ki izdeluje izdelke in vsebuje negativ izdelka ali program za izdelavo izdelka, lahko izdela le točno določen izdelek in nobenega drugega. To vrsto stroja imenujemo tehnološki aparat.

Izdelek, ki ga izdela programiran stroj, imenujemo kultura. Kultura je izdelek.

S postopkom oglaševanja naredimo oglaševani izdelek med enakimi izdelki nekaj posebnega, čeprav je enak kot vsi drugi. Imenujemo ga strateški izdelek. Oglaševanje izdelka je strategija kulture.

Umetnost je stroj, s katerim izdelujemo vse druge stroje na tem svetu. Je stroj vseh strojev, je stroj za izdelavo drugih strojev, je stroj za izdelavo strateških izdelkov.

Stroj, ki izdeluje izdelke in vsebuje negativ izdelka ali program za izdelavo izdelka, ki lahko izdela le točno določen izdelek, imenujemo kulturni aparat. Izdelek, ki ga izdela kulturni aparat, imenujemo kultura oziroma kulturni izdelek. Oglaševanje izdelka je strategija kulture.

Umetnost in znanost imata popolnoma identično metodo in proces za proizvodnjo izdelkov. Razlika je le v imenovanju: na eni strani imamo tehnološki, na drugi pa kulturni aparat. Pribijmo: znanost in umetnost sta istovetna stroja!<sup>1</sup>

Gregor Strniša združuje oba stroja, znanost in umetnost! Zgoščeni svet materije in tenkočutno materijo! S svojimi strateškimi izdelki, izdelanimi s postopkom supramodernistične umetnosti<sup>2</sup>, presvetljuje klasično modernistično znanost 20. stoletja.

<sup>1</sup> Dragan Živadinov: *Telelogija*, Muzej suvremene umetnosti, Zagreb, 2004.

<sup>2</sup> Avtorja termina: Simon Kardum – Vlado Repnik.

Uvede pa vse temeljne attribute, ki jih bo četrto stoletje pozneje prepoznala ter vpeljala v svoje raziskave supramodernistična znanost 21. stoletja.

Strniša naše razumsko mišljenje rahlja, da bi se mi lažje konceptualno vključili v svoje strateške programe, da bi si lažje obnovili jasnost svoje zavesti in da bi se nam Nič znova in znova potrdil kot resnično obstoječe.

Strniša gradi svojo dramaturgijo procesualno!

Ponovimo tisto, kar je veljalo do 19. stoletja:

Klasična znanost se je delila na subjekt in objekt, na objektivno in subjektivno. Trdi: vse, kar nas obkroža, je polje objektivnega. Če nas ni, bo svet vseeno obstajal brez našega delovanja in brez vmešavanja naše zavesti.

Tudi v fiziki 20. stoletja, v klasični modernistični znanosti, sta bila človek in njegova zavest izključena.

Vse se začneja in končuje na ravni mase materije. Zavest se ne vključuje v polje modernistične fizike.

“Rojeni smo kot ljudje, kot zavestna bitja. Vse doživimo znotraj svoje zavesti. Svet, kot ga mi doživljamo, je vedno podmnožica zavesti. Fizika naj bi se kot objektivna eksperimentalna veda ukvarjala s tistim, kar je neodvisno od nas, vendar je to iluzija.”<sup>3</sup>

Zato je v supramodernistični fiziki pomembno načelo dopolnjevanja. “Ko proizvajamo podobo sveta, mora ta vključiti opazovalca, opazovano in proces opazovanja. Takrat se šele odpre celostna podoba, ki je prežeta z enotno zavestjo. Naši možgani so orodje, ki je zmožno sodelovati z občutljivimi polji, ki nosijo informacije. Informacijska polja so tiste strukture, ki vsebujejo informacije o vsem, kar je mogoče, kar je bilo in kar bo. Občutljiva polja so posredniki med informacijskimi polji in zavestjo. Vsa materija se rojeva iz vakuuma! Više od materije je postavljeno polje zavesti. Više od nje pa je postavljen absolutni nič. Nič je izhodišče vsega! Pojavi se, ko izstopimo iz analitičnih struktur.”<sup>4</sup>

Strniša živi v živi resnici zgoščenih oblik, on sam pa je tenkočutna materija, ki iz kvantnega vakuuma oblikuje Nič. V njem se znova potrdi to, da je “absolutni nič” polna praznina in nabor vseh možnosti.

S svojo občutljivo materijo materialni svet informira o dejstvih in pojavih znakovne zavesti na eni strani in transcendentnega okolja posmrtnega življenja na drugi. Informira nas v “absolutnem zdaj” skozi sebe – skozi tistega, ki je že mrtev.

S svojo nadzavestjo, s svojimi supramodernističnimi formativnimi stroji proizvaja strateške izdelke. S tremi natančno izbranimi, programiranimi

---

<sup>3</sup> dr. Mitja Peruš: intervju EMZIN, 2007.

<sup>4</sup> dr. Genadij Šipov: *Rojstvo materije iz vacuma*, 1995.

in procesiranimi izdelki reprezentira svetlobo (svetlobni zajčki), brez-težnost (polje neodvisnega) in samomor (obešenjaštvo).

Supramodernizem se je prvič oblikoval že v romantiki, v eksperimentalnih samopokopih Mary Shelley in Byrona. Na začetku 20. stoletja pa prepoznamo supramodernistične formativne stroje v poskusih dekodiranja možnih kodificiranih informacij s spojev lobanjskih kosti ob pomoči fonografskih igel, ki jih je izvajal Rainer Maria Rilke. Te njegove poizkuse tudi uvrščamo med prve neposredne poizkuse povezovanja znanosti in umetnosti v iskanju žive resnice.

Strniša je sam živa resnica, ki hoče raztelesiti mimetična vzročno-posledična zaporedja zato, da bi lahko zagledali drevo v njegovi drevesnosti, barvo v njeni barvnosti, toda brez obrisa<sup>5</sup>. Ponovimo: brez obrisa, toda vedno le z brezpogojno ljubeznijo. Tudi do znanosti!

Živa resnica je informacija o prodornih formah. O tistih oblikah in strateških izdelkih, ki se uveljavljajo kot kreacija in svoboda.

Gregor Strniša naše razumsko mišljenje rahlja zato, da lahko s svojimi strateškimi izdelki razsvetljuje razumevanje privlačnosti (svetlobni zajčki), presvetli gibanje dveh teles, ki gravitirata drug k drugemu, presvetli gibanje okrog težišča sestava, ki ga ustvarjata ti telesi, ki imata skoraj identično osebno maso in prav zato tudi krožita okoli skupnega težišča ter valita mogočne sile druga k drugi. Razsvetljuje njuni masi, ki se privlačita s silo, ki je sorazmerna zmnožku njunih mas in obratno sorazmerna s kvadratom njune razdalje.

Ljubljana je univerzitetno mesto, Ljubljana je mesto univerzuma, Ljubljana je mesto uma. Um sta umetnost in znanost.

---

<sup>5</sup> Kazimir Maljevič: pesem *Vrba*. Gregor Strniša.

*Tomaž Zwitter*

## **Strniša in sodobno razumevanje vesolja**

Prihajam iz naravoslovnega okolja. Torej bo moj prispevek nekoliko drugačen od drugih. Ob tem sem hvaležen organizatorjem za povabilo, za graditev mostov, ki jo je seveda omogočil pesnik s svojim zanimanjem za naravoslovni pogled na svet, še posebno na vesolje. Govoril bom o stvareh, ki jih poznam, torej o naravoslovju. Literarno oceno Strniševega opusa prepuščam drugim. Treba je poudariti, da Strniša pri tem ni čutil nobenih razlik. Bil je širši. Ko sem pregledoval biografske drobce njegovega življenja, sem se poučil, da se je nekaj časa preživljal tudi z inštruiranjem matematike – to je za pomembne pesnike gotovo redkost. Znati matematiko pomeni tudi sposobnost slediti določeni ravni tehničnega jezika. Pomeni tudi zvedavost, iskanje razumevanja tudi povsem naravoslovnih vprašanj in odgovorov. Spotoma je Strniša nekatere povsem fizikalne koncepte skušal prenesti v literaturo in jih uporabiti za razumevanje le-te.

Najprej se velja vprašati, kaj pomeni Strniši vesolje? Če bi se usedel na klopcu v Tivoliju, bi ob odsotnosti mestnih luči gotovo užival ob pogledu na nočno nebo. Verjamem, da bi denimo v teh dneh opazil, da je v ozvezdju Perzeja "pikica" preveč. Ta pikica oziroma pegica je komet Holmes, ki se lepo vidi s prostim očesom, z manjšim dvogledom pa že lahko uživamo v njegovi megličasti naravi. Ob koncu oktobra 2007 je v enem dnevu postal kar milijonkrat svetlejši, najverjetneje zaradi trka z drugim telesom in njegove posledice, silnega izbruha snovi iz njegove notranjosti. Vse te podrobnosti bi, verjamem, Strnišo zanimale. Njegove pesmi kažejo, da je v naravi znal uživati, se sprostiti, obenem pa jo tudi razumeti. Vesolje in nočno nebo sta Strniši pomenila predvsem mir, zbranost, možnost razmisleka. To se zdi zelo trivialna dimenzija obravnave, ki pa, po malo razmisleka, sploh ni več taka. Pomislimo, kaj počnemo s svojim okoljem, z možnostjo, da naši otroci izkusijo vesolje



okoli nas. Najbrž je Strniša na pamet vedel, kakšna je lunina mena. Ni mu bilo tuje, da ob določenih menah Luno lahko vidimo tudi podnevi. Žal tega danes mnogi meščani, ki jim prevelika upogljivost hrbtenice usmerja pogled le še k tlom, ne vedo.

Domačnost z matematiko je Strniši omogočila prebiranje predvsem poljudnoznanstvene literature in s tem boljše razumevanje knjige narave, ki je, kot je dejal že Galilej, napisana v matematičnem jeziku. Pri tem iz Strniševih besedil vejeta pristna človeška zvedavost in očaranost z določenimi pojavi. Relativnostna pesnitev in še kakšno mesto v njegovem opusu to izražata s skrajno nenavadnim jezikom, ki ga je uporabil. Govoril je o fizikalnih količinah, ki jih je skušal projicirati na literarni svet. Iz konteksta se vidi, da je fizikalno ozadje pravilno razumel, seveda pa je pojem mase, hitrosti, energije itd. težko enopomensko preslikati v literarne pojme. O tem naj sodijo drugi, saj seveda nisem kvalificiran za literarnega kritika ali ocenjevalca. Lahko pa nadaljujem primerjavo ključnih znanstvenih vprašanj, povezanih z vesoljem, v Strniševem času z današnjimi. Temu bom posvetil glavnino prispevka.

Primerjamo torej razumevanje vesolja in glavna odprta vprašanja v šestdesetih, sedemdesetih, deloma osemdesetih letih z današnjimi velikimi temami. Med obema obdobjema je več kot dvajset let. Zanima nas, kaj se je medtem spremenilo. Kako so se spremenila orodja, katere teme so iz območja špekulacij prešle v trdo znanost. Na neki način torej domnevamo, kaj bi fasciniralo Strnišo, če bi bil še danes med nami.

Najprej na kratko o velikih temah, povezanih z astronomijo, našim osončjem, vesoljem kot celoto, ki so gotovo fascinirale Strnišo. Ravno kar je minilo pol stoletja od izstrelitve prvega umetnega satelita Sputnik in prvega poleta živega bitja v vesolje, to je psičke Lajke. Kmalu bo minilo pol stoletja od poleta Gagarina, začetka človeških vesoljskih poletov. In potem se je seveda začela vesoljska tekma za Luno. Verjamem, da se mnogi spomnite začetka televizije, prenosov olimpijskih iger iz Mehike in seveda neposrednega prenosa prvega pristanka človeka na Luni, ki sta ga v ljubljanskem studiu sproti komentirala dr. Vlado Ribarič in Boris Bergant. Temu so v sedemdesetih letih sledili pristanki avtomatskih sond na drugih planetih: ameriški sondi Viking 1 in 2 sta uspešno pristali na Marsu, medtem ko sta sovjetski odpravi Venera 9 in 10 poslali slike s površja Venere.

Poleg potovanja na druge planete je Strnišo brez dvoma zelo privlačila Einsteinova teorija relativnosti. Temu se ni čuditi. Še danes relativnostna teorija fascinira. Po eni strani zaradi spreminjanja nekaterih osnovnih konceptov pojmovanja časa in prostora, po drugi pa zaradi načina njenega

nastanka in s tem povezanega Einsteinovega lika. Vendar danes vsaj fizikalna strokovna literatura – v nasprotju z nekaterimi drugimi vedami, ki se pogosto eksplicitno sklicujejo na Hegla, Freuda ali Kanta – Einsteina in njegova dela le poredko citira. Razvoj je šel naprej in njegove teorije danes predvsem nadgrajujemo in tako razlagamo na novo opažene pojave. Kot bomo videli v nadaljevanju, se morda pri tem ne zavedamo, da je teorija relativnosti povsem preprosto tudi uporabna, in to v vsakdanjem življenju.

Strniševih fotografij ni lahko najti. Po tem sklepam, da se umetnik za fotografijo ni zanimal, morda jo je celo sovražil. Torej morda ne bi opazil pomembne spremembe: v zadnjih letih sta se klasični fotoaparati in film povsem umaknili digitalni tehnologiji z več desetkrat boljšo občutljivostjo. Prav ta tehnologija že dvajset let omogoča revolucionaren napredek astronomskih opazovanj, ki je osnova hitrega napredka našega razumevanja vesolja. V Strniševem času se je začel še en korenit preobrat. Nenadoma računalnikov niso uporabljali le resni ljudje v belih haljah, ki so delali v velikih, čistih dvoranah. Ljudje so jih začeli kupovati zasebno, na njih urejati besedila, igrati prve igrice. To je bila doba Spectruma, Commodora 64, Atarija, pozneje prvih PC-jev. Individualna pobuda in zvedavost študentov sta porajali garažne firme, ki so danes med najmočnejšimi svetovnimi korporacijami.

To je bil torej okvir Strniševega časa. Danes so tu nove teme, pa tudi stare. Strniševo zanimanje za razmere na drugih planetih je še vedno aktualno, vendar so danes možnosti precej večje. O čem bi torej pisal Strniša danes in katere pojme bi danes skušal presaditi na literarno področje? O tem bomo govorili v nadaljevanju.

Če skušamo najprej na kratko povzeti sedanost, lahko rečemo, da danes znamo potovati na Luno, znamo pristati na drugih planetih našega osončja. Tudi naše Sonce ni več edina zvezda, za katero vemo, da jo obdajajo planeti. Ti planetni sistemi okrog drugih sonc so po eni strani podobni našemu, obenem pa nam je narava spet enkrat dokazala, da je pestrost resničnih svetov veliko večja, kot smo si zamišljali, preden so bili odkriti. Pri podobnosti se seveda pogosto pojavlja vprašanje o življenju zunaj Zemlje. O čem takem nimamo še prav nobenih dokazov. Vendar so take domneve danes manj špekulativne, kot so bile nekoč. Einsteinova posebna in splošna teorija relativnosti sta danes v vesolju pripeljani do skrajnosti, na Zemlji pa ju uporabljamo vsak dan. Tudi računalniki so mnogo bolj vsakdanji, kot so bili nekoč. Upravičeno govorimo o revoluciji, pri tem pa ne gre toliko za njihovo hitrost kot za spremembo našega pogleda na svet. Virtualnost sveta je danes tukaj; če

že ne mi, naši otroci gotovo ne verjamejo več tistega, kar vidijo na računalniškem zaslonu. To morda prinaša naglico in plitkost, vendar nam nove tehnološke možnosti omogočajo kvalificirano iskanje odgovorov tudi na nekatera zelo globoka vprašanja. Vprašanja o izvoru in o prihodnosti vesolja na splošno so bila nekoč predmet špekulacij, danes pa so del trde znanosti. Kot bomo videli, odgovore na nekatera osnovna vprašanja že poznamo in prav gotovo bi to zanimalo tudi Strnišo.

Ni namen, da bi v tem prispevku podajali podroben pregled kronologije odkrivanja našega osončja ali astronomskih odkritij v zadnjih dvajsetih letih. Spremembe bomo ilustrirali s posameznimi drobci, ki pa bodo skušali biti dovolj ilustrativni za razumevanje razlik in novih možnosti. V našem osončju je precej zanimanja vzbudil Titan, ki je luna planeta Saturna. Ta luna je dovolj velika, da jo obdaja atmosfera z oblaki, ki vedno zastirajo pogled na površje. Zanima nas seveda, kaj je pod oblaki, je to trdna površina z jezeri, vremenom, morda geološko aktivnostjo? Odgovor na ta vprašanja je pritrdilen, o tem nas je prepričala evropska sonda Huygens, ki je mehko pristala na Titanovem površju. Spotoma je med spuščanjem snemala piš vetra, ki je gotovo najbolj oddaljeni zvok, kar jih je doslej slišalo človeštvo. Grmenja strel sicer ni bilo, zato pa je pristala v zanimivi pokrajini, ki bi jo najlaže opisali kot poplavno ravnico, posuto s kamni različnega geološkega izvora. V bližini so jezera in tokovi tekočega metana, ki občasno nosi naokrog tudi večje skale. Gre torej za povsem nov, drugačen, vendar resničen svet, ki si ga kljub oddaljenosti milijarde kilometrov lahko ogledamo na zaslonu domačega računalnika. Znanstvena fantastika? Ne, le velik tehnološki dosežek in rezultat več kot desetletja naporov znanstvenikov Evropske vesoljske agencije.

Sonce ni več unikum, ni več edina zvezda, ki jo obdajajo planeti. Trenutno poznamo še 215 zvezd s planeti. Planetov smo doslej našli 263, saj nekatere izmed teh zvezd obdaja po več, trenutno do 5 planetov. Ta odkritja prejšnjega in tega desetletja niso bila nepričakovana. Že dlje časa so domnevali, da so zvezde pogosto obdane s planeti. Vendar je nekaj povsem drugega domnevati, da bi lahko bilo tako, ali pa vedeti, da je res. Če upoštevamo, da so naše možnosti odkrivanja planetov še vedno zelo omejene, to pomeni, da je prisotnost planetov okrog določene zvezde postala pogosta in ne več izjemna lastnost. Doslej najuspešnejši način odkrivanja planetov okoli drugih sonc je v osnovi zelo preprost. Že Newton je ugotovil, da se morata zvezda in planet gibati okoli skupnega središča mase, to je okoli težišča. Planet ima mnogo manjšo maso od zvezde, torej je njegov tir razsežen. Masa zvezde je velika, torej se počasi giblje po majhnem tiru okoli težišča. Pomembno pa je, da zvezda ni pri

miru. Zaradi prisotnosti planeta njena hitrost glede na Zemljo nekoliko niha, izmenično se njena hitrost nekoliko povečuje in zmanjšuje. To spreminjanje hitrosti v smeri proti zvezdi je zelo majhno, vsega nekaj metrov na sekundo, torej ga je bilo do nedavnega nemogoče izmeriti. Z boljšo tehnologijo pa je bilo to mogoče preseči, tako da danes predvsem s spektrografom HARPS na Evropskem južnem observatoriju v Čilu skoraj vsak teden odkrivajo nove planete. Čeprav planetov samih ne vidimo, ob pomoči nihanja radialne hitrosti zvezde odkrijemo njihovo prisotnost. Fizika, ki jo pri tem uporabimo, je znana že več kot tristo let, vendar je šele dobro desetletje stara tehnologija omogočila dovolj natančno meritev in s tem rutinsko odkrivanje planetov okoli drugih sonc.

Maja 2007 so objavili odkritje prvega planeta druge zvezde, ki je glede razmer podoben Zemlji. Giblje se okoli zvezde HO v ozvezdju Tehtnice. Okrog nje krožijo najmanj trije planeti. Masa enega izmed njih je le približno šestkrat večja od Zemljine, njegov premer je za polovico večji od Zemljinega, njegovo leto, to je en obhod okoli zvezde, pa traja 13 naših dni. Pri tem je najpomembnejše, da okrog zvezde kroži na taki razdalji, da so ocenili, da je temperatura njegovega površja od 0 do 40 stopinj Celzija. To je zelo blizu razmeram na Zemlji, med drugim vsaj načelno omogoča navzočnost tekoče vode. Vode same niso odkrili, tudi ne vemo, ali planet obdaja primerno gosta atmosfera, ki obstaja na Zemlji ali denimo na Titanu. Pa vendar, prvič smo naleteli na situacijo, ko imamo opravka z Zemlji podobnimi, morda tudi "naseljivimi" razmerami. Razprava o možnosti življenja na tujih planetih je še vedno zelo špekulativna, vendar manj, kot je bila v Strniševem času.

Preskočimo povsem drugam. Področje relativnosti je bilo Strniši blizu in ga je zelo fasciniralo. Vendar tu obstaja razlika. V Strniševem času so ljudje po večini razmišljali o miselnih eksperimentih – kako bi se zaradi hitrosti skrčile posamezne dimenzije, kaj bi se zgodilo s hitrostjo teka časa. Danes o tem ne premišljujemo več, ampak to uporabljamo kot dejstvo v vsakdanjem življenju. Marsikateri prenosni telefon ima že vgrajen satelitski sprejemnik GPS, marsikdo se s takim sprejemnikom orientira v naravi ali ga uporablja v avtomobilu. Pri tem pozabljamo, da mora vsak sprejemnik GPS neposredno upoštevati tako posebno kot splošno teorijo relativnosti. Ure na Zemlji in na satelitih zaradi različne hitrosti tečejo različno hitro, različno pa je tudi gravitacijsko polje na Zemlji in na satelitskih tirnicah. Če teh povsem relativističnih okoliščin ne bi upoštevali, bi sprejemnik GPS deloval narobe. V enem dnevu bi se napake v merjenju položaja nabralo že za 10 kilometrov. Torej bi danes izmerili položaj na terasi, dan pozneje pa bi nam naprava kazala, da se je

terasa premaknila na nadmorsko višino, višjo od Everesta. Ko bomo naslednjič uporabili to napravico, se zavedajmo, da je vanjo vgrajena tudi relativnostna teorija. Točnost, s katero te naprave delujejo, nas prepriča, da je ta teorija pravilna. Vsakdanje izkušnje kažejo, da ni težko ugotoviti položaja na nekaj metrov natančno. Z dodatnimi sprejemniki ga je mogoče določiti na nekaj centimetrov natančno. Tako denimo arheologi ne evidentirajo več novih najdišč z zamudnim merjenjem položaja s teodoliti. Pritisk na napravico s sprejemnikom GPS jim položaj shrani na nekaj centimetrov natančno, in ko pozneje pridejo v pisarno, na računalniku brez težav zrišejo načrt novega najdišča. Tehnologija, ki jo uporabljamo vsak dan, mora torej upoštevati Einsteinovo relativnostno teorijo in natančno merjenje položaja je lep primer tega. Drug primer natančne meritve položaja so hkratna opazovanja z več radijskimi teleskopi na različnih celinah. Z njimi je mogoče izjemno natančno določiti, v kateri smeri je posamezen izvor. Če pa je smer nespremenljiva, kot pri radijski svetlobi, ki prihaja iz zelo oddaljenih galaksij, lahko argument obrnemo. Ugotovimo lahko, ali ostaja razdalja med uporabljenimi radijskimi antenami stalna ali pa se s časom spreminja. Meritve neposredno potrjujejo tektoniko zemeljskih plošč, o kateri se učimo v šoli. Evropa in Severna Amerika se (tudi tukaj) med seboj oddaljujeta za približno 17 milimetrov na leto, Avstralijo pa na primer nese proti Japonski. Sposobnost natančnega merjenja položaja je nova, evropski sistem Galileo jo bo še bolj približal vsakodnevni izkušnji, pri tem pa je koristno pomisliti, da se ta točnost med drugim opira tudi na relativnostno teorijo.

Relativnost v vesolju je danes prignana do skrajnosti. V dvojni zvezdi SS433, ki je bila znana že v Strniševem času, vidimo curke snovi, ki se širijo s hitrostjo 78.000 kilometrov na sekundo, to je s četrtno svetlobne hitrosti. Danes vidimo curke, ki se gibljejo s hitrostmi, podobnimi svetlobni, v mnogih aktivnih jedrih galaksij. Verjetno najbolj vroči relativistični fenomen zadnjih let pa so izbruhi sevanja gama. Žarki gama so svetloba najvišjih energij. V obdobju vrhunca hladne vojne sta obe strani s sateliti skušali odkriti, ali nasprotnik morda ne izvaja jedrskih poskusov v vesolju. Vendar sateliti niso opazili jedrskih eksplozij, ampak bliske žarkov gama neznanega vesoljskega izvora. Pred nekaj leti jim je prvič uspelo identificirati tak izvor in ugotoviti, da vidimo izbruhe v oddaljenih galaksijah. Ker so ti izbruhi dovolj močni, da kljub ogromni oddaljenosti za nekaj sekund zasenčijo vse, tudi veliko bližje sevalce, je očitno, da je sproščena energija velikanska. Edina možna razlaga je, da svetloba prihaja iz curkov snovi, ki se gibljejo z več kot 99 odstotki svetlobne hitrosti, pri tem pa opazimo le tiste izbruhe, pri katerih se curki gibljejo skoraj natančno proti Zemlji. Izbruhov je torej še

mnogo več, vendar jih večina zgreši Zemljo. Izbruhi sevanja gama so skrajno relativistični pojavi. Predstavljeni argumenti so seveda okvir za nadaljnje raziskovanje. Tako je kolegica dr. Andreja Gomboc skupaj s kolegi iz Liverpoola v prestižni reviji *Science* spomladi leta 2007 objavila članek, ki dokazuje, da v območju pospeševanja curkov nimamo globalnih magnetnih polj. Take objave so seveda zelo cenjene, ponosni smo, da so sodelavci naše fakultete prispevali približno tretjino takih člankov, ki so osnova za uvrstitev ljubljanske univerze na sezname najuglednejših institucij na svetu. Ob tem velja omeniti tudi spremembo načina dela. Einstein je bil en sam, danes pa večino dela opravijo mednarodne skupine raziskovalcev. Gombočeva tako opazuje od doma in pri tem upravlja enega izmed treh teleskopov skupine, ki so postavljeni na Kanarskih otokih, v Avstraliji in na Havajih. Tako lahko izbruh, ne glede na čas, opazuje takoj. Ključ do uspeha sta napredna tehnologija ter mednarodno sodelovanje.

Od kod prihajamo? Gotovo se strinjate, da je to eno temeljnih vprašanj. Vendar razglabljanje ne pomaga, saj ne vemo, kateri izmed mnogih možnih svetov je tisti pravi. Napredek je mogoč šele na podlagi dovolj dobrih opazovanj. Udeleženi smo v velikem projektu z imenom Rave (RAdial Velocity Experiment). Skupaj s kolegi iz desetih držav vsako noč uporabljamo širokokotni teleskop v Avstraliji in opazujemo gibanje in fizikalne lastnosti približno tisoč zvezd. Doslej smo jih opazovali že četrta milijona, v nekaj letih se želimo približati milijonu. To je veliko več od 15 tisoč zvezd, katerih gibanje smo pomerili v zadnjem stoletju. In številka milijon je že dovolj velika, da je mogoče nekaj reči o gibanju in razvoju vseh 400 milijard zvezd naše galaksije. Rezultati so zanimivi, v našo neposredno okolico očitno občasno zaidejo "prebivalci" zelo različnih delov naše galaksije. Meritev današnjega gibanja nam celo omogoča pogled v preteklost, z računom lahko ugotovimo, kje so bile iste zvezde pred 100 ali 200 milijoni let. Virtualna realnost tukaj izgublja pridevnik, računalniška orodja pa omogočajo preučevanje naše galaksije vse bližje njenemu nastanku. Računalniki so tu odločilni, saj je danes navaden prenosni računalnik hitrejši od najhitrejšega predhodnika v Strniševem času. Tako lahko kvalificirano izračunamo in si ogledamo situacijo pred 200 milijoni let, ko ni bilo še nikjer nobenega človeka, celo dinozavrov ne. Mogoče je torej videti svet, ki smo ga za vedno zamudili. S satelitom Gaia Evropske vesoljske agencije, ki bo poletel v naslednjem desetletju, bo mogoče kvalificirano odgovoriti tudi na vprašanje, kako je pred nekaj več kot 10 milijardami let nastala naša galaksija, v kateri je pred približno 5 milijardami let nastalo naše Sonce in z njim tudi Zemlja. Že zdaj pa smo izmerili maso galaksije in njeno razsežnost. Velikost naše galaksije je tolikšna, da bi svetloba z

enega roba do drugega potovala milijon let. To je zelo veliko, saj svetloba do Lune potrebuje le dobro sekundo in do Sonca 500 sekund. Pred milijonom let pa so na Zemlji živeli šele prvi hominidi. Astronomi torej gledamo v preteklost. Če parafraziramo misel Bojana Štiha: zgodovinarji zgodovino preučujejo, politiki z njo manipulirajo in jo potvarjajo, le astronomi pa jo zares vidijo. Z opazovanji projekta Rave smo tudi potrdili, da našo galaksijo poleg zvezd, plina in prahu sestavlja ogromno temne snovi, ki svetlobe ne seva in je ne absorbira, ampak se njen obstoj kaže le v gravitacijskih vplivih na običajno snov. Narave te nevidne snovi ne poznamo, to pa seveda naredi raziskovanje le bolj vznemirljivo. Opazovanja skupine, v kateri sodeluje tudi Slovenka dr. Maruša Bradač, so lani potrdila tudi obstoj in lastnosti temne snovi v prostoru med galaksijami.

Nobelova nagrada za fiziko leta 2006 je bila podeljena Johnu Matherju in Georgeu Smoothu, Američanoma, ki sta vodila raziskave s satelitom COBE (COsmic Background Explorer). Ta je raziskoval sevanje mikrovalovnega ozadja, to je svetlobe, ki je začela svojo pot vsega 300.000 let po velikem puku, to je takrat, ko je ohlajajoče in razširjajoče se vesolje postalo prozorno. Za mikrovalovno sevanje ozadja so že dolgo vedeli, da je izjemno gladko, svetlobe je tako rekoč enako veliko ne glede na smer pogleda. Satelit COBE je prvi opazil drobne razlike, ki so kazale na prve zgostitve v mladem vesolju. Ker so te zgostitve povezane s količino snovi v vesolju, je bilo mogoče iz teh opazovanj izračunati, koliko snovi je v vesolju, koliko je staro in kakšna usoda ga čaka v prihodnosti. Več zgostitev bi pomenilo, da je snovi več in se je zato hitreje začela zgoščevati, medtem ko bi manjša gostota govorila o bolj praznem vesolju. Rezultati, ki so jih v zadnjih letih dopolnili meritve satelita WMAP in opazovanja zelo oddaljenih eksplozij supernov, kažejo, da je sestava vesolja precej drugačna, kot so domnevali. Večina energije je tako imenovana temna energija, ki deluje kot antitežnost in širjenje vesolja celo pospešuje. Običajne snovi, iz katere smo vsi mi, pa planeti, zvezde in vsi atomi v vesolju, je le 4 %, torej le za vzorec. Poleg prevladujoče temne energije imamo tudi zgoraj omenjeno temno snov. Torej mi astronomi pravimo: skoraj vse, kar vemo, je povezano z običajno snovjo, ki je je zanemarljivo malo. O naravi temne snovi in še posebno temne energije ne vemo tako rekoč ničesar. Pa vendar, tudi ti dve se pokoravata istim fizikalnim zakonom. In ker je vse dobro premešano, lahko po opazovanju "smetane na kavi" utemeljeno sklepamo o količini in valovanju temne tekočine pod njo.

Nedavna opazovanja ameriškega satelita WMAP so nedvoumno pokazala, da je vesolje staro 13,7 milijarde let in da ga čaka neprivlačna usoda večnega širjenja. Čez mnogo mnogo let bodo zvezde porabile ves vodik,

tako bo konec spajanja vodika v helij, ki je njihov poglavitni energijski vir. Vesolje bo torej končalo razredčeno in hladno. Vendar o tem nima pravega smisla razmišljati. Naše Sonce bo končalo svoje življenje veliko prej, že čez kakih 5 milijard let, da o Zemljanih in njihovem tveganem in mnogokrat neodgovornem načinu življenja niti ne govorimo.

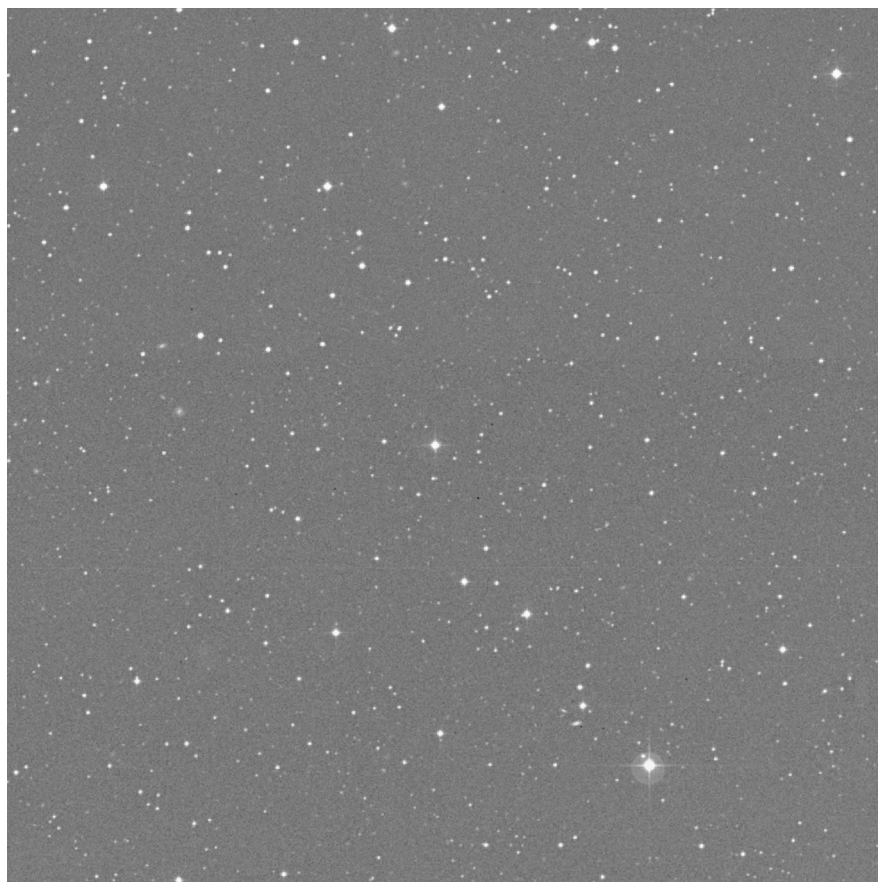
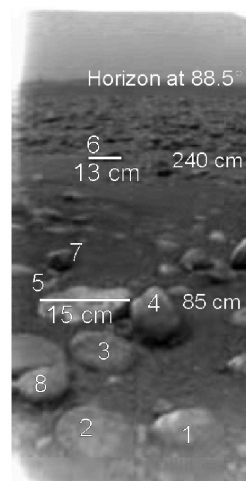
Kozmologija je v zadnjih letih postala zelo resna in spoštovana veda o raziskovanju vesolja. Spet imajo pri tem napredku odločilno vlogo nova, boljša opazovanja in hitrejši in bolj realistični računalniški izračuni. Veseli smo lahko, da imamo pri tem nezanemarljiv delež tudi Slovenci. Vse pove že to, da je nobelovec George Smooth povabil dr. Uroša Seljaka in dr. Anžeta Slosarja, naj se mu pridružita na njegovem na novo ustanovljenem kalifornijskem inštitutu.

Kaj bi o vsem tem dejal Strniša? Ne vemo, pa vendar, sam bi mislil, da bi si želel kaj prebrati. Ravno sem prebral netehnično knjigo, ki jo močno priporočam. To je knjiga Paula Davisa: *The Goldilocks Enigma* ali *Skrivnost Zlatolaskе*. Spomnili se boste, da Zlatolaski nobena kaša ni bila všeč. Ena je bila prehladna, druga prevroča, šele na koncu je našla tisto pravo. Tudi mi živimo v vesolju, ki je ravno pravšnje za nastanek življenja. Če bi bilo malo drugačno, življenja v njem ne bi moglo biti, s tem pa tudi opazovalcev ne bi imelo. Knjiga sistematično in avtoritativno razloži zelo različne vidike tega problema antropičnega principa, spotoma pa omeni še marsikaj tistega, kar smo načeli v prispevku. Pri tem je avtor, ki je priznan kozmolog z objavami v najprestižnejših revijah in obenem znanstveni pisec, pošten in jasno pove, če se kje podaja v vode ugibanja. Knjiga je sicer brez matematike, zahteva pa pozornost in daje veliko snovi za razmislek. Precej lažja, pa tudi obsežnejša, širša in plitvejša je knjiga Billa Brysona *Razlaga skoraj vsega*; vseeno jo toplo priporočam.

Vesolje nam končno daje tudi užitek. Bodisi ob opazovanju pod svodom nočnega neba ali pa ob ogledovanju fotografij, ki jih je mogoče posneti s profesionalnimi teleskopi, kot je Hubblov vesoljski teleskop. Ti posnetki omogočajo znanstveno raziskovanje, lahko govorimo o revoluciji digitalnih detektorjev, ki zaznajo več kot desetkrat več svetlobe od filma in so pred 22 leti začeli svoj pohod v svet fotografije prav v kamerah na astronomskih teleskopih. Lahko pa le uživamo v estetiki slik iz narave. Tudi to se je zgodilo v zadnjih 20 letih in to bi bilo Strniši, avtorju *Oriona*, gotovo všeč.

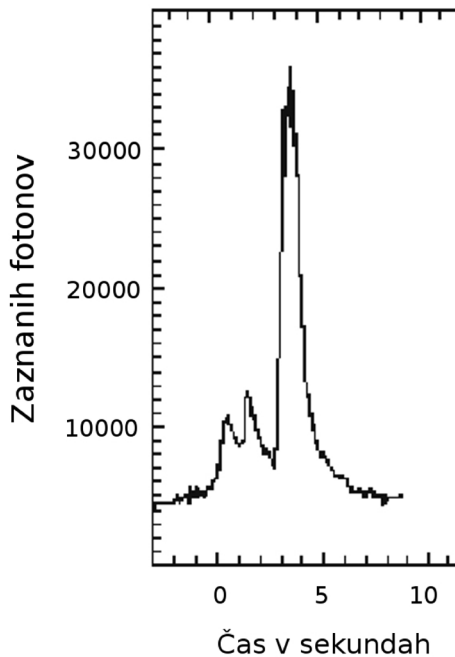
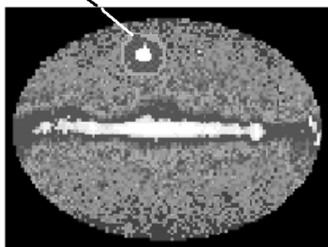


Fotografija, ki jo je na površini Saturnove lune Titan posnela evropska sonda Huygens. Vidimo oblačno nebo in poplavno ravnico s skalami, ki so jih prinesle občasne poplave tokov tekočega metana. Številke označujejo posamezne skale in velikosti na posameznih razdaljah.

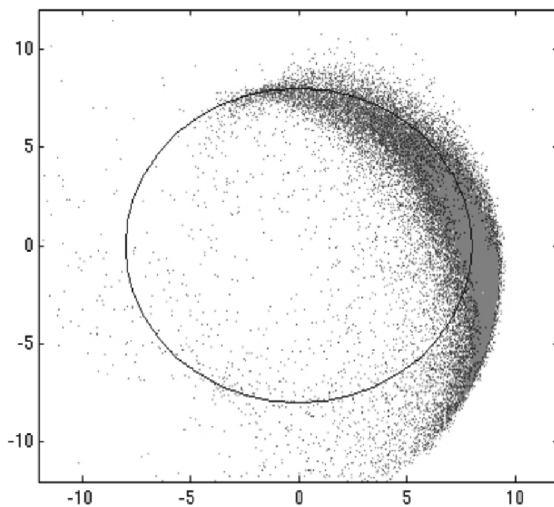


Nebo v ozvezdju Tehtnice. Skoraj neopazna zvezdica prav na sredini posnetka je zvezda z oznako HO, o kateri vemo, da jo obdajajo vsaj trije planeti. Temperatura enega izmed teh dopušča obstoj tekoče vode.

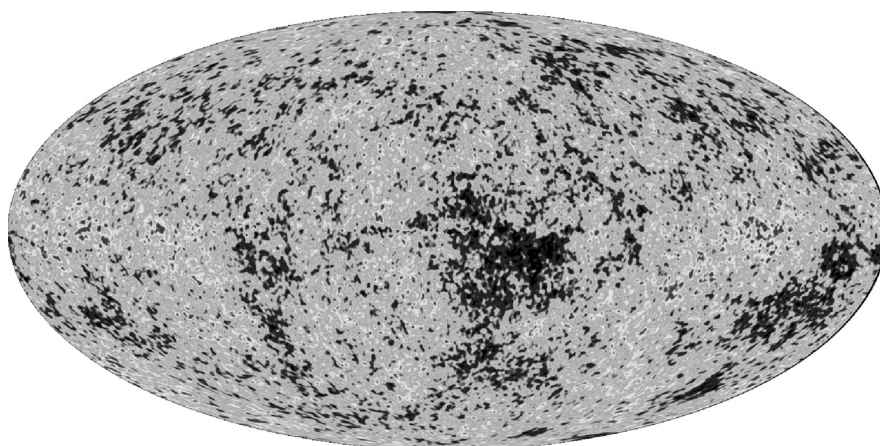
Izbruh gama žarkov



Izbruhi žarkov gama so med najbolj energetskimi dogodki v naravi. Nebo v nekaj sekundah zažari od izbruha v oddaljeni galaksiji, ki presvetli nebo in zasenči celo veliko bližje izvore v ravnini naše Rimske ceste.



Zvezde, ki so danes blizu Sonca, so bile pred 220 milijoni let razporejene daleč po naši galaksiji. Slika prikazuje virtualni pogled na galaktično ravnino s Sončevo tirnico in zvezdami, ki jih opazuje projekt Rave, kot ga je izračunala naša študentka Liza Mijović.



Nebesna porazdelitev mikrovalovnega sevanja ozadja – to je svetlobe iz časov, ko je vesolje postajalo prozorno –, kot jo je izmeril ameriški satelit WMAP (zgoraj). Iz tega sledi porazdelitev snovi (spodaj), ki delež običajne snovi omejuje na komaj 4 %.



*dr. Aleš Erjavec*

## Pogovor z Alešem Erjavcem

*Od 11. do 14. oktobra 2007 je potekal vsakoletni mednarodni kolokvij, ki ga je organiziralo Slovensko društvo za estetiko. Njegov namen je bil reflektirati dejavnost društva ter njegovih članov in članic. Na kolokviju so sodelovali udeleženci iz Slovenije in tujine; del izbora njihovih prispevkov objavljamo v tej številki Sodobnosti, del pa ga bomo v prihodnji.*

**Sodobnost:** Ni prvič, da je kolokvij v organizaciji vašega društva posvečen razmisleku o lastnem delu. Kakšen pomen pripisujete takemu samopreizpraševanju?

**Erjavec:** Res smo v preteklosti nekaj podobnega priredili že vsaj dvakrat: marca 1984, leto po ustanovitvi društva, in maja 1988. Včasih se je treba ozreti nazaj, pri tem pa seveda nikoli ne pozabiti, da je namen takega oziranja v preteklost napredovanje v prihodnosti. Zato smo se pred tremi leti vrnili k takemu razmisleku in v Moderni galeriji neformalno organizirali nekaj razprav o estetiki in ciljih našega društva. Vendar je ta tretji poskus le delno uspel, zato smo se dogovorili, da se zadeve lotimo bolj sistematično. Lanski kolokvij je tak dogodek – srečali smo se, da bi prediskutirali, od kod prihajamo in kam gremo.

**Sodobnost:** Se je od prvega takega srečanja pa do danes vaš pogled na dejavnost, predmet in namen Slovenskega društva za estetiko spremenil?

**Erjavec:** Na koncu svojega prispevka s kolokvija leta 1988 sem zapisal: "Takšni estetiki torej ne gre za estetiški sistem in ne za prva načela. Prevzeto bi bilo trditi, da smo kaj takega dosegli ali da bomo lahko. Nekaj podobnega se sicer dogaja tudi v asociacijah, ki se ukvarjajo z estetiko v drugih deželah in na mednarodni ravni. Estetika torej, kot jo razumemo v našem društvu, se mora vračati k svojemu predmetu, torej k umetnosti v vseh njenih preteklih, sedanjih in mejnih oblikah, hkrati pa mora ohraniti filozofski samorefleksivni naboj, ki ji omogoča samopreverjanje. To nikakor ne izključuje drugih pristopov, kaj šele zgodovine

estetike, brez katere tudi estetika, o kakršni govorim, ne more obstajati. Pomeni pa, da pristajamo na 'dobro neskončnost' ter jemljemo za kriterij presojanja notranje kriterije posameznih strok, ki tvorijo filozofijo umetnosti (ali estetiko) in ki so konec koncev trajni kriterij razpona, ki se giblje med filozofijo in znanostmi."<sup>1</sup> K temu, kar sem zapisal pred skoraj dvema desetletjema, danes nimam kaj bistvenega dodati.

**Sodobnost:** Če se vaše razumevanje estetike in njenega odnosa do svojega predmeta ni veliko spremenilo, pa se je gotovo spremenil sam predmet, umetnost. Najbrž ne brez posledic?

**Erjavec:** Tako je, od leta 1988 do danes je umetnost postala veliko bolj raznovrstna, kot je bila v začetku osemdesetih, ko se je komaj dobro pojavil postmodernizem, pa še ta je nekako sodil med velike pripovedi minulega stoletja. Danes se včasih zdi, da imamo ob razpravljanju o umetnosti v mislih ne le povsem različne, pač pa tudi povsem protislovne fenomene in referente. Danes, ko je dediferenciacija znanstvenih in teoretskih disciplin že izvršeno dejstvo in ko je tudi filozofija zlasti množina raznovrstnih teoretskih diskurzov, ki jih označuje predvsem teoretska samorefleksija, je morda napočil čas, da tudi estetiko – in s tem prihodnje delovanje našega društva – razumemo drugače kot pred dvema desetletjema. Kljub povedanemu ostaja po moji oceni estetska dimenzija umetnosti in drugih dogodkov ena njenih bistvenih lastnosti. Ne nazadnje sodi kategorija političnega v prav isto estetsko razsežnost, ki osmišlja tudi večino umetnosti. Vsi seveda poznamo Geigerjeve, Adornove in druge kritike estetike ter vse probleme, ki izhajajo iz njene heterogene, pogosto eklektične in nenehno problematizirane narave – to pa nam ne preprečuje, da se o njej, njenih metodah in predmetih ne bi nenehno spraševali ter jih preizpraševali. Tako mislim, da po polpreteklem – modernističnem – precejevanju estetskega in umetnosti prihaja čas zavesti o njunem (novem) stvarnem pomenu, pri tem pa sta ta morda večja, kot si pogosto mislimo. Le tako bomo lahko upravičeno nasprotovali Barnettu Newmanu, ki je dejal, da je estetika za umetnost to, kar je ornitologija za ptice. In v tem kontekstu še en esencialen pomislek, ki zadeva tako estetiko kot naše društvo in seveda filozofijo oziroma naš odnos do nje: morda je že napočil čas, ko bi tudi ob estetiki morali eksplicitneje zastavljati ontološka vprašanja.

---

<sup>1</sup> Aleš Erjavec, *Razvoj estetike v Sloveniji v zadnjih desetih letih*, Sodobnost, zv. XXXVI, št. 10, Ljubljana, 1988, str. 960.

**Sodobnost:** Kaj torej je estetika na Slovenskem, kaj jo določa?

**Erjavec:** Vsekakor je to vsa njena zgodovinska preteklost, ki pa po moji presoji še pred nekaj desetletji ni imela posebne teže, morda zlasti zato, ker je bila dotlej estetika izrazito konservativna in akademska ter je zato imela malo ali nič povezave s tem, kar vsaj sam vidim kot njeno poglavitno značilnost – namreč z umetnostjo ali umetnostmi in kulturo v ožjem pomenu besede. V tem pogledu je bila v preteklosti estetika na Slovenskem, tako kot filozofija, značilen del in simptom srednjeevropskega kulturnega prostora, v katerega se danes v marsičem vede ali nevede vrača. Hkrati je bila tedaj tudi del spekulativnega nemškega kulturnega in filozofskega prostora, v katerem je dejansko obstajala predvsem kot akademska disciplina filozofije, torej dejansko kot “krilo v palači, imenovani filozofija”, kot jo je slikovito označil Paul Valéry. Šele po drugi svetovni vojni so se začele razmere spreminjati. V tem kontekstu je najbrž Dušan Pirjevec tisti, ki bi prvi upravičeno nosil naziv filozofskega estetika.

**Sodobnost:** Vaše razumevanje estetike je torej precej drugačno od pogleda, ki je še v osemdesetih letih prejšnjega stoletja estetiki pripisoval podrejeni status akademske discipline filozofije. Tako je bilo mnenje teoretikov Gilberta, Kuhna, Morpurga - Tagliabueja in pri nas prof. Franeta Jermana. Kje vidite vzvode za nedavni premik v dojetanju estetike?

**Erjavec:** Vzrokov za to je več, morda je najpomembnejši med njimi to, da je bila v sedemdesetih in tudi še osemdesetih letih estetika pri nas razumljena podobno kot nekoliko prej v Franciji (iz katere je tudi prišla večina tedanjih filozofskih vplivov) ter pri avtorjih frankfurtske šole: kot nekaj, kar se veže na tradicijo akademske filozofije in fenomenologije, ne pa strukturalizma in poststrukturalizma in kritične teorije, v kateri je bil govor o označevalni praksi, literarni produkciji, diskurzivni praksi ter kvečjemu o estetski teoriji (Theodor Adorno) ali estetski razsežnosti ipd., ne pa o umetnosti, saj naj bi ta predstavljala paradigmo krščanske božje ustvarjalnosti in s tem buržoazen ideološki konstrukt ali pa panogo akademsko pojmovane filozofije in filozofskih sistemov. Razmere in pojmovanja so se spremenili šele z menjavo generacij: danes tako ni več neprimerno govoriti o umetnosti in umetnikih, je pa res, da ne prva ne drugi ne sodijo več v vrednostno izključujočo se shemo izpred nekaj desetletij. Z vrnitvijo umetnosti in njene legitimnosti je legitimnost pridobila tudi estetika. Pomen umetnosti je bil torej obnovljen – da je to

res, vidimo že, če pogledamo novejšje spise Alaina Badiouja ali Jacquesa Rancièrja, torej dveh vplivnejših filozofov, ki sta prebila osebno obdobje althusserjanske radikalne kritike umetnosti in danes zagovarjata izjemni filozofski, ontološki in človeški pomen umetnosti. Estetiko tak korak v marsičem še čaka. Estetika je danes tako kot v preteklosti množina teoretskih diskurzov, ki nenehno oscilirajo med svojim predmetom – zlasti umetnostjo v vsej njeni sedanji raznovrstnosti, pri kateri je treba, kot je rekel Adorno, “osvetliti vso umetnost z gledišča najnovejše umetnosti”<sup>2</sup> – ter svojimi filozofskimi koreninami, ki pa so prav tako raznovrstne in kontradiktorne. V tem pogledu je estetika v podobnem položaju kot filozofija sama: filozofija, pravi Lyotard, išče merilo svoje filozofičnosti in to merilo ni dano vnaprej, pač pa se formira retroaktivno. Isto velja za estetiko in estetiško prakso.

**Sodobnost:** Kje v tej konstelaciji stoji Slovensko društvo za estetiko? Kakšne so njegova vloga, njegove zmožnosti?

**Erjavec:** Pomembno se mi zdi, da se po skoraj četrto stoletja delovanja še vedno sprašujemo po svoji vlogi in mestu tu in v svetu ter da naša dejavnost ni zamrla, kot bi se ji lahko zgodilo že zdavnaj, saj nismo stanovsko društvo, ki bi povezovalo ljudi na podlagi njihovih praktičnih interesov, pač pa gre za zlasti akademsko in delno kulturno dejavnost in organizacijo, ki je sicer povezana z našim siceršnjim delom, ni pa zanj odločilnega pomena. Morda pa vendarle je: društvo še vedno pomeni institucionalna vrata v globalni, a zato nič manj širni svet – to je dejstvo, ki je lahko ključnega pomena zlasti za novejšje člane društva. V nasprotju z velikimi deželami z dolgo ali močno estetiško tradicijo v Sloveniji nimamo glasil za estetiko, nimamo društev z nekaj sto ali nekaj tisoč člani (kot v ZDA ali na Japonskem), nimamo dolge tovrstne zgodovine in nimamo ene same usmeritve v estetiki ali filozofiji; vse to nas ločuje in razlikuje – in to nikakor ni nujno nekaj slabega. Vseeno pa navzven, v mednarodnem prostoru, te raznovrstnosti ni: tam se notranje razlike zakrijejo, opazna je le zunanja, seveda relativna, homogenost, ki članom in članicam društva omogoča, da na podlagi doslej opravljenega in storjenega vzpostavljajo stike ter se udeležujejo znanstvenih srečanj – npr. letošnjega mednarodnega kongresa za estetiko v Ankari, na katerem smo bili med številnejšimi nacionalnimi skupinami udeležencev.

---

<sup>2</sup>Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), str. 359.



**Sodobnost:** Kje so začetki vašega društva? Menda je imel ključno vlogo pri ustanovitvi eden izmed kongresov Mednarodnega združenja za estetiko, ki je slovenske strokovnjake s tega področja nekako prisilil k organiziranemu povezovanju.

**Erjavec:** Društvo za estetiko je do neke mere res nastalo po naključju: leta 1980 je v Dubrovniku potekal mednarodni kongres za estetiko<sup>3</sup> in v Organizacijskem odboru tega kongresa naj bi bili predstavniki vseh jugoslovanskih republik. V Sloveniji je prof. Milan Damjanović iz Beograda, iniciator dubrovniškega kongresa, zaprosil prof. Vojana Rusa z Oddelka za filozofijo Filozofske fakultete, da v tem odboru predstavlja Slovenijo. Rus, pri katerem smo tedaj Janez Strehovec, Lev Kreft in jaz po logiki filozofske sistematike pripravljali magisterij iz estetike, je tako leta 1977 predlagal, da se ustanovi Sekcija za estetiko pri Slovenskem filozofskem društvu, katere obstoj je bil formalni pogoj za vključitev slovenskega predstavnika v Organizacijski odbor dubrovniškega kongresa. Njen predsednik je postal Rus, tajnik pa jaz; jeseni leta 1978 sem nato tudi odpotoval na sestanek Organizacijskega odbora v Dubrovniku, na katerem sem predstavljal Slovenijo. Tam so bili Gianni Vattimo, Philippe Minguet, Mikel Dufrenne, René Passeron, Teddy Brunius in seveda Milan Damjanović, predstavniki neformalne skupine, ki je organizirala tovrstne kongrese, prvi izmed katerih je bil daljnega leta 1913.

**Sodobnost:** Od takrat je bilo Društvo za estetiko, leta 1987 preimenovano v Slovensko društvo za estetiko, tesno povezano z Mednarodnim združenjem za estetiko. Kakšno je bilo vaše sodelovanje?

**Erjavec:** Društvo za estetiko je 9. julija 1985 postalo član Mednarodnega združenja za estetiko. Od takrat je njegov kolektivni član. Ta mednarodna organizacija združuje posameznike z vsega sveta ter nacionalna društva, ki imajo v njej status kolektivnih članov – teh je danes nekaj več kot trideset. Združenje je imelo pomembno vlogo pri delovanju našega društva tu v Sloveniji, saj nam je na začetku pomenilo glavno povezavo z mednarodnim prostorom estetike in estetikov ter filozofov, pa tudi drugih, ki so se ukvarjali s podobnimi temami. V osemdesetih letih je bilo namreč bistveno težje vzpostavljati stike s kolegi iz tujine: težave in razlike, finančne, kulturne in vednostne, so bile velike, še zlasti za tiste izmed nas, ki smo bili takrat na začetku raziskovalne ali univerzitetne poti. Pozneje, v devetdesetih

---

<sup>3</sup> Takšni kongresi so se nato vrstili vsaka štiri leta, od l. 1995 pa na tri leta. XIV. mednarodni kongres za estetiko je l. 1998 potekal v Ljubljani, najnovejši (XVII.) pa je bil avgusta 2007 v Ankari.

letih, sem sam tudi urejal publikacijo Mednarodnega združenja, *IAA Newsletter*, ki jo zdaj že vrsto let ureja dr. Ernest Ženko. Med letoma 1998 in 2001 sem bil predsednik tega združenja.

**Sodobnost:** Vaša organizacija sprva ni nastopala kot avtonomno društvo, temveč kot sekcija. To je imelo veliko opraviti z razumevanjem same narave estetike. Pot do neodvisnosti najbrž ni bila lahka?

**Erjavec:** Šele leta 1983 je ob Sekciji za estetiko Slovenskega filozofskega društva nastalo tudi Društvo za estetiko. Ob ustanovitvi sta ga podprli Društvo za primerjalno književnost in Slovensko filozofsko društvo, vendar je ustanovitev spremljalo nekaj slabe volje predsednika Sekcije za estetiko pri Slovenskem društvu za filozofijo, pa tudi nekaterih posameznikov v Slovenskem filozofskem društvu; nekateri njegovi člani so namreč še dolgo menili, da vsa "specialna" področja oziroma "discipline" samodejno sodijo v njegov okvir, saj so pač "panoge" filozofije. Po tej taksonomiji je bila estetika pač panoga ali disciplina filozofije in s tem ji je bila samoumevno podrejena – isto pa naj bi veljalo tudi za Društvo za estetiko *vis-à-vis* filozofskega društva. V tem času je bil tak pogled marsikje v akademskih okoljih po svetu nekaj precej običajnega. Res pa je bilo že takrat takšno razmišljanje prejkone zastarelo. Do neke mere je podobno usodo kot naše društvo tedaj doživljalo tudi Društvo za teoretsko psihoanalizo (prav tako ustanovljeno leta 1983), ki se tudi ni zadovoljevalo z omejitvijo svojega obstajanja na disciplino "obče" filozofije in na poddruštvo filozofskega društva. Leta 1983 smo tako Janez Strehovec, Lev Kreft in jaz dali iniciativo za ustanovitev Društva za estetiko. 22. novembra 1983 je bil ustanovni občni zbor društva. Sam sem nato postal njegov prvi predsednik.

**Sodobnost:** Kmalu potem ste organizirali prvo srečanje in odtlej ste tradicijo vsakoletnih kolokvijev in kongresov vseskozi ohranjali živo. Kje ste našli snov, vzor in gonilo svojega delovanja?

**Erjavec:** Da bi aritikulirali svoje predstave o estetiki in namenih društva, smo l. 1984 priredili *Razgovor o estetiki*, istega leta pa tudi prvi kolokvij, in sicer o slovenski zgodovinski avantgardi; nanj je prišla vrsta tedaj še živih akterjev ali sopotnikov teh zgodovinskih dogodkov ter vrsta teoretikov: Lev Kreft, Peter Krečič, Tomaž Brejc, Frane Jerman, Borut Loparnik in Janez Vrečko. Mnogi izmed nas so se ukvarjali s klasičnimi avantgardami – nekateri smo tedaj pravkar doktorirali iz podobnih ali

enakih tem – in avantgarde so bile tudi dober skupni imenovalac, ki je lahko povezal raziskovalce z različnih področij: filozofije, umetnostne zgodovine, primerjalne književnosti, muzikologije ipd. Podobne teme – od Izidorja Cankarja do metafore in forme – smo za naslove vsakoletnih kolokvijev izbirali tudi pozneje, saj so pritegnile strokovnjake z različnih področij – od filozofije do umetnostne zgodovine in primerjalne književnosti, arhitekture in oblikovanja ter glasbe, sociologije kulture in celo plesa. Vsaj meni je bila pri tej naši dejavnosti za zgled tudi dejavnost Inštituta za estetiko pri C. N. R. S. v Parizu, v katerem sem se kak desetletje, tj. od leta 1978, udeleževal seminarjev in katerega vodstvo je za Etiennom Souriaujem, ki je bil osrednji francoski estetik štiridesetih in petdesetih let, v tistih letih prevzel René Passeron. Inštitut za estetiko pri C. N. R. S. se je pod njegovim vodstvom preimenoval v Inštitut za znanosti o umetnosti; s tem je Passeron želel poudariti raziskovalno in nespekulativno naravo njihovega delovanja. Velika prednost spremenjene usmeritve inštituta je bilo povezovanje teorije oziroma filozofije in empiričnih raziskav umetnosti; praksa, ki je bila v tistem času v Franciji nekaj precej vsakdanjega, a je bila v Sloveniji in precejšnjem delu Vzhodne in Srednje Evrope že vedno nekaj nenavadnega: tu smo namreč (skladno z nemško kulturno tradicijo) govorili o umetnosti v ednini, pri tem pa je ta pomenila vse od književnosti do arhitekture. Zelo pogosto smo estetiki tudi razmeroma malo vedeli o umetnosti in njenih praksah: estetika je bila panoga filozofije in poznavanje filozofije ter estetiških teorij je zadoščalo. Veljalo je torej, da je estetika predvsem veda o estetskih teorijah, ne pa o umetniških praksah in delih. L. 1986 smo nato organizirali prvi mednarodni kolokvij z naslovom *Soobstoj avantgard*, na katerem je sodelovalo kakih 60 udeležencev iz vrste dežel, med drugim Miklós Szabolcsi, Aleksandar Flaker, René Passeron, Mario Verdone itn. – med občinstvom pa so bili člani tedaj pravkar ustanovljene organizacije NSK, ki so se izrazito zanimali za t. i. zgodovinske oziroma klasične avantgarde.

**Sodobnost:** Pred nekaj leti ste se vrnili k problemu avantgarde, vendar vaša pozornost seveda ni bila namenjena le tej. Katere so še druge teme, ki so vas zanimale na številnih strokovnih srečanjih, ki jih je organiziralo Slovensko društvo za estetiko?

**Erjavec:** Med letoma 1984 in 2006 smo v društvu pripravili 35 kolokvijev ali kongresov, med drugim o metafori, celostni umetnini, subjektu v post-modernizmu, formi, kopiranju, formalizmu, estetiki in nasilju, normativnih temeljih estetike, filozofiji telesa, postsocializmu v umetnosti in estetiki, o

estetiki in filozofiji kulture, novi normativnosti v estetiki, estetiki in lepoti danes, Marcelu Duchampu, estetiki in etiki, hegemoniji v umetnosti in kulturi, mejah umetnosti, l. 2003 o umetniški avantgardi danes ter nato o umetnosti in njenih strategijah, užitku, svetovih umetnosti itn.

**Sodobnost:** Vrstili so se kolokviji, izhajali so članki in knjige, postopoma tudi zunaj Slovenije. Mednarodni kongres, ki ste ga pred desetimi leti priredili v Ljubljani, se je izkazal za enega izmed vrhuncev tovrstnega sodelovanja. Je tudi danes mednarodna udeležba na konferencah prioriteta ali se je njihov pomen v tem času spremenil?

**Erjavec:** Leta 1998 smo organizirali XIV. mednarodni kongres za estetiko v Cankarjevem domu, ki še danes velja za enega najboljših dosedanjih tovrstnih kongresov – to je lahko pohvala nam ali kritika drugih. Kakor koli že, ta kongres z naslovom *Estetika kot filozofija* je poudaril filozofski značaj estetike ter pripeljal v Cankarjev dom 600 udeležencev iz 48 dežel, s tem pa naše društvo in našo dejavnost za precej časa postavil na svetovni estetiški zemljevid. Pri tem se mi zdi posebno pomembno, da smo se že tedaj, zlasti pa pozneje, vedno pogosteje v različnih vlogah udeleževali mednarodnih kongresov in konferenc zunaj Slovenije. Na začetku smo konference v Sloveniji potrebovali tudi zato, da smo ob njihovi pomoči pripeljali tujce (in njihove ideje in delo) v Ljubljano, sčasoma pa se je ta potreba zmanjšala oziroma se je v spremenjeni obliki nadaljevala med mlajšo generacijo članov, ki od leta 1997 organizira tudi t. i. “spomladanske kolokvije za mlajše člane” društva.

**Sodobnost:** V preteklosti je društvo doživelo posebno živahno obdobje, z velikim številom objav je bilo navzoče v širšem, tudi “laičnem” prostoru. Kaj iz tistega časa vam je še posebno ostalo v spominu?

**Erjavec:** V letih pred slovensko osamosvojitvijo je bilo naše društvo verjetno dotlej in poslej najbolj dejavno v Sloveniji: organizirali smo vrsto kolokvijev, izdali vrsto publikacij ali blokov v raznih revijah – še posebno v reviji *Sodobnost*, v kateri so izšli prispevki o slovenski avantgardi, o estetiki na Slovenskem ter o Izidorju Cankarju, ki je dotlej veljal za zamolčanega misleca in umetnostnega zgodovinarja, zato je ob kolokviju leta 1985, ki je bil posvečen njegovemu delu, televizijski novinar Sandi Čolnik začudeno vprašal, kdo nam je dovolil, da imamo znanstveno konferenco o Izidorju Cankarju v Cankarjevem domu. Med televizijskimi intervjuji so vsi intervjuvanci nosili značke s prekrižano številko 133 – ta

je pomenila zloglasni člen kazenskega zakonika, ki je zadeval verbalni delikt in ki so ga takrat skušali odpraviti z javnimi protesti. Najbrž so bili ti prizori prvi, v katerih se je ta značka pojavila na televizijskih ekranih.

**Sodobnost:** Kako vidite prihodnost Slovenskega društva za estetiko?

**Erjavec:** Sam seveda vidim prihodnost društva v dejavnosti njegovih članov – tudi tistih, ki zdaj to še niso. Če bodo ti v njem našli potrebo in sredstvo za uresničevanje svojih interesov, bo tudi društvo živelo naprej in bo imelo pomen. Še enkrat naj ponovim, da bi se bilo vredno vprašati po pomenu ontologije estetike. Ta oziroma razvijanje le-te bi bistveno spremenilo naravo društva, a morda je to tema in naloga, ki presega okvire našega trenutnega delovanja ali pa tudi delovanja na splošno. Tudi če bi se to zgodilo in bi se torej takšne naloge lotili, se ob tem ne bi smeli odreči načinu in vsebini svoje dosedanje dejavnosti.

*Dr. Aleš Erjavec je bil predsednik Slovenskega društva za estetiko od njegove ustanovitve leta 1984 do leta 1999. Drugič je predsednik društva postal leta 2005.*

Miško Šuvaković

## Kritični in analitični pristop k slovenski filozofiji, estetiki in teoriji v drugi polovici 20. stoletja

Slovenska filozofija v pomenu nacionalne<sup>1</sup> filozofije, ki obsega različne šole in delovanje posameznikov, ni dosti drugačna od drugih nacionalnih filozofij, v katerih je potekal precej hiter razvojni proces ločevanja od prevladujočega *jedra* marksistične filozofije znotraj realnega in malo pozneje samoupravnega socializma od poznih petdesetih do osemdesetih let 20. stoletja. Ta proces je bil utemeljen na preoblikovanju marksizma po nekaj vzporednih poteh tradicionalnega evropskega visoko estetiziranega humanizma (v književni kritiki na primer Josip Vidmar) in na emancipaciji marksistične filozofije z mogočim razvojem skozi fenomenologijo, predvsem pa skozi eksistencializem, katerega problematizacije so vodile h kritiki humanizma heideggerjevske ali protostrukturalistične (Dušan Pirjevec) oziroma hermenevtične smeri (Ivan Urbančič), pozneje pa h kritiki in še pozneje k obnovi humanizma (Tine Hribar). Vzporedno s to humanistično smerjo so potekala hibridna gibanja radikalizacije marksizma ali novolevičarskega pristopa k marksizmu, ki so ga v poznih šestdesetih letih resno dojeli filozofi in teoretiki kulture, na primer Rastko Močnik in Slavoj Žižek. Fraza “resno dojeti marksizem” pomeni načrtno dogmatsko razumevanje marksizma zunaj zamolčanih približkov in odpravljanja aksiomov v marksizmu kot prevladujoče družbene prakse v obdobju transformacije revolucionarnega socializma v tehokratsko samoupravnega. Ta “toda” pa je postal pomemben: *resno dojeti marksizem* ni bilo razumljeno kot marksistična doslednost ali pokornost partijskosti realnega socializma, temveč kot “trda” teoretičnost<sup>2</sup>, povezana s zamislivi zahodnih revizij ali vrnitvijo

<sup>1</sup> Tine Hribar, *Povojna filozofija na Slovenskem. Z vidika mišljenja kot mišljenja*, Nova revija, št. 12, Ljubljana, 1983, str. 1344–1359.

<sup>2</sup> Shemo “trde teoretičnosti” si oglejte v besedilu: Rastko Močnik, *Kako smo se borili za prevlado razuma in kaj se je zgodilo, ko nam je uspelo*, v *NSK Embassy Moscow: How the East Sees the East*, Galerija Loža, Koper, 1993.

k Marxu pri Althusserju, nato pa z vrnitvijo k radikalnemu materializmu pri Jacquesu Lacanu in od Lacana k branju kritične nemške filozofije (Žižek) ali k emancipacijskemu vzpostavljanju alternativnega aktivizma (Močnik). Blizu tema avtorjema so kot postfilozofski nastajali popolnoma hibridni “trdoteoretski” pojavi, ki jih na različnih razvojnih stopnjah lahko opredelimo za novo levico, poststrukturalizem, althusserjevsko filozofijo/teorijo in na koncu za teorijo in/ali filozofijo lakanovske teoretske psihoanalize (Braco Rotar, Matjaž Potrč, Rado Riha, Miran Božovič, Mladen Dolar in drugi). Kontinuiteto filozofskega zgodovinskega marksizma je zaznamoval Božidar Debenjak. V slovenski filozofiji osemdesetih let, torej v času poznega, šibkega in reformnega samoupravnega socializma, je nastalo pluralno filozofsko prizorišče, podobno kateremu koli zahodnemu nacionalnemu filozofskemu prizorišču, ki ga lahko imenujemo “postmoderni pluralizem” – pa ne toliko zaradi opredelitve njegovih udeležencev za postmoderno teorijo/filozofijo, temveč zaradi vzpostavitve raznovrstnega in hibridnega teoretiziranja z mnogimi medsebojnimi zблиževanji ali razhajnji. V osemdesetih in devetdesetih letih se je pojavilo več skupin, ki jih je bilo mogoče prepoznati kot “šole”:

a) lakanovska teoretska psihoanaliza (Slavoj Žižek, Mladen Dolar, Alenka Zupančič, Miran Božovič),

b) fenomenologija (Tine Hribar, Dean Komel),

c) analitična in kognitivna filozofija (Andrej Ule, Matjaž Potrč, Nenad Miščević, Božidar Kante),

č) estetika in filozofija umetnosti postmarksistične usmeritve (Lev Kreft, Aleš Erjavec, Ernest Ženko),

d) feministična filozofija (Eva D. Bahovec)

in drugi. V povezavi s temi formalnimi ali neformalnimi “šolami”/“skupinami” so delovali in še delujejo številni posamezniki: Braco Rotar na hibridnih področjih nove humanistike, Marko Uršič na področju filozofije duha, Rastko Močnik med filozofijo in sociologijo kulture s hibridnim provokativnim širjenjem k filozofiji alternative, protiglobalizma in h kritični teoriji družbe, Uroš Grilc v okviru filozofije dekonstrukcije, Andrej Medved pri ekstatični sintezi postheideggerjevske in postsartrovske filozofije z lakanovsko teoretsko psihoanalizo, Jelica Šumić Riha v prolakanovski filozofiji družbe, Rado Riha v postlakanovski politični filozofiji, Peter Klepec v postdeleusovski filozofiji, Marina Gržinić v kritični in subverzivni filozofiji medijev in telesa, Renata Salecl v kritični teoriji družbe, utemeljeni na teoretski psihoanalizi, Bojana Kunst v kritični filozofiji gledališča in poustvarjalnih umetnosti, Peter Mlakar v retroavantgardni filozofiji, Janez Strehovec v tehnouestetiki in drugi.

## Problematiziranje izpostavljene sheme slovenske filozofije: ne in ja?

Zgornja shema je približna formalna specifikacija, ki prikazuje pluralno polje nedoločenih filozofskih pojavov na slovenskem kulturnem prizorišču po poznih petdesetih letih 20. stoletja. Toda kaj se za njo skriva? Lahko opazimo, da je nekaj režimov izvajanja in emancipacije slovenske kulture znotraj jugoslovanske zamisli realnega, potem pa samoupravnega socializma v primerjavi z drugimi jugoslovanskimi in realsocialističnimi okolji privedlo do izjemnega preobrata:

a) slovenska kultura je iz NOB izšla z dvema različnima, vendar splošno priznanima identitetama: revolucionarno komunistično in levo krščansko<sup>3</sup>, ki sta omogočili vzpostavitev dveh kanonskih paradigem levega (Boris Zihrel) in modernističnega (Josip Vidmar) strukturiranja družbenega in kulturnega življenja, ki je iskalo *svojo obliko* posebnosti v okviru hibridne jugoslovanske skupnosti,

b) slovenska kultura je kot kultura, ki je bila vedno obdana z dominantnimi kulturnimi vplivi in z malo ali veliko večjimi jeziki, vzpostavljala svojo samosvojost in, grobo povedano, možnost obstoja prek "idealitete" kulture,

c) Slovenija je bila gospodarsko veliko močnejša od drugih jugoslovanskih republik in to ji je omogočilo pridobitev in "negovanje" precejšnje samostojnosti "kulture" glede na podlago (politično, partijsko organiziranje vsakdanjosti),

č) ti trije dejavniki so omogočili sprožitev procesov pluralizacije, ki niso potekali brez odporov<sup>4</sup> in kompromisnih dogovorov<sup>5</sup>, tako da je

d) nastalo pluralno prizorišče, na katerem so obstajali manjšinska realsocialistična zamisel o kulturi, prevladujoče modernistično kompromisno kulturno prizorišče, razvojna in emancipacijska zamisel kulture znotraj samoupravno opredeljene Zveze komunistov Slovenije, maloštevilna desna disidentska – to pomeni predvsem nacionalna – smer in kajpak generacijsko določena, čeprav hibridna alternativa, ki se je odprla proti "zahodnim" kulturnim in tudi filozofskim praksam, pri tem pa so bile vse te različne prakse v nekakšnih medsebojnih odnosih<sup>6</sup>,

---

<sup>3</sup> To je bilo skoraj nepredstavljivo na Hrvaškem in v Srbiji, ki sta poleg odpora proti okupaciji in socialistične revolucije v sebi doživljali močan razkol tudi zaradi nekakšnih "državljskih vojn".

<sup>4</sup> Taras Kermauner, *Perspektivovci*; ZPS, Ljubljana, 1995, in Lev Kreft, *Zjeban od absolutnega. Perspektivovci in perspektivaši – portret skupine*; ZPS, Ljubljana, 1998.

<sup>5</sup> Jozo Puljizević, *Šumski okrugli sud*, Vjesnik u srijedu, 23. april 1969, Zagreb, str. 8.

<sup>6</sup> Že samo ob pregledu vsebine številnih člankov v časopisu Problemi Razprave iz sedemdesetih in osemdesetih let je razvidno, da so hkrati obstajale številne interaktivne, polemične ali vzporedne smeri predstavljanja mnenj s popolnoma različnih avtorskih platform.



e) ker ni bilo centralistične realsocialistične pozicije, vse do nastanka Nove revije v osemdesetih letih pa tudi ne “disidentske desne opcije”, se je hibridna alternativa lahko vzpostavila na širokem in dinamičnem spektru od nove levice, kritične teorije, althusserjevske teorije in lakanovske teoretske psihoanalize prek pankovske/postpankovske in NSK-alternative do nedoločenih ali individualiziranih teoretskih in filozofskih praks, naposled pa so bile

f) hibridne alternative zmožne določiti in jasno izraziti svoje teoretske in filozofske platforme s kontroverznim spojem zamisli kritične levice, filozofske in univerzitetne elite in interdisciplinarnega spoja visoke in popularne kulture s ključno odprtostjo proti Zahodu ali zahodnim filozofsko teoretskim produkcijam, s tem pa

g) je bil narejen neverjeten in v Vzhodni Evropi enkratenski zasuk k levim teoretsko-filozofskim praksam, sposobnim konceptualizirati svojo spremljivo tranzicijsko pozicijo na kritičnem Vzhodu, ki je bila nepredstavljiva za realsocialistične mislece in književnike, naravnane proti kapitalističnemu Zahodu, pa tudi za nacionalne disidente, ki niso mogli sprejeti strategij in taktik kritične in subverzivne teorije po letu 1968, pri tem pa

h) je bila izvedena temeljna kritika humanistične filozofske tradicije v duhu postalthusserjevstva in lakanovstva, s tem pa je bil storjen filozofski zasuk od “filozofije kot humanistične znanosti” k filozofiji kot kritični teoriji, ki ga niti najbolj liberalnim mislecem jugoslovanskega *praksisa* tega obdobja ni uspelo izpeljati.

Kritiko humanistične filozofske tradicije so v šestdesetih letih izvedli predvsem iz treh značilnih pristopov: iz kritike heideggerjevskega ekzistencializma v delu Dušana Pirjevca, iz reistične postheideggerjevske in protostrukturalistične neoavantgardne teorije književnosti Tarasa Kermaunerja in iz takrat nastajajoče teorije/filozofije hibridnih alternativ.

## Estetika – zgodovina in zasnove

Estetiko v Sloveniji<sup>7</sup> v 20. stoletju je mogoče predstaviti in zastopati kot protisloven in večpomenski odnos:

a) vzpostavljenega obzorja filozofske estetike, ki je tudi obzorje (ali prag) nacionalne estetike, to pa pomeni, da je bil estetski diskurz Franca

---

<sup>7</sup> Aleš Erjavec, ur., *Razgovori o estetiki*; Društvo za estetiko in Marksistični center Univerze Edvarda Kardelja, Ljubljana, 1984.

Vebra *osredinjen* kot *tisti pravi*, značilni in institucionalno opredeljeni *glas misli* evropske estetike v slovenski kulturi,

b) odstopanj od zadanega *obzorja* pomena estetike s posebnimi estetikami posameznih vej umetnosti (estetike književnosti Dušana Pirjevca, estetike slikarstva Izidorja Cankarja ali Braca Rotarja), estetike dramskega gledališča Lada Kralja ali z diskurzi esejev in esejističnim preučevanjem družbe, kulture in umetnosti (Josip Vidmar, Rajko Ložar in številni drugi),

c) estetike socialističnega realizma (Boris Zihlerl),

č) vnovičnega konstituiranja estetike v osemdesetih in devetdesetih letih od ustanovitve Društva za estetiko (pozneje Slovenskega društva za estetiko: Aleš Erjavec, Lev Kreft) naprej

d) in posameznih obnov in disciplinarnega širjenja estetike na teorije umetnosti in kulture, pa tudi obnov "estetskih in estetičnih" študij oziroma filozofije umetnosti in kulture v teoretski psihoanalizi (Mladen Dolar), fenomenologiji (Dean Komel), analitični estetiki (Matjaž Potrč, Božidar Kante), tehnoestetiki (Janez Strehovec, Marina Gržinić) in drugje v devetdesetih letih 20. stoletja in v prvih letih 21.

Ta tridelna shema kaže na nekatere ključne težave slovenske estetike, in sicer, da je bilo doseganje prevladujočega diskurza Franca Vebra obzorje (meja), ki ga v slovenskem okolju od poznih petdesetih let do zgodnjih osemdesetih ni bilo mogoče preseči, temveč ga je bilo mogoče samo *drugače razlagati* kot splošno filozofsko obzorje določanja modusa estetike.

Prehod od *drugačnega razlaganja* filozofskega obzorja (meje filozofskega razmišljanja o estetskem) k *preoblikovanju* estetike kot družine raznovrstnih disciplin se je začel v zgodnjih osemdesetih letih z ustanovitvijo Društva za estetiko. Za to obdobje je bil značilen prelom med estetiko, ki je bila razumljena kot *brezinteresno ukvarjanje z idealnimi* estetskimi konstrukcijami, in estetiko, izoblikovano glede vprašanj umetnosti, kulture in družbe. Estetika je prevzemala nedoločne diskurzivne formulacije, ki so pripadale zgodovini umetnosti, teoriji kulture in političnim študijam. Pokazalo se je, da je bil ta navidezni izhod iz filozofsko dojete in predstavljene estetike edini način, kako v poznem socializmu (pa tudi v poznem kapitalizmu) v estetiki vzpostaviti potrebno dinamiko in nujno odprtost, ki jo zahteva *ozračje pluralizma in heterogenosti*.<sup>8,9</sup> Estetiki, zbrani okrog Društva za estetiko, so prehodili tole razvojno pot:

---

<sup>8</sup> Nataša Govedić, *Razgovori: Aleš Erjavec – Kultura mjerilo uspeha*; Vjenac, št. 122, Zagreb, 1998, str. 4.

<sup>9</sup> Lev Kreft, *Predgovor, v: Karel Teige na drugi obali – z dvema esejema K. Teigeja v prevodu Franeta Jermana*; ZPS, Ljubljana, 1996, str. 7–8.

- a) vzpostavljanje izhodiščnih pozicij v splošni marksistični estetiki (Erjavec<sup>10</sup> in Erjavec, Kreft, Paetzold<sup>11</sup>),
- b) usmeritev k vprašanju odnosa med ideologijo, kulturo, modernizmom in avantgardo,
- c) obdelava teorije in zgodovine avantgarde (Erjavec<sup>12</sup>, Kreft<sup>13</sup>),
- č) ukvarjanje z avantgardo, ki je vodilo k opredmetenju ukvarjanja z umetnostjo, na primer s književnostjo in z likovnimi umetnostmi,
- d) usmeritev pozornosti na pojem slovenske alternative v osemdesetih letih (Erjavec, Gržinič<sup>14</sup> in Gržinič<sup>15</sup>),
- e) tolmačenje alternative in njenih odnosov s pojmom postmoderne v pogojih poznega socializma in postsocializma oziroma preučevanje učinkov umetnosti in kulture v obdobju poznega kapitalizma (Erjavec<sup>16</sup>, Gržinič<sup>17</sup>),
- f) obravnavanje fragmentarnih vprašanj sodobne umetnosti (kopija, predstava, prostor, telo) v razmerju do različnih filozofskih in teoretskih pojavov (Polona Tratnik<sup>18</sup>, Bojana Kunst<sup>19</sup>),
- g) vnovično konstituiranje temeljnih filozofskih vprašanj sodobne estetike, na primer estetika kot filozofija in vprašanje vrednot v estetiki (Ženko<sup>20</sup>, Kreft in Hribar - Sorčan<sup>21</sup>).

### **Po mnogih letih še enkrat o zunanjih funkcijah kritike humanizma in dokončanja socialističnega modernizma – Dušan Pirjevec**

Socialistični modernizem je izjemen pojav druge, samoupravne socialistične Jugoslavije, vsekakor pa slovenske kulture od poznih petdesetih do poznih sedemdesetih let 20. stoletja. Protislovni izraz "socialistični modernizem" dokazuje, da se je v okviru realnega socializma kot revolucionarne prakse

---

<sup>10</sup> Aleš Erjavec, *O estetiki, umetnosti in ideologiji. Študije o francoskem marksizmu*; CZ, Ljubljana, 1983.

<sup>11</sup> Aleš Erjavec, Lev Kreft in Heinz Paetzold, *Kultura kot alibi*; Založba Komunist, Ljubljana, 1988.

<sup>12</sup> Aleš Erjavec, *Ideologija in umetnost modernizma*; Partizanska knjiga, Ljubljana, 1988.

<sup>13</sup> Lev Kreft, *Spopad na umetniški levici (med vojnama)*; DZS, Ljubljana, 1989.

<sup>14</sup> Aleš Erjavec in Marina Gržinič, *Ljubljana Ljubljana*; ZMK, Ljubljana 1991.

<sup>15</sup> Marina Gržinič, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retro-avantgarda – teorija, politika, estetika 1985–1997*; SZ, Ljubljana, 1997.

<sup>16</sup> Aleš Erjavec, ur., *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*; California University Press, Berkeley, 2003.

<sup>17</sup> Marina Gržinič, *Situated Contemporary Art Practices – Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*; Revolver, Založba ZRC, Ljubljana, Frankfurt am Main, 2004.

<sup>18</sup> Polona Tratnik, ur., *Prostori umetnosti*; Društvo inovatorjev, Ljubljana, 2002.

<sup>19</sup> Bojana Kunst, *Nemogoče telo. Telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*; Maska, Ljubljana, 1999.

<sup>20</sup> Ernest Ženko, *Totaliteta in umetnost – Lyotard, Jameson in Welsch*; Založba ZRC, Ljubljana, 2003.

<sup>21</sup> Lev Kreft in Valentina Hribar - Sorčan, *Vstop v Estetiko*; Filozofska fakulteta v Ljubljani, Ljubljana, 2005.

modernističnega razrednega napredka v nekem zgodovinskem trenutku pojavila možnost razvoja *zahodnemu podobnega modernizma*, to pa pomeni modernizma, ki je v samoupravnem socializmu dobil notranjo samostojnost in zunanjo vlogo. Notranja samostojnost je pomenila, da so na področjih različnih družbenih praks postopoma dopustili možnost značilnega razvoja teh filozofskih, znanstvenih in umetniških praks po zgledu zahodnega "dela" brez neposrednega partijskega vrednotenja. Zunanja vloga pa ni pomenila deklarativnega priznavanja in sklicevanja na *partijskost* in *revolucionarne tradicije* kot merila filozofskosti ali znanstvenosti, temveč kot merila pripadnosti ali zvestobe zadanim idealitetam ali *znamkam* samoupravne socialistične družbe. V ozračju tranzicije socializma se je pojavilo tudi vprašanje odnosa marksistične filozofije do drugih filozofskih šol, še zlasti do takrat še aktualnega eksistencializma in do nastajajočega strukturalizma. Vprašanje tega odnosa ni bilo samo tehnično vprašanje filozofije in teorije primerjalne književnosti, temveč tudi vprašanje o "teleologiji evropskega uma"<sup>22</sup> v kontekstu nacionalne<sup>23</sup> kulture.

Dušan Pirjevec (1921–1977) je v prostorih druge Jugoslavije in seveda v Sloveniji med prvimi začel kritiko kriznega metafizičnega humanizma. Po njegovem je *humanizem* tisto, kar odreja – in to v temelju – vse naše delo oziroma, *humanizem* je združevalna matrica, ki kljub vsem razlikam in sporom omogoča, da se ljudje sporazumevajo in so skupaj. Humanizem opisujejo kot neko vrsto jezika ali koda, ki omogoča, da se naposled le nekako s sporazumom soočamo med sabo in s sabo. Vprašanje o *koncu humanizma* je vprašanje o pomenu izraza in pojma humanizem.<sup>24</sup> Kritični naboj Pirjevčevih besed je razviden v ugotovitvi in stališču, da človek subjekt ne more pokrivati totalitete človeške zgodovine in da zato ne more pokrivati niti totalitete samega človeka. Če je tako, potem niti humanizem ne uveljavi totalitete, temveč jo določen poseg v totaliteti, ki označi le tisto, kar še naprej ostaja delno. Zaobsežen je en njen del, in to tako, da ga razglasi za *bit*, pomen in bistvo človeštva. Pirjevec poudari, da humanizem dvigne del človekove totalitete na raven biti, bistva in pomena – naredi ga izjemnega in ga privilegira. Radikalno proanaliziranje subjekta pomeni problematiziranje njegovega korena, tega, zaradi česar

---

<sup>22</sup> Na to husserlovsko zamisel "evropskega uma" pri Pirjevcu opozori Ivan Urbančič, "Vprašanje revolucije in dopuščanje biti ali dejavna ljubezen", v: Rudi Šeligo, ur., *Dušan Pirjevec*; Nova revija, Ljubljana, 1998, str. 43.

<sup>23</sup> Dušan Pirjevec, *Odgovori Dobrici osiću*, Delo, št. 8, Beograd, 1962, str. 345–526, ali Dušan Pirjevec, *Slovenci danes*, Problemi Razprave, št. 75, Ljubljana, 1969, str. 23–25.

<sup>24</sup> Dušan Pirjevec, "Svet u svetlosti kraja humanizma", *Treći program Rb-a*, št. 1, Beograd, 1969, str. 152.

je, kar je. Tedaj se vprašanje glasi: kako je subjekt prišel na ta edini kraj, na katerem je lahko to, kar je, edini model prihodnosti in pomen obstoja? Glede analiziranja se postavlja tudi vprašanje o razmerju tistega, ki analizira (intelektualca), do pojma subjekta in človeka. Odgovor, ki se ponuja, zavzame strukturalistično obliko pojasnila: "Na vprašanje – od kod privilegirano mesto – lahko odgovorimo: ono obstaja, ker je takšen sam ustroj družbe. Iz tega sledi, da intelektualca določa ustroj družbe. Za besedo ustroj uporabljamo izraz struktura in lahko trdimo, da intelektualca, človeka subjekta, določa struktura. Potemtakem je objekt strukture. Človek je lahko subjekt samo v okvirih in po milosti popolnoma določene strukture. Tisto primarno in izvorno, ki smo ga iskali, se imenuje struktura. Najbrž je zdaj že jasno, da nismo več znotraj okvirov humanizma, temveč smo na področju strukturalizma – tistega strukturalizma, ki tako vztrajno razglašala smrt človeka, s tem pa tudi konec humanizma."<sup>25</sup> Sprememba subjekta pride s spremembo *strukture*, da pa bi bila ta mogoča, moramo upoštevati nekaj, na kar kaže Pirjevčev sklicevanje na Hegla, in sicer dialektiko. Govor o dialektiki izrazi samouresničenje humanizma – s tem pa misel o *koncu humanizma* ni poziv na boj proti humanističnim idealom, temveč kritična misel o resnici humanizma. To pomeni, da *misel o koncu humanizma* predlaga, naj misel ne bo več misel humanizma, temveč misel o humanizmu. Pirjevcu je tako predlagana kritika humanizma v danem zgodovinskem trenutku, v burnih šestdesetih letih, omogočila ekskluzivno kritiko humanističnega polja znanosti in filozofije, s tem pa je napravil korak čez mejo humanistične opredelitve filozofije.

### **Teorija na mestu filozofije: pravica do teoretiziranja**

Lakanovska teoretska psihoanaliza je v Sloveniji dobila vzorčni značaj, ki je slovensko kulturo zaznamoval na širokem spektru od *filozofije* do *teorije in umetnosti* ter *ozračja v kulturi* od poznih šestdesetih pa vse do devetdesetih let 20. stoletja.<sup>26</sup> Za slovensko kulturo po drugi svetovni vojni je značilna produkcija svojevrstnih teoretskih *ozračij* (situacij), ki

---

<sup>25</sup> Dušan Pirjevec, "Svet u svetlosti kraja humanizma", *Treći program Rb-a*, št. 1, Beograd, 1969, str. 162.

<sup>26</sup> Slavoj Žižek, *Znak označitelj pismo. Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*; Mladost, Beograd, 1976; Slavoj Žižek, *Hegel in označevalec*; Analecta, Ljubljana, 1980; Rastko Močnik, Slavoj Žižek, ur., *Psihoanaliza in kultura*; DZS, Ljubljana, 1981; Slavoj Žižek, *Tri predavanja na simpoziju ob ustanovitvi Društva za teoretsko psihoanalizo ....*, Problemi Razprave, št. 4–5 (230–231), Ljubljana, 1983, str. 1–38.

v posameznih trenutkih ali obdobjih določajo njen *duh časa* (*Zeitgeist*). Zato lahko govorimo o slovenski kulturi:

a) v času heideggerjevskega eksistencializma in fenomenologije na prehodu iz petdesetih v šestdeseta leta – takrat se je vzpostavila veriga vplivov od filozofije, metafizične teorije književnosti in teoretske publicistike do eksistencialističnega slikarstva, proze, poezije in dramatike ter vse do eksperimentalne neoavantgardne reistične proze, poezije in postlikovne umetnosti,

b) v času ludizma v drugi polovici šestdesetih let – od filozofije *igre* do ludistične subkulture mladih in različnih disperzivnih eksperimentov v filmu, gledališču, poeziji,

c) v času teoretske psihoanalize kot opazne teoretske šole od sedemdesetih do devetdesetih let – to je proces multidisciplinarnih preučevanj na podlagi Jacquesa Lacana, ki je vplival na sodobno fenomenologijo, zgodovino filozofije, epistemologijo, estetiko, sociologijo kulture in na posebne teorije o umetnosti, in

č) v času *alternative* na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta in v osemdesetih letih vse do razpada druge Jugoslavije leta 1991 – *alternativa* je razumljena kot vrsta procesov zunaj domen prevladujoče državne kulture, ki so privedli do preobrazbe družbe ali njenih elitnih zamisli eksistence; pri tem je bila lakanovska teoretska psihoanaliza eno izmed usmerjevalnih podbesedil alternative.

Besedna zveza *slovenska teoretska psihoanaliza* (STP) ne pomeni še ene nacionalne variantne šole znotraj *slovenstva*, temveč izjemen trenutek in način uresničitve psihoanalitičnega *dela*. Lakanovsko teoretsko psihoanalizo v Sloveniji je v poznih šestdesetih letih zgodovinsko omogočila preobrazba heideggerjevskih filozofskih diskurzov v poststrukturalistične materialistične, ki so izvedli kritiko takrat prevladujočega in metafizičnega strukturalizma od Pirjevca do režima. Na jugoslovanski ravni je lakanovska teoretska psihoanaliza nastala s kritičnim odmikom od akademskega filozofskega preučevanja Heideggerja v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu, nato pa s preseganjem problematike *praksisovske filozofije* kot hkrati disidentske in vključene v prevladujočo ideologijo samoupravnega marksizma. Zato za slovensko lakanovstvo lahko rečemo, da je izšlo iz *izbrisanih sledi Heideggerja*, iz jasnega distanciranja od tehokratskega čistunstva variantnega strukturalizma in iz eklektičnega povezovanja zamisli nove levece, kritične teorije in antipsihiatrije z materialističnimi postalthusserjevskimi in lakanovskimi učenji. Na takšni podlagi so nastajala popolnoma različna gibanja, v katerih je stalno ali občasno sodelovalo večje število – morda celo trideset – avtorjev. Pri tem

so bili za *šolo* slovenske teoretske psihoanalize značilni nenehni spopadi z drugimi nelakanovskimi avtorji in spori znotraj same šole med lakanovsko usmerjenimi avtorji. V skupinsko<sup>27</sup> objavljenem besedilu *Umetnost, družba, tekst: Nekaj pripomb o sedanjih razmerjih razrednega boja na področju književne produkcije in njenih ideologij*, ki zastopa stališča ljubljanskega uredništva prolakanovske revije Problemi Razprave, je navzoča nedvoumna kritična primernost analitičnega postopka, s katerim se iz strukturalističnega materializma, prežetega z lakanovskim materializmom, prikaže "problem s" književnostjo in z umetnostjo. To besedilo je zelo *telquelovsko*<sup>28</sup> z vsemi odstopanji od *telquelovščine radikalnega maoističnega tipa*<sup>29</sup>, ki so posledica posebnosti *jugoslovanske poti v samoupravni socializem* in vnovičnega konstituiranja slovenske teoretske psihoanalize v razmerah jugoslovanskega socializma v sedemdesetih letih 20. stoletja. V teoretskem pomenu je besedilo *levičarski izraz* in *identifikacija razrednega boja*, to pomeni nezavednega, v književnosti in umetnosti, pa tudi njegova simbolična umeščena v družbi, zasnovani na simboličnem fetišiziranju in odtujitvi od razrednega boja, ki prekriva/prikriva vsako *Stvarno* tega boja sredi določene družbe. V tem kantskem, večplastnem in zapletenem besedilu je mogoče poudariti tri značilna mesta. *Razredni boj, označevalna praksa in odražanje* so orodja, s katerimi se oblikujeta mesto in vloga umetnosti v razmerju do družbe, še posebno v meščanski družbi.

### Na poti k *normalni* filozofiji

Pomembna in ključna razlika, ki se je vzpostavila na slovenskem filozofskem prizorišču v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja, je tista, ki kaže na:

a) pluralno polje takratnih mednarodnih filozofskih šol in njihovih vplivov – v akademskem pomenu je vse mogoče in vse obstaja v razponu od filozofiranja posameznikov do filozofske šole (ustanove, revije, sklopa predavanj),

---

<sup>27</sup> Uredniški uvodnik: Mladen Dolar, Danijel Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik in Slavoj Žižek. Oglejte si: *Umetnost, družba, tekst*, Problemi Razprave, št. 3–5 (147–149), Ljubljana, 1975, str. 1–10.

<sup>28</sup> Julia Kristeva, ur., *Prelaženje znakova*; Svjetlost, Sarajevo, 1979; Kristeva (1984).

<sup>29</sup> Eden izmed ključnih razvojnih tekstualnega materializma avtorjev, zbranih okoli revije *Tel Quel*, je v šestdesetih letih 20. stoletja vodil v maoistično revolucionarno analizo. Oglejte si: Patrick French, *Tel Quel marxism*, 1995, str. 107–125, in *En Chine*, *Tel Quel*, št. 59, Pariz, 1974.

b) razvoj humanistične disidentske filozofske usmeritve, oblikovane in institucionalizirane v procesu nastajanja Nove revije, nato pa družbeno osamosvojitve slovenske kulture iz jugoslovanske skupnosti in priključitev k Evropski uniji, in

c) fragmentacijo hibridnih alternativ na konkurenčne filozofsko-teoretske prakse in vključitev le-teh v globalne filozofske diskurze z – to je značilno – relativiziranjem globalnega in lokalnega lastnega dojemanja mesta “filozofa, ki govori”.

Razvoj humanistične filozofske smeri je vsekakor vodil/vodi v obnovo moderne filozofije ali filozofije kot moderne nacionalne filozofije, ki je kot taka vključena še zlasti v mednarodno filozofsko zgodovino. Humanistična filozofija vidi samo sebe kot *jedro* skupinske narodne identitete in njenega poustvarjanja v zgodovini in sedanjosti nasproti drugosti in kot vložek v mednarodnosti ali evropejstvu. Ključna osebnost takšnega dojemanja slovenske filozofije je vsekakor Tine Hribar<sup>30</sup>. Takšni platformi je nasprotna “ideja” filozofije kot gibljive in hibridne materialne prakse, ki je v kritično-subverzivnem razmerju z aktualnostjo nacionalne države (Rastko Močnik) in v kritično-interpretativnem odnosu soočanja lokalnega in globalnega razmišljanja (Slavoj Žižek) na hkratnih, a različnih filozofskih prizoriščih in v njihovih medsebojnih razmerjih: Vzhod – Zahod, Evropa – Amerika, prvi – drugi – tretji svet, pozni kapitalizem – pozni socializem, globalno – lokalno, organi – telo. Zato je besedna zveza “filozofija v Sloveniji” privlačna, saj označuje med sabo neprimerljiva in hibridna gibanja in poglede znotraj slovenske kulture brez klicev k skupnemu imenovalcu, omogoča pa tudi uvajanje v razmišljanja avtorjev, ki v Sloveniji delujejo občasno ali pa pripadajo tudi drugim kulturnim matricam.

### **Danes je Slovenija *normalna dežela*! Filozofija pa akumulirani kapital!**

Bralec slovenske filozofije se danes sooča s tem, da slovenska kultura ni več “ekskluzivna paradigma” Vzhoda na Zahodu in Zahoda na Vzhodu, temveč uspešna tranzicijska država/kultura, ki postaja *normalna dežela* v kontekstu evropskih regulacij in integracij v okviru vsakdanjosti. To pomeni, da je filozofija v Sloveniji s svojimi normativnimi in akademskimi vzponi in padci čedalje bolj podobna ustrojem filozofije v zahodno-evropskih kulturah, po drugi strani pa je v njej *nanos* zgodovinskih sledi

---

<sup>30</sup> Tine Hribar, *Evroslovenstvo*; Slovenska matica, Ljubljana, 2004; primerjajte tudi s: *Slovenska državnost*; Cankarjeva založba, Ljubljana, 1989, in *Slovenci kot nacija*; Enotnost, Ljubljana, 1995.



in njihovih aktualnih učinkov, ki so zanimivi tako za bralce v Moskvi ali Teksasu kot zame v Beogradu. Najbrž zato, ker se je v zadnjih štiridesetih letih znatno akumuliral filozofski kapital (kar koli naj bi to že pomenilo), ki je postal viden, oziroma po besedah Guya Deborda, spektakel<sup>31</sup>. Filozofija kot kapital, ki skozi svoje akumulacije postane spektakularen, je hkrati ponudba drugemu in odpor proti svojemu lastnemu identifikacijskemu uravnavanju meščanske (buržoazne, toda civilne) uresničitve lokalne izvršne identitete in globalnega pritiska. Poglavitna težava sodobne filozofije v Sloveniji je, kako se izogniti temu, da ne bi postala čisto slovenska in da se po drugi strani ne bi globalizirala do stopnje splošnega univerzitetnega *mainstreama*. Z drugimi besedami, glavno zunanje filozofsko vprašanje je, kako vzpostaviti avtonomno politično *sfero filozofije* znotraj vedno bolj homogene in uravnotežene nacionalne države, hkrati pa biti zmožen samokritičnega pogleda na nekonfliktno avtonomijo svojega lastnega diskurza kot izraza univerzalnega z vsemi maskami, ki jih globalizem željno ponuja s totaliteto izmenjave in potrošnje. V formalno političnem pomenu poteka družbeni boj glede razmerij moči meščanskega (buržoaznega) in meščanskega (civilnega) strukturiranja vsakdanjosti.

*Prevedel Vasja Bratina*

---

<sup>31</sup> Po Guyu Debordu je spektakel kapital, ki je dosegel takšno stopnjo akumulacije, da je postal viden, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, #34, Zagreb, 1999, str. 47.

*Nikola Dedić*

## **Poststrukturalizem kot teoretični kontekst postavantgardne umetnosti v Sloveniji**

Poglavitni namen te razprave je izpostaviti vpliv, ki ga je imel slovenski poststrukturalizem na vnovični premislek o pojmu "avantgarda" v slovenskem kulturnem prostoru sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja, to pomeni izpostavitvev premika od neo- k postavantgardni paradigmi, ki se ujema z začetkom poststrukturalističnih razlag na področju teorije umetnosti in estetike tistega časa. Zato pojem neoavantgarda pomeni modernistične, napredne, utopične in največkrat levo usmerjene umetniške strategije, ki obsegajo razširitev pojma umetnost v pomenu medija (dekonstrukcija tradicionalnega jezika klasičnega umetniškega dela), eksistencialnega pomena (uporaba mističnih učenj, psihoterapije ...) in teoretskega pomena (vpliv neomarksizma, nova levica). Nasprotno pa k pojmu postavantgarda prištevam umetnost, ki v duhu postmodernizma uporablja "mrtve" simbole tako nacionalne kot socialistične ideologije in v kateri je glavna strategija *pretirano enačenje* z represivno podlago ("bolečo točko") prevladujočih kulturnih in ideoloških modelov. Moja teza je, da so poststrukturalistične razlage začetka "avantgarde" (semiologija, athusserjevski postmarksizem in lakanovska psihoanaliza) omogočile ustvaritev okvirja, konteksta, to pomeni "ozračja", iz katerega so izšle postutopične umetniške strategije osemdesetih let. Poudaril bom tri področja, na katerih se je v okviru razprav o teoriji umetnosti in estetiki zgodil *preobrat paradigme*:

1. preobrat od teorije umetnosti k semiologiji slikarstva,
2. preobrat od estetike k teoriji kulture in
3. preobrat od psihoanalize kot metamedicinske teorije k psihoanalizi kot kritiki ideologije.

Glavna dogajanja, ki so napovedovala prihodnje subverzivne postavantgardistične strategije slovenskega poststrukturalizma, so: premik od

modela socrealizma k modelu visokega ali pogosteje zmernega modernizma; pojav kritičnih revij, kakršni sta bili Revija 57 in Perspektive<sup>1</sup>; delo skupine OHO, ki je opravila neposredni preobrat od neoavantgardne paradigme k postavantgardni; začetek izdajanja revije Problemi Razprave, ki je zaradi svoje lakanovske in poststrukturalistične usmeritve pozicijo “poprave” modernega projekta nehala opredeljevati za utopično in pretirano in je raje začela opredeljevati pozicijo “drugega prizorišča” (v lakanovskem pomenu) v razmerju do vladajoče partije in nacionalnih, disidentskih strategij; postopna transformacija heideggerjevske fenomenologije in humanističnega marksizma v poststrukturalistično, materialistično kritiko ideologije, ki je doživela vrhunec z ustanovitvijo Društva za teoretsko psihoanalizo v Ljubljani; pojav alternativne kulture ob koncu sedemdesetih in na začetku osemdesetih let (ta je nato zaznamovala slovensko reformistično pot iz samoupravnega socializma v postsocialistično tranzicijo). Slovenska alternativna kultura je bila primer stičišča rokavske subkulture mladih, panka in postmodernističnih eklektičnih in ciničnih umetniških praks, lakanovska psihoanaliza pa je imela vlogo teoretskega konteksta (teoretskega in ideološkega “ozračja”) za to sintezo.

Kriza neoavantgardne paradigme v delu skupine OHO se kaže na dveh ravneh.<sup>2</sup> Prvič, skupina je po letu 1971 nehala delovati in njeni člani so odšli živeti v komuno, ki so jo sami ustanovili (komuna Družina v Šempasu). Takšno eksistencialno potezo si lahko razlagamo kot nezmožnost uresničitve utopičnega projekta neoavantgarde, ki bi izvirno morala na estetski podlagi reorganizirati vso družbo. Soočenje še vedno živih utopičnih vzgibov umetnosti na eni strani z distopično družbeno stvarnostjo jugoslovanskega poznega socializma na drugi je vodilo v opustitev umetnosti in ustanovitev mikroutopičnega prostora podeželske komune (novosadski skupini ( ⊗, KOD in ( ⊗ – KOD sta šli v istem času skozi skoraj enak proces). Če pogledamo nazaj, opazimo, da je šlo za obdobje krize utopičnih in projekcijskih umetniških strategij znotraj procesa birokratizacije samoupravne družbe, a tudi za krizo modernosti (moderne projekta). Po drugi strani pa je delo skupine OHO z revijo Katalog (1968–1969) primer preobrazbe utopične, pretirane in humanistične umetniške pozicije v strukturalistično, semiološko analizo umetnosti, kulture in ideologije. Katalog je pomenil podlago za poznejši poststrukturalizem in

<sup>1</sup> Miško Šuvaković, *Anatomija angelov. Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*; ZPS, Ljubljana, 2001.

<sup>2</sup> Glede skupine OHO si oglejte: Tomaž Brejc, “OHO kao umjetniška pojava”, *Grupa OHO 1966–1971*; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1979; in Tomaž Brejc, “OHO kot umetnostni pojav”, *Iz modernizma v postmodernizmu I: Eseji in razprave I*; Obalne galerije, Piran, 2000, str. 161–193; *OHO retrospektiva*; katalog razstave, Moderna galerija, Ljubljana, 1994.

za vse prihodnje postmodernistične razlage lakanovske psihoanalize. Po mnenju Miška Šuvakovića<sup>3</sup> je Katalog gibanja OHO pomenil zasuk od reističnih, fenomenoloških in modernističnih pristopov k zgodnjim post-strukturalističnim razlagam pojma struktura kot lingvističnega sistema (prevodi Philippa Sollersa in Rolanda Barthesa); pomenil je tudi premik od fenomenologije k analizi umetnosti kot simbolični strukturi govora (Tomaž Brejc); k medbesedilnemu, poststrukturalističnemu pisanju v kontekstu kritike ideologije (Slavoj Žižek); k utemeljitvi vizualne semiotike (Braco Rotar). Pesem Tomaža Šalamuna *Zakaj sem fašist?*, objavljena v drugi številki te revije, je tudi predhodnica poznejših ciničnih, retroavantgardnih umetniških strategij. Tako so se reistični, neoavantgardni pristopi v delu zgodnjih ohojevcev preoblikovali v strukturalni sistem pisanja v kontekstu pozne modernistične postavantgardne analize kulture kot jezika.

Ključni trenutek za slovenski poststrukturalizem pa je bil začetek izhajanja revije Problemi Razprave. Ta revija je kljub številnim navezavam na strukturalizem, semiologijo, poststrukturalizem, postmarksizem in teoretsko, lakanovsko psihoanalizo:

1. pravočasno zaznala celinsko pozno modernistično, poststrukturalistično filozofijo, družbeno in estetsko teorijo (poseben vpliv je imela francoska antihumanistična teorija šestdesetih let, še bolj pa krogi, zbrani okoli revije Tel Quel, Louisa Althusserja in Jacquesa Lacana);

2. tako se je uresničila kritika zmernega modernizma kot vodilnega ideološkega modela;

3. pa tudi kritika humanističnih disidentskih strategij, ki so temeljile na dediščini evropskega humanizma in še zlasti heideggerjevske fenomenologije (v Sloveniji je primer takšne pozicije delo Tarasa Kermaunerja, ki se je od sartrovskega eksistencializma premaknil k Heideggerju) ter na dediščini humanističnih razlag marksizma (v Sloveniji je primer takega marksizma filozofija Dušana Pirjevca, v Jugoslaviji pa delo krogov, zbranih okoli Praxisa) ali pa celo na načelih nacionalne kulture, ki so zelo pogosto vodili v nacionalistični antimodernizem;

4. naposled pa je revija Problemi Razprave označila odmik od neoavantgardne paradigme: medtem ko je bila neoavantgarda praksa utopične *poprave* modernizma, je bil koncept revije podlaga za prihodnje post-modernistično *preseganje* modernizma.

Eno izmed ključnih besedil, objavljenih v reviji, je bil uvodni komentar Mladena Dolarja, Danijela Levskega, Jureta Mikuža, Rastka Močnika in Slavoj Žižka z naslovom *Umetnost, družba, tekst* iz majske številke leta

---

<sup>3</sup> Miško Šuvaković, "Svet umetnosti: OHO", *Anatomija angelov*.

1975.<sup>4</sup> Temeljna teza tega besedila je, da vsa umetnost nastaja v okviru procesa razrednega boja. Ideologija humanizma, ki je značilna za meščanske družbe, zanemarja tak razredni značaj umetnosti; zato mora vsaka kritična, materialistična teorija izpostaviti to razredno bistvo umetniške ustvarjalnosti celo pri na videz “nevtralnih” umetniških oblikah ali zvrsteh (na primer pri liriki ali krajinskem slikarstvu). Humanistična ideologija se nagiba k predstavljanju domnevno “univerzalnega” človekovega “bistva” in je tako primerna za reprodukcijo kapitalističnih odnosov prevlade. Elementi umetniške produkcije so znotraj meščanskih družb v navideznem nasprotju z načeli materialne produkcije dobrin. Zato se umetniško delo spremeni v nekakšen kulturni fetiš, to pomeni, da pozicija umetnosti posredno služi vladajočemu razredu. Avtorji besedila skušajo tako uresničiti materialistično analizo umetnosti, ki bi označevala materialno mesto književnosti v okviru širšega produkcijskega procesa. Sprejemajo marksistično stališče, da umetnost in kultura odražata materialno družbeno stvarnost; vendar kategorije izraza ne dojemajo več v empiričnem, pa tudi ne v idealističnem, mehanicističnem pomenu klasičnega marksizma. Teza, da umetnost izraža družbo, ne pomeni, da na eni strani obstaja umetnost kot znak, na drugi pa družba, ki jo ta znak predstavlja. Prav nasprotno, umetnost izraža družbo v pomenu izgona: tisto, kar predstavlja družbo, je natanko tisto, kar je izgnano, odstranjeno iz te družbe, in to je – *označevalska praksa*. S to odsotnostjo, praznim prostorom, se družbeno konstituira kot “stvarnost”. Revija Problemi Razprave je s svojo uvedbo pojma označevalska praksa uresničila kritiko:

1. tradicionalnih meščanskih razlag “visoke”, “lepe” umetnosti, ki vodi jo v sistematično depolitizacijo umetnosti in estetike;

2. tradicionalnih marksističnih tez o umetnosti kot mehničnem posne-manju družbene stvarnosti in

3. strukturalistične teorije jezika, ki operira z univerzalnim pojmom strukture, ta pa je pravzaprav nekakšna abstraktna, idealistična kategorija, ki zanemarja zgodovinsko stvarnost določene družbe.

Pri reviji so se namesto tega v duhu Tel Quela nagibali k lakanovski, poststrukturalistični teoriji označevalske prakse, ki so jo uporabili na področju umetnosti, kulture in kritike ideologije. Revija Problemi Razprave je ključna, ker je v njej mogoče prepoznati vse nadaljnje težnje slovenskega poststrukturalizma glede problemov umetnosti, teorije umetnosti in estetike:

---

<sup>4</sup>Mladen Dolar, Danijel Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik, Slavoj Žižek, *Umetnost, družba, tekst. Nekaj pripomb o sedanjih razmerjih razrednega boja na področju književne produkcije in njenih ideologij*, Problemi Razprave, št. 3–5 (147–149), Ljubljana, mar.–maj 1975, letnik XIII, str. 1–10.

1. semiologijo in poststrukturalistično teorijo umetnosti kot jezika;
2. althusserjevsko, postmarksistično drugačno razlago tradicionalne estetike in
3. lakanovsko psihoanalizo kot materialistično teorijo kulture in kritiko ideologije, ki nato ni razvila kake posebne umetnosti ali estetske teorije, temveč je raje imela vlogo teoretskega konteksta, "ozračja" za retroavantgardne strategije eksjugoslovanske umetnosti poznega socializma in post-socializma.

Braco Rotar je v svoji teoriji umetnosti (še posebno slikarstva) od semiološke analize podobe kot jezika (v duhu Tel Quela in avtorjev v krogu revije *Peinture, cahiers theorique*) prešel k lakanovski analizi podobe kot fantazma. S pojmi vizualnost, ikonski, semioza, ikonski kod in ikonski znak<sup>5</sup> ne razlaga več klasične podobe evropskega mimetičnega slikarstva kot izraz (razstavo), temveč kot kulturno in zgodovinsko kodificiran prikaz, z drugimi besedami, po Rotarjevem mnenju je podoba na strani retorike, to pomeni kulturne nezavednosti. Tako se je *preobrat paradigme* uresničil znotraj razprav o podobi, slikarstvu in umetnosti na splošno: slika se ne analizira več na ravni umetniškega objekta, dela in njegovih notranjih kvalit, zaradi katerih je postala umetniško delo (esencialistične, ontološke definicije umetnosti), temveč na ravni zaznave, to je subjekta (materialistične teorije umetnosti). Rotarjev sklep v duhu poststrukturalistične kritike ontoloških, metafizičnih označitev umetnosti je, da slika ni enaka govorjenemu ali pisanemu jeziku, pa vendar jo lahko sistematično analiziramo; to je mogoče, ker je slika posebna vrsta prikaza, ta pa je opredeljen kot gib, v katerem označevalec vodi k drugemu označevalcu in ne k označenemu, kar je prepričanje tradicionalnih zahodnih metafizičnih sistemov misli.

Drugi tok v razvoju poststrukturalističnih teorij umetnosti je drugačna razlaga klasične estetike v duhu Louisa Althusserja. Aleš Erjavec je takšno razlago uresničil z referencami in zaznavo francoskega povojnega marksizma (Roger Garaudy, Henri Lefebvre, Lucien Goldman in Louis Althusser)<sup>6</sup>, to pomeni ameriškega marksizma (Christopher Caudwell, Adolfo Sanchez, Fredric Jameson)<sup>7</sup>, pa tudi z razpravo o odnosu med

---

<sup>5</sup> Braco Rotar, *Logika transformiranja signifiance je logika materialističnega koncipiranja sistemov reprezentacije*, Problemi Razprave, št. 128–132, Ljubljana, avgust–december 1973, letnik XI, str. 67–78; glej tudi: Braco Rotar, *Govoreče figure*, DDU Univerzum, Ljubljana, 1981; Braco Rotar, *Pigmalionova pregreha*; Knjižnica revolucionarne teorije, Ljubljana, 1987.

<sup>6</sup> Aleš Erjavec, *O estetiki, umetnosti in ideologiji. Študije o francoskem marksizmu*; Cankarjeva založba, Ljubljana, 1983.

<sup>7</sup> Aleš Erjavec, *O marksistični estetiki*, v: Aleš Erjavec, Lev Kreft in Heinz Paetzold, *Kultura kot alibi*; Komunist, Ljubljana, 1988.

umetnostjo in ideologijo v duhu Althusserja in Clauda Leforta.<sup>8</sup> Erjavec je v svoji knjigi *Ideologija in umetnost modernizma* naredil razliko med znanstveno in politično rabo pojma ideologija. Znanstveni pristopi vidijo v ideologiji samo omejitve, deformacijo stvarnosti in družbenih dejstev, to pomeni, da je ideologija za te pristope dosledno negativen pojem. V nasprotju s tem je politična raba ideologije skoraj vedno pozitivna; ideologija v takšnem kontekstu omogoča izražanje idej ali vrednot določene družbene skupnosti ali skupine. Razmišljanja o ideologiji so bila tako skoraj vedno del znanstvene, teoretske prakse sociologije; Erjavec je v nasprotju s takšno tradicijo skušal razpravo o ideologiji iztrgati sociologiji in jo uporabiti pri razlagah umetnosti in estetike.

Po Erjavčevem mnenju je Althusserjeva teorija primer radikalne marksistične samokritike, ker je Althusser trdil, da marksizmu ni uspel poskus doseči politično osvoboditev in družbeno emancipacijo. Althusserjeva pomembnost je v tem, da njegova teorija pravzaprav ni le še eden izmed marksističnih "projektov", in sicer zato, ker je Althusser korenito opustil vsako transcendentno in zato historicistično pojmovanje materializma. Po drugi strani pa ima Althusserjeva zamisel še vedno nekaj resnih omejitev: njegova teza je še vedno povezana s problemi razrednega boja, to je s tradicijo filozofskega racionalizma in racionalistične epistemologije. Althusser zaradi svojih tesnih povezav z dediščino epistemološkega racionalizma noče sprejeti možnosti neideološke razprave (razen seveda razprave o znanosti); njegovo razumevanje ideologije je preveč togo in vseobsegajoče. Erjavec zato Althusserjevo tezo dopolni z zamisljivo ideologije, ki jo je prvi razvil Claude Lefort. Po Lefortovem mnenju se ideologija pojavi kot *razprava*, ideološka razprava (v Althusserjevi teoriji je to trditev, ki je le omenjena, ne pa tudi določno obdelana); to pomeni razprava, ki ni prepoznana in daje le *videz* splošnega znanja o družbeni stvarnosti. Lefort tako v duhu različnih semiotskih pristopov iz šestdesetih let ideologiji pripiše moč diferencialne (označevalske) prakse. Prednost Lefortove teze je, da sprejema možnost dveh ravni; pri tem je le tista, ki obsega nasprotja, antagonizme in odnose prevlade, ideološka. Lefort v nasprotju z Althusserjem, ki trdi, da je ideologija vsenavzoča, ponudi shemo, ki "razlikuje med ideološkimi in neideološkimi trenutki razprave".<sup>9</sup>

Pri upoštevanju problemov umetniške prakse je razlika med Althusserjevim in Lefortovim pristopom še posebno očitna. Po Althusserjevem mnenju lahko umetnost naredi ideologijo vidno, z njo jo lahko "vidimo",

---

<sup>8</sup> Aleš Erjavec, *Ideologija i umjetnost modernizma*; Svjetlost, Sarajevo, 1991.

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 75.

hkrati pa je umetnost vedno ideološka, to pomeni del iste ideologije. Erjavec pa ob sklicevanju na Leforta trdi, da estetski učinek ni ideološki; to pomeni, da "imajo prav umetniška dela najmanj značilnosti ideološke razprave, da imajo ta umetniška dela 'trajno' (ne pa tudi 'večno') umetniško vrednost in da so vseeno lahko narejena z avtorjevo napovedjo 'neizogibnega ideološkega učinka', vendar je ta učinek v tem primeru pri umetniških delih *neodvisen od teh napovedi*, namenov ..."<sup>10</sup> Ta umetniška dela imajo estetski učinek le, če ne nakazujejo ideologije, ki je povzročila njihov nastanek. Erjavec v svoji raziskavi odnosov med umetnostjo in ideologijo poudarja razliko med modernističnimi praksami zgodovinskih avantgard, praksami povojnih neoavantgard in strategijami postmoderne umetnosti. Zgodovinske avantgarde so pretrgale s tradicionalnimi dojemaji umetnosti kot ločene, avtonomne in elitistične prakse in stopile v "ne-umetniško" sfero vsakdanjega življenja. Posledica takšnega koraka je na eni strani izginotje, propad avantgard, na drugi pa njihova preobrazba v oblikovanje, modo, propagando ... Postmoderna umetnost se po Erjavčevem mnenju ne nagiba niti k združevanju vsakdanjosti z umetniško prakso (to je značilno za avantgardo) niti k delu z zaprtimi, avtonomnimi umetniškimi svetovi (to je značilno za neoavantgardo), temveč si raje prizadeva za preboj v širšo sfero kulture (na primer izginotje razlike med "visokim" in "nizkim", množična umetnost). Podlaga modernistične umetnosti je bila protislovna: modernizem se po eni strani nagiba k zamisli umetniške avtonomije, po drugi, pri upoštevanju radikalizma avantgard, pa teži k temu, da bi sam postal ideologija; ko je ta cilj dosežen, pa avantgarda kot umetnost, protislovno, izgine. Rešitev tega protislovja se pojavi, ko se oba pristopa vključita v sfero kulture. Erjavec je tako z analizo umetnosti modernizma na eni strani, to pomeni z zaznavo in drugačno razlago tradicionalne marksistične in postmarksistične kritike ideologije, na drugi strani spremenil raven razprave, torej je uresničil *preobrat paradigme* znotraj razprav o estetiki: estetika ni več teorija o lepem, temveč je splošna teorija vizualnega, potemtakem kulturna teorija.<sup>11</sup>

Toda v razvoju slovenskega poststrukturalizma je zavzela osrednje mesto lakanovska psihoanaliza, ki so jo skozi delo Društva za teoretsko psihoanalizo (še zlasti šole Sigmunda Freuda) uporabili v razpravah o kritiki ideologije. Temeljno stališče slovenske psihoanalitične šole je izraz "filozofija skozi psihoanalizo"; ta izraz pravzaprav zajema uporabo

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 87.

<sup>11</sup> Kar zadeva estetiko kot kulturno teorijo, si oglejte: Aleš Erjavec, *Aesthetics: Philosophy of Art or Philosophy of Culture*, Filozofski vestnik, št. 2, Ljubljana, 2001, str. 7–30.



klasične Lacanove teze o “ne-Celoti” (to pomeni delitvi Subjekta v kontekstu procesa označevalske prakse) pri drugačni razlagi:

1. klasične filozofije in
2. sodobne materialistične (marksistične) družbene teorije.

Po mnenju Slavoj Žižka je filozofija v svojem zgodovinskem razvoju od Platona do Schellinga vztrajala pri utemeljitvi *logosa*, Univerzalnosti, ki naj bi bila podlaga za totaliteto misli, univerzalnost filozofskega razmišljanja (primeri takšne filozofske totalitete so Platonova ideja o dobrem, Kantova moralna filozofija itn. ...). Po drugi strani se teza o označevalski praksi v okviru polja jezika nagiba h kritiziranju in uničenju klasične zamisli o neizrekljivi Univerzalnosti, to pomeni, da nakazuje, da ni mogoče preseči polja *la langueja*: ta je prav nasprotno polje neskončne diferenciacije označevalcev. Lakanovci ne pišejo več o nedosegljivi in absolutni Enosti, temveč o popolni razliki, delitvi, ločitvi (ne-Celoti) v okviru polja jezika.<sup>12</sup> Z drugimi besedami, Lacan je opravil ključni premik od znaka (“stvari”, označenega) k označevalcu (determinanta označevalca ni označeno, temveč drugi, “čisti” označevalec). Tako pride do dekonstrukcije fetišističnega značaja klasičnega filozofskega razmišljanja: Hegel je bil s svojim razlikovanjem med abstraktno in konkretno univerzalnostjo edini, ki je trdil, da je Univerzalno zasnovano le z izločitvijo posameznega. Zato so opravili materialistično reinterpretacijo temeljne Heglove sheme o tezi – antitezi – sintezi: sinteza ni uveljavitev Enosti, pomiritev nasprotij, temveč je uveljavitev “čiste” razlike.

Če upoštevamo razlage marksizma, so praktične posledice sklicevanja na hegeljansko “posamezno univerzalnost” in na lakanovsko ne-Celoto dvojne: po eni strani je lakanovstvo razvilo kritiko marksističnega ekonomizma (materializma ne vidi več kot analizo dialektičnega odnosa med bazo in nadstrukturo, temveč kot analizo materialne označevalske prakse znotraj polja jezika); po drugi strani pa se je z obdelavo teze o odtujenem subjektu (ne-Celoti subjekta) razširila kritika humanističnih temeljev tradicionalnega marksizma.<sup>13</sup> Prišlo je še zlasti do kritike Marxovih interpretacij Heglove sheme o tezi – antitezi – sintezi; Marxova osrednja teza je:

1. da bo odprava temeljnega ekonomskega nasprotja v procesu revolucionarne preobrazbe družbe vodila v razrešitev vseh drugih družbenih

---

<sup>12</sup> Slavoj Žižek, *Hegel in označevalec. Poskusi “materialističnega obrata Hegla” v sodobni psihoanalitični teoriji in njihov pomen za historični materializem*; DDU Univerzum, Ljubljana, 1980, str. 135.

<sup>13</sup> O lakanovski kritiki marksističnega humanizma si na primer oglejte Žižkovo kritiko Habermasa: Slavoj Žižek, *Jürgen Habermas. Nezavedno kot subjektova samoodtujitev*, v Mladen Dolar, Slavoj Žižek, ur., *Hegel in objekt. Filozofija skozi psihoanalizo III*; Ljubljana, 1985.

nasprotij, to pomeni, da bo ta odprava vodila v razvoj nove, racionalne, brezrazredne družbe, v kateri ne bo notranjih nasprotij in v kateri bo konec vseh ideologij;

2. da bo proces takšne revolucionarne preobrazbe družbe omogočil osvoboditev posameznika; ta bo prešel iz stanja potrebe v stanje svobode.

Z gledišča lakanovskih psihoanalitikov gre v obeh primerih za idealistično razlago Heglovega stališča, pri katerem je "sinteza" razumljena kot dokončna pomiritev polarnosti (teze in antiteze) – to je pravzaprav bistvo, izhodišče vsakega idealističnega pristopa znotraj marksizma: lakanovci niso izpostavili postopne odprave nasprotij, temveč neuspešnost vseh takšnih poskusov; poskus odprave družbenih nasprotij vodi izključno v totalitarizem. Žižek na videz protislovno ne vztraja pri branju Hegla prek Marxa, temveč pri ravno nasprotnem – pri hegeljanski razlagi Marxovega idealizma!

Tako je lakanovska teoretska psihoanaliza v Sloveniji uresničila izjemen preobrat: prvič, slovenski lakanovci so v kontekstu postsocialističnih držav edinstveno dojeli francoski poststrukturalizem; vendar to dojemanje ni bilo samo uporaba francoske teorije, temveč korenito drugačna razlaga in predelava v skladu z ideološkim ozadjem jugoslovanske samoupravne družbe. Ta predelava temelji na tem, da je takšen kontekst še zlasti v Sloveniji omogočil enkratno povezavo, zvezo med tradicionalnim marksizmom, delno fenomenologijo in psihoanalizo (večina teoretikov iz kroga Društva za teoretsko psihoanalizo je imela sistematično marksistično izobrazbo, ki je bila posledica "ideološkega obzorja" samoupravljanja, po drugi strani pa je bilo to obzorje dovolj liberalno za implementacijo celinske, antihumanistične in antidogmatične teorije). Takšna povezava med marksizmom, poststrukturalizmom in psihoanalizo je naposled omogočila izviren prispevek slovenske teorije v mednarodnem okviru: slovenska teorija je omogočila *preobrat paradigme* znotraj razprav o psihoanalizi kot kritični teoriji, to pomeni, da je uresničila materialistično preobrazbo psihoanalize iz metamedicinske teorije v kulturno (psihoanaliza kot poznomodernistična, poststrukturalistična kritika ideologije; zanimivo je, da nihče izmed slovenskih lakanovcev v nasprotju s svojimi francoskimi kolegi ni deloval na področju psihoanalitične prakse, temveč samo na področju družbene teorije). Tako je slovenska teoretska psihoanaliza ne glede na to, da ni razvila sistematične estetske in umetniške teorije, omogočila pojav postdisidentskih umetniških praks, ki so zaznamovale specifično slovensko reformistično pot iz samoupravljanja v obdobje postsocialistične tranzicije.

*Prevedel Vasja Bratina*

*Marko Kravos*

## **V tretje gre rado**

### **Ribji zev**

Sredi ničesa je za piko nečesa, kot klica.  
Na sredi, v zevu med zobovjem v čeljustih,  
nekakšen ležaj, vez in sklep v koščениh ustih,  
ki se bočijo od zenita do nadira.

Kje kopna zemlja? Pod čelado nebeško,  
sredi neznanskega morja se zvirja riba,  
riba faronika. V čolnu nekdo igra na trstiko  
uspavanko. Rastaplja led. Voda narašča.

Nič tako hudega, če se žrelo zapre:  
homo erectus je bil najprej ameba.  
Voda oživlja, preživlja in umiva.  
Začeti od kraja. Kot ikra iz goltanca.

### **Votlina, družina**

Pečina v hribu, globoka jama.  
Na morju razvneto oko.  
Iz zemlje se noč razliva,  
na zahodu vse ožarjeno.

Brlenje morja neznanskega,  
gluha noč z visokega brega.  
Mrak in zarja sta se razšla,  
brat in sestra si hrbet kažeta.

Rahlo, potihno si mati in sin  
stisneta roko, zajameta sapo  
kot nekoč davno ob rojstvu,  
zdaj v spomin in slovo.

## **Pesem iz rjuhe**

Voščena, prosojna rjuha  
se v vetru suši in nopenja,  
tisoč in ena noč v objemih  
visi med orehom in jablano.  
Sonce liže, briše znamenja.

Davni vzdih, brizgi vrtoglavi,  
so postali trni, pesek v sklepih,  
ne spuhtijo več ob vetru, soncu  
madeži in gube na uveli koži.  
Z mize skotrljajo se orehi.

Kvatrna nedelja si otira lice,  
komaj zmore po spokorni poti  
med ponedeljkom in soboto,  
preko dnevov in noči v letu.  
Žganje komaj še pomaga.

Materinska roka rjuho boža,  
jo poškrèbi, v mašni prt skrojì,  
predela v srajčico za vnuka,  
z rdečo nitjo zaróbi nasmeh  
na svoji ruti. Nič ni šlo v nič.

## Spokorna pesem

Za hrbtom hiša in vrt. Greš? Grem.  
Koliko poti pelje v Rim?  
Kako pridem peš v Jeruzalem?  
Roka se dvigne v pozdrav  
in druga tudi, v znak vdaje.

Navzdol gre sàmo, potem čez hrib  
spokorno sklonjen, zbrano v neznano.  
Z drenovo palico, s školjko za miloščino  
poromati odet v raševino  
na polje zvezd, v Kompostelo.

Kot je bilo zapisano: morje bo slano  
od strtih gradov, kesanja in bolečin.  
Za mrzlo spoznanje, brušeno modrino,  
za vse že spočeto in nikdar rojeno  
so pravni dar solze, znoj in urin.

Le kdaj ob kresu skliče kraljica neba  
vse svoje vdane k makovi mizi.  
Od stiske velike mi je šlo iz glave,  
kako človeku ob svežem prtju odleže,  
kako ga drobno zrnje v sanje vzame.

Žvenketava luna snema z ljudi  
domišljave glave, s poljubi zdravi rane.  
Od robide ni soka, ko otisneš trnje,  
v jakobovi školjki zacinglja,  
ko s trave od sočutja kane.

## **Mož na oblaku**

*Pavletu Merkuju*

Ne tu ne tam,  
ne prej ne potlej,  
z oblaka šele  
ugleda tam spodaj sebe.

Sredi vrveža, blišča in hrupa,  
sredi prašnega časa stoji  
v zatišni vrtači. Sam  
na svoji gredici, med zelišči.

Pelod goji: dišeče besede  
razstavlja v zvoke, razporeja  
razločke, soglasja, tišine  
kot škrat svoje zaklade.

V hiši na dvoje vrat domuje.  
Pije sokove matere, njene darove,  
prevzame kruh z očetove mize,  
glagole seje nad gluho mesto.

Mož na oblaku skomigne,  
ko vidi sam sebe z obeh strani meje.  
Natakne si škornje,  
pretegne si kačje peroti.

Seveda potuje v obe smeri, na dva kraja:  
ob pajčevini se vzpenja med prednike,  
ob napeti struni se spušča med vnuke.  
Svetu pa s čašo tokaja nazdravlja.

## **Slika**

*Klavdiju Palčiču*

Muzej, na steni slika,  
sacrum profanum,  
kentaver pri ženski  
do zadnjega diha.

Razgaljene sanje  
ob živalski sli,  
nesmrtno migotanje  
lepe nespameti.

Pika pri piki, hlápi.  
Kaj jih skupaj drži?  
Podoba v pozlati  
zakaj oživi?

V sinkopiran utrip  
preslikano znanje:  
perpetuum omame,  
ki daje, jemlje vid.

Svila zastira sled  
kačjega pika.  
Plankton je lep,  
ko se zasvetlika.



### **Puščica in lok**

Napneš, izstreliš. Puščica leti,  
njena smer je tvoja izbira,  
njen domet je mera tvoje moči.

Sčasoma – spotoma postaneš  
sam svoj plen, zrak se zgosti,  
krošnja neba se povezne nate,  
puščica se ti zlekne k nogi,

postane mačka, prihuljeno čaka,  
da ji s tvoje povešene rame  
shirani sokol v gobec pade.

Lok in tetiva sta se opustila,  
pa ne izdaš božanske Afrodite,  
popiješ zvarek in že zanosno  
streljaš kozle, mačke srborite.

## **V tretje gre rado**

Vsemirje rime  
je noro mrmranje  
vse morje na -er  
morijo marnje  
mar mir ne mrje  
trma burne trume  
tropoumje stroke  
ne rim ne mirje  
rodomerje s trte  
trstje trnje  
kjer trenje  
strto smrtje  
strese mrkne  
skrkne mrest  
kar smrk v brk  
ne mar ne art  
netresk ne crk  
strast kakor strah  
sreče za prst  
eros brez mere  
skrb in srbenje  
brez rok in vere  
čez mrki rob  
mrlenje trave  
na trg po strup  
po srp za spravo

v tretje  
gre Rado

## **Ponikalnica**

Je pa slan'ca pomorila  
vse te žlahtne ptice pevke.  
Na oblasti zlata šiba  
novo mašo je zapela.

Sliši klic dramila,  
plane iz rdeče omame  
domovine sin,  
v red brez mej verjame,  
evre grabi,  
zrine se v svetovni vrh,  
brez potomstva si ga mane,  
širi skupni trg.

Kadar perje leta,  
piške padajo z neba.  
Ko potihne reka,  
teče ponikalnica.

### **Kurje oko**

Zabóga milega, kako grmi!  
Dežja in boga se je bati.  
Dež prinaša povodnji,  
bog preži ob svoji jablani.

Mačka se gre slepe miši,  
vrag pocitra tokaj in tobak.  
Kurje oko je jasnovidno,  
starost je naše črno zlato.

Borza naš rešnji križ,  
satelit je arhangel miru,  
vdanim pa mikročip v riti  
užitek in ščit proti zlu.

Praznujmo, ko padajo meje  
in strehe jezika in dõma!  
Kdo pri tej hiši bo zadnji?  
Zadnji se najlepše smeje.

*Novica Novakovič*

## **Pesmi**

### **stoletja**

stoletja so se zgostila  
v en sam  
neskončno kratek trenutek.  
njene praske.  
njene brazgotine.  
njene rane iz starih bitk.  
vse je odpadlo.  
ostala je voda v reki.  
in sonce na nebu.  
ter vročina na vroč dan.  
samoumevno.  
nihče ni nič opazil.  
majhne stvari.

### **majhne stvari**

majhne stvari.  
kakor jamice v licih.  
kadar se nasmehne.  
zaobljene, rjave roke.  
čvrste in dovršene.  
lesketajoča se ramena.  
smeh in smehljaji.  
jesenski list ponoči.  
kanec čudodelstva.

dobrovoljen duh,  
ki so ga izpustili iz svetilke.  
konec tedna,  
preživet na obali.  
širjave tega sveta.

### **tega jutra**

tega jutra  
mu je vse ugajalo.  
kako se je gola usedla  
v postelji.  
se s svojim dolgim,  
belim hrbtom  
obrnila proč.  
pogledala na uro.  
in vzkliknila.  
čas je, da grem.  
ter se na svojem kolesu  
odgugala v mesto.

### **guganje**

počasi se je gugala.  
se pozibavala.  
in pri tem brundala.  
v ritmu njenega brundanja  
je bilo nekaj  
pomirjujočega.  
podobno kot  
v tiktakanju ure.  
zvok.  
ki ga komajda opaziš.  
vendar ga pogrešaš,  
če utihne.  
zelo pogrešaš.

### **zelo**

dan je bil zelo dolg.  
bližal se je koncu.  
za seboj je puščal  
naključne spomine.  
ona stoji na pomolu.  
v oprijeti modri obleki.  
lepa in mila.  
kakor privid  
z drugega sveta.  
gleda me,  
kako odhajam.  
čas se za hip ustavi.  
prizor je vrezan za vedno.  
na zemljo leže  
vlažen zrak.

### **vlažen zrak**

vlažen zrak me boža  
po obrazu.  
topolovi listi trepetajo  
v vetru.  
nežno prši dež.  
širi se vonj po mokri travi  
in betonu,  
ki se ohlajata.  
dežne kaplje se v soju  
avtomobilskih luči  
spreminjajo v srebrne igle.

### **srebrne igle**

srebrne igle  
se debelijo.  
širijo se v luže,  
v katerih odsevajo

obcestne luči.  
veter jih kodra  
v majhne valove.  
obroči šibke svetlobe  
se lomijo  
na drobne koščke.  
v eni luži je hrošč.

### **hrošč**

hrošča z debelim oklepom  
je s topolovega debla  
sklatil dež,  
okrepljen z vetrom.  
premagati skuša tok vode.  
naposled.  
zleze na kamen.  
spusti se na šop trave.  
in se odloči,  
kam bo šel.  
na njegov osvetljeni hrbet  
še vedno pade  
kakšna kapljica.

### **kapljice**

kapljice so namočile  
zemljo, travo, kamne.  
ter cesto.  
po kateri teče ženska.  
poletna obleka  
se ji lepi na telo.  
njeni bradavici sta trdi.  
lasje zlepljeni.  
za njo se zabliska strela  
in jo osvetli.  
lepa je.  
dež se še bolj razdivja.



## **dež**

od dežja je zunaj  
vse zmeščano.  
oblike so prijetne.  
za trenutek me dosežejo  
glasovi ljudi  
in šumi avtomobilov.  
naslednji trenutek  
za hip prevlada tema.  
vlažna in mrzla.  
ki bi me lahko posrkala.  
obrnem se.  
proti jugozahodu.

## **jugozahod**

proti jugozahodu drvim.  
na dolgi turi z avtom.  
hiše in ljudje se oddaljujejo.  
tudi uradi, trgovine, šole,  
bolnišnice, cerkve, tovarne,  
železniške postaje.  
polja, travniki in gozdovi  
se bližajo.  
sivo drevje ob kamnolomu.  
nasadi oljk.  
zaliv.  
prizori, misli, spomini.  
pokrajina se premika.

## **pokrajina**

pokrajina se premika  
kakor neonski napisi.  
ki prebadajo oči.  
v resnici jih ni.  
prividi se mešajo  
s sanjami.  
ob cesti so razpadajoče  
kamnite hiše.  
sence poplesavajo.  
med praznimi stenami.  
dež krepi podobe.  
ne moreš videti zvezd.

*Andrej Blatnik*

## **Spremeni me**

*Odlomek iz romana*

### **10.**

#### **Premo kólo**

Ljudje, ki so hodili mimo, so bili ovešeni s plastičnimi vrečkami. Nekateri s papirnatimi. Od njih je puhtela srečna razgretost. Začele so se razprodaje. Šerpe so potiskali zvrhano naložene vozičke. Bolj ko so prodirali v osrčje prodajnega centra, teže prehodno je bilo. Pragozd potrošnje je preraščal mesto. Urbanisti so se trudili, da bi zajezili razraščanje, vendar je v tkivo zdaj tu, zdaj tam brizgnila ovijalka in po načelu enakopravne konkurence so svoje izložbe v sosesko nemudoma namestili še drugi. Potem so se začele migracije. Nekateri stanovalci so se izselili, drugi priselili, vsak je sledil svojim blagovnim znamkam in pazil, da je imel zagotovljena parkirišča. Cena kvadratnega metra stanovanja se je vzpenjala, a hitrosti vzpenjanja so bile v različnih soseskah različne. Kupovanje nepremičnin je bilo ruska ruleta. Nikoli nisi vedel, ali bo tvoj sosed jutri nov snažen supermarket ali pa bodo aktivisti folkloristi izsilili nov nasad česar koli in ti bo pod oknom smrdelo po naravnih gnojilih.

Otroka sta z občudovanjem gledala izložbe in se opozarjala na najbolj svetlikajoče se reči. Zlogovala sta bleščeče se napise in tekmovala, kdo bo prej zagledal besede kot NAJCENEJE! SAMO ŠE DANES! In ZADNJI DAN RAZPRODAJE! Logika ni bila jasna. Takoj ko so oznanili začetek razprodaj in so se najbolj vztrajni čakalci izvili iz spalnih vreč in se zapodili po objekte želja s pripravljenih seznamov, se je vsaka veriga ravnala po svoji lastni strategiji. Nekateri so razprodajo takoj končale in upravičeno sklepale, da ljudje tega ne bodo opazili, če pa že bodo, še zmeraj ostane prepričevanje, da je pri njih tako ali tako vse najcenejše. Druge so, ko je zmanjkalo najbolj iskanih artiklov, kupovale sorodne v drugih, cenejših trgovinah, zamenjale njihove blagovne znamke s svojimi,

jim potrojile ceno in jo takoj razprodajno spustile na polovico. Ljudje so trepljali svoje stičnike, preverjali, ali cene ustrezajo napovedanemu odstotku znižanja, kimali in zadovoljno metali v košare. Najeti študentje so tekali med množico in vpili: *Poglej! Kako poceni! Poglej! Vzemi še zame!* Ljudje so jih odrivali in skušali uganiti, kaj ima mladina v mislih. Kadar je ugibanje trajalo predolgo, je študentka zgrabila presežno oblačilo, navdušeno zavriskala ob cenovnem listku in ga kot po nesreči izpustila iz roke ter se užaljeno našobila, ko ga je v svoj voziček zmagoslavno zbasal kdo drug. Če se je našel naivnež, ki ji je vendarle hotel vrniti oblačilo, češ da velja zakon prvega dotika, se je zahvalila in dodala, da je svet pač tak, da nekdo zmaga, nekdo drug pa izgubi, saj naslednjič bo pa nasprotno. Kupci so kimali, tokrat končno zmagujemo, so si mislili, čas je že bil, skrajni čas.

Pot do hrane je bila neskončna. Odkar so v centre dodajali tudi počivalnice, v katerih si lahko najemal ležišča po ugodni urni tarifi, sploh ni bilo več treba, da bi človek hodil domov; dokler so bile tvoje plačilne poti pretočne, si lahko cele dneve preživljal v temeljitem nakupovanju. Z vseh strani so prežale skušnjave in otroka sta Moniko z navdušenimi klici opozarjala na skoraj zastoj ponudbe tega in onega v najrazličnejših prodajalnah. Odkimavala je in trmasto prenašala zgrožene poglede mimoidočih, ki očitno že dolgo niso šli mimo tako trdosrčne matere. Ker sta ji fanta, ko se je nekajkrat zapletla na križiščih in se ni mogla odločiti, v katero smer naprej, vsakič povedala, kam je treba po piškotke, ki jima jih je obljubila, jo je začela stiskati slaba vest. Prispevala sta svoj delež k družinski misiji, morda bi morala tudi sodelovati pri izbiranju? Kako bi zadevo rešil Borut?

*Borut bi otroka pustil doma. In če bi šla z njim, bi jima že vnaprej povedal, da si ne bosta smela izbrati ničesar. Razen iz svojega denarja, tega pa sta hranila za prijavnino na tekmovanja za požeruha dneva.*

Končno so prišli do živilskega hipermarketa. Monika se je ozirala naokrog in bila je zbegana. Že dolgo je ni bilo v trgovini. *Je mogoče, da bi se spremenil tudi razpored, ali se je vse samo tako zelo povečalo, da se sploh ne najdem?* Znašla se je na neznanem, neraziskanem ozemlju. Mleko ni bilo več tam kot nekoč, vrste polic so ponujale reči, ki jih ni videla še nikoli in za katere ni vedela, ali jih potrebujejo ali ne. Zavistno je gledala ljudi, ki so brzeli naprej, roke so segale na levo in na desno, vozički so se polnili. *To so ekipe, kvalificirane za srečno družinsko življenje. Kaj pa mi? Kaj pravzaprav potrebujemo? Brez listka se bo težko odločiti. Doma ni hrane, to drži, a katere so tiste reči, ki jih združujemo v okusne zajtrke, kosila in večerje?* Veliko stvari, ki jih je

domov prinesel Borut, je imelo na embalaži napisana navodila za uporabo. Tiste, ki tega niso imele, je obvladal sam. In če je kdaj kaj pripravljala in je naletela na uganko, ga je lahko zmeraj vprašala. Če veš, kaj moraš spraviti v določen obrok, je število kombinacij vselej omejeno, kuhanje nič bolj zapleteno od sestavljanja Rubikove kocke. Tu, med temi neskončnimi policami, pa je bila izbira prevelika. Najprej jo je pomirjalo, da so nekatere stvari tako ali tako previsoko, da bi jih lahko dosegla, in se vsaj o njih ne bo treba odločati. Potem je obupana spoznala, da so na teh proti nebu segajočih policah naložene iste reči kot spodaj.

Škatlam piškotov ni bilo videti konca. Ljudje so brezvoljno postopali med njimi, od časa do časa je kdo zagledal znano blagovno znamko in nemudoma zaprl pot do nje z nakupovalnim vozičkom, kot da bodo tudi preostali tavajoči v hipu spoznali, kaj je prava izbira, in mu vse uplenili izpred nosa. Vendar se to ni zgodilo, vsi so vztrajali v negotovosti. Neka ženska je obupano spraševala moža: "Katere si želiva?" Moški je preučeval drobni tisk na ovoju in mrmral oznanjene količine konzervansov in stimulansov. "Ti ni vseč nobeno pakiranje?" je odvrnil, ne da bi dvignil pogled. Ženska je zbegano pogledovala sem ter tja. "Ne vem," je rekla. Moški ni odgovoril. Jemal je škatle s polic, jih obračal in vračal nanje.

Sadje je bilo razporejeno v brezhibni simetriji, za sistemom je morala biti filozofija, nekateri kupi so spominjali na starodavne piramide, svetišča pozabljenih verovanj. Ko je nekdo vzel sadež z zloženega kupa in si ga sumničavo ogledoval, se je nekaj jabolk skotalilo na tla. Odbijala so se visoko, skakala kot teniške žogice. Odločitve so bile težke, ponudba prevelika. Na voljo je bilo na desetine vrst jabolk, melone v vseh modnih odtenkih. Zdelo se je, da je za vse najboljši čas, sadje je bilo zloščeno, žareče, ženske so si ogledovale svoje odseve v zglajenih nektarinah in si popravljale pričeske. Ljudje so s stojala trgali tanke vrečke in skušali ugotoviti, na katerem koncu se odpirajo.

Pred blagajno se je neka ženska zrušila in potegnila s seboj stojalo za astralne karte. Znaki za tehtnico so se razfrfotali po prostoru, dvojčki so obtičali skupaj, živalski so žalobno polegli po tleh, vse pomešano, astralna sodomija. Iz pridvignjenega predelka v oddaljenem kotu se je pojavil čokat možki in se utrujeno odpravil proti njej, pri tem pa nagibal glavo, da bi bolje videl. Punca za blagajno je rekla: "Leon, prozakova moka," on pa je odgovoril, ko se je bližal padli ženski: "Devetinsedemdeset." Njegov prsni žep je bil natlačen z žepnimi skenerji.

Otroka sta skušala vtihotapiti v voziček zdaj to, zdaj drugo reč. Monika je predmete, ki sta jih izbirala po barvitosti pakiranja in zaradi fluorescentno utripajočih črtnih kod, vztrajno zlagala nazaj na police. Tablete

proti sklerozi, mazivo za ladijske motorje, hrana za domače pingvine. Otroka sta včasih skušala ugovarjati, a ko ju je Monika vprašala, kaj sta pravzaprav pobrala s police, sta obmolnila in začela oprezati za novo pisanostjo. Njuna pozornost je bila kratkotrajna in naglo je preskakovala z ene stvari na drugo.

Na osrednji trgovinski aveniji so se ljudje gnetli okrog okuševalnic in priporočevalnic. Priljubljeni pridigarji TV-prodaje so za izdelke z dovolj promocijskega budžeta posojali svojo avro. Okrog njih je bila gneča največja, a drobtinice obiska so se osipale tudi okrog tistih, za katere so najlepša leta promocije že minila. Monika je med njimi zagledala znan obraz. Poznala je sicer vse, saj je eden njenih pisarniških monitorjev stalno spremljal TV-prodajo, a tega človeka je imela pred časom *res* v pisarni, ni prišel le z obrazom na ekran, temveč z vsem telesom v prostor. Prišel je brezupno, iskat službo kot socialni delavec, brezplačno ga je prespecializirala v animatorja lojalnostnih programov, potem pa ga drago prodala neki dermatološki kliniki, v kateri je navduševal ljudi, naj ne zbolijo za ničemer drugim. Zdaj je bil tu. *Kaj se je zgodilo z dermatologijo?* Moniki se je zdelo, da na ulicah vidi vse več ljudi, ki niso dobro sodili v svojo kožo – niso znali najti strokovne pomoči? Zdaj je lomil čokolado na kose in jo ponujal mimoidočim. Ti so si jo tlačili v usta in nekateri so potem posegli v banjo pod njim in v voziček dodali nekaj čokoladnih plošč, aktivator pa jim je ob tem zadovoljno kimal: *čestitam, prav ste se odločili.*

Njegova usta so naglo mlela prodajno mantra. Na ustnicah se mu je lesketal čokoladni preliv.

“Dragi moji! Zakaj so vaši dnevi brez čokolade? Zakaj si ne privoščite sladke nagrade? Zakaj ste užitku rekli ne? Brez užitka pač ne gre! Zakaj poslušate laži? Da ni zdrava. Da redi! Kje pa! Naša ne! Naše se lahko veliko požre! Ne verjemite, da je boljša *tista reč!* Ta pripelje do nesreč! Lahko izgine, se zgubi! Čokolada pa se povsod dobi!”

Zamahnil je z roko prek zbranih otrok. Ti so pozorno spremljali svoje starše. Bodo vzeli čokolado s kupa ali ne? Roke staršev so se začele premikati. Na otroške obraze so se selili zadovoljni nasmeški.

*Borut bi rekel – pametno. Otroci so tako ali tako za čokolado. Ne potrebujejo zgodbe. Odraslim jo je treba prodati. Odrasli plačajo.*

“Saj mi nismo proti!” je hitel čokopromotor. “Da se kdo ne zmoti! Dviganje rodnosti! Naj narod cveti! Obdobje plodnosti – našo firmo veseli! Ampak – združite to reč s čokolado. Podajte se v dvojno naslado.”

*Seveda firmo veseli. Več ljudi, večja potrošnja. Potrebujemo nove ljudi. Vsi. Tudi mrtvašnice hočejo delo. In pokopališča. Čeprav so se privatizirala,*

*biznis peša. Mrtvih vse manj. Ker je vse manj rojenih. Trupla morajo uvažati, če hočejo poslovati pozitivno.*

Moški je zagledal Moniko. Pokimal je.

“Bolje je. Dosti bolje,” je zašepetal in ji pomignil, naj stopi bliže.

Stopila je bliže.

“Res je dobra,” je rekel in ji položil dve veliki plošči čokolade v voziček. “Verjemi. Jaz ti dam. Vzemi.”

“Kako si?” je vprašala Monika. *Hotela sem reči: kako si prišel sem? pa nekako nisem zmogla, vse gre prehitro ...*

Moški je spet prijazno pokimal. “Bolje je. Zdaj ne vlečem noter. Zdaj sem notri. Dosti bolje,” je rekel, se spet nasmehnil in znova začel:

“Dragi moji! Zakaj so vaši dnevi brez –”

Monika se je ozrla po otrocih in videla, da ju ni več ob njej.

Pogledala je nazaj. Množica. Na levo. Množica. Na desno. Množica. Množica jo je začela odnašati proč od čokoladarja, oprijela se je vozička, rinila ga je pred seboj, se prebijala skozi ljudi –

*Otroka. Kam sta šla otroka?*

Zagledala je enega, ga povlekla k sebi, a ko se je obrnil, je videla, da ni njen, da se je zmotila. Mali je začel jokati, priskočila je njegova mama, zasikala nekaj nerazločnega in ga povlekla proč.

*Otroka. Kam sta šla otroka?*

Otrok je mrgolelo vsepovsod. Veliko jih je bilo podobnih njenima, enaka oblačila, enake pričeske, podobnih, a ko se je srečevala z njihovimi pogledi, nobeden ni pomahal, vsi so pogledovali vstran, včasih ji je kateri prej pokazal jezik. Veliko poročil je bilo na televizijah, veliko poročil o hudobnih tetkah in stričkih, ki nepazljivim očkom in mamicam v velikih supermarketih pred nosom speljejo otroke in jih nato prodajo neznanu kam za bog ve kakšno rabo, veliko poročil, zdaj očitno v teh pogledih ona postaja ta hudobna tetka –

*Ne. Ni važno. Kar je važno –*

Otroci so nekaj šepetali svojim staršem in s prstom kazali nanjo.

*Zdaj očitno jaz postajam ta nepazljiva mamica.*

Moniki se je zavrtelo, držalo vozička se ji je začelo izmikati, stisnila ga je še bolj, da se ji je zažrlo v dlani. Pomislila je, da se čokolada v vozičku gotovo že topi, da manjka le še trenutek in začela bo mezeti med rešetkami, kapljati po tleh, tam se bo nabrala v brbotajočo mlako, stopila bo vanjo, spodrsnilo ji bo, nekaj si bo zlomila, ljudje se ji bodo izogibali, dokler bo šlo, nato bodo stopali čeznjo, tisti Leon s skenerji v prsnem žepu bo sumničavo pogledoval, *pa ne že spet ena! pa kaj je danes!*

*kakšna astralna slika je to!*, in kar ležala bo tam, gledala blago na spodnjih policah, po katero ne seže nihče, proizvajalci so premalo plačali za umeščanje izdelka, neuporabne reči, in bolelo jo bo, gotovo si bo kaj zlomila, gotovo bo bolelo –

Nekdo je pristopil. Postavil se je prednjo in se ji zastrmel v oči.

“Gospa, sin me je opozoril.”

“Opozoril?”

*Kaj se jima je zgodilo?*

“Mislim, da morate zapustiti trgovino.”

“Otroka iščem,” je zamrmrala. “Ste – “

“Ne tukaj. Poslušajte, nobenih problemov nočem. V taki službi sem, da vam tukaj, ko so povsod kamere, ne smem zlomit nosu. Ampak povem vam, če bi se srečala kje na samem –”

“Svoja otroka – “

“Ne vi meni svoja. Saj vem, kakšen je svet. V taki službi sem. Te kamere, veste – lahko dobim posnetke. In če bo kdaj kak otrok izginil in boste kje blizu posneti vi – saj veste. Lahko vas najdem. V taki službi sem.”

*Zdaj bi morala kaj reči, braniti bi se morala, ampak –*

“Pomagajte mi najti otroka.”

Moški je segel z roko pod suknjič.

*So v tej trgovini detektorji kovine? Nimajo jih še vse –*

Nekaj časa jo je držal tam, potem jo je izvlekel. Za hip je podržal stičnik proti njenemu obrazu.

*Morala bi dvigniti roke, ampak ne smem spustiti vozička –*

Škrtnilo je.

“Vašo sliko imam. Marsikaj se lahko zgodi, če se bo kaj zgodilo. To je bil zadnji opomin,” je rekel in se obrnil. Monika je gledala, kako ga je vrstnik njenih dveh fantov objel, nato se je obrnil k njej in ji pokazal jezik. Potem sta odšla proti kozmetičnemu oddelku.

*Zdaj grejo še po mamico. Urejena družina so –*

Nekdo jo je povlekel za roko. Stisnila se je skupaj, glavo med rame, in se obrnila. Bila sta njena sinova.

“Mamica, je vse v redu?” je zaskrbljeno vprašal starejši.

“Mamica, gremo domov,” je rekel mlajši. “Ne počutiš se dobro.”

Monika je pokimala in fanta sta jo popeljala do blagajne, zložila sta vse iz vozička na tekoči trak, segla sta v njeno torbico po plastiko in pokazala, v katero režo naj jo vtakne in kam naj pritisne prst. Moniko so zapustile vse zaznave, oblilo jo je le rahlo občutje ponižanja in izdaje, ko je videla, da je bila čokolada obračunana po običajni tržni ceni.



Blagajničarka se ji je prijazno nasmehnila:

“Nakupovanje je prava stvar. V religiji je prihodnost že za nami. V nakupovanju je sedanost večna.”

“Prosim?” je rekla Monika.

“Nakupovanje je prava stvar. V religiji je prihodnost že za nami. V nakupovanju je sedanost večna.”

“Ne razumem.”

Blagajničarka se je namrščila in pogledala podse. Podrsala je, nekaj je zaprasketalo pod njenimi nogami.

“Jaz tudi ne,” je tiho rekla. “To je naše novo geslo. Zdaj ga preizkušamo.”

“Aha,” je rekla Monika. “Pa vam niso povedali, kaj pomeni?”

“Niso. Smo vprašale. Na izobraževanju. Pa so rekli, da to ni naša stvar. Potem, ko smo šle v pavzi z njimi na kavo, pa je eden rekel, da tudi oni ne vejo.”

Pritopotal je vzdrževalec. Z obraza so mu švigale kapljice potu in padale na tekoči trak. Blagajničarka se je nakremžila in segla po brisački. Ni opazil.

“Tvoj stičnik ne dela,” je rekel, se zdrznil, obrnil k Moniki in upočasnjeno rekel: “Dobrodošli pri nas. Upam, da ste v nakupu uživali,” se naglo vrgel dekletu pod noge in kriknil: “Žica preč visi. Že drugič ta teden!”

Blagajničarka je razširila roke.

“Zakaj je ravno pri meni tako narahlo?” je rekla in pomežiknila Moniki.

“Saj bom poštilal,” je rekel vzdrževalec. “Ti pa drugič kaj meni, ane?” Hitel je pritikati prosto visečo žico v vezje.

Blagajničarka ga je prijela za roko. “Saj veš, da se ne smemo zapletat na poslu,” mu je sladko rekla in ga spustila. Korenjak se je ozrl po mlahavem koncu žice v svoji roki in spet proti njej. Na pasu mu je začela utripati rdeča lučka.

“Popravit je treba, ane? Naprej bo treba, ane?”

Kislo je pokimal, zatlačil zadevo v neki vtič in odsopel.

“Veseli nas, da ste se oglasili,” je rekla blagajničarka s priučenim glasom in pokimala Moniki.

Monika ji je dala roko, v katero je medtem skrila svojo vizitko.

“Pokličite me, ko bo čas,” je zašepetala. “Vsak mora kdaj zamenjati službo.”

*Ti lahko najdeš boljšo, ni kaj. Če pa si vse to naredila zato, ker veš, kaj počnem, pa sploh.*

Otroka sta jo držala vsak za eno roko.

“Mamica, ne se spet zgubit. Prosim.”

“Seveda. Seveda – kje imamo avto?”

“Zavijemo pri ZADNJI DAN RAZPRODAJE, potem na levo pri SAMO ŠE DANES in na desno pri NAJCENEJE. Skozi vrata ven. Na parkirišče. Saj potem boš pa vedela, kateri je naš. Ane?”

Zaskrbljeno sta jo gledala.

“Seveda bom vedela, kateri je naš,” je obupano zamrmrala.

“Ker zdaj ne bi rad šel s katerim drugim,” je rekel mlajši. “Ker je naš najboljši.” Potem je povlekel Moniko za roko: “Mami! A je naš tudi najcenejši? Najboljši in najcenejši?”

“Ne vem,” je rekla Monika zbegano. “To je uredil očka.”

“Aja,” je pokimal fant. “Saj res, očka vse uredi.” Premolknil je, kot da bi razmišljal. “Kaj pa ti, mami?”

“Jaz?”

“Kaj pa ti počneš?”

“Upravljam – upravljam človeške vire.”

*Vsaj do danes je bilo tako. Kaj bo jutri? Vprašajta me pojutrišnjem.*

“Aha. – Kaj pa je to?”

“Bosta izvedela, ko bosta večja.”

“Aha.” Monika je čutila, da radovednost zamenjuje užaljenost. “Oprosti, mami, da sem vprašal.”

“Je že v redu. Samo – “

“Ja, mami?”

“Vse je v redu.”

“Mami? Samo – ?”

*Vse je v redu. Samo ne vem, kaj pravzaprav počnem.*

Saša Vuga

## Britev, 2

(iz romanesknega triptiha)

Edvardu Kocbeku

### Na kolenih pred nahrbtnikom

Potlej pa – visok večer. Morda naslednji. Šilast krajec je zabadal zarjo na obzorju. Spodnja polovica gozda je mrlela v mrak. Nebo nad lipami pa sinje, jasno – mimo je prišel Čebulj z obličjem kot zastaran madež. Se počásnil. Gledal gor, vstran. Kaplji tjàvdan zamrmral, naj se pri priči oglasi, z orožjem in z nahrbtnikom, pri komandirju. Se obračal. Se oščájal. Se odbrisal spod zastrtih oknic kam – komandir je razkoračeno, s pestmi na križu, stal tik okenske police. Pleča mu je črtal jermen parabélné torbice. Kamnit, raménast, je v hiranju svetlobe zunaj vse bolj temnel. Ni se ganil, ko je Kaplja vstopil. Rekel je, naj sede – kam, je Kaplja šepnil. Obletavala ga je zmrzljiva stiska. Puško je prislonil v kot, lesen. Počeni na nekakšen molzni stolček. Si nahrbtnik oberoč prižel k želodcu: Od zagatnosti ni mogel uganiti, ali mu razbija sred srca. Utripa žila na sencéh ali na vratu. Ali, kdo pa ve, v zapestju – noč je tanjšala v krojaške pupé senco vež in vrat.

Šum ptic v drevju se je zlagal pod peruti. Milo mrl.

Čez čas je komandir globoko vzdihnil. Se ogledal:

“A, si tu? Obsojeni kaplan – jah, bo malo cirkusa.”

Kaplan da si je z ihto dal vrh dnevnških zapisov klic *Pametnemu bo usoda na njegovi strani!* Bilo pa je tako: Po naznanilu, da je sodba, kot je za naglavne grehe prav, *na glavo*, se je stresel. Četrť ure podrhteval. Pokal s členki. Si kositrno razpelce na roženem rožnem vencu nosil v ustnice. Oči zavijal v strop. Do pajčevin, pikastih od mušjih trupelc. Se na mäh ujel. Jim razodel, kako bi rad umrl počesán. Obrít – poslali so v

župnišče po *Patent No. 19*, je na klopi. Zad za pragom. Nak, ga ni! Ni pri vходу ne na stolu ne nikjer – pomeni: Kdo si je *organiziral* Cekutovo *Gillette* v žep? Kdo je hodil tam? Zaklenil? Potemtakem, je pomignil:

“Sprazni predme, kar imaš v nahrbtniku. Na tla.”

Britev je kot klavrna igračka trknila prek podnic.

*Vedel sem: Primerilo se bo nepopravljivo – namenjen sem za strel.*

Komandir je s trdimi, razpraskanimi prsti segel k petrolejki. Jo prižigal. Sédel – dolgo meril zmedenega Kapljo na kolenih pred nahrbtnikom.

“V adventu smo za tri ukradene krompirje streljali.”

Kaplja je prikimal: “Vem.”

“Spomladi smo za kos ukradenega kruha streljali.”

Kaplja je prikimal: “Vem.”

“Veš pa greš pa kradeš!”

“Britevca – tako ali tako je ne bo več potreboval!”

Komandir je vstal. Prišel težak, počasen. Z nohtoma pogladil Kapljo gor in dol prek lic. Se zmrdnjen vrnil k petrolejki. Gledal, ko da ga ne vidi:

“Naj še zdaj, poleti streljam? Za ta hudičev ničtrc?”

## **Strmo gor, v mravljišča zvezd**

Potlej pa – in spet: Visok večer. Najbrž naslednji. Rdečkasto srebro svetlob in vse bolj gluhih senc se je odlivalo s pečin. Izza zaspalih, rosnih rož je skrivno prišuštel Čebulj. Šel je skrivljen, hitro, ko da koga zalezuje. Ali da jo cvre, zalezovan, v pritlehnih, dolgih, telovadčastih korakih – Kaplji se je videlo, da mu v kolenih škriplje kot od zdelanih kredenčnih vratc.

Pa je Čebulj zasopnil. Se ozrl vzdolž dvorišča, hiš:

“Pri priči h komandirju! Z orožjem! Z nahrbtnikom!”

Prijazen vetrc, vel je mimo sadovnjaka, vonjal po razpadlih jabolkah, sršenih, je grenčinastemu Kaplji zbrisal prvi mrč dremávosti zvrh vek. Na poti z brega je s pogledi begal križemkoli v temò.

Ob robu zvezdne rose se je zibal bel oblak.

Notri so večerjali nekakšno postno revščino, koruzni kruh, jerbašček nagnitih sliv. Šaljivec je razlagal umetnijo, kako vžgan ogorek nesti v golt. Puhniti kot besen bik dva curka dima iz nosnic. In – tobak vrniti na jeziku neugaslo ven. Pomembno je požmeril k zbeganemu Kaplji. Sprožil prst v tla: “Použijmo te darove, zakaj pošilja vam jih sam Gospod, je rekel sveti papež Ceferin Dvanajsti!” S kremžo je ugreznil žlico v zelnato čobódro.

Zunaj – mrak se je vdano zleknil v noč.

Mir. Krog hiše je čumelo pet vejátih lip.

Kaplja se je zvrnil zad za latnik. Spet ujel iz okna dol pavliho: “Kdor išče strpnost pri duhovniku, naj upa še na varnost pri razbojniku!” Naštrúkljal je nahrbtnik. Spustil tilnik vanj kot v kokošje gnezdo. Se skoz jablanove vejice zamaknil strmo gor, v mravljišča zvezd – z umazano dlanjo si je odribal solze. Z ličnic so se mu nabirale kot ptičji lim. “A veš, kako se v taki komplikaciji reče? Se reče: *Priveži se nanj!* Za kazen torej se to zadnjo noč priveži na kaplana,” si je kimal komandir: “Do zarje ga ne spusti spred oči. Drugih tam ne bo. Če bi pa storil samomor z morilčevo roko ali se nekako drugače zmotovilil kam, jo pihnil, stopi na njegovo mesto. Kraje britve *No. 19* si opran kvečjemu zato, ker si nam izdajalca sam odkril.”

Stražarja sta slonela za dvoriščnim zidom. Pod šopkasto magnolijo.

Prvi, blagi Brinc, z okroglimi naočniki. Pa strojničar Cigan, ki je grdo prenašal svoj priimek: Vsakič, ko so ga poklicali, je zajecjal.

Molče sta mu pomigala. In se z ovinka izgubila v stezò.

### Vrv je dišala po govejem vratu

Svetla, nizka bajta je poganjala med gričkoma. Pod jarim bukovjem. Kraj veže je na vrečah, se je Kaplji videlo v mračini, čakal kup sončničnih semen, najbrž pripravljenih za trenje v olje – odpahnil je v domačo izbo, zlepšano z visokim, ozkim okencem obakraj bogkovega kota. Za vhodom je nad belo packo tičal kaveljček: So tam ukradli uro na utež? Iz bluznega žepka je poiskal dve ploski sveči v lepenkasti lupini. Eno vžgal. Položil na široko, prašno javorovo mizo. Pa ostro začutil, da je zvrh peči opazovan: Kaplan je klečal, čudno skrotovičen. Roke si je ovesil z rožnim vencem. Z vek mu je, in od položčenih pečnic, zelenkasto sršelo v plapolanju stenja.

“Ljubi Jezus vsemogočni – ali me bodo ubili?”

Z ležalnih desk in iz gomile krp je zaudarjalo.

Cekuta je zastokal. Se prevrgel. Butnil, zvegan, kot od pijače pijan – Kapljo je prevzelo kot pred norim strahom: Ko da truplo kobaclja z razbite krste v zrak pa v hlipanjih, podobnih mukanju, nazaj. Zabil je desne prste v pest. Zakleščil podhrtevanje. Se nagnil k oknu: Meglà, obotavljavo se je zlegala na reko. Se vzel na ždič, ki je od zida v zid obdajal peč. Se prekobálil gor, čez rob, h kaplanu – straža od magnolije mu je zvezala zapestji pod hrbèt. Vrv je dišala po govejem vratu. Razvezal ga je. Ga polegel. Mu nastlal pod glavo za naróčaj cunj. V dlan pritisnil krhelj kruha – Cekuta je pogoltno grizel. Pa z očmi ves čas izboljšeno, počasi blodil predse:

“Joj, ljudje! Nemočni talci – čakamo, kdaj nas bo kaj prišlo pobrat!”

Prostor je zadahnil od zaprtih oken, senc in zapuščenosti.

*Drugih tam ne bo*, je poudarjal komandir. Kapljo je votlilo.

Premaknil se je tèsno k trepetavemu Cekuti. Pritegnil puško. Jo potihoma odpel. Z vrvénega pasu odtaknil jajčasto narezanko z ročajem kot pri steklenici za sifon – iz mraka mu je vzkrilil Jurko, bolničar: Našli so ga na kupu kálovnic. Razrezanega. Zabodenega v nozdrv. Z desnim uhljem.

Zadrževal je dih. Poslušal ven. K magnoliji.

Kaplan si je oblizoval zapestja, ribal, božal:

“Svet? A se tudi tebi uprizarja kot morišče?”

Bolj se je Cekuta zlagoma umirjal, bolj je Kapljo žgal nemir – na lepem je ujel prelet ujede. Žvižgasto skovikanje, ne od skovirja, temveč od skrivača: Ne huka kdo dogovorjenih znamenj? Kot okostnjakast krempelj mu je greblo v grlo – kaplan se je zabrbotal k molitvi. Se pokrižal, klanjal.

Saj bo med nami dvoje vrat, če se bo kdo priplazil!

Zunanja, vežna: Vlažna so. Nabrekla – bi krehnila.

Cekuto je posedlo. Pahnil se je k steni. Pomahljal:

“Kako pravijo pri hiši? Kako? *Pri Katariniču*? In – čemu je prazna?”

Kaplja ga je tiho gledal. Kimal. Ko ga je nataknilo:

“Vaši vojščaki so Katarinko tako zdelali, da je Katarinič sam ni upal natovoriti na voz. Poskusil je – pa se je siromački drob razsul in z njim otrok. Krsto so zvečer v mrtvašnici ukradli. Jo zapili. Pobili v soboto še moža. Mu glavo zatlačili v torbo, da se ne bi potočila konju med kopita – *moja vi, moja vi*, je vreščala neka starka: *Kaj sem videla! Naj grem naprej?*”

Kaplan je bégav, plah puhtel po seči, znoju.

Začel je šepetaje, vdan. Brez iht. Pohlevno:

“Ubijanje da je včasih nekako potrebno – vendàr gorje, če se zazdi nepogrešljivo. Zdaj drug nasproti drugemu postavljate svoji pokvarjenosti spomenik. Pol hlapci na kolenih. Pol likvidatorji v robotih škornjih, rdečkastih – da se ne vidi kri. Prav. Naj bo vse prav! Pa tebi, kako je tebi ime?”

Kaplja se je od strani posmehnil:

“Odkar sem borec, kar *Viktorija*.”

“Ah! In kje si se našel grščine?”

“Natanko tam, kjer ti: Profesorja Jerè in Strupi. Grščina, latinščina.”

“Kako! Jerè in Strupi? Neverjetno! Škofovi zavodi! Iz njih si zrastel?”

“Začel sem rasti. Rastel, doklèr me ni nekdo izdal. Zdaj sem pa tu.”

“Strupi, retorik – njegov na moč učinkoviti spoj dialektike in logike!”

Živo je klecnil med spomine. Pa ovenel. NAGRABIL ZA PEST KRP S PEČI:

“Od snoči že videvam božjo njivo: Mrak. Sadinja vas pri Žužemberku. S križev ždijo vrane. Iglisce se z jelk usipljejo na poležani sneg – jah!”

Kaplja je zamižal: Stenska ura, ki je ni v packi tik za vrati, prehiteva.

## Pet čelad, nadevanih z obrazom

Čutil je, kako bi se Cekuta od vsakršnih tesnob izkašljajal v nekakšno spoved – kremžil se je, zviral. Od zglajenih desk je kdaj pocvilo. Začel je krpe vezati v nabuhle vozle. Jih mrzlično razdirati. “Poganja me od rečenice: *Bog ima za pametne v nebesih dovolj dela!* Do poganke: *Spal bom sen, ki v njem ni več nobenih sanj!*” Nerodne, hrapave dlani so mu izstopale pol pednja daleč iz oguljenih rokavov. Včasih se je zahihital – se hihital. Se zavrl v stok. S ploskim nohtom je obtrkal blaten čevlji:

“Pod stopala se mi splazi hlad! Kot iz kleti! Pa spet, ko da sem o strupenih mrazih krog božiča zamečkal podplat v svež juničji kravjak – o, blažena toplota!”

Sigal, hlipnil je. Lasje so mu kot kaveljci na obešalniku štrleli s čela:

“Sen, paž noči – ta benjaminec smrti, ta misterij, ta nerazložljivost!”

Sopel je. Čvrsto ulóvil Kaplji prste – ta mu jih je brž, mrmrav, iztrgal.

“Z dedom, ob zatonu sva počivala v čereh! Iz predora blizu doli je v predor zagnalo vlak – hip, ta kos minljivosti se mi je vrezal v spomin. Prevzelo me je hrepenenje po, kaj vem, če hočeš: Večnem, kajpak! Svetem! Izza te vznesenosti se je rodila moja sla po Bogu – zakaj žalila me je šibkost našega vsega! Me silila v iskanje smisla vsemu.”

Kaplja se je, z mislimi drugje, komaj obrnil vanj:

“Ampak pri kom iskati, kam? V čem – po vsem.”

“Po čem vsem?” se je kaplan mahoma zatišal.

“Jah – seznam! Grščina v brevirju, namenjena posadki: Učitelj Mirče Pajk. *Stari birt* Smerkolj, stárosta sokolov. Marija, mati, s tremi pobči.”

Cekuto je izžemalo v robato, grbasto slamnjačo.

“Gol seznam: Ime, hišna številka – nič dokazov!”

Kaplan si je izsrkal lice kot od razbolelega zoba:

“Ah! Da jih ni? Najlepši dokaz, da so krivi, je, da ni dokaza, ker: Če dokaza ni, pomeni, da so ga skrili. Če pa so ga skrili, so torej kaj – krivi!”

Mlačna sapa z brega dol je stresla prašne, strgane zastore v oknih.

Najbrž maček se je, tih, priropotal do hišnih vrat.

“Aj! Ljubi Jezus vsemogočni – ali me bodo ubili?”

Misli so se Kaplji spet, kot jata rib mladice v kalnem toku, zlivale drugam – melišča, nagnil se je stran. Jih gledal, bela, strmo gor, s peči. Kuštrava od senc. Melišča ondan, skuštrana v dežju. Robidje naokrog je klapoušno pobingljavalo: Ko so pridrli, jim je dobra sreča kar se da natančno vzbuhnila spod nog poldrugi jerbas rudniškega razstreliva. Godlja – kamnat sveti Bonifacij je debelo zastrmel iz opustelih lastovičjih gnezd v plesnivem zidnem dolbu. Kaplja se je zrinil v pleve na skednjù.

Se tlačil k pajčevinam, pocukranim z mrlački muh. Veter se je zviral skoz odceve veje. Pljusk se je obračal v hrib, trave česal zdaj na velo, zdaj na biks, se vrnil, vsakokrat je prah na cesti brž pogoltal dežne šibre – tresk: Pet čelad, nadevanih z obrazom, je odkolovratilo tri sežnje v zrak. Druga so za drugo z votlim, ponvastim udarcem čofnile na kolovoz. Se gugale kot cvilimožek. Se zgrgrano, curkoma napólnile z raztreščene kapi.

Kaplja se je mlinčil v pod – pa tisti Pisciarétta?

Mlad, hudoben, tolst, porasel z belimi ščetinami. Obležal je v koritu, pred svinjakom. Na mezincu kazal prstan z roževinasto mrtvaško glavico.

Pod streho je strohnela oknica udarjala v okvir. Se spotoma razbila.

### V podobi belega metulja

Eh, prešlo je, se je Kaplja zganil. Prešlo že marsikaj. Ozrl se je: Oni se je z mačjimi očmi, na pol pedi, privrtal vanj – sapa mu je šla na česen.

“A kaj razmišljaš kdaj, *Viktorija*?”

“Ne kliči me več s tem imenom!”

Kaplan se je znojil. Obakraj sènc se mu je vžigalo za diadem solzic:

“Aja! Krstno mi povej, pa te ne bom!”

Uplahnil je. Si naglo poiskal prek lic:

“Si, kakršen pač si. In si kot jaz – le da tegà ne veš.”

Momljal je, mu pred nos pozvanjal z rožnim vencem:

“Mir noči, vzete iz dolgčása, ščipa, zmrzlega snega!”

Pod palcem je ujel kocino, hušnil v žep, izdrl britev, si oslinil kót kraj ustnic, zgrabil kožo, se nakremžil – se očedil. Se gladíl. Pokimal. Britevco zavil v umazan robec. Ju pogreznil v suknjič. Se oziral: “Jah! Dežela? Je pod ničlo! Smrt, koti se kot podgana! Kdo bo nosil jarem vseh posledic?”

Od nekoč se je pripeljal dah po címastem krompirju.

“Vidiš! Vidiš – ni ga še bilo, sveta, doklèr me ni bilo!”

Zdaj bo, Kaplja je prisluhnil, spet vpraševal v temò:

“Kam – neskončno prelivanje našega časa! Zakaj?”

Pa je Cekuto vrglo na kolena. Dlani so mu šimpanzje tlesnile v krpe:

“O, ta noč, Gospod! Vsa najina, vsa črna! A ne bredem proti toku?”

Zvijal je roke krog križca, ga poljubljal. Se spet metal ko tlačani pred graščakom tik do desk in cunj, pahnjenih čez hladno peč – Kaplji je na lepem zazvenelo po nekakšni, se je čudil, ne predolgi večnosti: Ob vzhodu že bo ta Cekuta, ta kaplan samo še mrtev, torej kaj – predmet? Predmeti pa nikoli več, skoz veke vekov, ne umrejo. Kot kamnata sekira bo. Šivanka iz kosti. Kot leščerba v žarnem grobu. Kako je torej s to



rečjo: Duša bo zletela z dihom? S krikom, stokom – kam? Kako bo šla? V podobi belega metulja, šopka jagod, grlice? Kot puhasta snežinka, ki brlivkne v sinji nič?

Cekuta se je klanjal. Pocingljal z rožnim vencem.

Si pokrili obraz: “Bog, moj Bog – a bi me ti zapustil?”

Kapljo je prevzemalo: Kaplan vse bolj drsi v otročjost. Od zelo zagat v norost. Zganja hrup kot v zakristiji, če se mu zlasata ministranta – z vrat je spet previdno zašumelo. Ko da maček oblizuje kost. Obšla ga je tesnoba. Od povsod je, z oken, špranj, v podobi kačjih zob, zazevanih pod strop, strašila mesečina – spet je zunaj rahlo cvrknilo. Cekuta se je, s prsti v ščepèc, trkal za kesanje. Mrzlično jecljal: “Gospod, pouči me, kako v nebo, ne da bi nam kaj natrgalo teles!” Brbral je v pest, ožeto k nosu – Kapljo je nasršilo: Ko da nekdo po mačje hodi v hišo?

### Znamenja dopuščajo domnevo

V ustih je zaznal lepljivo, polžjo, prašno slino.

Siten mraz, otóplil ga je hlad iz ročne bombe.

“Ni mi pomoči, obsojen sem pač nase,” je kaplan zamiral. Se s klečanj sesedal v kot, po turško. Žmeril, ko da ga je oklatila pijača. Si začel, gorjup, šušljati: “Žejen sem! Kot žolna žejen! Bolj – ko duša v pèklu vic!”

Kaplja je prisluhal ven. Z nohtom drezal po granatinih zarezah – pa Cekuti zvezal lakte za hrbèt. Se zdrsal dol. S puško v pesteh pripiral, bolščal. Prežal. Ostrmeval skoz rogljiče mesečine, položene vsaksebi noter. Se kot mesečnik, ob steni, s korakom v korak, z napetimi očmi, brž mu je zaključalo v sencih, odpravil h kuhinji. Natočil cinast piskrček. Kapnica je pohlevno pricurjavala. Dajala glas kot mačice oledenelih vrb vzdolž potoka o božiču v burji. Stisnil pipo. S piskrcem obstal. Odrevel – na pragu se je temno zrisala postava. Prej ko se mu je preplašenost vžgala v strel, je oni vprašal: “A bo vse v redu?”

Kaplja je uganil: Komandir.

“Mhm! Nič ni narobe! Vse!”

Daleč kod se je v noč usula toča treskanj.

“Makaronarji. Lovijo *laške zajce* – mačke.”

Kaplji se je veža gugala kot čoln v skalah.

“Kje ga pa tiščiš?”

“Na kmečki peči.”

“Ih, *kmečki*? Je kaj nekmečkih blizu tod?”

V spuščeni roki je držal debel samokres.

Pa ko da se je z vedrega neba ponižal siv oblak, zakril dvorišče – v hipu ni bilo sred vrat nikogar. Le dve jablani sta plaho zadrhtevali čez pot.

Kaplja se je vzpel. Kaplanu spróstil vrv. Mu dal vrček:

“V svetem pismu, če prav pomnim, se nekomu posmehujejo, ker se ni znal rešiti s križa dol in – ker mu Bog ni maral na pomoč?”

Cekuta je pohlepno pil. Obakraj ustnic mu je puščalo.

Oddahnil se je. Se otrl v rokav. Spet nagnil. Lizal rob:

“Življenje teče med nesmisлом in ljubeznijo. Kot reka mimo takih in drugačnih skal. Pogan vpraša: Kam? Nekateri smo ljubezen – drugi pa?”

“Nesmisel, kajpada!” je Kaplja naveličano zazdehnil.

“Saj – znamenja dopuščajo domnevo, da je res tako.”

Sunil je kotlič pod cape kot monštranco v tabernakelj:

“Se me ne bojite? Novica se bo širila kot oljna sraga!”

Zgrbil se je. Dlan omrežil z rožnim vencem. Spustil stok:

“V hipu se bo sonce kot krvava pest zaprlo zad za hrib!”

Sopel je. Se kremžil Kaplji. Mu po zajčje migal v šobah:

“In tako, *Viktorija* – kmalu bo do konca vsèga konec.”

Stegnil se je, se zazrl skoz mračino:

“Jah! In da bo potlej vse strohnelo?”

“Bo, seveda bo, strohnelo bo. Vse.”

“Ampak – kupujete si mačka v žaklju!”

Kaplja je odmignil: “Poznamo mačka.”

## Žepni nož, zapičen v potico

Sklonil se je: Stara ura, ki je ni v madežu kraj vrat, vse bolj dremavo gre. Kaplan se je prekobacàl v klečanje. Z nohti grabil h križcu pod obradek. Zibal glavo. Šepetal priprošnje. Veke so mu po kokošje padale vkup. Jih je pa vsakič sunkasto razprl. Zamrnjal. Kašljal. Zagrgljaj. Kaplja ga je zbliza, sotrpinsko meril. *Enako naši upi, njihovi so majhni. Ničevi. So sončni prah.* Mlinčkasta, vročično móljena molitev je uspavala – Cekuti se je glas ošilil. Še nekajkrat je zažebal, pa se z ramenom, mláhav, na kolenih vrečasto zalomil v zid. Usta so mu omahnila med zavihke. Zevala. Ko da se bodo snela. Prej žveplasto bleđičasti obraz mu je ološčil znoj.

Ko se bo zdramil, je pomislil Kaplja, bo nemara drug, vdan.

Bo mar opletal, naj pobegnem daleč od njegove smrti? Celó spodžigal, naj zbeživa skupaj – kam, bi naju naši brž naši. Na màh ubili. Kot njihovi. Kot Lah. Kaplan je zamomljaj. Se hitro zbrusil v zbrano, stanovitno, lahceno smrčanje: Ko da h glasbi, ki je ni, brni pohleven, razglašen

otroški kontrabas. Kdo bo, pred zoro še, odprl ponj? Moškon, odurni Peskarč, Loteráj, Popotnik? Ah, *konjedercev*, jim je za hrbtòm kdaj rekel komandir, ne zmanjka. Ljudje se ne bojijo niti véstnih furij. Še najmanj Boga. Kdo jih izbira? Kdo posili v kaj? Kateri vrag, ko jim kot žganja pijanim kaže smer?

Kaplan je hrkal. Zabrbľjal. Nà, še v sanjah moli, se je Kaplja zleknil.

Kdo ponj? Kdove. Sposojeni, kostnàti likvidatorček Akacija – stržek, ko da je v zibki rast oholo pozabila nanj, z nosom v kavkin kljun, z roženimi naočniki ko dno dveh pivskih steklenic, hodil je ponoči, híter, ko da goni star bicikel, v beli vetrovki, ujedje osmehljan, huljast – Kaplja se je vsakič ob Akaciji vprašal: *Kje pa je pozabil koso?*

Cekuta je zaškrtnil. Vzdihal. Prhnil v jok.

Oni Čebulj morda, z obličjem kot zastaran madež? Nekakšne belcebube, močeradki, dušne krote zvabijo človeka v – kaj? Ah, da ga res? Ali ne gre, kamor pač gre, lokav, zmrdľjiv, jeguljast, sam? Podobni mrhovinci so sred vojske tu, sred vojsknihi tam. In zmeraj bodo. Vsepovsod – čakajo. Somračni. Kot sred njivskega osata strah s prezeblo vrano na klafedri.

Objestni gospodarji vsaj za dan, dva kakšnega življenja.

Spet ga je dohitel smeh ljubljanskega postreščka Savla:

“V gamašo skrijem praprotovo seme, pa do treh ponoči slišim kot iz radia v gostilni, kako z veseljem se z oblaka dol bogovi smejejo ljudem!”

Kaplji so se iz temè zelenkasto natkali starši, teta. Stric – južinali so pri kužnem znamenju. Na plahti, v makih je naštel orehov štrukelj. Skledo s kuhanimi jajci. Sol in sir. Kito kožnatih klobas. Posodico z gorčico. Rdeče vino v opleteni steklenici. Žepni nož, zapičen v potico, od rozin mozoljavo – *ko da sem s kroglo padel, me več ni, tako nikdàr se jim ne oglasim.*

Vse bolj je čutil, da mu sen spodmika tla.

Napenjal je oči kot polh zvrh tepke – nič.

## Angel z oljkovo metľico

Šumljavo ga je vzelo blizu gor. Vsenaokoli je prijazno, trudno vonjala jesen. Bledenje žarkov – v jerebiki je žgolela taščica. Razpiral je dlan z vlažno kapo, kot glina premečkano v kepo. *Koledar na steni kod jim kaže kraj oktobra.* Nanaglo pa – z avtomobilske umivalnice se je izcédil smrad po žveplu: Čistili so jo. Na kup metali preperete, stolčene, izbruhane akumulatorje. *Menda, skrivnosti dobrega in zlega v človekovi usodi,* je zaplivalo po Kaplji, ko je zlesenel: Na hišnem pragu je čemela starka

v razprtem črnem krilu. Dobrodušno je mežikala fantiču, ta je z ročno bombo tolkel drobcene orehe. Dečkove dlani so, gibke kot pri krstu šapke, čvrsto stiskale ročaj. Mlatfle – Kaplja je zakričal kot v zrcalu: Videl se je.

Slišal nič.

Slišal je le hrest lupin, udarce, ko da bat razbija počen zvon.

Stresalo ga je od groze. Planil je – kaplan ga je spet stresel:

“Ko čuvaj zaspi, v noč zapoje sova. Sveča tamle, dogoreva.”

Zajecljal je – prsti so mu trznili v puško. K bombi zad za pas.

Cekuta je vzdihnil. Se odplazil drugo svečo netit s prvo. V rokàh mu je nerodno drgetalo. Vzdignil je svetlobo. Kot s ciborijem stopil sèm, tja v izbi. Se med oknoma obrnil. Stenj približal ustnicam – v plapolanju se mu je obličje pačilo v prikazen, navozlano iz prstenih beloušk. Zmrgódil se je v kisel smeh. Odložil luč. Se spet obračal, poklapan, ponižen, h Kaplji. Se težavno shribolazil gor. Do desk: “Živa sva, *Viktorija* – kot mrtvo listje sred adventa se najine besede še osipajo na naju.”

Kaplja se je, strgan od zadremanosti, zbral.

Obujala ga je nekakšna zoprna hvaležnost.

Bolščal je v Cekuto – ta se je po štirih spravljaj v kot. Se mršil po laseh. Se z nohti česal. Si rokav pretegoval k pestem: “Pa sem zaspal. Pa se je vse okoli naju dveh vrnilo v resničnost – me poslušáš?”

“Če bi te razumel, bi,” je Kaplja zanergàl, “tako te ne.”

“Žal.” Kaplan je zmignil, brž potihoma vzkliknil: “Čudež – Kana Galilejska! V sanjah sem prišepal po stopnicah mimo dveh kamnitih piramid skoz hrastove, mogočne duri v hram, da bi se podàril, kakršnega me zdaj vidiš, pošvedranega duha, povaljanega, Bogu – gneča! Drug pri drugem! Ni nikamor šlo! Ko da jih je Gospod v cerkvi sproti delal, so se usipali, ko da brez konca, znojni, s klanca kam! Nad njimi je v nizkem letu jadral angel z oljkovo metlìco. Jih tu, tam škropil s hladilno božjo roso – no, tako.”

V žep je pobrkljal za rožnim vencem. Se kraj Kaplje skljukal v mrak:

“Angel je zaterjal: *Ne boj se jih* – kot rajske ptice so mu harfe pele!”

“Slišati jih je bilo ko težje dihanje. Smrčanje.”

Cekuta se je zmedel. Si z dlanjo poribal nos:

“Meni se je videlo tako, tebi se pa slišalo tako – vseh vrst nas je priteplo v to dolino solz, kjer ni ne črnega ne belega: Je le nadležna sívost.”

S prijazno plahostjo ga je, potrpežljiv, skoraj prijateljski, vprašal:

“So te v Šentvidu naučili grščine, da bi me spravil tja, kjer bom?”

## Dal bom kamen krsti na pokròv

Kaplja je odmahnil. Pahnil prst na usta: Kot med zajčjim lovom se je daleč tam razdrlo ducat strellov. Kaplan si je prikimal: “Jah – tujec. Ko da nekoga brani pred nekom?” Kaplja se je z uhlji stegoval, da bi še kaj ujel:

“Če bi s to svojo brambo ropotal doma, bi tod bil mir!”

“O, *Viktorija*, kdaj boš razumel, da zgodovina valovi?”

Mesečeve vitice po zidu so spominjale na trske pozlačenega okvira.

“Sreča, z gnojnim vozom je zrohnela k nam! Bo kam pognalo kaj?”

Cekuto je zagatno gnala lakota po besedénju. S kazalci si je svedral v zrak. Z dlanjo kiparil mašne vinske vrčke, ko da še ne ve, ali naj moli ali bi zadržno drezal v Kapljo:

“Smrt, ta se začne v očeh.”

“Čigava smrt?”

“Smrt! Vsakršna – v očeh!”

Za hip se je prelamljal, ko da bo zgrmel na čelo. Zastrmel. Vzkriknil:

“Smo daleč padli od Boga! Edino smrt lahko vas – nas otme nazaj!”

Kraj njiv se je kot od strpinčene živali strgal stok. Cekuto je potišalo:

“Pa sem verjel, da se spoznam na srečanja s polnočnimi strahovi!”

Kaplja se je trudno, zviškoma ozrl, *ko bodo vdrli, bo v lobanji, kjer je še sinoči kaj bilo, edinole temà* – kaplana je vznášalo. Ko da si bo zapel.

“Oj, *Viktorija*, kdor se bije za ljubezen božjo, je kot jama v rastlinjaku: Kolikor je zemlje dala, toliko bo več prostora za dobrotno luč in zrak!”

Zapestja je položil k prsim. Molčal – se na mäh začudil:

“A grejo leta! Kar je bilo včeraj, je kar predvčerajšnjim!”

Prek njiv se je živalski jok votlil v odmev. Se bližal. Grčal po stezàh.

Ko dedu v miru čebelnjaka – spet mu je, Kaplji, glava kinkala.

Spet je iskal do svetle pege v steni tik nad vrati, *k uri, ki je ni*.

Čas, sikal je kot lok prek strun. V ušesih ga je tanjšalo v kačji zven.

“Še majceno, *Viktorija* – že bosta zora in vsakdanji gnoj zalila noč!”

Kaplji je v kolenih zdrevenelo. Zleknil se je:

“Veš, kako se bo končalo – odkod tvoj mir?”

Kaplan si je objel oči, zašepetal skozi prste:

“Po svoje sem se bojeval za žlahtne, vidim pa, vse bolj težavno dosegljive cilje.” V Kaplji je zakuhalo: “Aha – ko si posadki dol sestavljal iškarijotske listke? Jih vtikal deklicam v kitke!”

“Z mrtvim govoriš, si pa tako krivičen.”

Spustil je dlani, omagan. Ga premeril:

“Pravim, *po svoje!* Slavim svoje svetnike. In vi častite vaše. Pravim, živel sem, da bi vam bil čimdlje čimbolj v škodo. Pravim: Vsakršno! Ste me pa

naslutili. Me zelo na hitro razvozlali, hja: Kdor bo zmagal, bo zaslužno lahko narobe klical *Cuius religio, eius regio* – čigar vera, téga oblast! Pa če bi bil pogan, bi si zaupal: Dal bom kamen krsti na pokròv, da se nikoli ne bi več odprla. In se, vdan, izgubil tja, od koder sem prišel – v nič!”

### Mlada ženska črnih las

Dolgo, nepremično sta nemela. Vsak v svojih strahovih.

Kaplji je kaplanov rožni venec kot nihalo v uri rezal čas.

Od čudnih šumov krog in krog je segel k puški. Jo skrivšema odpel:

“In če je zemlja, ta, kvečjemu semence v golši kakšnega golobjega, recimo mu – nadbitja?”

“Rekel si Boga?”

“Ne. Rekel sem *nadbitja*. Bog je še presneto daleč.”

Cekuti so roké z ramena dol kot opici slonele v peč:

“Jaz mečem svojo smrtno senco – ti si pa blebetaš!”

Kaplja je, razvnet, osluškoval. Mu rekel, da bi rekel:

“Če je vrag le znak za zlo, bo potemtakem tudi Bog zgolj znamenje za dobro. Da ni morda kako drugače?”

“Eh, ti moji udje, na poti v prah!”

Ko dih so Kaplji misli lile druga v drugo. Se prerivale. Ga vzdramljale. Napenjale – Cekuta mu je, z liso mesečine v revnih obrveh, zašepetal:

“Kmalu me ne boš več videl. Jaz pa te ne bom več *mogel* videti. Na grobu bo prhnel slovenski Janusov lepak: Do tod je pritacàl kaplan Cekuta. Zagreblji smo ga v pekèl! Zada pa: Je plemenito nprav imel kaplan Cekuta. Zaprlji smo si ga v srce! Norost, *Viktorija*, jaz – o prvi zarji me bo porodilo v smrt! Ko da ste mi opttali peklenške uteži: Bolijo me. Bridkó mi je! Naj neha cvesti to trpljenje – ampak: Je res enkrat samo nobenkrat? A to drži tudi za naše tu, *enkratno* životarjenje? A bi se torej reklo, da me ni?”

Spod klanca k hišam je potihoma zavil ropot vozov in bornih vpreg.

Kaplan je vzniknil od peči. Udaril v stropne deske.

“Pa, saj se smrti ne bojim – grdo sem radoveden!”

Od hudega je drgetal. Vrh vek se mu je zbirala zelenkasta medlíca.

“Kraj sveta, *Viktorija*, je zame kar se da pred vrati. Še dve mižánji s pušk. Še štirje strelji. Krik v sončni vzhod. Še pol vzdihljája. Pol mesarske kletve – pa že bo, kot sem včasih slišal, le še *pesem slavca v mesečini!*”

Kaplja se je prekobálil. S peči pristal na ždič. Se zasrepel v Cekuto. Ga z očmi ostro vkoval ob steno. Se odgnal na tla. Odmaknil vhodna vrata.

Sključeno, na preži stopil zad za puško. Ven – vreme, nežno čipkasto, z razpetimi meglicami prislonjeno čez hrib, se je že kodralo v rožno runo.

Iz rjastega tatmana je v korito požvrkljaval droben curek.

Voljna pajčevina jutranjega vetra je plapolala v senožet.

Za skednjem je stal nekdo v obaltnih škornjih. Se obrnil. Spet pogledoval. Odšel – se spotoma spojil z mračino, ki je iz nje stopila mlada ženska črnih las. V hlačah. Grenko tarnanje se je primešalo v škrtanje slabo namazanih koles. V párkljanje zmedlelih krav. V prhanje polmrtvih konj – *joj, mama! Mama, joj*, je tožil svetlolas, izhيران glas, prebadan z bolečino: Prosil, naj ga ustrelijo, *tovariši! Ne morem več!* S klanca dol je rjulo. Vzdihovalo – ranjenci so z lojtrnikov, na otepih slame mrgoleli, trzali kot ribe v kadunjah o poplavi. Drugi so ležali snopasto, zagrnjeni s potrzanimi koci.

Mimo hiš je hrup daleč gor prebujal pse v zadirčen lajež.

V redkih oknih je zatlela luč. Se je očrtal madež lic v ruti.

Žalostna procesija je omagovala. So ji pa vijoličasta bliskanja ročnih svetilk pomagala naprej – Kaplji je bilo, ko da se vleče za vozírji, vsakim, smrad po kislem znoju. Po zdrapanih odejah, páckavih od starega gnoja.

Kmalu se je noč spet ugasila v temò. Le kakšen pes je še povpraševal do psov, sam, zaspan, kaj se je tako prikrito hrupnega zaneslo iz vasi.

Vonj po sadju, rušju in semenju je venel, dišalo je po rosнем.

## Ko da bo zemlja legla v grob

Kaplja si je pljusnil dve prgišči vode na oči. Otrl vrat. Se vrnil.

Druga sveča je cvrkútala, plesala. Pleskala bezljave strahce v strop.

Cekuta se je ihtno, na kolenih, po latinsko križal. Si dajal razpelce z rožnim vencem k ustom: “Se mudi, je torej konec.” Si obrisal znojne srage z ličnic: “Čudno pravzaprav! Jutra, ki prihaja, ne morem ne izmeriti ne razumeti – a ga ti?” Kaplja je odkimal. Pahnil puško k mizi. S kapo stepel prah s klopi. Pomislil *čas, menda*. Gledal je v smetljiva tla: *Čas – začel se nama je surovo krčiti, tvoj čas, kot vlažen škorenj v ognju*.

Kaplan je čakal na besedo, zmignil, zvlečeno povzel:

“Če ni vse rožnato med nama, je pa postlano s trnjem dobre volje.”

Potisnil je obraz v dlan, jecnil:

“Kamor grem, ne bo trpljenja!”

Pobožal si je palec. Gumba na rokavu:

“Malo bom odnesel tja – lastno senco.”

Prevrnil se je. Poiskal s peči. V Kapljo.

“Svet ostaja isti: Drugačimo se mi! Bo kdo prinesel kaj bolj sončnega v to zbegano, poraščeno deželo, ki ob zori žre mrličice – o, čas vinograda z gomilami! O, čas trgatve senc! Počenjamo, ko da ne bo nikakršnega jutri. Vendàr nebo, *Viktorija*, nebo se ne spusti v prazna srca! Prihodnost, ta podaljšek sleherne preteklosti – bo zmeraj isti dež. Iste prašne jerebke ob občinski cesti. Isti kažipot na brezpotjih. Bog pa me je dal! Bog je sodil – Bog, me boš pobral?” Z nakljukanim kazalcem si je križem šel po licu, ali bo dovolj obrito. Se spet križal, bunkasto, ko da se z dolgimi žebliji pribija v zid. Pa onemel. Molil. Si zašepetal: “Je menil mislec: Nič od vsega, kar je, ni za modrijana tolikanj zares ko to, da bo moral pač – umreti!”

Rebra v oknih, jih je Kaplja gledal, so se črtala v temò. Dodal mu je:

“In o ničemer ne bo prej tako nič vedel kot o tem: *Kako bom umrl?*”

“Saj – med vsemi večnimi resnicami o preminevanju je ta prvotna.”

Cekuta je vse bolj hripel. Ko da ga kaj ščemi v grlu.

Povzdigoval se je, zibáv. Z rokami v rožnem vencu.

Od grenkega mu je molitve sproti sesekljalo v síkast nič.

Pa se je, kládívce v budilki, rezko prebudilo v prvi kikirik.

Cekuta se je zamajal: “Bog! Bog – a si me spregledal?”

Izbolščeno se je obračal. Zóbal ustnico. Si zribal uhelj:

“Kako je čudno, z menoj ko da bo zemlja legla v grob!”

Kaplja je razdraženo vprašal: “Kakšna zemlja – kam v grob?” Kaplan ga je kot mesečnik premerjal. Zibal glavo, tiho poprijel: “Ko da bi svet umiral, ko umiraš. Se tudi pravi, ko umreš, *Viktorija*, umrejo zate vsi. Vse! Človek se rodi, umre: Kolikokrat na noč ali skoz dan se svet rodi, umre?”

Znoj se mu je zlival v jok. Se močil Kaplji na zapestje.

Spet je petelin kot raketa prsknil v zor – otresel ptice.

“Ledina, ki jo tlačim s čevljem, ve, da je le svetla vnanjščina temè.”

Nalomil se je h križcu v stisnjenih pesteh. Se stisnil v bedno gmoto, prevlečeno s razšitim suknjičem. S komolci pri nogah: “Zvezde! Zvezde! Zagrinjali me bodo vonji gozda! Mesečina, ljubi Jezus vsemogočni – ali?”

## Košato slivovo drevo

K hišnim vratom so po vijugavi stezi prišli koraki.

Dva, trije pari nog so počakáli zunaj. Za koritom.

Kljuka je udarila ob zid. Po veži je zaropotalo, ko da se mudi. Škripnilo. Močvirna, petrolejasta svetloba se je zagatíla v izbo. V njej se je grobo zarisal Péskarč, mulovodec – čokat, plečat mrlič: V drvenju, sred kratkih krikov in spodbujevalnih žvižgov, kletev, švistanja kozaške konjenice,



kot na lisičjem lovu se je gnala zad za pretepenimi alpinci, razbežanimi v sipek sneg, v megličje, je zapódil bajonet na puški v sivca: Žival je hrznila. Ga šavsnila. Mu kožo strgala od ust. Ga spremenila v mrtvaško glavo.

Kaplja je vstal na ždič. Poprijel kaplana. Mu počasi dal s peči.

Dal vrv Peskarču, ta je Cekuti lágodno zapeljal lakte za hrbèt.

“Življenje si zasluži vse priznanje, *Viktorija*, živi ga po pameti!”

“Zapri, ti tu! Brž, drži gofljo! Brž, brez besed – posadka se je napovedala v obisk!” je Peskarč enoróč zategoval kaplana krog zapestij. Sapa mu je čudno šla mimo razgaljenih, s tobakom počrnelih zob. Kaplja se je čudil: Mulovodec, Peskarč – ni nosil puške. Niti samokresa. Samo pod pázduho, po lovsko, kljunat, robato brušen kramp.

Kanji klici so mrakobnost hitro barvali v jutro.

“Moj prvi rajniki dan: Kajpak brez besed, *Viktorija* – ga boš pomnil?”

Peskarč se je urno vrnil prežat ven. Na prag. Se zamrmrat z možmi, tenko potaknjenimi sèm, tja v senco. Cekuta je zadihal v nenavaden mir. Gorjupa usta mu je oživila rožnata bledica. “*Inu je is vezhera inu jutra bil pèrvi dan, sem bral. Kje? Ah, pozabljam! Ah, no: V prvi Mojzesovi knjigi!*”

Z gnojišč je rigalo iz viteško neumnih petelinov.

Kavdránje kur, zabrskanih vzdolž hlevskih vrat.

In prvi žarek – kot zlata tačka se je, zanesljiv, ustopil z okna. Kaplan je čakal. Z dlanmi na križu. “Naj tvoje ude greje sonce, *Viktorija!* Naj mete nate češnjev cvet!” Sonce – Kaplja se je sklonil: Kot s tesarskim svinčnikom je črtalo v obzorje. Se vzpelo tostran strmo gor. Se zliilo čez. “*Viktorija* – ker je ponovnih srečanj v teh mesecih manj kot sloves!” S težavo je zavlekel suknjič. Kráspal v žep. Mu, sramežljiv, ponudil britev, zamotano v packast robec – živahno zarjo je razpiralo kot v sladkávem igrokazu.

“Grem. Čez dobri uri, tri bom že tam gôri!” Spet je pogledal v strop:

“Med zbori angelov – ti pa: Lepo se imej!”

Sonce je zatreslo blesk čez rosne strehe.

Prek pajčevin. V čirik iz lastovičjih gnezd.

Peskarč je prihitel. Jim pokazal ven. Stopal kot za plugom. Obstal je za koritom. S pogledi rezal v jutranji, vonjivi zrak.

Kaplan bi Kaplji dal rokó. Je pa le trznil z glavo. Pomrmral:

“*Viktorija*, zbogom. Naj živi Kristus kralj!”

Kaplja je skomignil: “Zaradi mene – naj.”

Zeleno zláto, skraja bistro jutro se je jadrno stoplilo. Spočita svètlost je odstrla kos ovinka na pobočju, senčnega od sivih sliv. Vetrc je prijazno spenjal vitice robidja vrh melišč. Šli so mimo hiške sinjih oknic, belih sten, rdečih korcev – sred zadržepa je grozilo pol jelenjega rogovja, popacanelega z izpljunki vrabcev. Kaplan se je, slaboten, oslabeledo vlekel.

Nekam zmahedran. Kot pijan. Roké je krčevito rinil ravno dol. In spod rokava ven. Na peti črne nogavice se mu je svetlikala velika luknja. Skremženo se je oziral. Vse bolj na kratko. Kot v življenje – se oddaljeval.

    Za njimi se je napotilo dvoje lačnih mladih mačk.

    Kaplja jih je zadnjič videl daleč zgoraj, kraj ovinka – glavó je drugemu za drugim zbrisalo košato slivovo drevo.

    Zavil je tik za hišo. Držal britev.

    Pot mu je zaprla stena. Prislonil se je nanjo. Dišala je po plesni.

    Po prhlem lesu, prsti.

    Zagrebel je oči v grobi raševinasti rokav.

    Noč tam gori je prek travnikov bežala spat ko trudna, sita srna.

*Verena in Andrej Perko*

## **Dr. Janez Rugelj (1929–2008)**

Sredi februarja se je na ljubljanskih Žalah zbrala velika množica ljudi. Večino je povezovala nevidna vez pripadnosti nesojeni družini zaznamovanih z delom čisto posebnega človeka, dr. Ruglja. Že pred smrtjo si je dal postaviti na grob nenavaden spomenik. Visoko lomljeno skalo in iz marmorja izklesano odprto knjigo.

Bil je oboje. Skala, ki si je nepopustljivo utirala pot tam, kjer je do tedaj ni bilo. In bil je knjiga. Predvsem knjiga. Z več tisoč listi, s stotinami človeških zgodb in srhljivih usod. Knjiga je tudi njegova najresničnejša podoba. Je prisproda kmečkega fantiča, ki je vse svoje življenje posvetil iskanju znanja.

Že nekaj časa smo vedeli, da je bolan. Zadnji dve leti so se izmenjavale bolnišnica, operacija, rehabilitacija, nega na domu in vrnitev med knjige, med gore popisanih listov in med ljudi, ki so potrebovali njegovo pomoč. Zadnje leto se je med zdravljenji vračal v sejno sobo bolj z močjo volje kot telesa. Terapevtske skupine je vodil z nezlomljivo voljo generala na bojnem polju, za katerega bolezen in smrt nista imela pomena. Vsaj na sestankih skupnosti se je zdelo tako. Vsaj tistim, ki so se stotniji zdravljenecv pridružili šele pred kratkim.

Vsi, ki smo z njim pretolkli vsaj desetletje, smo z obžalovanjem in nemo opazovali njegov čedalje bolj drsajoči korak, upognjeni hrbet in oči, s katerih koticiki se je zaziral nekam nad naše glave; ki so videle nekaj, česar nam, njegovim zdravljenecem, pogled še ni razkrival.

Naju je zadnja leta večkrat poklical po telefonu. Njegov znameniti *Rugelj tukaj* je dal vedeti, da ne bo izgubljal časa z "brezveznim govorjenjem", kot se je sam mnogokrat izrazil. *Pridita na pogovor*, je bil kratek. Kot da bi povabil oče, ki ga nekaj teži in tega nikakor ne more izreči. Stisnil ti je roko, te posadil v naslanjač poleg pisalne mize (v katerem si seveda sedel malce nižje od njega in si ga bil prisiljen gledati



*dr. Janez Rugelj*

navzgor, malce ponižno navzgor ...) in se razgovoril o vsem mogočem. O službi in delu, o knjigi, ki sva jo tiste dni končevala, in še marsičem.

Le tistega končnega, neizgovorljivega, ni izrekel.

Nato je vstal in naju s sunkovitim zamahom povabil v svoje največje kraljestvo. Med police knjig, ki so se raztezale po vsej hiši od vrha do tal. Od kleti do podstrešja, na katerem je odprl vrata nekaj omar; v njih so bili še kupi neurejene literature. *Ampak zdaj bo vse na Cobissu*, je vedno znova pribil, *vseh deset tisoč! Od svojih študentskih let naprej sem jih zbiral. Glejta, medicina, psihiatrija, psihologija, sociologija ...* Mnogi izmed naslovov so bili "cirilski", kajti še pred desetletjem je bilo treba po filozofsko in drugo pomembno literaturo v Beograd. Med naštevanjem avtorjev je doktor mimogrede ubesedil njihova spoznanja. Med knjižnimi omarami se je sprehajal kot pravi turški paša pred postrojeno vojsko janičarjev. Obraz mu je žarel, starčevska utrujenost in bolezenska otrplost sta izginili brez sledu.

Sem in tja je vzel katero izmed knjig iz dolge vrste in jo za hip z neizmerno milino podržal v svojih koščениh rokah. Nato nama jo je pomolil. *Tale! To je osnova, če tega še nista brala, storita to nemudoma. Ne poznata? Pa to bi morala poznati, nezaslišano! Ja kakšna strokovnjaka pa sta, da niti tega ne poznata!* je hipoma vzkipeł in nato umolknil.

Obrnil nama je hrbet in obstal v tistem samogovoru, zazrt v svoje ljubljene knjige. Edino, kar ga je zares prizadelo, zares bolelo, je bilo neznanje.

Kadar se je dotaknil platnic katere izmed njemu posebno ljubih knjig, si lahko začutil, da njegovo nepredirno trdost preplavlja komaj opazna milina. V njej je bilo slutiti radost preprostega, ukaželjnega kmečkega otroka in njegovo neskončno čudenje svetu. Knjižne police s cvetoberom znanstvene, filozofske in leposlovne literature so utelešale silovitost njegove brezmejne vedoželjnosti.

Proti koncu najinega obiska se je raznežil in naju odpeljal k omari, v kateri je imel spravljene izvode knjig, namenjenih za obdarovanje. Iz kupa sva smela izbrati tisto, ki naju je najbolj pritegnila. V rokah nama je ostala beograjska izdaja znamenitega Heglovega dela *Estetika* iz leta 1959 z zlatimi meandri na hrbtni strani.

Zadnja leta, nekako hkrati z napredovanjem bolezni, se je doktor, kot da bi izgubljal zaupanje v moč znanosti, čedalje bolj umikal na bregove filozofije. Brali smo Sloterdijka, Brucknerja, de Bottona, Derridaja in druge. Vabil je filozofe in načenjal razprave. Te so se po navadi zaustavile na isti točki. Neizgovorjeno je obviselo nad nami kot velika črna senca in nas začelo ločevati.

Dr. Rugelj se je kot zdravnik naučil, da pot do resnice utira znanost, ob knjigah pa je spoznal, da samo umetniška beseda zmore čudež preobrazbe.

Knjige so mu pomagale odpirati skrivnostna, pogosto trdno zapahnjena vrata do duše človeka v stiski. Njegova andragoška metoda je bila tako učinkovita zato, ker je znanstvena spoznanja genialno dopolnil z večnimi resnicami pisane besede. Zapitim, obupanim, osamljenim in na smrt izmučenim se je približal z besedami Dostojevskega, Tolstoja, Bulgakova, Marqueza in več sto drugih, ki nekaj pomenijo v razkošju pisane besede.

*Prebrati in napisati utrinke. Nobenih mašil*, se je glasilo njegovo kratko in jedrnato navodilo, še najbolj podobno bojnim poveljem Julija Cezarja. Mnogi, ki so se vse življenje skrivali za trdimi, nepredirnimi lupinami, so se s pisanjem utrinkov izlili kot zmehčan vosek. Se razkrinkali pred vsemi. Zajokali so nad ubesedenimi zgodbami mučenih in preizkušanih in hkrati zajokali tudi zase. Nekateri prvič v življenju.

Po Rugljevi izvirni in podrobno preiščeni strategiji terapevtskega procesa smo spise pošiljali najprej njemu v branje, da jih je z znanstveno natančnostjo analiziral in vključeval v obsežen arhiv in osebne popise bolezni. Večino spisov je nato prebrala tenkočutno izbrana skupina ljudi in pripravila preglede z najpomembnejšimi odlomki. Ker je metoda temeljila na empatiji in skupinski dinamiki, je terapevtski prijem skoraj vedno zadel v črno. Izmed več deset spisov so bili skoraj vedno izbrani najpretnostnejši in predstavljeni celotni terapevtski skupnosti. Spise, v katerih se je ubesedila tektonska prelomnica katerega izmed nas, je doktor prebral v celoti. Besedo za besedo. In besede iz njegovih ust so bile sakrosanktne. Lahko bi ubijale, pa so vendarle čudežno zdravile.

To so bili morda najpretnostnejši trenutki v terapevtski skupnosti. Včasih se je tudi njemu, vsega hudega vajenemu partizanskemu kurirčku, vojaškemu zdravniku in psihiatru, zgodilo, da se mu je zatresla roka, za drobec sekunde zadržel glas. Takrat je vsa skupina umolknila. Tisti, ki smo ga najbolj poznali, smo vedeli, da si bo čez hipec skrivoma obrisal solzo. On, ki je bil trden kot skala.

Še v času, ko je stala tista njegova slavna ambulanta na Bohoričevi, ki se je v primeri z bahaško palačo UKC-ja zdela kot borna kočura, je doktor oblikoval posebno družinsko skupino. Vključenih nas je bilo kakih petnajst družin z otroki vseh starosti. In vsi so bili po malem problematični ali pa vsaj na vse pretege nemirni. Toda že v trenutku, ko je doktor vstopil v sejno sobo, je zavladala brezhibna tišina. S svojo vzravnano, vojaško držo in moško esenco jih je v hipu fasciniral. Še bolj pa jih je prevzel, ko se je začel z njimi čisto po odraslo meniti o prebranih knjigah. Resno se je posvetil njihovim utrinkom in se ob pomoči napisanega neopazno prikradel v njihova srca. V zelo kratkem času so se skoraj vsi močno navezali nanj. Mnogim je postal vzor učenja in branja za vse življenje.

Da. To je bil dr. Rugelj. Svoj svet si je ustvaril popolnoma sam in ob pomoči nešteti knjig. Natančno to je zahteval tudi od nas, svojih zdravljencev. Iz svoje bogate zdravniške izkušnje je vedel, da se odrasel – kot se je pogosto izrazil – “zafuran” človek ne more več spremeniti, če se česa ne oprime s takšno strastjo, da spremeni svojo bedo v ustvarjalnost.

Najbolj ustvarjalna, najgloblja in najbolj intimna pa je pri človeku beseda. Z njo se človek dotika sveta okoli sebe.

Pa ne katera koli beseda. Dr. Rugelj je vedel, da imajo besede ljudi, preizkušanih v stiski, čudodelno moč. Besede, porojene v globini duše, v bolečini preobrazbe, si utirajo pot v svet s silovitostjo svetopisemskih prilik.

Le redko kateri sestanek terapevtske skupnosti, posebno zadnja leta, ko mu je začela bolezen spodjedati moči, se je končal brez spraševanja, *kdo bo napisal knjigo, kako daleč ste že s pisanjem* ali pa, *kaj še mencate ...* Postajal je nestrpen.

Ko je izšla najina knjiga, se je je veselil kot otrok božičnega darila. Po pravici. Knjiga je popoln *hommage* njemu, zdravniku, ki je zdravil izgublence, falirance, pijance in narkomane.

\*

Dr. Janez Rugelj je bil človek, ki je globoko verjel, da se da ljudi zdraviti z literaturo. Zadnja leta svojega terapevtskega delovanja in življenja je nenehno ponavljal misel sodobnega filozofa Petra Sloterdijka: “Kdor ne bere ‘debelih pisem’, se ne more učlovečiti in ne rešiti!”

V letih do danes se je njegova biblioterapija dopolnjevala in preoblikovala in je postala najpomembnejše terapevtsko sredstvo Rugljeve socialno-andragoške metode urejanja ljudi v stiski.

V navezi s pisanjem utrinkov o prebranih knjigah, avtoanalitičnih dnevnikov, tednikov, različnih utrinkov ob mnogih dogodkih v skupinah itn. pomeni branje nepogrešljivo pomoč za ljudi, ki so se znašli v nepremostljivi življenjski stiski. Ustrezne knjige in pisno izražanje so bili za dr. Ruglja dar in privilegij, saj so vzgajali doživljajsko in duhovno prebujene, boljše ljudi. S svojim osebnim zgledom, neverjetno energijo, karizmo in vero je ljudem v stiski odpiral nove svetove. Vedel je, da se brez biblioterapije in avtoanalitičnega pisnega razmišljanja ob prebrani literaturi posameznik ne more dokopati do osebnih spoznanj in tudi ne sprejeti odločitev za spremembo.

Dr. Rugelj je ugotavljal, da je večina ljudi, ki pridejo v stiski po pomoč, slabih bralcev. Med njimi so tudi taki z višjo in visoko izobrazbo, ki le občasno preberejo kako knjigo, pa še to vprašljive kvalitete; to je za izobraženca prava sramota. Večina ljudi, ki zaidejo v življenjsko stisko, po

navadi ne prebira niti dnevnega časopisja. Tudi tu je dr. Rugelj prepoznal pomembne razloge, da ljudje pospešeno tonejo v stisko, ki jih na koncu zlomi. Biblioterapijo kot terapevtsko sredstvo je uvedel že leta 1972 v nekdanjem Centru za zdravljenje alkoholikov na Škofljici. Ves čas svojega delovanja jo je dopolnjeval in preoblikoval. Danes jo lahko delimo na dva dela: branje in študij strokovnih knjig ter branje leposlovne, filozofske, psihološke in sociološke literature. Terapevtski cilj biblioterapije je celostno urejanje, doživljajsko in intelektualno prebujanje ljudi.

V ta namen je dr. Rugelj izdelal učinkovit sistem branja in pisanja utrinkov o prebranih knjigah. Utrinek je definiral kot splet misli, ki se bralcu utrnejo ob branju leposlovne ali poljudnoznanstvene knjige. Nanaša se na osebna, večkrat že pozabljena doživetja, travme, poraze, zmage, uspehe in neuspehe, ljubezenska hrepenenja in manjvrednostne občutke, ki lahko vzbudijo prizadetost, maščevalnost in sovraštvo. Vsakdo, ki je intelektualno in doživljajsko vsaj malce prebujen, s pisanjem o svojih doživetjih, pogledih in mislih, ki so se mu vzbudile ob branju knjige, nima težav. Pisanje zanj postane ustvarjalni izziv in užitek. Vsi, ki so sposobni pisati "iz srca" o svojih mnogokrat tudi zelo intimnih globinah, navadno napravijo hiter vzpon na svoji poti preobrazbe. Učinkovito rešijo svoje stiske in hkrati postanejo vzorniki in dober zgled tudi preostalim članom skupnosti. Pridružijo se zdravemu jedru terapevtske skupine.

Vsak član terapevtske skupnosti dr. Ruglja je bil dolžan prebrati najmanj dve knjigi na mesec. Doktor je imel dolge sezname literature, pripravljene že leta vnaprej. Eno izmed knjig si je član terapevtske skupine po navadi izbral sam, druga je bila obvezno branje s terapevtovega seznama. To so bile predvsem knjige s filozofsko, psihološko ali sociološko, včasih tudi leposlovno vsebino. Glede na knjige, po katerih so segali posamezniki, je lahko natančno presodil, kakšni bralci so in posredno tudi, katero točko osebnega razvoja so dosegli.

Doktor je imel tudi posebne sezname knjig s psihoterapevtskim nabojem, ki so bile v veliko pomoč novim članom terapevtske skupnosti. To so bile knjige, ki bi jih moral prebrati vsak človek v stiski, kajti s prebiranjem te literature se mu odpre možnost, da se prej dokoplje do ključnih uvidov. Dokopljejo se do spoznanj in sprejmejo odločitve, da bodo spremenili svoje navade.

Utrinke o prebranih knjigah so posamezni člani skupnosti zbrali in obdelali v t. i. preglednih referatih, nazadnje pa so bili ti pregledni referati utrinkov o posamezni knjigi skupaj z utrinki vseh bralcev vezani v zbornike o biblioterapiji.



Ob prebiranju slovenskih leposlovnih in znanstvenih del je dr. Rugelj večkrat povabil na obisk terapevtske skupnosti nekatere pisatelje. Evald Flisar je predstavil svojega *Čarovnikovega vajenca*, Dušica Kunaver je spregovorila z nami o soprogu Alešu, znamenitem slovenskem alpinistu, in prišli so tudi mnogi znanstveniki, med njimi npr. dr. Anton Trstenjak, dr. Jan Makarovič in drugi.

Z Brankom Gradišnikom je nastala Šola kreativnega pisanja, v kateri so se več let kresale iskre skupnega učenja. Čeprav se je na koncu izkazalo, da Branko veliko bolje teče kot večina članov terapevtske skupnosti piše, je odprto in vzpodbudno ozračje rodilo marsikateri strokovni članek, pa tudi knjigo. V terapevtski skupnosti so se oblikovali mnogi danes uspešni pisci in publicisti kot npr. Sanja Rozman, Jože Dežman in še kdo.

Dr. Rugelj je s svojim pionirskim delom ustvaril obsežno in enkratno psihoterapevtsko dokumentacijo. Vseh zbornikov o biblioterapiji in tudi drugih temah je več kot tisoč – korpus, ki mu na svetu ni para. Posebno ponosen je bil na svoje knjige. Ko se mu je na nekem pohodu terapevtske skupnosti pred mnogimi leti približal droben fantič in ga pogumno pobaral, koliko knjig pa vi, dr. Rugelj, preberete, se je vedno resni in bolj trdi kot mehki doktor naravnost raznežil in mu radostno odgovoril: *Ogromno, ogromno, pa napišem tudi kdaj katero!*

Njegov publicistični opus je velik. Z mnogimi znanstvenimi in strokovnimi članki ter deli, kot so *Dolga*, *Dramatična* in *Zmagovita pot* ter *Pot samouresničitve*, je na nekoč pusti ledini slovenske alkoholologije zaoral globoke brazde.

Pri terapevtskem delu z ljudmi je bil dr. Rugelj vizionar. Danes mnogi terapevti, ki pripadajo drugim šolam in sistemom, s pridom uporabljajo njegova dognanja. To kaže na doktorjevo veličino, pa tudi tragiko. Zaradi svoje vloge ustvarjalca novega terapevtskega sistema v slovenskem prostoru, gotovo pa tudi v svetovnem merilu, je bil pogosto tudi provokativen. Sam je poudarjal, da je treba družbene probleme prikazati na provokativen način, javnost pa tega največkrat ni bila pripravljena sprejeti.

Ni čudno, da je njegovo ime – in žal s tem tudi njegove velikanske zasluge – v strokovni javnosti mnogokrat po krivici zamolčano. Kljub vsemu je na področju zdravljenja alkoholikov in tudi drugih ljudi v stiski oral ledino s številnimi inovativnimi pristopi, med katere brez dvoma sodi tudi biblioterapija.

Zasluži si, da mu po odhodu izrazimo priznanje in spoštovanje, če mu tega nismo bili sposobni že v času njegovega življenja.

*De mortuis nil nisi bonum.*

*Tanja Petrič*

### **Maruša Krese: *Vsi moji božiči.***

Ljubljana: Založba Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga), 2007.

Kadar beseda nanese na Marušo Krese, skoraj zagotovo sledi vprašanje po njenem trenutnem kraju "nahajanja". Sicer rojena Ljubljancanka je večino življenja preživela na poti med Ljubljano in Ameriko, Londonom, Berlinom, Bosno, Nizozemsko in Avstrijo, pa še kam bi jo lahko geografsko umestili. S svojimi pesniškimi zbirkami, radijskimi igrami in novinarskim ter humanitarnim delovanjem je zablestela najprej in predvsem na nemškem govornem območju. Šele letos ji je z odmevnostjo nagrade za kratko prozo fabula, ki jo je dobila za zgodbe z naslovom *Vsi moji božiči*, uspelo prodreti v širšo slovensko javnost, čeprav se je rokopis menda kar nekaj časa potikal po Mladinski knjigi in pred slovenskim natisom celo izšel v nemškem prevodu Fabjana Hafnerja pri založbi Drava.

Sintagma iz naslovnice *Božičev* se znova pojavi že v "prologu" k zbirki, ki z naslovnim dodatkom *Vsi moji božiči, vse moje življenje* prerašča specifično in časovno omejeno obdobje in postane metafora avtoričinega življenja. V tradiciji zakoreninjeni, resda izvorno cerkveni, vendar v profanem okolju posvojeni družinski praznik priključuje v spomin fotografijo družinske idile za mizo, polno dobrot, z obveznim drevescem nekje v kotu sobe, pod katerim se bohotijo v svetleč se in pisan ovojni papir zavita darila. Ob božiču nemalokdo pomisli na srečo, mir in na ustrezno statiko trenutka, ki ga ta podoba posreduje. Prav to sliko pa avtorica že na začetku lirično, a neusmiljeno razreže: osamljena se sprehaja po berlinski ulici, okoli nje se svetijo izložbena okna in po licih ji tečejo solze. V ihtavem slogu z referenco na naslov zgodbe bralcu posreduje osnovno misel: božič kot bolečina, bolečina kot življenje. Patetično, bi človek rekel na prvi pogled, in avtorica to sama večkrat prikrito ali celo odkrito priznava in vzame reakcijo nejevernega bralca v zakup: "Patetika, patetika, ne zmorem je več, ker je tako okrutno resnična. Kar koli napišem, kar koli izrečem, nihče mi več ne verjame, ker je vsega preveč, ker zveni tako neresnično, ker zveni tako neusmiljeno, ker tako neživljenjsko preganja."

Prav v zgornjem navedku pa se odpira še eno, precej relevantno vprašanje ob recepciji teh zgodb, to je vprašanje po razmerju med literarno izmišljajo in objektivno (biografsko) resničnostjo. Vprašanje po fikciji je toliko bolj kočljivo, ker avtorica ni bila le v ožjem izboru za nagrado za najboljšo zbirko kratke proze fabula, temveč je to nagrado tudi prejela. Ob dejstvu, da bi se že o letošnjih nominirancih oz. predvsem o tistih, ki so iz ožjega izbora izpadli, dalo prerekati (in včasih se res zdi, da tovrstne komisije delujejo vsaka v svoji vesoljski kapsuli brez monitorjev za komunikacijo), je zmaga Maruše Krese vendarle nenavadna prav zato, ker je njena zbirka zgodb med vsemi finalisti najmanj “fikcijska”. Gre namreč za resnične drobce iz avtoričinega življenja – ne trudi se ga zavijati v literaturo, spreminjati identitete oseb in polagati osebne izkušnje v usta tretji osebi – ne uporablja svetlečega se in pisanega božičnega papirja (če smo že pri božičih), ampak med literaturo in življenjem postavlja skoraj enačaja. Pri tem “skoraj” ni le previdna relativizacija precej sporne neakademske trditve, ki se je avtorica teh vrstic z vsem spoštovanjem do nekdanjih profesorjev bržkone zaveda, ampak izraža predvsem zavedanje in občutek, da avtorica bralcu le ni povsem *odtegnila* fikcije. Delo bi bilo lahko tudi dnevniški zapis, vendar prav zaradi konstelacije “dogodkov” – podrte kronologije, osredinjanja na en sam datum v letu, ki zraste v metaforo življenja, in povsem fabulativne (“sokolje”) strukture nekaterih zgodb – to hkrati tudi ni. In prav ob poljubnem nizanju ponesrečenih božičev avtorica zamenja vlogo in postane pripovedovalka. Dogodke, torej božiče, niza, kot se ji zapisujejo na papir, in se z njimi sprehodi po vsem svojem (božičnem) življenju – brska po albumu spominov na otroške božiče v veliki meščanski hiši, po hipijevsko obarvanih mladostniških božičnih pripetljajih, brez sramu pa razgrinja tudi ponesrečene družinske božiče in z njimi povezano materinsko izkušnjo “veselja” in “drobnih bolečin”.

Verjetno je beseda “bolečina” ena najpogosteje rabljenih besed v pričujoči zbirki, vendar se pretiranemu solzavemu svetobolju izogne predvsem s sicer liričnim, a neredundantnim slogom. Besedi “hoja” in “pot” v povezavi z bolečino se pojavita že v uvodni “napovedi” in ostajata rdeča nit do konca. S tem le nadaljujeta (*lajt*)motiv (prostovoljnega, a bolečega) nomadstva iz avtoričine zadnje pesniške zbirke *Yorkshire torba*, v kateri v prvih dveh vrsticah ene najbolj tragičnih pesmi beremo: “Odhajam. Spet.” V *Vseh mojih božičih* se analogija med bolečino potovanja in bolečino življenja še bolj izostri, ko ji avtorica postavi nasproti najbolj srečni in hkrati najbolj statični praznik. Edino sprejemljivo potovanje na božič je vračanje domov (*I’ll Be Home for Christmas* se ob tem

času popeva na radiu). Toda kam naj se vrne avtorica? “Zadnja leta pogosto prihajam v Ljubljano. Domov? Utrujena sem od Berlina, ampak tudi od Ljubljane. Samo še v avtomobilu na cesti nisem utrujena,” pravi. Tako njeno božično potovanje nikoli ni vračanje domov, ampak vračanje na pot, ne točka A ali točka B, temveč razdalja med njima – *gibanje*, s katerim se izogne “poljubljanju in objemanju ter iskanju nepotrebnih laži”, ki hkrati vključuje “hrepenenje po varnosti, pred katero vedno beži[m]” – zadnje je skoraj v identični maniri kot v zgodbah povedala v enem izmed intervjujev.

Čeprav gojim skepso glede pretiranih *genderskih* oznak v sodobni literaturi, so zgodbe Maruše Krese vendarle napisane s specifično žensko senzibilnostjo, ker se v podtonih dotaknejo najbolj ženskih tem, kot so vselej napačna izbira moških in njena posledica, ponesrečeno odigrana vloga žene, ki kulminira v popolno “razženstvenost”, ter (okorno) materinstvo, ki to “ženstvenost” vsaj nekoliko spet vzpostavlja. “Kaj res ne znam oceniti moških. V vsakem zakonu namesto njih postajam moški,” se resignirano sprašuje avtorica, ki lovi ravnotežje med družinskimi očitki, da je nesposobna, brezskrbna mati, in optimistično vzdržljivostjo, ko tragično situacijo ovije v povsem zafrkljiv diskurz.

Najbolj nostalgična in sproščena je v opisih svojega lastnega meščanskega otroštva. Verjetno je k tej drži pripomogla časovna distanca, ki bolečine rada slika s toplimi barvami in jih zabrisuje. (“K vragu, ko sem bila majhna! Počasi se mi bo še zdelo, da je bilo takrat lepo.”) S prefinjenim občutkom za podrobnosti, ki priča o polpretekli zgodovini, skozi sicer manj posrečeno otroško perspektivo slika dogajanje v “hiši sredi mesta”, v katerem vsakdo ve, s katero barvo je prepleskana notranja stran sosedovih vrat in katerega “lastnika” hiše kdo priznava: “Eni trdijo, da je država, drugi, da je hiša lastnina ljudstva, in preostali, da je tako in tako vse skupaj na zemlji v rokah Boga.” In tega skrivnostnega Boga, zaprtega v cerkvi, dekletce spozna šele ob dobrodušni domači gospodinji Pepci, ki ji s peko potice pritiče vsa simpatičnost shakespearovskih dojlj. Toda tudi ko se časi obrnejo, ko najbolj zadržti partijci poklekajo pred oltarji, avtorica na religijo gleda s skepso in predvsem išče vzroke za svojo nezmožnost verovanja, ker ve, da iskrena vera v Boga prinaša mir in uteho. (“Čutim njen mir in ji zavidam. Zavidam ji njeno globoko pobožnost in trenutke, ko svoje breme lahko položi Bogu na pleča.”) Vendar je zanjo že prepozno. Morda pa ni prepozno za novorojenega vnuka. Toda, “[b]odo otroka krstili”? Odgovor na končno vprašanje iz zadnje zgodbe obvisi v zraku, a daje najbolj skeptičnemu spraševalcu najbolj pobožno upanje.

Drobci iz življenja, osredinjenega okoli enaintridesetih božičev, so fabulativno raznovrstni, vendar slogovno enotni. Gre za zgodbe različnih proznih zamahov, nekatere imajo strukturo pravih kratkih zgodb, druge se iztekajo v monološko refleksijo, toda vezni člen sta, poleg božičev, predvsem avtoričino življenje in njen nezamenljivi in komunikativni avtorski glas, podoben pesniškemu, ki ga vzpostavlja v svoji poeziji. Tudi formalni odmik od pesništva je bolj stvar zunanje organiziranosti besedila kot resničnega vsebinskega odmika od pretekle tematike. Avtorica ostaja pesnica, ki se nagiba k pesniški kratkosti in neposrednosti. Tudi na formalni ravni uporablja ritmične retorične figure, med njimi predvsem stavčne ponovitve, ki jo slogovno še bolj primaknejo k poeziji in tu in tam brez slabe vesti prestopijo mejo pretirane razčustvovanosti. “No, med pisanjem knjige *Vsi moji božiči* sem opazila, da se mi je zelo spremenil jezik, da mi je neposrednost poezije prešla tudi v prozo: tako kot v poeziji namreč tudi pri tej zbirki ne moremo dopisati še enega stavka [...],” je domnevo potrdila avtorica v Večerovem intervjuju s Tino Kozin.

Knjiga vizualno nagovarja bralca s fotografijami avtoričine sestre, Mete Krese, ki prav ironično, ko razmišljam o celostni podobi in družinski navezi, podčrtuje “družinskost” te zbirke. To so fotografije stanovanjskega inventarja, ki ima tu in tam le posredno zvezo z božičem, vendar bralcu dajo predvsem občutek osamljenosti in tako ironično sestavljajo božični album brez ljudi, s tem pa popolnoma in dokončno uničijo fotografijo družinske idile za obloženo mizo.

Ob pregledovanju opusa, intervjujev in refleksij o delu Maruše Krese bi ji človek pripisal pravzaprav najbolj idealno in srečno pozicijo, v kateri se lahko znajde kak avtor, saj z minimalnim naporom imaginacije in umetniškega poustvarjanja zapiše razburljivo ali neverjetno zgodbo, ker se ji je ta zgodba pač res zgodila. In namerno kolažiranje vseh omenjenih žanrov v pričujočem zapisu kaže na izrazito zabrisane meje med literaturo in življenjem v tej zbirki. Vprašanje, ali je to res najprimernejša zbirka za literarno nagrado fabula, pa naj ostane odprto, ker bi bilo treba na fronto poklicati vse spregledane in nespregle dane akterje na sceni. Pavšalna trditev v obliki obsojajočega zadnjega stavka bi namreč povzročila več škode kot koristi in bi se pridružila diskurzu vseh kategoričnih nergačev.

*Nada Breznik*

### **Miriam Drev: *Rojstva*.**

Maribor: Študentska založba Litera (Knjižna zbirka Piramida), 2007.

Pesniška zbirka *Rojstva* je druga knjiga pesmi pesnice, književne prevajalke, literarne kritičarke in publicistke Miriam Drev. Prva z naslovom *Časovni kvadrat* je izšla pri založbi Mladinska knjiga leta 2002 in se uvrstila v ožji izbor za nagrado za pesniški prvenec.

Zbirka je razdeljena na sedem vsebinsko zaokroženih sklopov, ki imajo svojo dinamiko in so smiselno povezani v celoto. *Rojstvu* sledijo *Otroštvo*, *dolga zima*, *Premiki*, *Pleme žensk*, *Utišano*, *Midva* in *Arhiv*. V njej se razkriva nova zrelost avtorice, odpirajo se nove teme in potrjuje tisto, kar je že za prvo zbirko zapisala Spomenka Hribar: "Poezija je kot poezija kozmogonija, 'govori' o kozmičnih stvareh, bolje rečeno: o biti biva-jočega. Tudi poezija Miriam Drev je v tej dimenziji."

Pesmi v zbirki *Rojstva* so izrazito ženske; po subtilnosti in lepoti, skladnosti, mehki in melodiji izraza. To je poezija čustev in očaranosti, ki občutljivo in prodorno hkrati išče, se sprašuje in ugotavlja. To ni le opazovanje in zapisovanje dogodkov in sveta, to so videnja in vedenja, presejana na lastnem situ, skozi krvave pore, to je izkušnja stvaritve, ki jo zmore le žensko telo, stvaritve, ki jo lahko ubesedi le izjemen dar. Pa ne gre le za rojstvo človeka, smisel njegovega bivanja, v pesmih sta ubesedena relativnost časa in rojevanje galaksij, umetnin, v njih se avtorica sprašuje o skrivnostih nastanka življenja, o vseh tistih vzvodih, ki ga sprožijo in ohranjajo. Z natančnostjo znanstvenice in s poslušom umetnice zapisuje drobce, ki spletajo mrežo življenja. Iz vsakega obdobja nekaj, od nezavednega bivanja do odraščanja, ljubezni, zapletenih medosebnih odnosov, viher in zatonov strasti, zmag in porazov volje, skozi spomine nas vodi, zaupljivo in z gotovostjo, da bomo v vsem prepoznali tudi sami sebe. Njen izraz je jasen in razumljiv, ne spogleduje se z eksperimentiranjem, z modernizmom ali besednimi inovacijami. Kar jo zaposluje, je skrivnost nastanka, so dedni zapisi, genomi, kode, vprašanje obstoja in ohranitve planeta in življenja na njem. Vedno je na strani

življenja in v boju zanj. Za življenje s smislom. S plamenom in z ostrino. Vedno znova osmišljeno življenje. Tudi potem, ko je volja popolnoma “zmleta” in “mišice splahnele” (*Osmišljanje*). Pa tudi drzno, svobodno, s pravico do muhavosti in kančka norosti (*Te dni*). S pravico do osamitve, do negovanja svojega sveta in umika vanj (*Vrnitev*). Čeprav po rojstvu, ko stopiš v svet, “nič, skoraj nič več čisto zase”.

Najsi je življenje v pesmih trdno usidrano, krvavo, ozemljeno in strastno, je na drugi strani tema, ki jo privlači in navdihuje, obstoj nezavednega, skrivnostnega in neraziskanega. To je kot magija, ki buri ustvarjalnost, ki napaja domišljijo, to je prostor, na katerega prisega. Prav lirčnost njenih pesmi, ki drhtijo kot najtišji zvoki napete strune, dokazuje, kako tanka je ločnica med budnostjo in snom, med eteričnim in snovnim. In zdi se, da v svojih pesmih nenehno pritrjuje pesniški podobi “Iz takšne smo snovi kot sanje”. Še za budnost zapiše, da je “zaspana dvojčica sna”.

Zbirka *Rojstva* je kot album fotografij, ki se začneja s posnetkom zarodka v maternici in nadaljuje z dokumentiranjem poroda in povečavami novega bitja, v katerega se objektiv pogloblja z rentgensko natančnostjo. Toda album se polni še z drugimi slikami, z majhnimi, črno-belimi, že nekoliko obdelanimi fotografijami prednikov z rumenkastimi privihanimi robovi, pa tudi z zabrisanimi, zamaknjenimi fotografijami z razmazanimi in podvojenimi obrisi. Obrazi dojenčkov in odraslih v albumih so si nazadnje podobni, naj se ob fotografije še tako pripisujejo letnice in imena, se zgodba človeškega življenja ponavlja. Ponavlja se hrepenenje po lepoti in ubranosti s svetom in drugimi, sebi sorodnimi bitji, želja po razkritju magične in hkrati strašljive skrivnosti vesolja in njegove neskončnosti.

Prav v prvem ciklu *Rojstva* pesnico ta tematika najbolj zaposluje. Kar nekaj pesmi je posvečenih čudežu in čudenju ob porajanju. “Brezimnik, žejen, pribrede / iz vsečasja / pretočen skozi lijak / nikoli do konca potrošene ljubezni.” Kaj se je zgodilo s spominom od prej, v kakšno skrivnost vstopa? “Za neprosojnim čelom / dremotna ptica misli / spleta votek / za gnezdo spomina. / ... na eni polovici nečke / za gosto snov sveta, / na drugi uta / za mrmot sinjine.” *Rojstvo* kot hvalnica ljubezni in večnosti se hkrati izpisuje tudi kot jok “po nekem drugem soju, / po lahkoti lêta / brez peruti” in tudi kot slepilo, saj z njim pridobimo le trenutek v večnosti, ne zemlji, na planetu, ki kot ladja drsi po osončju, v svetu, ki nikdar ne ugasne. “Po ekliptiki samote / drsi zemlja po osončju”. V tej veliki, vseobsegajoči samoti je človeško življenje videti le kot utrip kresnice.

*Otroštvo, dolga zima* so pesmi, ki izpričujejo, da seže spomin daleč v prva izkustva in zavedanja. Odraščanje kot boleče trganje iz niča ni le obdobje pravljic, temveč tudi strahov pred neznanim svetom, ki je

morda tik za oknom, a nedosegljiv za noge, ki se še ne dotikajo tal. Od tod so vtisnjeni v spomin milina domače kuhinje, vonjave in glasovi ljubljenih ljudi. V te najzgodnejše spomine se vsak izmed nas prej ali slej zateče utrujen, prepričan, da mu bo uspelo najti in zakrpati pretrgano nit, prepričan, da je nekje na poti zašel in izgubil samega sebe, svojo prvotno bit. Pesmi *Domačija*, *Vodniki niso za vedno*, *Stičnosti* in *Žalovalka* so spominski zapisi, v katerih so obujanja spominov na mater, babico in deda, na uglašenost preprostega življenja, na preproste stvari, ki zaznamujejo toplo jedro njenega bitja, topli izvor njenih besed, navdih njenih pesmi: “Okrog tebe zamišljena tišina, / ko imaš dvojen obstret, / en iz belosivih las, / en iz sivobežnega dima. / Med obročki topline / se množijo povesti ...” (iz pesmi, posvečene Dedu, *Vodniki niso za vedno*). V pesmi *Stičnosti* med drugim zapiše: “Njen glas se v meni pretoči v slišnost”.

Posebej so ženskemu vprašanju posvečene pesmi v ciklu *Pleme žensk*. Kritično, samospraševalno, skoraj “grško” zborovsko se sliši “Preveč knjig smo brale,” odklanjamo vladarje! V teh pesmih je še veliko grenkobe in trpkosti zaradi ženske odvisnosti, zgodovinske odrinjenosti in strahu. Je pa v njih tudi priznanje, da so ženske same odgovorne za takšno kalvarijo: “... zdavnaj si postala / svoja lastna zapora, / varovalna ustanova, / vojaški vod”. Nekaj je gotovo. Miriam Drev nikakor ni častilka trpečega lika ženske. Priznati žensko ranljivost, njeno odpuščanje in spravljivost, še ne pomeni privoliti v otopelost in odpovedovanje. Nasprotno, strinjanje z odvekomaj ženski predpisanimi vzorci življenja, z vsiljeno vlogo, in uklanjanje diktatom mode in vsiljenih mer je zanjo nesprejemljivo.

Kar nekaj pesmi je takšnih, ki bi jih uvrstila v izbor svojih najljubših. Med njimi je tudi pesem *Tkalka*, ki upesnjuje akt pesnjenja in nezavednega v tem. V pesmi *Gamsi* se še najbolj ilustrira misel Lidije Gačnik Gombač, ki je prispevala spremno besedo k zbirki: “V zračnem premikanju po pomenskih plasteh prehajajo konkretnosti v transcendentno in dobivajo simbolne pomene, nič ni to, kar se zdi.”

Čeprav je v svoji poeziji tudi zavzeta za novo vlogo in položaj ženske, pa po drugi strani v svoji pesniški zanesenosti vztraja pri pravljíčnosti sveta: “Črna klobka pravljíc / se kotali, premika, / a se do konca / nikdar ne odvrti.” Bipolarnost, ki jo pripisuje živim bitjem, planetarnim in kozmičnim stvarim, je tudi v njej sami. Zato je njeno pesništvo lahko tako otipljivo kot eterično, tako snovno kot zračno, vsako novo branje je novo razkritje. Pogled na življenje in svet ob branju pesmi Miriam Drev je novo in sveže pesniško in filozofsko izkustvo.



Špela Brecelj

**Dušan Merc: *Dantejeva smrt*.**

Maribor, Študentska založba Litera (Knjižna zbirka Piramida), 2007.

Ob soočenju s suverenim besedilom kritiki ne preostane drugega, kot da se z njim spusti v dialog brez ocenjevalskih ambicij, ki so v takih primerih vnaprej izpolnjene. Komunikativno besedilo, ki samo od sebe načenja pogovor, seveda pomeni veliko lažjo nalogo od takega, ki samozadostno vztraja pri monologu. Dnevnik Merčevega Danteja je tak zagoneten primer. Dante sam pravi, da piše le zase in da mu bralec ni potreben. Merc se vzdrži vsakršne poante; bralčevo potrebo po osmislitvi pretentano zadovolji z užitek ob branju liričnega dnevnika, pisanega v poetičnem, ritmiziranem jeziku, bogatem z metaforami in pesniškimi podobami.

Dogajanje v romanu v resnici ni napredovanje proti koncu, ampak prejšnje stanje, ki se naposled neopazno preljuje v neko drugo, a ne preveč drugačno. Dante začne pisati svoj dnevnik med vračanjem iz Benetk v Raveno, na poti skozi temačno, megleno močvirje, v malarični mrzlici in nenehnem strahu pred izdajalci in morilci. Tako blizu je smrti, da je zanj življenje po večini negativno definirano kot nesmrtnost. To ozračje nenehnega pričakovanja smrti ter podoba zavesti, zamegljene od boleznin in izčrpanosti, vztrajata od prve do zadnje strani romana. Dnevniški zapisi slikajo svet skozi prizmo nemirnega, dvomov polnega duha pesnika, ki so mu ostale samo še besede, vendar tudi tem ne zaupa več. S seboj nosi še neobjavljenih zadnjih trinajst spevov *Raja*, sklepnega dela *Komedije*; tako politiki kot cerkveni možje so pripravljene ubijati, da bi le izvedli njihovo vsebino. K tesnobnemu razpoloženju prispevata še bližajoča se vojna s sosednjimi italijanskimi mesti in malodušje Ravenčanov. Vsi ti nastavki močno dišijo po romanu zarote ali po zgodovinski kriminalki, vendar je to napačna sled.

Fragmente sestavlja vsakokrat nova kombinacija razmišljanj o stalnih temah: Bogu, ustvarjanju, politiki, erotiki, jeziku, veri in smrti. Ljubezen je človeška, ne božanska, in edina uteha za bolnega pesnika, ki mu rane razjedajo telo, je mesena bližina v črnino oblečene Matilde della Polenta,

sestre princa, ki Danteju ponudi zatočišče na svojem dvoru. Božanska Beatrice, Ženska z veliko začetnico, je neskončno oddaljena v Raju in je ni mogoče ljubiti kot realno žensko. Gentucca je tista, ki je pesniku pokazala vso srečo in bedo tega sveta. Ko v gledališki igri, simulaciji celotnega sveta, stopi na oder pred meščani in oblastniki, je tudi ona že obsojena na smrt; gledališko skupino pobijejo na poti iz mesta. In ko se naposled konča tudi Dantejeva zgodba, se njegove besede spremenijo v zatočišče in zasijejo na nebu namesto zvezd.

Dogajanje je po veliki večini notranje; to narekuje miren ritem, namesto linearnosti pa nekakšno cikličnost, ki je ne pretrga niti smrt. Dante zapiše, da je dnevnik edino, kar mu je preostalo, a tudi tem besedam ne gre verjeti, kot tudi ničemur, kar je narejeno iz jezika. Občutenje jezika kot edinega, a varljivega temelja je ena najzgovornejših potez osrednje osebe. Enako varljiv se mu zdi tudi svet na splošno, ki se mu kaže kot žalosten odsev *Komedije*, njegovega *teatra mundi*. Izčrpan od bolezni in mučnih misli Dante čaka samo še na smrt; svetlobo občuti kot zbadanje drobnih igel, nad besedami, čeprav so edina vez med duhovnim in materialnim, je obupal, češ da so zaman. Splošno vzdušje v Raveni, notranje razklanem mestu, pa tudi sicer v zgodbi, najbolje povzame vojak, ko reče: “Boj za pravico in resnico je izgubljen že zdavnaj. Upanja so pogašena.”

O resnici ne more biti prepričan niti bralec: Dantejevo zatrjevanje, da ga bodo zdaj zdaj umorili in ukradli spise, se vsakokrat izkaže za lažno. Res je, da velja za odpadnika, izdajalca rojstnih Firenc, morda celo za krivoverca, pa vendar pesnik nazadnje umre naravne smrti zaradi malarije, zato njegov strah ni nikjer dokazano upravičen in lahko obvelja za paranoično blodnjo vročičnega bolnika. Če pa bralec izgubi zaupanje v besede, zaradi narave dnevniških zapisov nujno obsojene na subjektivnost, se zgodi dvoje: znajde se v isti zmedi kot Dante, ki ne verjame tistemu, kaj ima pred očmi in kar je zapisano; zgodba pa postane zgolj-zgodba, brez interesa, da bi govorila o resničnem Danteju, rojenem leta 1321.

Merčevega Danteja ne teži toliko to, da umira daleč od domovine, ki ga je obsodila za svojega izdajalca, temveč (samo)obtožba, češ da je hotel biti s pisanjem *Komedije* pravičnejši od Boga. Kako lahko ve, da je prave postavil v *Raj*, prave v *Pekel* in *Vice*? Bi Bog storil enako? In tudi če si odpusti nadutost, za katero ve, da je za ustvarjanje nujna, v svoj *Raj*, čeprav ga je doživel, ne zmore več verjeti. Zatrдно sicer ve, da je v Raju bil, da je bil del Boga, a zdaj, ko je izstopil, je pisanje izgubilo tavnološkost, s katero bi bil Raj dostopen. “Tudi z jezikom ne lažem. Vendar tudi resnice ne morem govoriti.”

Problematičnost *Raja* je v zgodbi prignana do skrajnosti, Dante si speve nazadnje priveže okoli bokov, da jih lahko skrije pod obleko.

Prepričan je, da mu v vsakem trenutku grozi smrt iz zasede, saj se skušajo dokopati do spevov tako politiki kot cerkveni možje. Nakazano je sicer, da *Komedija* in predvsem *Raj* burita duhove, morda najjasneje ravno v disputu z mohamedanci, ki jim je upodabljanje upodobljivega Boga nezaslišano. Nikjer pa se ne razjasni zatrdno, v čem je glavni vir problematičnosti *Raja* (ki je problematičen dvojno ali celo trojno, najprej za Danteja, nato za druge in nazadnje za bralca, ki prvih dveh ne razume povsem). Vprašanje si zastavi tudi pisec spremne besede, Gregor Lozar. Eden izmed možnih odgovorov, ponujenih v romanu, je, da je *Raj* najbližje Bogu in je torej problematičen toliko, kolikor je tak sam Bog, mišljenje, čutenje in upodabljanje Boga. Lozar ob naslonitvi na *raj* v *Alamutu* izpelje, da je problematičnost Dantejevega *Raja* v interpretaciji, ki ni v skladu z dogmo ter odpira možnost osebnega *raja*, ki nima več absolutne veljave, saj potemtakem ne obstaja le en *raj*, pač pa nešteto *rajev*, vsi enakovredni in neobvezujoči.

Na tem mestu pa že trčimo ob osrednje vprašanje: kdo je Merčev Dante? Zagotovo ni tisti Dante Alighieri iz začetka 14. stoletja, pač pa nekdo, ki je svojo politično pozicijo “stranke zase” razširil na vse svoje življenje; v to je na neki način danes prisiljen vsak človek. V svojih zapiskih parafrazira mislece in pesnike vse do 21. stoletja in je glede nekaterih stvari naravnost vizionarski. Hkrati pa je vse, v kar verjame, zanj tudi problematično, in to tako močno, da njegove vere ne moremo več imenovati vera, temveč je ustrežnejši izraz zanjo stava. Dante stavi na Boga, na zgodovino, *Komedijo*, na jezik in nazadnje na svojo smrt, ne da bi do vsega naštetega čutil kakršno koli zaupanje. Tako kot sodobni bralec tudi Dante ne more verjeti vsem velikim začetnicam, ki jih zapiše (Bog, Ona, *Raj*), a jih vseeno zapisuje z največjo resnostjo, kot da nejevera nima toliko opraviti z njihovim obstojem kot z načinom obstoja posameznika. To je ena izmed smernic, ki nakazujejo, čigava smrt je pravzaprav Dantejeva smrt (in zakaj tako močno spominja na druge smrti, iz katerih se je rodila današnja doba).

“Težka” vprašanja in mučno odgovarjanje nanje seveda niso nujni. Pravzaprav daje največji užitek prav prepuščanje podobam in mislim, ki ustvarijo svojevrstno estetiko božansko visokega in nizkotno posvetnega. Če kdo reče, da je tale roman eden izmed boljših, ki so v zadnjem času pri nas zagledali luč sveta, se z njim lahko brez pomisleka, a premišljeno strinjamo.

*Lucija Stepančič*

**Cvetka Bevc: *Zgodbe iz somraka.***

Novo mesto: Goga (Literarna zbirka Goga), 2007.

Žensko pisanje, kaj je že to? Pa pustimo ob strani vse tiste nekoč hudo modne debate in si oglejmo konkretno uplatničenje ženske hormonske slike. Naj kar takoj povem, da gre tokrat že za skrajnost: Cvetka Bevc ni avtorica, ki bi znamenito oznako Ž po naključju nosila v potnem listu, še manj gre za izzivalen temperament, ki bi si prizadeval vzbuditi dvom o tradicionalni moški prevladi na področju leposlovja. *Zgodbe iz somraka* govorijo o ženski na kvadrat, o tistem najbolj klasičnem vidiku feminilnosti, ki takoj priključuje pred oči podobo muze, ljubice, lepotic, oboževanke itn. Dodatno nas o tem prepriča še avtoričina fotografija na zavihku knjige. Na banalnosti v hollywoodskem slogu sicer ne bomo naleteli, prav tako se nam ni treba bati bejavosti, ki vzcvetijo okrog valentinovega, nekateri klišeji pa so vendarle očitni. Če upoštevamo, da je ženska lahko tudi mati (trpeča ali ne), zajedljiva aktivistka, prodorna komentatorka, duhovita spletkarka, pohotna deklina in navsezadnje pogosto tudi pravcata hudičevka, je takoj očitno, da si je avtorica izbrala najsublimnejši del spektra: največkrat gre za mlado žensko, krhko in ranljivo, s presežkom hrepenenja in pridihom usodnosti. V zgodbah se sicer pojavijo tudi otroci, starke, glasbeniki, plesalci in ptičarji, ki pa se od arhetipske mladenke ne razlikujejo prav dosti, kvečjemu so tu zato, da še sami spregovorijo o ogroženih vrednotah nežnosti in naivnosti. Proza Cvetke Bevc ni poziv k zanikanju stereotipov, pa tudi k nadgraditvi ne; ne izziva, raje vabi k prepuščanju, morda celo k temu, da bi na novo odkrili svet pozabljene mehkoobe in zapeljivosti. Pa čeprav sredi samih stereotipov.

Resnici na ljubo je treba priznati, da je v avtoričinem hiperestetskem svetu notranja lepota pomembnejša od zunanje in se lahko glamurnost umirajočega laboda zbudi tudi v izmozgani čistilki ali zahojeni ženi pijanca. Gre za slehernice, ki bivajo v podnajemniških sobah ali majhnih stanovanjih, se vozijo v službo s kolesom in imajo težave s partnerji. Največja privlačnost knjige je prav njena dvojna optika: medtem ko

junakinje živijo precej povprečno, je vsaka njihova kretnja namig na polnost njihove resnične narave, na skrito razkošje nasladnosti, na čutno in čustveno preobilje, ki se v dani resničnosti nikakor ne more izživeti. Presežek prezrele neizživetosti je lahko tudi smrtno nevaren: nenavadno visoka mortaliteta v prozi Cvetke Bevc pa omogoča vznesena katarzična predsmrtna doživetja, ki spravijo na površje najintenzivnejša občutja in se dotaknejo višjega smisla bivanja.

Naslovni *somrak* omogoča mirno in elegantno prehajanje med različnimi usodami, predvsem pa med različnimi ravnmi pripovedi. Pri tem večkrat naletimo na situacije, kakršne smo predtem dodobra predelali že z Miho Mazzinijem (družinska zaznamovanost) in z Mojco Kumerdej (vsakdanjost s sledovi usodnega in demoničnega). Vendar verjetno ne gre za zavesten vpliv, še manj seveda za plagiatorstvo; prevlada namreč vtis, da se je avtorica po naključju znašla na tujem zelniku, da je med nedolžno raztresenim sprehodom pač nekoliko zašla. Njeno pisanje v resnici lahko (še prelahkotno) prestopa meje med sanjami in budnostjo, med fantastičnim žanrom in psihologijo. Podobno kot pri somraku gre tudi pri glasbi za fluidnost, za pretočnost medija, za področje neskončnih možnosti izraza, tako prvi kot drugi pa dematerializirata, spodbujata domišljijo in občutke. Muzikološka kilometrina je očitna: "... z živahno kretnjo je v drugem stavku pozval godalce k nežnemu uvodu, omilil težke udarce čembala, pripravil prijetno podstat za vstop violine, ki je vzbrstela iz enega samega tona, dvigujoča se nad ponavljajočo uvodno melodijo godal, ubogljivo trepetajoča v svojem čakanju, da je lahko izvila svojo pripoved, tako domiselno vpleteno v klepetanje orkestra, da se je Aleksej že ob domačem preigravanju partiture čutil skladateljevi spretnosti." Avtorica je (začuda?) veliko boljša, kadar opisuje tehnično perfekcijo glasbe, kot pa takrat, ko v njej išče povečanje: "... skupaj z mladeničevim lokom se je glasba spreminjala v glasbo, ki ni bila več samo to, bila je pripoved o smrti in življenju, o skitem poteku bitja, postala je alkimistični kamen, ki je pršil modrost v zlatih zvokih kot molitev lepote, dokončno iskanje vsakega umetnika." Pretanjena sposobnost slediti jeziku glasbe in v njej prepoznavati najrahljše vzgibe je veliko bolj sveža in iskrena kot vsak poskus, da bi se skozi glasbo uveljavilo presežno. Njen odnos do glasbe pa najbolj prepriča, kadar skuša učinkovati kot posrednik (ali podaljšek) čutnega življenja.

V pisanju Cvetke Bevc je vseskozi navzoča želja, da bi proza učinkovala tako kot glasba: neposredno, ekstatično, brez ovinkarjenja, zapletov, malenkostnosti in banalnosti resničnega življenja, s tem pa tudi večine literature. Se v pisanje vrača patos, ki ga moramo že kar predolgo pogrešati? Po vsej

verjetnosti ne, saj so sitne zahteve literarnega obrtništva na žalost bolj ignorirane kot presežene. Avtorica bo kljub nekaterim svojevrstnim kvaliteta-  
tam po vsej verjetnosti ostala lastovka, ki ne prinese pomladi. Njeni prozi  
jemlje zamah vrsta manjših ali večjih slabosti. Predvsem zmoti že kar  
nekoliko nasilna pomenljivost, ki jo kar naprej izvablja iz skrbno aranžiranih  
detajlov: iz ujetih rib, ki se otepajo v mreži, iz porcelanaste punčke ali  
lepega inštrumenta v kanti za smeti, iz mavčnega Chopinovega kipca,  
raztrešenega na tleh (koruzna zrna v odtoku bazena so še najbolj izvirna).  
Gre za razbohotene podobe, ki ne prinašajo ničesar novega, kvečjemu  
asistirajo avtorici, ki se je trdno *odločila*, da bo hipersenzibilna in poetična.  
Povsem v nasprotju s to težnjo pa je njena že kar preočitna manipulacija z  
literarnimi osebami, ki nimajo prostora, da bi se razvile spontano, pač pa  
morajo vedno znova le izražati idejni svet svoje stvariteljice, njene zamisli  
o avtentičnem življenju, ljubezni in hrepenenju. Ob vsem prevsiljivem  
avtorskem nadzoru pa ji pogosto zmanjka potrpljenja in tako kar na hitro, z  
zamomljenimi stavki odpravi cela, pogosto ravno najzanimivejša obdobja  
v življenju svojih junakinj: “Ampak ona je verjela v zelene škrate, morala  
je verjeti, ker drugače ne bi odpotovala z ladjo na tuje, se zaljubila v  
kapitana, v Ameriki začela slikati, postala slavna slikarka ...”

Tudi v finalu je očitna pospešena, že kar instantna katarza; pripoved je  
končana na hitro, pogosto že kar odsekana: “Ne, ni se vrnila na kmetijo;  
prodala jo je za kar nekaj denarja, se še zadnjič poklonila pred koruzno  
njivo in odpotovala v tujino, kjer je odprla gostišče Polje smehljajev.”  
Moški, ki so po večini sumljiv, če že ne kar (o)sovražen nasprotni pol,  
prizemljena racionalna sila, ki je s svojo slepo voljo po moči opustošila  
planet in poplitvila medčloveške odnose, so grozljivo enodimenzionalni  
in stereotipni, pogosto pa tudi samo podlaga za trpeče katarze junakinj  
(razen v zgodbi o ptičarju, v kateri je situacija obrnjena), in tako je  
kritika zahodne civilizacije skozi njeno podana kar nekako popreproščeno.

Vsaka izmed zgodb Cvetke Bevc vzbuja občutek, da si je sama zadala  
vprašanje in nanj tudi sama odgovorila. Ali še huje: kot da je že med  
oblikovanjem vprašanja vedela za odgovor. Podobnih šibkosti, ki po  
nepotrebem tanjšajo njen pripovedni svet, bi se dalo naštetih še in še, a  
kaj, ko me vse bolj vsiljivo preganja precej komičen občutek, da se z  
visokimi merili spravljam nad delo, ki se za kaj takega sploh ne zmeni,  
podobno kot da bi s kriteriji visoke renesanse ocenjevala naivno sli-  
karstvo. Se morda motim, ko imam vse močnejši vtis, da je avtorica pač  
čisto zadovoljna v svojem malem, neambicioznem svetu? In da je ne gre  
metati v isti koš z avtorji, ki sicer gojijo visoke ambicije, jim pa niso  
dorasli in tako producirajo samo mučno spodletelost?

*Vesna Jurca Tadel*

## Prek de Sada do pravljice

### 25. januarja 2008, SNG Drama Maribor – Eugène Ionesco: *Nosorogi* (gostovanje v Cankarjevem domu)

Zelo težko se lotevam opisa te predstave – preprosto imam težavo z ugotavljanjem, kaj si o njej mislim. Pustila me je namreč popolnoma nedotaknjeno in to že ni dobro znamenje – iz gledališča se pač nočem vračati neprizadeta (morda je vsaj delno kriva za gledališke predstave povsem neprimerna srednja dvorana Cankarjevega doma z izrazito slabo akustiko?).

Kaj je bilo torej narobe? Na prvi pogled nič kaj dosti. *Nosorogi* so bili leta 1960 napisani kot povsem konkretna “protinacistična igra”, saj sam avtor pravi, da je pognala iz “gnusa nad tem, da so njegovi prijatelji počasi sprejemali nacistični režim in miselnost”. A Ionescova – še danes – duhovita in neprizanesljiva slika podleganja množični ideologiji je hkrati tako splošna, da se v njej lahko pokaže odsev katere koli druge ideologije ali množične histerije. Tako se tudi Ionesco spominja uprizoritev v raznih državah: “V Moskvi so hoteli, da besedilo popravim in jim zagotovim, da gre za obravnavanje nacizma in ne ruskega totalitarizma. V Buenos Airesu je vojaško vodstvo menilo, da v igri napadam njihov peronizem, v Angliji pa so mi očitali, da sem malomeščan.”

Vsaka družba lahko v *Nosorogih* v vsakem trenutku najde kaj, na kar lahko naveže postopno spreminjanje družbene usmeritve, srhljivo v svoji samoumevnosti in nepovrnljivosti. Da pa besedilo še zdaleč ni didaktično ali deklarativno (kot bi zaradi jasnosti “namena” lahko bilo), je zasluga unikatnega Ionescovega sloga, zlasti pa dveh elementov: njegovega specifičnega jezika (ki tu sicer ne dosega stopnje absurdnosti, kakršno poznamo iz bolj razvpite *Plešaste pevke* ali *Učne ure*) in pa občutka irealnosti, ki je seveda posledica kopičenja do grotesknosti in neverjetnosti prignanih vsakdanjih situacij.

Ta spolzka metaforičnost pa je seveda zvita past za ustvarjalce predstave, saj se kaj lahko zgodi, da zdrsnejo v preveliko banalnost (s površinskimi aktualizacijami) ali pa zaidejo v preveliko abstraktnost. Zdi se mi, da se je pri mariborski predstavi verjetno zgodilo drugo: očitno se Taufer zanalašč ni hotel opredeliti in s čimer koli namigniti, s čim se *Nosorogi* navezujejo na današnjega gledalca, zato je uprizoritev nekako nenavadno "korektna" in "abstraktna" hkrati. Namesto večplastnosti zgodbe, ki je, kot pravi Taufer v gledališkem listu, "hkrati mitološka in sodobna", prinese uprizoritev skoraj zaprašeno enopomenskost.

Pri tej "objektivnosti" spolzi mimo priložnost za večje komične poudarke, ki jih v Ionescovem brezsravnem poigravanju z jezikom in v gladko sodobnem prevodu Primoža Viteza mrgoli: taka zamujena priložnost je npr. preveč brezkrvni in premalo precizno poantirani prizor hkratnega dialoga med starim gospodom (Bojan Marošević) in logikom (Davor Herga) na eni strani ter glavnim junakom Bérengerjem (Vlado Novak) in njegovim prijateljem Jeanom (Tadej Toš) na drugi ali logikovo dokazovanje nemogućnosti klasifikacije nosorogov. A to niti ni tako pomembno, pa čeprav je smeh ob gledanju Ionescovih iger bistven element – to je namreč tisti smeh (o tem na dolgo razglablja Jure Gantar v gledališkem listu), ki se rodi kot znamenje odpora, kot podlaga za to, da se zamislimo.

Še pomembneje je, da je zamujena tudi priložnost za to, da bi gledalca ob kopičenju nosorogov na odru skupaj z Bérengerjem začel spreletavati srh. A "nosorogi" se žal zares kopičijo samo na odru oziroma celo za njim (Taufer jih drži zunaj gledalčevega pogleda, v zadnjem dejanju pa prodrejo na oder le prek TV-ekrana), medtem ko nevarnost njihovega brezobzirnega zamaha ostane varno onkraj rampe in gledalcev ne doseže. V nekaterih prizorih je opaziti pomanjkanje ritma (zlasti v prvem), povsem v zraku pa ostane tudi (sicer tudi pri Ionescu čisto shematična) ljubezenska epizoda med Daisy (Ksenija Mišić) in Bérengerjem.

Predstava je sicer zelo čista, predvsem v likovni podobi (elegantne prostorske rešitve Branka Hojnika in natančna luč Pascala Mérata), pa tudi v nekaterih drugih rešitvah – npr. v dovršeni postopni spremembi (koreografija Valentina Turcu) Jeana v nosoroga. To pa je tudi vse. In tako so *Nosorogi* še ena v nizu predstav Vita Tauferja, v katerih je njegov podpis precej neprepoznaven – predstava, ki vse prehitro zdrsne v pozabo, namesto da bi dala misliti. V spominu ostane le kot še ena priložnost za občudovanje igralskega perfekcionizma Vlada Novaka, ki kot sivi, brezbarvni in s prav nobenim predikatom glavnega junaka okrašeni slehernik naravnost blesti – prav v vsakem pogledu, gesti, besedi in premiku.



## 9. februarja 2008, Mala drama – SNG Drama Ljubljana – Yukio Mishima: *Markiza de Sade*

Mishima v svoji spremni besedi k *Markizi de Sade* nadvse natančno in eksaktno opiše tako vzgib za nastanek te drame kot prikaz njenih protagonistk. V tej izrazito statični salonski tridejanki, ki se dogaja v razponu 18 let, je želel raziskati, kaj je gnalo ženo razvpitega de Sada, markizo Renée de Sade, da mu je zvesto stala ob strani vsa dolga leta, ko je bil v zaporu, tisti hip, ko je bil dokončno izpuščen, pa je odšla v samostan. Pri tem jo je obdal z “nosilkami” splošnih, tipičnih in med sabo kontrastnih lastnosti – tu so markizina mama grofica de Montreuil, predstavnica zdravega razuma in splošno sprejetih moralnih norm; markizina mlajša sestra Anne, predstavnica frivolnega konformizma in hkrati zastopnica “preživetvenega nagona”; svetniška baronica de Simiane, zastopnica pobožnosti in blagohotnega odpuščanja; grešna grofica de Saint-Fond, zastopnica mesenega poželenja in nekakšen markizov ženski antipod; ter družbeni antipod vseh skupaj, služkinja Charlotte, katere družbeni položaj se na koncu, ob revoluciji, postavi na glavo.

Mishimov tekst vsebuje veliko nastavkov za razne odvode, a na koncu se ne odloči za nobenega. Namesto tega šest žensk nepredušno zapre v klavstrofobične dialoge razčiščevanja in jukstapoziranja nespojljivih nazorov, načel, izhodišč, moralnih usmeritev, pa tudi čustvovanj; to se zgošča v vedno bolj samozadostno pojasnjevanje zmeraj istega, ki pa vendar toliko kot o teh šestih ženskah pove tudi o odsotnem de Sadu in o splošnem stanju duha takratne družbe. Na koncu, kljub Renéejinemu zaklinjanju glede upravičenosti svoje zvestobe in posebne “čistosti” njenega moža, njena odločitev ostaja enako enigmatična. To, da se je zaradi moževe povesti o Justine, v kateri je prepoznala opis same sebe, odločila umakniti iz posvetnega dogajanja, po vseh letih žrtvovanja pomeni premajhen vzgib, da bi pojasnil njeno prejšnjo pripravljenost odpuščati primerljive “grehe” (če ne še hujše, kot je ta?). In na tej točki je dokončno jasno, da Mishimi seveda ne gre za psihološko verjetnost, ampak za seciranje in analiziranje različnih možnih verzij iste zgodbe.

Seveda ne moremo spregledati dejstva, da je bil tekst napisan leta 1965, v času splošne rehabilitacije de Sada in njegovih del, ki mu je odvzela žig sprevrženega amoralneža in ga vzpostavila kot spoštovanja vrednega intelektualca, kompleksno osebnost, filozofa itn.; vendar Mishimova osvetlitev drobcev njegovega početja skozi žensko optiko ne prinaša nič kaj dosti več kot to. Razne zanimive zametke, celo poante, je pustil neraziskane in neobdelane: npr. končno postavitev “moralnega reda” na glavo (ko se

markiza de Montreuil namerava zateči k zetu po pomoč) ali odgovor na zanimivo vprašanje, ali je ljubezen zares najmočnejša v odsotnosti.

Podobno nedorečeno in v nekaterih elementih izrazito redundantno izzveni postavitve Ivica Buljana. Na neki način je predstava sicer ekskvizitna, tako rekoč butična, domišljena v podrobnostih: takšna je glasba, twinpeakovsko skrivnostno melanholična (Mitja Vrhovnik Smrekar), takšna je scenografija, ki zanimivo redefinira prostor Male drame (Siniša Ilić), takšni so duhovito poantirani in detajlirani kostumi (Ana Savić Gecan), takšni so kot iz drugega sveta in časa privlečeni zapeti in odplesani vložki (koreograf Matija Ferlin). Vendar je hkrati tudi povsem hermetičen in samozadosten dogodek, kot celota prazna forma, ki na koncu ne prinese kaj dosti – razen užitka ob igralskih kreacijah nekaterih nastopajočih in hkratnega vljudnega zatiskanja oči pred lapsusi drugih.

Videti je, da se je Buljan preprosto izgubil v detajlih, tudi v besedilu in prevodu (v katerem so bile opazne nerodnosti, ki so bile še bolj moteče zaradi občasnega netočnega igralskega podajanja nekaterih). Osnovna režijska domislica je sicer zanimiva in speljana s svojevrstno (a)logiko – zasedba vlog se namreč v vsakem dejanju zamenja. A čeprav je sprva mikavno poskušati najti logiko te različne zasedbe vlog predvsem v razvoju likov, se to pri vsaki posebej v kateri izmed točk sesuje; in na koncu lahko ugotovimo le, da je bila dejansko vsaka izmed igralk (Milena Zupančič, Iva Zupančič, Veronika Drolc, Petra Govc, Polona Vetric in Vanja Plut) za vsako izmed dodeljenih vlog zares idealna.

Dejstvo, da je na začetku drugega in tretjega dejanja (v provokativno brezosebni in skoraj nagajivi interpretaciji Vanje Plut) režiser dodal odlomka iz de Sadovega romana (ki doslej ni bil preveden v slovenščino) *120 dni Gomore*, ki zelo nazorno prikažeta domet njegovih vsakršnih fantazij, in oba videoposnetka Marka Mandića, ki se v foajeju vrtita med odmoroma in v za povprečnega gledalca komaj še sprejemljivi obliki to tudi vsaj delno prikažeta v praksi, pa daje misliti, da je morda Buljan vseeno želel provocirati – vendar mu to z golo formo pač ni uspelo.

## **17. februarja 2008, Burgtheater, Dunaj – Elfriede Jelinek: *Babilon* (gostovanje v Cankarjevem domu)**

Elfriede Jelinek ne poznam prav dobro. Edino njeno delo, ki sem ga doslej videla, so bile *Drame princes*, za nekatere kulturna predstava kranjskega gledališča, zame pač ne (o tem sem že na dolgo pisala, zato tega tu ne bom ponavljala). Glede na promocijsko gradivo Cankarjevega doma me je sicer

malo zaskrbelo, da bo to še ena tistih izvoznih ali tako imenovanih festivalskih predstav, ki zlorabijo kako "kurantno" temo in nanjo navesijo par atraktivnih spektakelskih fint; skrbelo me je, da bodo na ta način zlorabljeni zločini iz iraške vojne. Vendar pa je bilo iz citiranih kritičskih odzivov hkrati čutiti nekakšno nemoč glede tega, kako predstavo sploh opisati.

Zdaj to razumem. Pozneje (ob pogovoru z režiserjem po predstavi) se mi je potrdila slutnja, da je predstava izrazito avtorska interpretacija teksta Jelinekove: *Babilon* namreč ni klasično dramsko besedilo, v njem ni niti oseb niti razdelitve replik po osebah. Vse to – kaj in kdaj in kdo bo rekel, kaj, kdaj, kdo in kako bo počel na odru ter kako so teme in prizori med sabo sploh povezani – je Stemannova avtorska režiserska invencija. In tako je iz gostega besedila, polnega aluzij, citatov, asociacij itn., oblikoval neprizanesljivo, na trenutke apokaliptično fresko sodobnega sveta. Mojstrsko, z jasno vizijo, kaj vse želi povedati – ne enega samega sporočila, ampak brutalno šokanten niz prizorov, ki govorijo vsak zase. In o čem? Lažje vprašanje bi bilo, o čem ne. Predvsem pa o vsakršnem onesnaženju sveta, o inflaciji jezika in slik.

Občinstvo v predstavo zdrsne skoraj neopazno. Še pri prižganih lučeh isti brezosebni in vljudni glas, ki opozarja, da je treba ugasniti mobilne in da nam hkrati Vodafone želi prijeten dramski večer (to je pravzaprav že eden zvijačnih in absurdnih paradoksov sodobnega sveta), nadaljuje z branjem besedila, ki takoj da vedeti, da bomo odslej hodili po robu: po robu jezika, po robu okusa, po robu možnega, po robu sprejemljivega, po robu vsakdanjega. In na tem principu spajanja nemogočih in sicer nespojljivih kontrastov Stemann gradi celotno predstavo, v kateri se prepleta nekaj "leitmotivov". Prvi se dotika ravni intimne; v parodiranih prizorih iz "toplega avstrijskega doma" je do skrajnosti prignan polaščevalski odnos matere do sina; drugi (morda tako ali drugače odvisen od prvega) razgalja medijsko manipuliranje s prizori iz vojne; tretji se poigrava z našo percepcijo nasilja; četrti z bernhardovsko neusmiljenostjo preizprašuje bistvo avstrijskosti ... To prepletanje formalno podkrepi s ponavljanjem nekaterih replik in situacij, od katerih je gotovo najznačilnejše nekakšno pojasnilo/komentar, ki ga nastopajoči navržejo ob najrazličnejših priložnostih: "Mislili smo, da bo videti zabavno" (to je bila, če se prav spomnim, med drugim glavna obrambna replika ene izmed vojakinj, ki so mučile v Abu Grajbu).

Stemannov gledališki jezik je eklektičen in kakofoničen. Besede Jelinekove zdaj razume dobesedno (na odru dejansko uprizori Apolonov preizkus satira Marsijasa), zdaj jih zavije v metafore, zdaj jih pritira do absurda, zdaj jih kontrapunktira. Najgloblje (vsaj vame) zavrti, kadar grozo podlaga s humorjem, saj s tem najbolj razgali to, kako se da

manipulirati s človekom v današnjem svetu. Stemann nas namreč nenehno vodi po situacijah, ki se jim od groze smejimo, hkrati pa prinaša grozljivo spoznanje, da so stvari v današnjem svetu resnične samo, če jih prikažejo mediji. Vsi prizori so nabiti s pomenom in polni bridke ironije, na trenutke satire. Na primer: trije vojaki, katerih trupla so sežgana visela z mostu v Faludži, gledalce z nasmehom na obrazu in naivno dobrovoljno prosijo, naj jih fotografirajo – saj imamo mi gledalci do tega vso pravico, ne? Vojne žrtve so menda ja legitimna topovska hrana umetnosti? Ali prizor, v katerem v ozadju odra kot na TV-ekranu potekajo stilizirani prizori mučenja, lik na odru, ki to opazuje, pa veselo ugotovi, da se da te mučne prizore zelo preprosto prekiniti z dvojnim klikom – in to spoznanje dobrodušno sporoči občinstvu. Ali prizor, v katerem se ljubke žabice (lutke) sprašujejo, ali bomo (gledalci) zdržali do konca. Ali ko dva talibana na nežno pop melodijo odpojeta obljube raja, v ozadju pa se na platnu vrti njuna vizija igrice z devicami, ki ju čakajo po samožrtvovanju ...

Na trenutke se zazdi, da je Stemann hotel povedati skoraj preveč; čeprav morda potem grozljiva podoba današnjega sveta ne bi bila tako popolna (ali vsaj malo manj črna), kot je. Ali, kot je bilo slišati v pogovoru z režiserjem po predstavi: mogoče pa se nam prav zaradi te kataklizmičnosti potem naše vsakdanje življenje zazdi prav lepo rožnato. Nekakšna katarza torej? Bomo naslednjič, ko nas bo od zatiskanja oči pred resnico ločil le preprost dvojni klik, po katerem se lahko delamo, da vseh grozot nismo videli, malo pomislili? Ali pa je naš imunski sistem zdaj že dovolj utrjen?

Jelinekova z enako vehemenco in energijo kot nekoč Bernhard nadaljuje neprizanesljivo šibanje svojih rojakov – in zanimivo je, da je to znal tako inventivno pokazati tuj, nemški režiser s kar nekaj tujimi gosti (nemškimi, japonskimi). Enako nesramen, kot je ona do Avstrijcev in avstrijskosti, je tudi do nje: na koncu enega izmed igralcev našemi z lasuljo z njeno prepoznavno pričesko in mu da prebrati govor ob podelitvi Nobelove nagrade ... Stemann je v vsaki podrobnosti in do konca duhovit in oster kot britev. Burgtheater, po tradiciji sicer eno najstarejših evropskih gledališč, pa je pokazal, da še zdaleč ni okostenel nacionalni mastodont, ampak še kako živo in relevantno gledališče.

## **21. februar 2008, Prešernovo gledališče Kranj – Ela Peroci/Desa Muck: *Muca Copatarica***

Zdaj pa nekaj čisto drugega. Kakor rada hodim gledat predstave za otroke – že zato, ker so otroci zares tako neznansko hvaležno občinstvo –

si ne morem kaj, da jih ne bi vsaj malo opazovala tudi s stališča t. i. profesionalne deformacije. In zato si tudi ne morem kaj, da ne bi zdajle izkoristila priložnosti in na hitro natresla nekaj svojih zapažanj in frustracij iz svoje približno osemletne kariere gledanja otroških predstav (najprej s prvo, zdaj po večini le še z drugo hčerko).

Zelo pogosto se mi zgodi, da se na skrivaj (da le ne bi kaj vplivala na mnenje ene ali druge spremljevalke) zelo zelo jezim na ustvarjalce teh predstav. Dostikrat se mi namreč zazdi, da svoje malo ciljno občinstvo preprosto podcenjujejo. In da se morda – lahko da prav zato, ker je tako hvaležno, da se spontano in neženirano odziva na prav vsako podrobnost (tudi zelo neumno in “na prvo žogo”) – prehitro zadovolji z manj zahtevnimi rešitvami. Ena izmed stvari, ki me najbolj bodejo v oči, je očitno pomanjkanje osnovne dramske strukture večine otroških predstav, t. i. Freytagovega trikotnika, ki bi, prepričana sem, tudi tako majhnim gledalcem olajšalo spremljanje dogajanja na odru. Je mogoče kaj narobe s tole nadvse preprosto strukturo: uvod, zaplet, vrh, razplet, (srečen) konec? In jasna opredelitev glavnega junaka?

Namesto tega pa se dostikrat zgodi, da se zgodba že kmalu po začetku kar nekako razveji na razne podzgodbe, izmed katerih nobena ni speljana do konca. Junaki kar hodijo, blodijo, naletavajo na kake (dostikrat za lase privlečene) prigode, vse skupaj pa se konča kar naenkrat, poljubno, brez prave poante. In če se vmes še malo zapoje in zapeše, potem je pa zadeva sploh že vnaprej rešena, kajne, saj grejo otrokom melodije hitro v uho, poleg tega pa seveda še zelo radi ploskajo v ritmu? Da ne govorim o tem, da včasih naletim tudi na kake povsem nepotrebne dodane mrakobnosti in (kvazi)uporniškosti (pa nisem takšna mama, ki misli, da je treba otrokom svet slikati samo v rožnatih barvah, pač pa mislim, da replike, s katerimi se verjetno želi doseči občutek sodobnosti – o brezveznosti, nepotrebnosti ali premajhnem razumevanju staršev, šole itn. ... enostavno padejo v prazno, saj vsaj predšolski otroci pač še ne vejo, kaj bi z njimi počeli ...).

Zanalašč pretiravam, vendar mislim, da ne prav dosti. *Muco copatarico* sem se tako odpravila gledat v Kranj s skoraj petletno hčerko z najboljšim namenom, da se mi bo predstava zdela super – glede na celotno ekipo ustvarjalcev (dramatizacija in “naslovna vloga” Desa Muck, režija Katja Pegan) bi morala biti uprizoritev zagotovljen uspeh. Malo me je sicer skrbelo, da je v predlogi premalo “štofa”, in me je zato toliko bolj zanimalo, kaj vse so si ustvarjalci dodatnega izmislili, zlasti glede na to, da naj bi bila predstava musical.

No, izkazalo se je, da ne kaj dosti. Na začetku je dodan en dan, ko se otroci skrivajo in lovijo ter zapojejo pesmico o tem, kako so zaspani; ko

grejo iskat muco in hodijo po gozdu, je dodano srečanje z zajcem, ki jim pokaže pot do nje, in zapojejo pesmico zato, da jih ne bi bilo strah; malo je razširjen lik Tonke ... Sama Muca pa je bila povsem brezbarvno interpretirana (v sicer super kostumu s pravim mahljajočim repom!) – ni bila ne stroga ne prijazna, saj je govorila v čudno odmaknjenem slogu. Vse priložnosti za dodatne “dramske vozle” so nečisto izpeljane – kot npr. epizoda z Bobkom, ki mu na koncu Muca najprej noče dati copat, potem pa si vseeno premisli. Še celo to je izpuščeno, kakšne copate si vsak otrok želi – to je ne nazadnje priložnost za neposreden stik z občinstvom, ki pa ga ni bilo.

In ko so na koncu spet zapeli pesmico o preganjanju strahu, sem se, kot že tolikokrat pri predstavah za otroke, počutila povsem opeharjeno. To, da otroci ploskajo v ritmu, še ne pomeni, da si ne bi zaslužili večjega truda.

*Jaša Drnovšek*

## Berlinski zapisi

### Torek, 22. januarja

Predstava z naslovom *L'affaire Martin! Occupe-toi de Sophie! Par la fenêtre, Caroline! Le mariage de Spengler. Christine est en avance.*, ki je na repertoarju berlinskega gledališča Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz že drugo sezono zapored, velja za eno najznačilnejših produkcij Renéja Pollescha. Podobno kot v njegovih prejšnjih (npr. v predstavi *Cappuccetto Rosso*, Volksbühne, 2005, za katero je predlani na Mülheimskih gledaliških dnevih dobil nagrado za najboljšo dramo), pa tudi poznejših uprizoritvah (npr. v *Purpurnem materinem znamenju*, Burgtheater, Dunaj, 2006, ki mu je lani prineslo Nestroyevo nagrado), gre predvsem za prepletanje vsakdanjega, celo trivialnega, s teorijo v najširšem pomenu besede. (Prav to je najbrž vzrok, da je Pollesch, ki zadnjih sedem let vodi Prater, oder Volksbühne v berlinski četrti Prenzlauer Berg, tako priljubljen pri rednem gledališkem občinstvu, pa tudi v akademskih krogih.) Natančneje povedano: Pollesch vsakdanje tudi tu prikazuje tako, da se skozenj izrazi teorija.

V predstavi *L'affaire Martin etc.* – naslov je zaradi praktičnosti skrajšalo gledališče samo – se to kaže predvsem na ravni razmerja med žanrom drame/uprizoritve in njeno vsebino. Scenografija Berta Neumanna, sicer znanega po predstavah, ki jih ustvarja skupaj s Frankom Castorfom, ravnateljem gledališča Volksbühne, prikazuje notranjost razkošno opremljenega visokomeščanskega salona, ki pripada družini ostarelega šlezijskega junkerja Henckerja von der Donnersmarcka (igra ga Volker Spengler): vse naokrog izbrano stilno pohištvo, v ozadju na sredi kamin, iz katerega se občasno kadi, na polici nad njim pa vrsta dragocenih in neuporabnih predmetov. Takšno scensko podobo, osvetljeno z močno rumeno lučjo, lahko povežemo z dramaturgijo bulvarja, še posebno če ob tem upoštevamo

tudi ritem dogajanja: v uri in deset minut, kolikor traja predstava, je vseh pet likov namreč skoraj nenehno v gibanju, skozi okna, vrata ali celo odprtino v kaminu stopajo v salon in ga spet zapuščajo, tekajo okoli zofe, ki stoji sredi salona, poleg tega pa med njimi redno prihaja do medsebojnih zamenjav in verbalnih zapletov.

Toda liki na drugi strani, medtem ko na bulvarski način kramljajo o povsem vsakdanjih, celo trivialnih stvareh, opozarjajo tudi na to, kar se skriva za temi stvarmi. Morda je najočitnejši primer takšne dvojnosti v predstavi želja nekaterih članov družine, da bi posneli film o "življenju drugih". (Tu gre očitno za namigovanje na film *Življenje drugih*, ki je lani dobil vrsto uglednih nagrad, med njimi tudi evropsko filmsko nagrado in oskarja za najboljši tujejezični film. Prav tako skoraj ne more biti naključje, da ima družina v igri *L'affaire Martin etc.* priimek, ki spominja na Floriana Henckla von Donnersmarcka, režiserja omenjenega filma.) Toda načrt se izjalovi, saj Materi (igra jo Sophie Rois), pa tudi drugim članom družine (v vlogah Hčera nastopata Christine Groß in Caroline Peters) kljub večkratnemu razmisleku ne uspe ugotoviti, kdo so pravzaprav ti "drugi". "Drugi, le kdo bi bil to?" se zamišljeno sprašuje Mati, medtem ko hodi gor in dol po salonu. Gledalec si lahko to razlaga na vsaj dva načina. Prvič s tem, da družina von der Donnersmarck prihaja iz Šlezije, se pravi s področja, ki v nemški miselnosti že od nekdaj velja za zapostavljeno, zaostalo, "drugo". V tem pogledu je "drugo" tudi sama družina von der Donnersmarck. Toda prav zato, ker je v obstoječem diskurzu, torej diskurzu, ki ga določa večina, utelešenje "drugega", ji že po definiciji ne more biti dano, da bi o tem, kdo so "drugi", odločala sama – kaj šele da bi o teh "drugih" posnela film. Hkrati si lahko gledalec "vprašanje o drugem" razlaga ob pomoči misli Donne Haraway – na to v številnih intervjujih opozarja tudi Pollesch, ko navaja njen stavek, da kot posamezniki in kot družba ne bi smeli nikoli govoriti *za* nekoga, tj. v imenu nekoga, temveč vedno skupaj z njim. Tudi v tem kontekstu se film o "življenju drugih" izkaže za projekt, ki z resnico "drugih" ne more imeti dosti skupnega, tudi če družina von der Donnersmarck sama ne bi bila "drugo".

Čeprav bi lahko kdo tako močno intelektualnost na odru (morda celo upravičeno) označil za nekaj pretencioznega, velja opozoriti, da v delu *L'affaire Martin etc.* ne manjka "lahkotnejših", tudi komičnih momentov, zaradi katerih lahko predstavo sprejme tudi gledalec, ki ni seznanjen z mislijo Harawayeve in ki morda v gledališču celo nasprotuje "teoriji, ki hodi". Takšne momente poleg že omenjenih medsebojnih zamenjav in verbalnih zapletov (igralec Martin Wuttke se npr. najprej predstavi za



etnologa, ki hodi po sledih šlezjskih junkerskih rodbin, kmalu zatem pa pove, da je v resnici Jane Goodall, znana raziskovalka vedenja opic) sprožajo predvsem aluzije na aktualne dogodke in osebe iz gledališkega (omenjena sta npr. Martin Kušej in Jürgen Flimm), političnega (npr. Gerhard Schröder) in medijskega sveta.

Iz zadnjega le en primer: v uprizoritvi je posebej in večkrat omenjeno vprašanje, kje v pivovarskem kraju Radeberg, ki ima manj kot 20.000 prebivalcev, stoji opera. Gledalec, ki spremlja televizijo, se bo ob tem spomnil oglasa za Radeberger Pilsner, v katerem je ob steklenici piva v vsem sijaju prikazana tudi čudovita operna hiša. Ko ne bi vedel, da gre za dresdenski Semperoper, in ko ne bi vedel, da je pivovarna Radeberger že več kot deset let njegov glavni sponzor, bi resnično lahko pomislil, da gre v oglasu za operno hišo iz Radeberga – in ne iz Dresdna.

(Tu se sicer pokaže, da je predstava *L'affaire Martin etc.* pisana na kožo gledalcu, ki spremlja gledališče, politiko in medije. Toda to še ne pomeni, da se bo gledalec, ki z aktualnim dogajanjem ni podrobno seznanjen – bodisi zato, ker je manj izobražen, ali pa ker prihaja iz drugega kulturnega okolja –, med predstavo dolgočasil ali ostal za kaj bistvenega prikrajšan. Ker zgodba *L'affaire Martin etc.* ni zasnovana linearno, temveč jo sestavljajo številni med seboj nepovezani drobcji, nepoznavanje katerega izmed njih skoraj ne more vplivati na zaznavanje predstave kot celote.)

Ob takšnem sobivanju vsakdanjega, pogosto tudi komičnega s teorijo se lahko s številnimi kritiki, ki menijo, da *L'affaire Martin etc.* ponuja ključ za razumevanje sodobnega, postmodernega časa, povsem strinjamo. Toda Pollesch z omenjeno predstavo (in večino svojih drugih) ponuja tudi nekaj drugega, namreč gledališče kot prostor, ki je v vsakem trenutku odprt za vsakogar. In prav to je tisto, kar (vsaj) za nemško gledališče, ki je vajeno predvsem starejšega, izobraženega občinstva, pomeni največjo novost.

## **Petek, 25. januarja**

V današnjih berlinskih časnikih na straneh družabne kronike odmeva novica, povezana z zakonom, ki v zvezni deželi Hamburg od novega leta naprej prepoveduje kajenje v javnih prostorih. Tako imenovana Iniciativa nekadilcev iz Wiesbadna je na javno tožilstvo v Hamburgu podala ovadbo zoper 89-letnega nekdanjega kanclerja Helmuta Schmidta in njegovo 88-letno ženo Loki, ki sta kot častna gosta noveletnega sprejema v hamburškem gledališču Komödie Winterhuder Fährhaus prižgala cigareto. Kot pojasnjuje Horst Keiser, vodja initiative, ki se sklicuje na fotografije iz zadnje izdaje časnika

*Bild*, je zakonski par Schmidt s tem prekršil protikadilski zakon, drugim udeležencem sprejema pa "prizadejal telesne poškodbe".

Poleg Schmidtovih je iniciativa ovadila tudi Michaela Langa, ravnatelja gledališča, ki naj bi ravnanje zakonskega para podpiral. "Kljub prepovedi kajenja je namreč eden izmed sodelavcev gledališča paru ponudil pepelnik," zatrjuje Keiser.

Medtem se je na ovadbo že odzval tiskovni predstavnik tožilstva. "Ta primer je dober kazalnik tega, s kakšnimi stvarmi se mora ukvarjati javno tožilstvo," je komentiral zadevo.

### **Sobota, 26. januarja**

Tako kot *L'affaire Martin etc.* je v Berlinu že drugo sezono zapored na repertoarju tudi Ajshilova *Oresteja* v režiji Michaela Thalheimerja. Pravzaprav gre za eno izmed treh antičnih tragedij, ki jih je gledališče Deutsches Theater na postavilo oder s skupnim nazivom *Začetki*. (Poleg *Oresteje* sodijo v ta cikel še Ajshilovi *Peržani* v režiji Dimitra Gotscheffa ter Evripidova *Medeja*, ki jo režira Barbara Frey. Velikopotezni projekt spremlja obsežni zbornik razprav *Antična tragedija danes*.) Uprizoritev, ki je jeseni na sarajevskem MESS-u dobila vrsto nagrad, med njimi tudi zlati lovorjev venec za predstavo v celoti, sicer najbolj zaznamuje dvoje: zgoščenost tekstovnega gradiva ter neposrednost igralskega izraza.

Najbolj očitna posledica prvega je, da Thalheimerjeva *Oresteja* traja le dobro uro in pol; pri tem njen prvi del, *Agamemnon*, zavzema kar dve tretjini tega časa. Preostanek je namenjen drugemu delu trilogije, *Daritvi na grobu*, iz zadnjega dela, *Evmenid*, pa je na odru ostal en sam stavek: "Miru za vedno!"

Vendar bi bilo napak, ko bi imeli tako sčrtano *Orestejo* samo za instantno različico Ajshilove tragedije. Prozni, rahlo ritmizirani prevod, ki ga je za svojo lastno uprizoritev v gledališču Berliner Schaubühne leta 1980 skupaj z igralci izdelal Peter Stein (njegova predstava je tedaj trajala dobrih devet ur), je namreč okleščen tako, da v dramaturškem pogledu ohranja vse dele teksta, nujne za razumevanje dogajanja. Poleg tega tekst, ki je ostal pri Thalheimerju, v predstavi ne sledi vedno besedilu prevoda, temveč se pogosto zgodi, da se nekatere replike iz prvega dela trilogije ponovijo v drugem, medtem ko se nekatere iz drugega dela pojavijo že v prvem, tretje pa se ponavljajo vso predstavo.

(Bistveno vlogo pri takšnem podajanju replik ima več kot trideset-članski zbor, ki pa ga občinstvo ne vidi; vse do konca predstave je namreč nameščen v najcenejših vrstah na balkonu, tako da npr. gledalec,

ki sedi v parterju, njegove replike sliši sicer razločno, toda tako, kot da bi prihajale od nekod daleč. Replika, ki jo zbor vztrajno ponavlja in ki jo imamo lahko za geslo predstave, je: "Storiti! Trpeti! Spoznati!" Pri tem gre za Steinovo zgostitev verzov iz *Darivte na grobu*: "Kar je kdo storil, to naj trpi! / Tako veleva že stara modrost."

Skrajni zgoščenosti tekstovnega materiala na odru ustreza skrajno minimalistična scenografija Olafa Altmanna. Največ dva metra od rampe v globino odra je postavljena svetla, do stropa segajoča lesena stena, ki spominja na *skene* in sredi katere so še ne povsem posušeni madeži krvi; gledano z rampe je mogoče do stene priti prek stopnice, ki pa je tako visoka, da je treba nanjo splezati. Dogajanje tako (pogosto tudi hkrati) poteka na dveh nivojih, zgornjem in spodnjem, pri tem pa je neposredni vstop na spodnjo mogoč edino skozi na stežaj odprta vrata, ki v dvorano in na oder vodijo iz stranskih foajejev.

Najbrž ni treba posebej poudarjati, da tako majhen manevrski prostor od igralcev skoraj zahteva, da pri prikazovanju svojih vlog intenzivno uporabijo tako telesna kot tudi verbalna izrazna sredstva. Kar zadeva prva, so v predstavi pogosto povezana s krvjo.

Pravzaprav je krvav že sam začetek Thalheimerjeve *Oresteje*. Ko se Klitajmestra (igra jo Constanze Becker) pojavi na zgornjem nivoju scene, najprej vzame plastično kantico krvi, se z njo počasi polije po vsem telesu, in to tako, da kri z zgornjega nivoja steče po spodnjem, nato pa sede na tla, si prižge cigareto ter odpre pločevinko piva. V poznejših prizorih po krvi stopata ter si z njo umažeta roke tudi Elektra (Lotte Ohm) in Orest (igra ga Stefan Konarski, za katerega je to prva vloga v Deutsches Theatru). Ne nazadnje so krvavi umor Klitajmestre (Orest jo v krvi zadavi s svojo majico), prizor, ko si Kasandra (Katharina Schmalenberg) odgrizne jezik, pa tudi Agamemnon (igra ga Henning Vogt), ki, potem ko ga umori Klitajmestra, kot velikansko truplo ostane na odru ter se nato vse do konca predstave skrajno počasi plazi gol z enega konca spodnjega nivoja proti drugemu.

(Hkrati so na odru navzoče tudi druge tekočine: medtem ko skuša Klitajmestra umoriti Kasandro, jo močno škropi s pivom; ko umori Agamemnona, z Ajgistom (igra ga Michael Benthin) nazdravi tako, da odpre steklenico šampanjca; in preden Orest umori Klitajmestro, od nervoze bruha v loku ter se pomoči v hlače.)

Kot rečeno, so igralci zaradi majhnega manevrskega prostora skoraj prisiljeni intenzivno uporabljati tudi verbalna izrazna sredstva. Medtem ko je predvsem za Oresta značilen hiter, občasnno celo nenadzorovan

govor, je npr. v dialogih med Klitajmestro in Agamemnonom ali pa Klitajmestro in Kasandro veliko kričanja.

Če takšna neposrednost igralskega izraza v predstavi ne bi imela tudi svojega nasprotja, namreč že omenjenega zbora, ki s svojimi vstopi uravnava ritem celotnega dogajanja, bi najbrž učinkovala neutemeljeno, morda celo histerično. Tako pa se zdi, da igralci, s tem ko poudarjajo telesnost svojih likov, samo kažejo, da ti pripadajo svetu, ki je ves "iz mesa in krvi"; za tisto, kar bi lahko bilo onstran njihovih teles, v njem očitno ni in ne more biti prostora.

Tako lahko sklepamo tudi glede na konec Thalheimerjeve *Oresteje*. Potem ko sta Klitajmestra in Ajgist umorjena, ostane krvavi Orest med njunima in Agamemnonovim truplom ter prosi za pomoč Apolona. Toda zaman. Odgovora ni.

## **Nedelja, 27. januarja**

Zgodovinsko gledano gredo zasluge, da gledališče Hebbel am Ufer (HAU) danes sploh obstaja, predvsem Eugenu Robertu, novinarju madžarskega rodu, ki se je na začetku minulega stoletja nenadoma naveličal svojega poklica ter se želel kot dramaturg preizkusiti v enem izmed berlinskih gledališč. Ko mu to ni uspelo (najbrž prav zato, ker je bil novinar), je pri vlagateljih zbral potrebna sredstva ter preprosto ustanovil svoje gledališče – tako imenovani Hebbel-Theater, ki je bil zgrajen po načrtih arhitekta Oskarja Kaufmanna. Po nekem naključju gledališče ni propadlo, temveč mu je, nasprotno, že v dvajsetih in tridesetih letih uspelo privabiti na svoj oder tedaj največje igralske zvezde, npr. Hansa Albersa, Fritza Kortnerja in Elisabeth Bergner, po drugi svetovni vojni pa celo Gustafa Gründgensa.

Danes, skoraj natanko sto let po prvi premieri – ta je bila 31. januarja 1908 –, gledališče še vedno stoji na istem kraju (Stresemannstraße, Kreuzberg), le da se zadnja tri leta in pol, odkar ga vodi Matthias Lilienthal, imenuje HAU 1 in je še z dvema gledališčema – HAU 2 (nekdanji Theater am Halleschen Ufer) in HAU 3 (nekdanji Theater am Ufer) – združeno v "kombinat" (tako mu pravi sam Lilienthal) HAU.

Ta je pomemben zato, ker je v zadnjem času postal ena osrednjih platform za neodvisno gledališko produkcijo ter baza trenutno tako iskanih umetniških skupin, kot sta Rimini Protokoll in newyorški Big Art Group. Poleg tega je za HAU značilno, da je tesno povezan z okoljem, v katerem deluje: vse odkar ga je prevzel Lilienthal, so njegova vrata odprta tudi za kruzberško turško skupnost.

In še nekaj: HAU vsako sezono postavi na repertoar približno 120 premier – to je za njegove občudovalce zavidanja vreden podatek (za kritike pa najbrž znamenje, da gre v njem v resnici za ponudbo supermarketa). Ena izmed premier te sezone bo tudi *100-odstotno Berlin*, zabava, ki jo bo skupina Rimini Protokoll pripravila prihodnji petek ob 100-letnici gledališča: na njej bo na 100 kvadratnih metrih odra predstavila 100 statistično najbolj reprezentativnih meščanov Berlina.

\*\*\*

Kot rečeno, je HAU baza tudi za Big Art Group, newyorško eksperimentalno performersko skupino, ki pod vodstvom režiserja Cadena Mansona deluje od leta 1999. Medtem ko je skupina v svojih prvih produkcijah (npr. *CLEARCUT*, *catastrophe!* iz leta 1999 in *The Balladeer* iz leta 2000) raziskovala predvsem meje, ki jih performerju postavlja njegovo fizično telo, se od trilogije *Shelf Life* (2001), *Flicker* (2002) in *House of No More* (2004) intenzivno posveča razvijanju uprizoritvene strategije, ki jo sam Manson imenuje *real-time film*: gre za svojevrstno spojitve gledališkega in filmskega medija, ki predvideva hkratno navzočnost performerjev na odru ter rabo videa. Toda o tem nekoliko pozneje.

Predstava *The Imitation*, peta produkcija, s katero se Big Art Group v zadnjih petih letih predstavlja v gledališču HAU, sodi v cikel dogodkov, imenovanih Cinema Fury. Za izhodišče si jemlje filmografijo Douglasa Sirkca, režiserja, ki je v dvajsetih letih začel svojo pot prav v Hebbel-Theatru, v povojnem Hollywoodu pa postal znan po melodramah, kot so *Veličastna obsedenost* (1954), *All That Heaven Allows* (1955) in *Imitacija življenja* (1959). Medtem ko jim kritika dolgo ni pripisovala večjega pomena, temveč jih je že z vidika njihovega žanra imela za banalne, so začeli številni raziskovalci v sedemdesetih letih v njih odkrivati izraz Sirkove kritike, uperjene zoper vrednote ameriškega srednjega razreda, v osemdesetih pa vprašanja družbenega spola in spolnosti.

(V *Imitaciji življenja*, pri kateri si je Big Art Group sposodil ime za svojo predstavo, se oboje kaže že na prvi pogled: Laura Meredith, mlada vdova, si nadvse želi slave na Broadwayu. Potem ko končno dobi vlogo, se v želji po še večjem uspehu brezobzirno odpove skrbi za svojo mladoletno hčer; ta se pozneje zaljubi v materinega ljubimca. Na drugi strani imamo opravka z Annie Johnson, mlado črnsko vdovo, katere hči se pod vplivom družbenih predsodkov nikakor noče sprijazniti z barvo svoje polti.)

Te teme obnavlja tudi predstava *The Imitation*, za katero je tekst napisala Jemma Nelson. V ospredju zgodbe je Alice, mlado dekle, ki pride v New York, da bi si tam ustvarilo življenje. Ko spozna Paula,

poslovneža, z njim sklene zavezo, ki naj bi ju popeljala do skupnega uspeha. Pri tem se ne ozirata niti na svojo vest niti na morebitne žrtve.

Čeprav igra *The Imitation* v glavnem poteka na odru (gre za klasičen oder, s katerega pa je v globino dvorane, ki je brez sedežev, speljana ozka brv), je za razumevanje predstave vsaj tako pomemben tudi video, ki se prikazuje na treh platnih, obešenih na stenah dvorane nad glavami gledalcev. Prav ob njegovi pomoči Manson namreč uprizarja to, čemur pravi *real-time film*. V ozadju odra sedita tehnika, ki z računalniki oblikujeta virtualno scenografijo (npr. pisarno, v kateri dela Alice). Poleg njiju stoji pet performerjev/performerk, ki imajo nalogo, da prikažejo zgodbo o Alice in Paulu. To počnejo tako, da se ne glede na svoj spol preoblačijo v moške in ženske kostume ter govorijo besedilo – ob tem pa se vseskozi (bodisi sami sebe ali drug drugega) snemajo s kamero. Hkrati, se pravi med samim snemanjem, tehnika podobe preneseta na že izdelano virtualno scenografijo ter oboje prikažeta na platnih v dvorani. (Da bi bilo vse skupaj še bolj zapleteno, se pogosto snema več performerjev/performerk hkrati, to pa od tehnikov zahteva bodisi dodatno montažo ali pa se zadovoljijo s tem, da npr. tri različne podobe razdelijo na tri platna.) Če gledalec opazuje dogajanje na platnu, se zdi, da gleda film; če pa opazuje dogajanje na odru, se zdi, da gleda film, ki šele nastaja.

Platna se hkrati uporabljajo za neposredno projekcijo podob, ki jih med predstavo ustvarjata ugledna gostujoča performerja, pevca Justin Bond in Theo Kogan. (Bond je na newyorški alternativni sceni znan predvsem kot transvestit z izjemnim moškim vokalom, Koganova pa kot pevka v zasedbi Theo and The Skyscrapers.) Medtem ko hodita po brvi gor in dol ter pojeta songe o Alice in Paulu (besedila zanje je napisala Nelsonova, glasbo pa Sean Pierce, sicer basist v skupini Theo and The Skyscrapers), prav tako snemata sama sebe ali pa drug drugega.

Učinek takšne množine podob, ki se hkrati prikazujejo na platnih v dvorani, na brvi in v ozadju odra, je velik, občasno celo kaotičen. S tem ko performerji/performerke vlogi Alice in Paula prikazujejo ne glede na svoj spol, predvsem pa s tem ko jih lahko gledalec ob glasbi zaznava kot nastajajoče in hkrati kot v filmu, postaja njihova identiteta vse bolj nedoločljiva. Telesa performerjev/performerk se stapljajo drugo z drugim, poleg tega pa lahko eno telo prikazuje več likov. V tem pogledu se zdi, da *The Imitation* v gledališču ponuja rešitev problemov (spola, rase itn.), na katere je Sirk v svojih melodramah samo opozarjal: skrivala naj bi se v fluidnosti identitete.



