

Sodobnost

6

Letnik 72
junij 2008

Uvodnik

Gabriel Zaid: Zakaj članom žirij ni treba brati knjig 803

Mnenja, izkušnje, vizije

Boštjan Dvořak: Komu se smeji Kvadriga? 814

Pogovori s sodobniki

Meta Kušar z Ireno Novak Popov 827

Estetika na Slovenskem, 4

Ješa Denegri: Kritične ideje Tomaža Brejca o modernizmu 845

Or Ettliger: Spogledovanje s piedestalom 855

Sodobna slovenska poezija

Štiri slovenske pesnice

Klarisa Jovanović: Ti malani pildi 873

Barbara Pogačnik: Elementi: Rdeča voda 878

Miljana Cunta: Čez črto 885

Jelena Lasan: Pesništvo, ta ganljivi izum 890

Sodobna slovenska proza

Jasmin B. Frelih: Literadrom 895

Sodobni slovenski esej

Irena Štusej: Ostanite suhe med nalivi 908

Alternativna misel

Igor Grdina: Knjiga marginalij 916

Kritika – knjige

| | |
|--|-----|
| Franjo Frančič: Izgubljeni jutri (Matej Bogataj) | 930 |
| Miha Pintarič: Nugae (Lucija Stepančič) | 935 |
| Andrej Hočvar: Pesmi o koscih in podobnostih (Milan Vincetič) | 939 |
| Mea Valens: Uglašena (Špela Breclj) | 942 |

Gledališki dnevnik

| | |
|--|-----|
| Vesna Jurca Tadel: O raznih poljubnostih | 945 |
| Jaša Drnovšek: Berlinski zapisi, 2 | 954 |

Gabriel Zaid

Zakaj članom žirij ni treba brati knjig

Za pisce je naravno, da navajajo druge avtorje, kajti književne tradicije so sestavljene iz pogovorov. Vendar ni bilo vedno tako. V antičnih delih omenjajo bogove in like, ki so rekli to ali ono, vendar avtorji niso navedeni. Ustvarjalec besedila nima občutka, da je sam del pogovora, čeprav je. Aristotel pa v nasprotju s tem omenja ali razpravlja o kakih sto avtorjih, kot se rado zgodi pri preobilici besedil, ki niso več nedotakljiva – takih, ki se jih da kupovati in prodajati na atenski tržnici in o katerih bralci razpravljajo, jih hvalijo ali grajajo.

Navajati pomeni povezati pogovor, predstaviti dva prijatelja, ki bosta morda odkrila vez med seboj. Avtor, ki navaja drugega avtorja, prizna delo, ki je vredno pozornosti, ne le na splošno, temveč natanko v odlomku, o katerem teče beseda. Tako priznanje sega od izkazanega spoštovanja (ali kritike) do preproste poštenosti, zaradi katere ne spregledaš kolega avtorja, kaj šele, da bi na skrivaj izrabljaj njegovo delo. Prijateljsko obzirnost do bralca pokažemo s posredovanjem koristnih podatkov in predstavitvijo zanimivega avtorja.

Ampak navajanje (ali nenavajanje) je lahko tudi manj plemenito: preračunano dejanje v korist pisca, ne pa prijatelja bralca ali avtorja, ki ga navajamo. Priročniki o uporabi navedkov in pravilniki, ki govorijo o umetnostnih tatvinah, soavtorstvu in obrekovanju, navadno ne vsebujejo poglavja o spletkah, s katerimi se čim ceneje okoristimo. Lahko bi se začelo takole:

Preden komu pokažete, kaj nameravate objaviti, poskrbite, da boste upoštevali tale pravila ...

1. *Ne omenjajte, še zlasti ne z naklonjenostjo:*

a) sovražnikov ali tekmecev kogar koli, čigar dovoljenje potrebujete, če hočete besedilo objaviti (čeprav je opustitev navedbe v tej zvezi neodpustljiva);

b) avtorjev, ki niso priznani strokovnjaki (čeprav ste uporabili njihove ideje);

c) odrinjenih strokovnjakov, ki so bili nekoč v modi, vendar jih ne navaja več noben član ceha, ki kaj da nase;

d) avtorjev, ki so preveč priljubljeni in jih navajajo amaterji, ne poznavalci; še zlasti, če pišejo v drugorazrednih državah, kaj šele za časopise;

e) avtorjev, ki so nepriljubljeni, ker slovijo po škandalih, nekorektnih idejah ali povezavah z najbolj nepriljubljenimi skupinami.

Če se omembi takih avtorjev ne morete izogniti, jasno pokažite svoje nasprotovanje ali prefinjen prezir. Najmanj, kar lahko storite, je, da se priročno zavarujete s kvalifikacijami.

2. *Vsekakor* pa na dolgo in široko navajajte:

a) najvišja božanstva v določeni stroki, ustanovi, državi, trenutku;

b) plemenite osebe ali ustanove, ki so odobrile ali denarno omogočile objavo (čeprav so morda oklevale, barantale ali celo vsilile ponižujoče pogoje);

c) avtorje in besedila, ki so vaš ključ do uspeha in dokazujejo, da pripadate, ste sodobni in na pravi strani;

d) kritike in urednike, ki bodo najverjetneje ocenjevali ali naročali ocene vašega dela, ne smete pa tudi pozabiti na tiste, ki bi ga morda predlagali za nagrado, ga dali na seznam obveznega branja, vam dali štipendijo, vas predlagali za dotacijo ali vam dali službo;

e) in seveda svoje šefe, prijatelje, učitelje in kolege, še posebno tiste, ki jim dolgujete uslugo, po zlatem pravilu: Če boš ti navajal mene, bom jaz tebe.

Ta pravila morda ne bodo objavljena v nobenem priročniku, vendar se jih avtorji držijo. Nekoč sem prebral rokopis, ki je bil poslan uredništvu neke revije, a so ga zavrnil, kot se nenaročenim besedilom pogosto zgodi, čeprav je avtor v njem pohvalno omenil več rednih sodelavcev revije. Malo pozneje je besedilo objavila neka druga revija, vendar v njem niso bili omenjeni sodelavci prve; to se mi je zdelo zanimivo. So se pravila spremenila? Ne. Spremenili so se navedki. Nekaj odlomkov članka je bilo ustrezno predelanih in avtor je v njih pohvalno omenjal redne sodelavce druge revije.

Imena, ki jih je primerno navajati, so v vsaki reviji, organizaciji in državi drugačna. Spreminjajo se tudi s časom. V poznejših delih (ali novih izdajah prejšnjih del) navedki, posvetila in soavtorji izginjajo in se prikazujejo v skladu z okoliščinami:

~ A ravnokar začel objavljati in navaja B-ja, ki je v določenih krogih, pomembnih za A-ja, že spoštovano ime. Čas teče in B-jev lesk potemni

(A ga neha navajati) ali pa B zaslovi (A se baha, da je med prvimi spoznal njegovo veličino). Lahko se tudi zgodi, da A postane slavnejši od B-ja in ga neha navajati, morda zato, ker ga ne potrebuje več, ali pa zato, ker se je tako zelo poistovetil s tistim, česar se je naučil od B-ja, da ima občutek, da je njegovo in se mu pač ne more večno zahvaljevati. Sestavljavci kazal lahko sledijo takemu razvoju in opazijo, na primer, da A B-ja v svoji najnovejši knjigi, ki je v celoti napisana po njegovem delu, niti ne omeni, čeprav ga je v svoji prvi knjigi na dolgo in široko navajal.

~ M prejme N-jeva pisma, tako polna koristnih pripomb, da jih uporabi. Vendar jih ne more navesti, ker so zasebne narave, čeprav seveda navede številna N-jeva objavljena dela. Ko N umre, število navedkov upade; in ko pripravljajo N-jeva zbrana dela in prosijo M-ja za kopije pisem, ta izjavi, da jih nima. Izgubil jih je, ko se je preselil.

~ P ima veliko skupnega s slavnim Q-jem, ne pa tudi njegove nardarjenosti. Tvega, da ga bodo imeli za tretjerazrednega Q-ja. Da bi se temu izognil, se predstavi kot Q-jevo popolno nasprotje. Če se mu bo posrečilo, ga bodo vsi navajali, kajti negotovi ljudje, ki se želijo izogniti težavam ali čutijo potrebo po tem, da bi bili videti nepristranski, ga bodo omenili, kadar koli bodo navajali Q-ja, in tako ne bo nihče mogel reči, da so pristranski.

~ R na sestankih z novinarskimi kolegi izreče številne pametne komentarje in oni izkoristijo njegove ideje, ne da bi mu zanje pripisali zasluge, kajti pogovora pač ni mogoče navajati. Zdaj so vsi mrtvi in tega ni mogoče dokazati, zlahka pa si predstavljamo, da S objavi članek, v njem uporabi enega R-ovih komentarjev in se pri tem jasno zaveda, da si sposoja pri R-u. To dojamejo tudi vsi S-ovi kolegi, a ker se R ne pritoži, sklepajo, da to razume kot poklon in dokaz svojega vpliva, ne kot tatvino. Zlahka si tudi predstavljamo, kako mineva čas in drugi hvalijo S-ja in njegovo pametno idejo. S počasi postaja prepričan, da si jo je sam izmislil; vsekakor je prepozno za boleče pojasnjevanje. Nazadnje pride dan, ko R potrebuje svojo staro idejo za članek in ne ve, kaj naj stori, kajti S si je z njo pridobil že toliko pozornosti. Če jo bo zdaj uporabil, bodo vsi prepričani, da je S-ova, in vse skupaj bo izzvenelo kot plagiat. Sklene, da bo to rešil elegantno in šel s smehom prek tega: navede S-jev prepričljiv članek, ta pa v tem sploh ne vidi ironije in se mu zahvali, ker ga je omenil!

~ Mlad pesnik v prvem intervjuju pove, da vse dolguje ljubljenum poetom svoje rojstne dežele, odličnemu pesniku, ki je njegov mentor in učitelj, in velikanom iz prestolnice. Trideset let pozneje pojasni svoje vire: Homer, Virgil in Dante.

Vse podle načine navajanja (ali nenavajanja) nekega avtorja se da pojasniti z zelo preprostim računom: korist za tistega, ki navaja (ne za navajanega avtorja ali bralca), v primerjavi s stroški navajanja (ali nenavajanja). Naj pojasnim, da v ta račun nista vključena pomoč bralcu in pripisovanje zaslug navedenemu avtorju, temveč z navedbo pripišemo zasluge sebi. Cena je tveganje, da si diskreditiran, če zasluge pripišeš avtorju; lahko mu pripišeš preveč zaslug, ne dovolj ali pa sploh nič.

Skupek navajanj in izpustov se na splošno spreminja zaradi previdnosti. Pomisleki o ceni (tveganju zaradi navajanja ali nenavajanja) prevladajo nad pomisleki o koristi (samohvali, samoprilizovanju, pripadnosti). Človek lahko preračuna, koliko bosta stala vsaka omemba in izpust ter kakšna bo korist. Nekateri izpusti so dragi: treba se jim je izogniti. Nekatero omembo so laskave, morda se jih da dobiti poceni ali pa se izplačajo v drugačni obliki in sploh niso tvegane: teh bo mrgolelo. Nekatero omembo prinesejo majhno korist in so zelo tvegane: takih ne bo. Nekateri izpusti prikrajšajo stvarnost, malo koristijo bralcu in so krivični do izpuščenih, stanejo pa prav nič: taki se bodo ponavljali.

Razčlemba cene in koristi se spreminja v skladu z okoliščinami. Čim varneje je staviti na določenega avtorja, tem pogosteje ga navajajo, še zlasti, kadar njegovo ime zaradi vztrajnosti pridobiva zagon – kadar ga začne navajati veliko ljudi, ker so ga navajali že mnogi drugi. Ključ do te vztrajnosti je stopnjevanje učinka, ki ga povzročijo novinarji in kulturni birokrati, ki zaradi prevelikega števila nalog nimajo časa brati, a če hočejo opravljati svoje delo, nujno potrebujejo seznam varnih imen.

Kdo so tisti glavni na določenem področju? Koga bi bilo treba intervjuvati, slikati, mu posvečati veliko pozornosti, ga navajati, predlagati za določeno nagrado, počastitev ali imenovanje, ga vključevati v antologije, imenovati v akademijo, poslati v tujino kot zastopnika države, dodajati v slovarje, omenjati v zgodovinskih delih o državi ali vsaj področju? Težko je ugotoviti, če ne moreš oceniti in nimaš časa, da bi si ustvaril splošen pregled. Seznam pa je nujen in ga sestavimo (pravično ali nepravično) brez premisleka. Če je kdo upoštevan ali izpuščen zaradi neznanja sestavljalcev, prijateljstva ali sovraštva, prejšnjih obveznosti, muhavosti, pomote, naključja ali spletk, vztrajnostni dejavnik poskrbi, da se bosta tako primerna izbira kot pomota z veliko verjetnostjo ponavljali. Izbrana imena se tako začno utrjevati v kanonu varnih izbir.

Ta kanon pa ima tudi svoj vpliv. X? Kdo je to, če ga nihče ne omenja? Y? Mogoče je drugorazreden, kot pravite (nisem ga bral, ta hip pa tudi nimam časa za to); če pa ga pogosto omenjajo, če je prejel določeno nagrado, če pripada določeni skupini, nastopa na televiziji in v časopisih,

je dober Z-jev prijatelj in tako očarljiv (ali strašen) človek, se ga ne sme spregledati.

Kdo se bo potrudil in sestavil svoj seznam, potem ko bo prebral dela vseh, ki jih je treba omeniti in izpustiti? Veliko časa, navdušenja, poguma, zanesljive presoje in določena avtoriteta so potrebni, da pluješ proti toku, črtaš in dodajaš imena. In navsezadnje – čemu? Zato, da bi se znašel v neudobnem položaju, ko bi spraval v nelagodje tiste, ki niso opravili tega dela, ker niso imeli časa, sposobnosti ali želje, da bi si nakopali težave? Splošno sprejeti seznam ne pomeni le resnice, temveč mir: soglasno sprejeta resnica, ki je po toliko neprijetnih doživljajih noče nihče več znova preverjati; primerna resnica, sprejeta zaradi lagodnosti, ravnotežja in lažjega medsebojnega sodelovanja v družbi. Človek ne more organizirati simpozija, volitev, prireditve nekomu v čast, večerje, če se seznam tistih, ki morajo ali ne smejo biti zraven, nenehno spreminja. Izbrani so pač izbrani. Če želiš biti nadležen in trditi, da je véliki X povprečen, nepomembni Y pa novi Aristotel, izvoli. Vsi se ti bomo smejali.

Zahvala gre tistim, ki opravijo delo! Tistim, ki navajajo zato, da dajejo, in ne zato, da bi jemali. Tistim, ki uživajo ob pogovoru, ga bogatijo in seznanjajo ljudi z možnimi prijatelji.

Branje, okoli katerega se vrti književno življenje, je umsko in samotno početje, čeprav ga je mogoče doživljati kot dialog in čeprav zahteva celo nekaj telesne dejavnosti. José Vasconcelos je govoril o knjigah, ki jih beremo stojé, ki nas silijo k dejanju, zapisovanju, preverjanju v slovarjih, k temu, da na okolico gledamo z drugačnimi očmi. Če sodelujemo pri tem vznemirljivem početju, se pogovarjamo o doživljanju branja, o čem govorijo knjige in kako, kaj nam je bilo všeč ali nas je razočaralo, razum dobi večjo vlogo v javnem in zasebnem življenju.

So pa tudi druga prostrana področja književnega sveta; nekatera so tako obrobna, da branje postane odveč. Ali tako vročična, da ni časa za branje. Osupljivo je, da dejavnosti, ki prevladujejo v “književnem življenju”, cvetijo brez potrebe, da bi sploh kdo bral.

Za književno družabno življenje brez branja je potrebno tole:

– Treba se je naučiti imen avtorjev in naslove knjig iz kratkih povzetkov, ki nam povedo, kar moramo vedeti in misliti: iz enciklopedičnih gesel, s knjižnih ovitkov, naslovnih albumov, z muzejskih spominskih plošč, gledaliških listov, oglasov, poročil, intervjujev, posameznih pripomb in mnenj, ki smo jih slišali po naključju. To so podatki, ki jih lahko

uporabimo in nam bodo pomagali, da bomo sodelovali v pogovorih, spoznali področje, znali izbirati, kajti ni časa, da bi vse prebrali. Ta navodila lahko uporabimo namesto kratkih pregledov in to je pogosto vse, kar potrebujemo.

- Ob pomoči ovitka, oblike črk in ilustracij si moramo ustvariti mnenje o knjigi (če je mogoče, v lepi izdaji). Še bolje je, če imamo doma okoli sebe knjige, da nam delajo družbo in se lahko postavljamo z njimi, poleg njih pa fotografije, podpisane izdaje in spominke znanih pisateljev: okrasne predmete, ki dajejo kulturno toplino (ne le veljave), ustvarjajo vzdušje in jih ni treba brati.
- Avtorje moramo spoznati po njihovi vlogi v družbi. Biti na tekočem s čenčami o njihovem družabnem življenju, spolnem življenju in prepirih, spremenljivi slavi, moči in bogastvu. Še bolje je, če jih v javnosti kličemo po imenu; to lahko pripelje do dolgoletnega znanstva, čeprav morda ne do branja njihovih knjig.

Vedno srečaš sramežljive ljudi, ki jim je nerodno priti na večerjo v čast avtorjeve najnovejše knjige, ne da bi jo prej prebrali. Bolj svetovljanski ljudje pa se zavedajo, da so pomembnejši nazdravljanje, vznemirjenje, občutek, da sodiš v krog kultiviranih, duhovite pripombe, čenče; pomembno je, kaj sporoča banket in ne knjiga.

Veliko je tudi bedakov, ki se izgovarjajo, da so knjige drage, da jih je težko najti (povprašali so kar v štirih knjigarnah!) in da nimajo časa za branje. Ni pomembno, da bi knjiga stala manj kot večerja in bi jo hitreje prebrali kot pa šli na prireditve, praznovali in se vrnili domov.

V družabnem življenju je pomembno le družabno življenje, ne branje, čeprav se morda pogovarjamo tudi o knjigah. Kar zadeva avtorje, je pomembno, da jih spoznamo, ne beremo; da se družimo s tistimi, ki imajo kaj besede; da navržemo na prvi pogled nenamerno pripombo, ki izvabi osupel vzklik: "Torej se poznata!"

Javne prireditve so največkrat manj zabavne kot zasebne večerje, zato pa bolj demokratične: priložnost za tiste, ki niso vabljeni na večerje. Tam je avtor, lahko ga vidite, ga mogoče celo kaj vprašate, začutite, da ste del književnega življenja. Mogoče (čeprav je verjetnost majhna) boste šli celo tako daleč, da boste kupili eno njegovih knjig, zlasti če jo bo podpisal, da jo boste doma izkoristili za to, da boste govorili o njej. Če pa bi lahko izvedeli, koliko ljudi je knjigo zares prebralo, pred prireditvijo ali celo po njej, ne le med gosti, temveč tudi med organizatorji in voditelji prireditve, bi bil njen namen jasen.

Na prireditvah v čast knjigam je pomembna prireditve in ne knjiga. Pomembna je odrska režija slovesnosti, namenjene temu, da avtor nastopi

v javnosti in jo napovejo z oglasi in obvestili v časopisih, na radiu in televiziji. To nikakor ne pomeni, da so sodelujoči morali knjigo prebrati ali da to nameravajo storiti. Pomembno je le širjenje novice, da obstajajo knjiga, avtor, založba, ugledni mašniki na obredu in ustanova, v kateri ta poteka, in to v korist vseh prizadetih. Pomembno je, kaj sporoča prireditelji in ne knjiga.

* * *

Časopisi v Mexico Cityju skupaj tiskajo več strani, posvečenih kulturi, kot časopisi v New Yorku ali Parizu. To je sorazmerno nov pojav. Sprva je kazalo, da je to korak naprej, in tudi je: vse je namenjeno temu, da bi branje postalo nepotrebno. Kulturne strani dvigajo prah okoli avtorjev, knjig in ustanov; da to dosežemo, so potrebni le časopisni naslovi in fotografije, torej človeku ni treba brati knjig, tudi člankov (ki so navadno nezanimivi) ne. Pomembni so velikost črk v naslovih, prostor, namenjen članku, postavitev, barva; v bistvu gre za urednikovo odločitev, ali bo knjigo predstavil ali prezrl. Ocene same – ki so največkrat le povzetki reklam, vabil, besedil na ovitku in v reklamnem katalogu – so nepomembne. Pametne, dobro napisane ocene avtorja, ki je bral delo drugega avtorja, ve, o čem govori, in izraža svoje iskreno mnenje, so redke.

Ko je bilo kulturnih strani še malo, so ocene knjig pisali najboljši avtorji in nadarjeni mladi pisatelji so se topli za privilegij, da so se smeli izmenjevati z uveljavljenimi pisatelji in pisati slabo plačane ocene, zaradi katerih so dobili veliko knjig, da so lahko brali, brali in spet brali. Širitve kulturnih strani žal ni spremljalo množenje vrhunskih pisateljev. Vse tiste strani so zapolnili novi pisatelji z novinarskimi diplomami, tako prežeti s filmom, televizijo, radiem, časopisi in revijami, tako polni zavesti o novih medijih, boljših od knjig (“slika je vredna tisoč besed”), tako predani vrvežu vsakdanjega življenja, da niso imeli časa za branje.

Kako lahko tisti, ki ne berejo, ocenjujejo književne dosežke? Zaradi domneve, da resnični dosežek niso čudovita besedila, temveč družabne prireditve, ki jih slavijo. Zato te družabne prireditve ocenjujejo enako kot svatbe, uradne proslave in reklamna kosila za nove izdelke; ne tako, kot ocenjujemo izjemna ali nezadovoljiva književna dela. Če se pojavi izjemno delo, okoli katerega se ne dviga prah, to ni novica, čeprav se med tistimi, ki kljub vsemu še berejo, širi glas o tem. Nasprotno pa se ocena nezadovoljivega dela, če jo napišejo, objavijo in predstavijo ugledni ljudje in ustanove, pojavi v časopisih in na televiziji, čeprav se med tistimi, ki berejo, ustno širi glas o razočaranju.

Medijski hrup lahko – čeprav to ni nujno – odseva glas, ki kroži od ust do ust. Tak hrup je največkrat pohvalen. Kulturne ustanove ne dvignejo hrupa, da bi oznanile svojo napako. Glavni razlog pa je, da tak hrup ne zahteva branja. Lahko se začne na različne načine (ob pomoči prijateljev, naključja, samopromocije) in nato preskakuje od enega medijskega vira k drugemu. Kako časopisi ocenjujejo avtorje? Po prostoru, ki jim ga namenijo drugi časopisi. Po pogostosti nastopov na radiu in televiziji. Po nazivih in položajih, še posebno v kulturnih ustanovah. Po besedilu na ovitku in v reklamnih katalogih. V kraljestvu dobre reklame je vsemu, kar povzroča največji hrup, posvečenega še več hrupa (hrup pomeni novico in povzroča še večji hrup); tistemu, kar ga ne povzroča, pa bo odvzet v celoti (očitno si ga ne zasluži).

A kje poteka književno življenje, če ne na tiskani strani? Na kulturnih straneh o tem skoraj nič ne piše. To ni novica, niso čenče, ni podoba, ki jo je mogoče fotografirati. Pa tudi čas jemlje. Hitreje intervjujamo pisatelja, kot preberemo njegove knjige. Pogovor z njim, snemanje odgovorov in fotografiranje so zanimivejši kot preživljanje dolgih ur, dni, tednov ob branju njegovih besedil. Objavljeni intervju je kot vabilo občinstvu na zasebno večerjo s pomembnimi ljudmi, še zlasti če se izpraševalcu z reporterskimi nagoni kakšne Mata Hari posreči zmuzniti v zasebne prostore in izpraševancu izjaviti ljubezen, potem pa mu izvabiti izjavo, ki ga bo uničila.

Kulturno novinarstvo je postalo podaljšek poročanja o zabavni industriji in ga servirajo v istem paketu: kot mehke novice. Pomembni so naslovi, fotografije, intervjuji in čenče o zvezdnikih, vse, kar nam omogoča, da smo na tekočem, in nas opremi za pogovor o kulturi, hkrati pa nas odveže potrebe po branju.

* * *

Ljudje, ki imajo izkušnje s članstvom v komisijah, vedo, kako lahko je sodelovati, ne da bi opravili svoje delo; kako otročje je sklepati, da so vsi prebrali ali preučili besedila, preden so glasovali ali se odločili. Enako se godi na sejah, na katerih izbirajo nove člane slavnih akademij in podeljujejo častne naslove, odlikovanja in nagrade: vse brez branja.

Poenostavimo vse to in preskočimo primere, ki so preveč odvisni od neliterarnih dejavnikov, kajti tedaj se že samo po sebi razume, da nam ni treba brati. Več povedo izraziti primeri, pri katerih žirije ne doživljajo nobenih pritiskov, zato pa so obremenjene z nečloveško odgovornostjo. Če je kandidat očarljiv družabnik na slavnostnih večerjih, nastopa v časopisih in na televiziji, če ima prepričljivo bibliografijo (to pomeni, če

so mu že druge žirije podelile nagrade, častne naslove in imenovanja) in če smo obveščeni o njegovih številnih zaslugah, bi bilo smešno, če bi v tem zelo neprimernem trenutku pustili svoje delo, da bi brali njegove knjige, poleg njih pa še knjige vseh drugih kandidatov! Zato so podlaga za glasovanje govorice, tisti, ki glasujejo, pa se zanašajo na člane žirije, ki naj bi v resnici opravili svoje delo. Če ga ni opravil nihče, pa tudi prejšnje žirije ne, so posledice lahko neprijetne: pomembna dela so spregledana, povprečni romani pa slavljani; vedno povzroči več zanimanja dviganje prahu kot branje.

Popoln povprečnež, ki je vztrajen in simpatičen, lahko napravi kariero, kakršno je opisal Jules Renard (*Dnevnik*). Prvo nagrado dobi zato, ker vsi govorijo: "Revež, še nikoli ni nikjer zmagal!" Drugo dobi zato, ker je pravkar prejel prvo. Tretjo dobi zato, ker ima že dve, četrto pa, ker jo zahteva. Peto dobi zato, ker je dobil že toliko nagrad, in če mu je ne bi podelili, bi to povzročilo začudenje (mogoče bi kdo celo pomislil, da so ga izpustili iz ideoloških razlogov ali predsodkov proti manjšinam). Šesto dobi, ker je medtem postala že navada, da mu dajejo nagrade. Nato sledi plaz. Družba, ustanove, država, vsi z nagradami povzdigujejo pisatelje na raven nedotakljivih pošasti.

Če hočemo popraviti napake in izpuste v kanonu, potrebujemo pogumne, domoljubne, nadarjene bralce in neverjetno srečo, kajti ko je drugorazredno delo enkrat blagoslovljeno, ko so ga odobrili pomembni ljudje in ustanove, je nerazumno pričakovati, da bodo mnenje spremenili. Razumno je sklepati, da je tisti, ki glasuje proti, prenapetež, ki izkrivljeno dojema tisto, kar bere, da je nesposoben ali ga motivirajo neznani razlogi.

Kdo bi si leta 1918 drznil misliti, kaj šele izjaviti, da mladi pesnik, ki ga hvalita José Vasconcelos in Carlos Pellicer, mu pišeta predgovore Rafel López in Antonio Castro Leal, ocene pa mu objavljajo v *New York Timesu* in *Saturday Evening Postu*, ni pomemben zaradi tistega, kar je napisal, temveč zaradi spremljajočega hrupa? Če bi človek želel zmagati v tej smešni bitki, bi moral resno brati njegova dela, biti pripravljen, da se postavi po robu soglasno naklonjenim mnenjem, se potruditi na vse potrebne načine in poiskati zagovornike svojega mnenja, to pa bi bil tako utrudljiv, neverjeten in dvomljiv projekt kot iskanje finančne podpore, pomočnikov in laboratorijev, ob pomoči katerih bi ovrgli znanstvene poskuse dobitnika Nobelove nagrade. Danes nihče več ne govori o Pedru Requenu Legarretu (1893–1918). Pa tudi nihče ne bere njegovih del. Od tega, da je bil slaven, ne da bi ga kdo bral, je napredoval do tega, da so ga odklanjali, ne da bi ga brali.

Huberto Batis je povedal žalostno zgodbo. Ko je na kolidžu predaval zadnjemu letniku študentov književnosti, ga je neki sum spodbudil, da je vprašal: Kdo izmed vas je bral Ramóna Lópeza Velarda? Vsi so bili tiho, potem pa je en sam študent dvignil roko in to pospremil s pojasnilom, ki je Batisu vzelo pogum: družinske vezi v pesnikovi domovini. V drugih strokah in državah pripovedujejo podobne zgodbe. Znamenita (ker razkriva, kako birokratiziran je postal akademski svet, njegovi člani pa se zgledujejo po direktorjih podjetij namesto po bralcih) je tista, ki se začne s presenečenjem mentorja doktorske disertacije ob neki pripombi: Kako lahko to trdite, ko pa vendar vaša bibliografija vključuje to in to knjigo? Ste jo res prebrali? Kratek direktorski odgovor: Osebnost ne.

V družbenih znanostih slaba proza postaja skoraj nujno potrebna. Zgodovinarji, sociologi in psihologi, ki predobro pišejo, so osumljeni površnosti. Vendar književne študije kažejo protislovje. Slabo pisanje o leposlovju razkriva slabo razumevanje književnosti in nesposobnost branja svojega in tujih besedil. In vendar ne potrebujete okusa, prekanjenosti in strasti za branje (ki je vendarle pohvalna), da bi si na akademiji nabrali kilometrsko bibliografijo.

* * *

Odlični nizozemski urednik Carlos Lohlé mi je opisal, kako je iz glavnega direktorja neke evropske založbe postal nepomemben urednik v Buenos Airesu. Evropska založba, vechnacionalna ustanova, je zašla v težave, ker je objavila knjigo, polno neodpušljivi neumnosti. V vseh oddelkih so sprožili podrobno preiskavo in izkazalo se je, da knjige ni nihče prebral.

“Kako lahko tiskamo knjige, ki jih prej nihče ne prebere? Ker nismo usmerjeni k branju, temveč k doseganju ciljev rasti, proizvodnje, prodaje in dobička. Če bi osebno prebral vse knjige, ki sem jih izdal, koliko bi jih sploh lahko objavil? Izjemno malo, ker bi jih zato, da bi izdal eno, moral prebrati deset; in če nimam časa prebrati več kot dveh ali treh na teden, ne morem objaviti več kot ene na mesec.”

Občudovanja vredno je bilo, da je Lohlé to sprejel in dal odpoved, da je lahko ustanovil založbo, pri kateri je bil osebno porok za vsako knjigo kot bralec in ne kot direktor, ki mora takrat, kadar ga kdo vpraša, ali je neko knjigo prebral, priznati: Osebnost ne.

Ni treba posebej poudarjati, da se ta račun nanaša na vse, ki so udeleženi v svetu knjig: bralce, knjigotržce, knjižničarje, propagandiste, distributerje, urednike, novinarje, kritike, profesorje, raziskovalce, avtorje. In da vsako odstopanje izvira iz istega pretresljivega dejstva: nihče ne utegne brati dovolj. Če hočemo, da stroji gladko tečejo, mora biti to v tesni zvezi s prepričanjem, da je branje zelo priporočljivo, ni pa nujno potrebno.

Če človek želi med neko večerjo povedati mnenje o nedavnem književnem, intelektualnem ali umetniškem dogodku, ko se vendar samo po sebi razume, da so vsi prebrali vse, od klasikov naprej, mora biti na tekočem z novicami, ne pa brati knjige. Račun je preprost: če bi želeli prebrati vse, kar so napisali naši znanci, bi se morali posvetiti izključno temu; morali bi se umakniti iz družbe, se odpovedati prijateljstvu in živeti v puščavi ali pa ne brati, temveč se družiti s pisatelji in spoznati njihove knjige po naslovih, besedilih na ovitkih, intervjujih, častnih priznanjih in nagradah. Pisatelji skoraj ne bi smeli biti užaljeni, saj isto počno tudi sami. V medsebojni izmenjavi knjig je pomembna formalnost: kaj pove to, da smo se spomnili na prijatelja ali znanca, in ne to, kaj pove sama knjiga.

Skrajni primer je, da niti avtorji ne berejo tistega, kar objavljajo. To velja za nekatere prezaposlene posameznike, ki pa komaj čakajo, da bodo svoje ime videli na naslovnica. To velja za zbirke akademskih referatov, ki jih niti drugi referenti ne poslušajo in jih nihče noče brati, ker so objavljeni zato, da bi povečevali priporočila sodelujočih in ustanov. Velja za ves širni svet knjig zunaj književnega, v katerem tiskane izdaje oblikuje in proizvaja nekdo, ki vodi delo pomočnikov, vendar jih ne piše. Velja za nekatere plodne pisatelje, ki pišejo brez premora in branja, še celo svojih napak ne popravijo.

Ko je Brežnjev vodil Vrhovni sovjet, je izšla knjiga z njegovim imenom, ki je bila prevedena v več deset jezikov, predstavljena na nešteti okroglih mizah in je dobivala navdušene ocene po vsem svetu, čeprav je čisto mogoče, da je ni nihče prebral: ne "avtor" ne uredniki, ne tisti, ki so knjigo predstavljali, in ne ocenjevalci. Številne izjemno drage knjige, ki jih velike ustanove in podjetja objavljajo v svojo čast ali za božična darila, imajo enako usodo: so v tiskan papir predelana celuloza, ki kmalu spet postane celuloza. A vse to ni pomembno. V odmevni komori je pravi namen te vedno znova reciklirane celuloze, da povzroča odmev in ne branja.

Nekateri menihi so prepričani, da svet živi od molitve: da v vsakem trenutku vsaj ena pobožna duša moli iz dna srca in zato se svet ne razblini v prazen ništrc. Otročje verjamemo, da se svet knjig ne izpridi v kroženje celuloze le zato, ker je tam nekje vedno kak pravi bralec.

Prevedla Dušanka Zabukovec

Boštjan Dvořak

Komu se smeji Kvadriga?

Ko nam je učiteljica razdelila Fischerjeve knjižice, smo se veselo razkropili po klopeh, pobrali spričevala in zdrveli po stopnicah ven, počitnicam naproti. Sonce je pripekalo, nebo je bilo modro, brez oblačka, to je bila v Ulmu tisto leto prava redkost, in zatohli zrak, prežet z vonjavami puhtega asfalta in kalinovih cvetov, je silil v nos in vzbujal misli na poletne dogodivščine težko pričakovanih prostih dni. Vesel sem bil teh slabih šestih tednov, ki jih bom lahko preživel brez kontrolk in večne zajebancije z domačimi nalogami in sem – juhu, že jutri odpotujemo domov na morje – ves sproščen, sanjaje o počitniških podvigih in dekletih v bikinah – spet premišljeval, katere palme bom nasadil na domačem vrtu in kako se bom posvetil pisanim metuljem ... S kančkom nejevolje in otožnosti – prav tiste dni sem se med šolskimi odmori spet zagledal v ljubko deklico iz paralelke, ki je zablestela v minikrilcu in se mi vsak dan prelestno nasmehnila, ta dan pa je ni bilo nikjer – sem šel z dvorišča, se zazrl v bele črte na nebu nad seboj in jo mahnil skozi osrednji park z mogočnimi jeseni in kostanji, ki se imenuje *Stari britof* in katerega zeleni pravokotnik prav lahko opazim vsakič, ko letim iz Trsta proti Londonu ali iz Benetk proti Berlinu, če je jasno vreme in sedim na desni, v roki pa sem stiskal knjižico *Prozess*, ki naj bi jo, kot nam je naročila učiteljica nemščine, prebral do prvih šolskih dni jeseni.

Sicer sem že od nekdaj prav z veseljem bral, a ker sem imel vedno polne roke dela in nenehno kak načrt v glavi, se nikoli nisem dolgočasil in sem se s težavo spravil k temu, da bi kar tako odprl knjigo ... Pri Franzu Kafki je bilo drugače. Morda je bilo za moje navdušenje nad njegovim *Procesom* krivo toplo poletno vreme s sproščenim kopalnim vzdušjem, ki je vladalo “na kamenčkih”, kakor smo včasih rekli mali piranski plažici ob pristanišču, na kateri sem ga začel prebirati; če se ne motim, sem se prvič zatopil vanj prav na tistem kraju, na katerem sem

nekoč kot štiriletni fantek izmed kamenja potegnil tolstega škorpijona in zavpil: "Lej, ata, kakšen luštkan majhen jastog!" – pa me ta začuda ni uščipnil. Ležal sem na hrbtu, držal knjigo nad seboj, da sem si z njo zastiral sonce, ter počasi, drugega za drugim, gotal dolge stavke ... Nisem se več spomnil učiteljičinih svaril, da gre za težko branje in nelahko, tragično usodo v življenju preizkušane osebe, ampak sem z užitkom požiral stran za stranjo in se izvrstno zabaval ob nenavadni obsodbi Jozefa K. in njegovih vedno novih zapletih s pravosodjem in uradniki, pa ob neverjetnem poteku zgodbe, ki se je razvijala iz enkratne banalnosti problemov v vedno bolj nerešljive gordijske vozle, vse na podlagi dobro pretehtane, disciplinirane misli in skladno s predpisi ter povsod navzočim vestnim izpolnjevanjem zakonov. Kafka je bil zame že od vsega začetka odličen satirik, najboljši, kar sem jih kdaj bral; navdušil me je z nevsiljivim, vendar neizprosnim smešenjem okostenele družbe in njenih abstraktnih, neživljenjskih in nesmiselnih, pa vendar delujočih struktur, ki temeljijo na dolžnostih in nalogah posameznikov v okviru funkcionalnega sistema. Njegov obračun s tem družbenim sistemom, v katerem je imel vsak posameznik natančno določeno vlogo in v katerem je bilo vse določeno s precizno definiranimi paragrafi, se mi je zdel genialen in nadvse zabaven; užival sem in tiste dni sem bil zaposlen samo še s knjigo, ki sem jo prenašal s seboj kot mačka mlade, kamor sem pač šel, in tako sem se zatopil vanjo, da me je naslednje dni na plaži pošteno opeklo, saj sem le še ždel na skali in bral, bral, bral ... V podobi tistega sistema, ki ga je Kafka – tako se mi je vsaj dozdevalo – obiral v Procesu, sem zaslutil nekaj znanega, nekaj, kar sem nekako že okusil, mogoče ne tako intenzivno in fatalno kot on, pa vendarle na podoben način, in nad čimer sem se tudi sam nekako kritično znašal, ne da bi se tega prav zavedal. Zdaj pa sem imel sistem oziroma tisto, proti čemur sem bil nevede naperjen, okoli česar so mi podzavestno venomer krožile misli, kar naenkrat pred seboj, opisano z neverjetno spretnimi prispodobami, kot proces, v katerem je obsojen avtor, ki sam obsoja ta sistem. Kdo obsoja koga? Josef K. se mi je zdel kakor tožilec, kajti o nesmiselnosti in popolni praznosti sicer perfektnih formalnih procedur procesa, pred ozadjem katerega naj bi se branil, zame ni bilo dvoma. To, da je avtor v Procesu obtoženec, je bil zame simbolični očitek sistemu, ki obtožuje posameznike, ki bi jim moral služiti – a namesto tega oni služijo njemu. Proces je bil torej genialna norčija, neprizanesljiv obračun z osovražnim sistemom, ki ga je hotel avtor popolnoma osmešiti in očrniti – in to se mu je tudi mojstrsko posrečilo. Genialna metodika obsodbe sistema na zatožni klopi vključuje prav metode, ki izhajajo iz sistema samega in jih avtor

prikazuje kot proces na svoji lastni koži; prepričljivejšega argumenta si ne moremo predstavljati. *Proces* je en sam velik očitek – obračun z družbo. – S katero družbo? S kakšno družbo? S tisto, v kateri je Kafka živel. A o tem nekoliko pozneje. Za mojo takrat še otroško in šolarsko glavo ni bilo tako prefinjenih vprašanj; pravzaprav sploh ni bilo vprašanj – vse je bilo precej jasno. Mislim sem, ne, prepričan sem bil, da je to edina prava interpretacija Kafkovega romana *Proces* – pravzaprav mi ni bilo treba biti prepričan, saj se mi je zdelo tako razumevanje popolnoma samoumevno; na kaj drugega nisem niti pomislil in ob branju sem se preprosto zabaval in neizmerno užival. Franza Kafko sem vzljubil tako rekoč na prvi pogled, brez posredovanja vrstnikov, staršev, učiteljev ali kakšnih literarnih izvedencev – če izvzamemo to, da se je učiteljica odločila, da v naše obvezno branje vključi prav tega avtorja; pozneje sem izvedel, da je bilo v šolskem programu na izbiro več avtorjev, in tudi to, da so v poznejših letih Franza Kafko po večini črtali z učnih seznamov obveznega branja, ker baje v očeh strokovnih šolskih žirij v glavnem velja za prezahtevnega in pretežkega. Imel sem torej srečo in sem ji za to odločitev zelo hvaležen. Takrat sem se veselil svojega novega odkritja, in ko sem od očeta izvedel še za druge Kafkove romane, za *Grad* in za *Ameriko*, me je brž zgrabila radovednost in sem si zaželel spoznati še druga njegova dela. O njem samem, avtorju Franzu Kafki, nisem vedel tako rekoč ničesar, razen tega, da je živel v Pragi in imel, kakor sem lahko seveda tudi sam bistro ugotovil, češki priimek, izpeljan iz ptičjega imena, ki sem ga seveda prepoznal – pa da je, začuda, pisal le v nemščini ter da velja v okviru nemške književnosti za enega najpomembnejših sodobnih piscev in je, poleg tega, pomemben predstavnik svetovne književnosti ali tistega, kar naj bi se tako imenovalo ... Tudi o kakšnih literarnih tokovih in obdobjih v zvezi z uvrščanjem njegovega pisanja – če sem res iskren – nisem imel pojma. Na to nisem niti pomislil. Oče mi je sicer večkrat omenjal nekaj v zvezi z nekakšnim impresionizmom ali ekspresionizmom ali pač nečim podobnim – takrat nisem vedel, kaj vse to pomeni, in sem si predstavljal le različne sloge v slikarstvu –, a je šlo kljub mojemu sicer zainteresiranemu poslušanju skozi eno uho noter in skozi drugo spet ven; tisto, kar je nepreklicno ostalo, pa je bil neverjetni vtis, ki ga je name naredila ta njegova “satirika”, kakor sem jo pač razumel ... Počitnice so bile lepe in sončne, a so se, tako kot vedno, prehitro kočale, in prav kmalu, še avgusta, smo se spet odpravili čez Alpe v naše zanimivo, a mrzlo zdomstvo, iz Trsta z vlakom najprej proti Münchnu in potem naprej proti Ulmu ob Donavi. Že naslednji dan sva imela s sestro spet pouk – in ko sem se spet znašel pred učiteljico in med svojimi sošolci, sem doživel mrzel tuš ...

Že prvi dan v novem šolskem letu smo imeli na sporedu nemščino in izkazalo se je, da je učiteljica nemščine tokrat naša razredničarka; prav zadovoljen sem bil in sem z veseljem pričakoval prvo uro, ko bomo gotovo debatirali o Kafkovem *Procesu*. Z velikim začudenjem pa sem ugotovil, da so se moji sošolci zgražali nad poletnim čtivom; kogar sem vprašal, kaj si misli o Kafki in *Procesu*, me je nejevoljno zavrnil, češ "Kaj neki? Grozno, ne, zakaj nam je morala dati za nalogo to sranje?!" Mnogi knjige niso prebrali, nekateri je, kakor vedno, niso niti odprli, drugi pa so se jezno izgovarjali, češ: "Jaz tega debila že ne bom bral! Začel sem, a sem kmalu odnehal ... " Spet drugi so tarnali, da je pretežko, da ničesar ne razumejo – in nekdo se je prav nesramno oglasil: "Oče mi je rekel, da nam, prosim, dajte brati kaj poštenega namesto tega negativca in psihopata, saj je dovolj drugih avtorjev!" Ko sem na vprašanje učiteljice, kaj si mislim jaz in koliko sem prebral, edini izjavil, da seveda vse in da mi je "blazno všeč", se je čudila celo ona sama, drugi pa so mi kazali osle in se trkali po čelu, češ zakaj se ji prilizujem; doživel sem strašno nerazumevanje in negotovanje. S sošolci sem se sicer kar razumel; kakšno pretirano prijateljstvo se resda ni razvilo, a sprejeli so me medse in se me, ko sem se po prihodu v Ulm precej hitro vključil mednje in se v nekaj mesecih iz nič naučil nemško, niso izogibali – v nasprotju z otroki slovenskih zdomcev, pri katerih sem za vedno ostal tujec in ki so mi vselej dali vedeti, da s svojim nezadostnim znanjem nemščine nikoli ne bom eden izmed njih ... Moji šolski vrstniki so bili vsi Nemci.

Po tem pogovoru in splošnem protestu razreda je prišel na vrsto drugi del; učiteljica je odprla svojo učno mapo in začela iz nje prepisovati na tablo nekatere pomembnejše podatke iz življenja Franza Kafke. Do konca ure sem izvedel, da je izhajal iz judovske družine in da je bil sin uglednega in samozavestnega, predvsem pa strogega očeta, ki da je bil njegovo pravo nasprotje in s katerim sta bila v precej neprijetnem razmerju ..., da je bil sam nebogljen in negotov, da baje ni maral pomembnih odločitev in je imel za seboj dva ponesrečena zakona itn. Nisem še vedel, zakaj je učiteljica nekaterim zame na prvi pogled precej nepomembnim posameznostim pripisovala tako velik pomen; potem pa je začela njegovo osebno življenje počasi vpletati v njegova dela, predvsem ga je – ne da bi se pri tem nanašala na svoje lastne sodbe, saj je citirala bolj ali manj znane literarne kritike – začela vnašati v *Proces*. To pa je bil zame pravi šok; kar sem še pred kratkim razumel kot genialno, v prisposodobah opisano kritiko družbenega sistema in posrečeno satiro, se je kar naenkrat izkazalo za smrtno resno, obupano dokumentacijo avtorjeve lastne negotovosti in nedoraslosti življenjskim problemom, za ponazoritev njegovega

boja s samim seboj – vsaj vse je tako kazalo. Kar na lepem se je tisto, kar sem imel za avtorjevo zmagoslavje nad sistemom, za njegovo kritično obsodbo, izkazalo za njegovo šibkost, za obup in resignacijo ... So imeli moji sošolci potemtakem prav? Je bil to torej psihopat in negativec ali pa, milo rečeno, vsaj duševno motena oseba, ki sem jo v svoji naivnosti napak razumel, ker je nisem prav poznal? Res, vse je tako kazalo! Bil sem nemalo prizadet, saj se mi je naenkrat porušila predstava, ki sem si jo s takim veseljem pridobil in ki me je kot novo odkritje še pred kakšno uro navdajala z velikim zadovoljstvom. – In ta mrzla prha, učiteljičina analiza Franza Kafke in njegovega *Procesa*, se je odtlej nadaljevala, in sicer vsako uro, in to kar nekaj tednov zapored ... Po biografski in psihološki analizi avtorja kot šibkega, nesrečnega in prizadetega človeka, ki sta, čeprav v rokavicah in z neskončno veliko diskretnosti in humane korektnosti, kakršno pač gre izkazati bolniku, bolj ali manj potrjevali sum in sodbo mojih sošolcev, so sledile zapletene psihoanalitične in filozofske interpretacije *Procesa* in njegovih drugih del, ki so mi dale vedeti, da sem vse skupaj zelo narobe dojel; če je tako – in zakaj neki bi podvomil o interpretacijah in teorijah uglednih nemških literarnih kritikov in zgodovinarjev –, sem pač čisto vse, kar je bilo v *Procesu*, razumel narobe. Zgrozil sem se nad svojo lahkomiselnostjo in naivnostjo! Kako da nisem tega vedel že prej? Zakaj sem ob prvem branju – in to edini v razredu – na vse gledal drugače, pa še s tako zanesenostjo? Zdaj pa se je zapletena zgodba s pravnimi postopki in sodniki kar naenkrat izkazala za boj sina proti očetu – ali pa za približevanje posameznika vsemogočnemu judovskemu Bogu Stare zaveze, ki nima posluha za posvetne malenkosti in mrgolenje malih ljudi – ali pa morda kar za kombinacijo prvega in drugega, in genialnost njegovih del se je baje kazala v tem, da je vsako stvar mogoče razumeti iz veliko, nepregledno veliko zornih kotov ... Mislím, da smo bili potem kakšnih štirinajst dni zaposleni samo z naštevanjem imen in teorij različnih – a še zdaleč ne vseh, ampak samo najuglednejših – interpretov in pristopov ter medsebojno primerjavo letih; celo najbolj neverjetne zgodbe, o katerih nisem niti sanjal, so se kar na lepem pojavile kot možne interpretacije kakšnega uglednega nemškega ali ameriškega strokovnjaka za književnost, s sociološkimi in filozofsko-teološkimi pristopi vred. Le tistega vidika, s katerega sem si *Proces* predtem razlagal sam, ni in ni bilo na spregled, tako da sem se prav res čudil in sem bil vsakič, ko smo obravnavali kakšno novo, meni čisto tujo teorijo, ves iz sebe in me je zapustil še en košček samozavesti. Počutil sem se kot kak *Starec in morje*, ki se bojuje z morskimi psi za preostanek svojega ulova, velikanske ribe, ki ji je sledil na odprto morje ... Dobival

sem vedno nove ugrize, sčasoma pa sem se pomiril in se naposled kar prijaznil z dejstvom, da sem bil ob prvem branju pač naiven – zapletene interpretacije so se mi zdele vse bolj prepričljive in verjetne in mi sčasoma postajale celo všeč. Mojega Kafke ni bilo več. Potem pa sem prebral še *Grad* – in v njem začuda naletel prav na tisto, kar me je tako navdušilo v *Procesu*; čeprav sem bil zdaj “izobražen” in opremljen s ščitom vseh mogočih varovalk in pametnih interpretacij, ki naj ne bi več dopuščale naivnosti in lahkomišelnosti površnosti, sem se ob branju tega drugega njegovega romana spet neizmerno zabaval in ga – na skrivaj, v nasprotju z naučeno modrostjo – pač razumel po svoje. Prvi vtis je za človeka pač pogosto fatalna izkušnja, ki se je potem ne znebi nikdar več; ob prvem branju vsake knjige si vedno ustvarimo določeno sliko o pokrajini in barvah v pripovedi in teh prvih, samodejnih motivov se potem ne moremo znebiti vse življenje, ne glede na to, kolikokrat knjigo še prebiramo, sem bil pač okužen s svojim nerazumevanjem in sem se tudi pri *Gradu* krohotal do solz, ko sem bral zgodbo o malem geometru, ki hoče ustreči svojim dolžnostim, pa mu to nikakor ne uspe, in ki brez upa v zmago išče pot iz mesta do gradu ter se prebija od uradnika do uradnika; eden izmed teh je celo tako neverjetno delaven, da stalno podiranje njegovih skladovnic že obdelanih in pripravljenih aktov, ki se sesipajo pod težo vedno novega materiala, ki ga prinašajo podrejeni, povzroča stalen trušč – ne da bi se izvedelo, za kakšne dokumente ali opravila pri vsem skupaj gre ... *Grad* me je spet tako navdušil, da sem si potem v kratkem priskrbel prav vsa znana in manj znana Kafkova dela, z vsemi zbirkami kratkih zgodb in pisem vred, in v slabem letu vse prežulil, in to z velikim užitkom; do večine njegovih stvari sem se dokopal prek antikvariatov. Pri vsem, kar sem Kafkovega bral, pa naj je šlo za daljša dela ali kratke zgodbe, pa se mi je zdelo, da odkrivam eno samo enotno misel avtorja, povsod isti koncept, sestavljen iz premnogih posameznih faset, vseh zazrtih v eno samo, bistveno jedro; tega osnovnega vidika sicer nisem mogel tako jasno definirati, sem ga pa nekako čutil ...

Danes sem povsem prepričan, da sem Franza Kafko takrat prav razumel. Mislim, da sem bil edini v razredu, ki sem ga zares dojel – v nasprotju s sošolci, svojo učiteljico in, zares, prepričan sem, z vsemi interpretatorji in literarnimi kritiki, ki smo jih obravnavali. To, da ga prav razumem in da se ne motim jaz, ampak vsi drugi, sem ugotovil počasi in naključno; najprej, kot rečeno, se mi je zazdelo na moč čudno, da je bila v množici razlag odsotna samo tista, ki se je meni samemu zdela najbližja in najpreprostejša in ki sem si jo predstavljal kot edino, samoumevno – da gre za proces proti sebi kot kritiku sistema družbe; sicer si pri tem nisem

še nič mislil, a ker sem na isto sled nekako samodejno in spontano zahajal tudi ob branju drugih njegovih del, mi je to dalo misliti. Potem pa sem se sčasoma začel slepiti, da nekatere stvari pač razumem bolj kot drugi – saj ne, da bi se imel za kakšnega genija, ampak zdelo se mi je, da sem imel pač srečo, zaradi položaja, v katerem sem se znašel ... Mislim, da je bila pri branju Kafkovih romanov moja prva prednost to, da nisem Nemec. Kot Nenelec, torej tujec, imam najbrž vpogled v nekatere dimenzije Kafkovih pripovedi, ki so preostalim nedostopne. Domnevam, da je imel Kafka, ko je pisal svoja dela, v mislih v glavnem eno samo stvar, neusmiljeno obsodbo in dokončni obračun – in zdaj bi se rad vrnil k tistemu vprašanju, ki sem ga samo nakazal – NEMŠKE družbe. Kafka je namreč živel v nemški družbi. Do spoznanja, da gre pri vsem skupaj ravno za obračun z nemško družbo, pa sem se dokopal prav ob pomoči tega, da ga Nemci ne dojamajo. In zakaj ga ne? Zato, ker imajo v sebi vgrajeno varovalko – zaščitni mehanizem, ki jih brani pred dokončno prepoznavnostjo vsebine teh romanov in novelic in ki jim onemogoča, da bi se za kritiko uzrli sami. Zdaj se lahko res prepiramo o tem, ali je tako “uzrtje” in “prepoznanje” svoje slike na splošno nemogoče ali pa morda samo strašansko neprijetno, ampak ne glede na to gre pri zgoraj opisanih reakcijah mojih sošolcev po vsej verjetnosti natanko za to, instinktiven odpor in odklanjanje ter pretvarjanje, češ, ne razumem ... In za isti mehanizem, sicer nekoliko bolj fin, je šlo tudi pri naši takratni razredničarki, ki nam je ponujala tolažilne razlage. Najbolj prefinjeni, izvedenski sistem prikrivanja resnice in podzavestnega bega pred samospoznanjem pa seveda demonstrirajo vsi ti obravnavani kritiki in nemški strokovnjaki za književnost. Da bi – seveda podzavestno – čim bolj prepričljivo prikrili, v čem je stvar, in se zanesljivo zavarovali pred tem, da bi morebiti videli svojo lastno podobo, si hitijo izmišljevati vse mogoče interpretacije in si prizadevajo, da bi prikrili tisto edino pravo in najnaravnejšo, ki se je – spet podzavestno – neznanstvo bojuje. S prikrivanjem edine prave in – tako se zdi – nevarne interpretacije Kafkovih del so neverjetno zaposleni; možnih razlag je že na tisoče in nihče nima več pregleda nad njimi. V tem je skriti namen te vulkansko aktivne literarnozgodovinske pridnosti. Kdor se hoče danes ukvarjati s Kafko, mora predelati skoraj neskončen seznam teh avtorjev in njihovih razlag – preden jih lahko pravilno citira in dosledno izpeljuje iz njih ... Toda do prave razlage se ni mogoče dokopati; vsi resni, znanstveni interpretatorji – vsi po vrsti Nemci ali pa Američani z nemškimi sorodniki, drugi se s tem avtorjem ne ukvarjajo, če pa se že, so nepomembni ali pa so njihove objave le izhajanje iz že objavljenih interpretacij splošno znanih in priznanih razlagalcev – so

navdušeni in “fascinirani” nad Kafkovo nerazumljivostjo in večpomen-skostjo, ki ju imajo za osnovno komponento njegove genialnosti; nihče, ki kaj velja, ga ne razume. To je nacionalna disciplina. Nemci se branijo prave razlage Kafkovih del. Da se je, je očitno. A zakaj se je? Mislim, da zato, ker jih je Kafka “pogruntal”; mislim, da je zadel v črno. Do neke mere ga lahko primerjamo z nekaterimi slovenskimi avtorji, ki so si drznili pokritizirati naš narod in njegov značaj; kar pomislimo, na kakšno nerazumevanje in odpor so občasno naletela nekatera Cankarjeva dela, na primer *Hlapec Jernej*, ali pa nekatere Kosovelove pesmi ... Samo sled sence suma, da si je kdo drznil podvomiti o neizpodbitnem ponosu naroda – ki se, recimo, povsod v tujini kaže s pogostimi nastopi in prepevanjem pesmi “Slovenec sem ...” in “Slovenska mat’ me je rodila...” ter, po drugi strani, z dosledno uporabo tujega jezika v slovenskih domovih že v prvi generaciji in takoj po prihodu v tujino – je bila dovolj, da smo jih razglasili za sovražnike domačega občestva. In tudi pri nas so se občasno pojavljale razne alternativne interpretacije teh neprijetnih del in njihovih avtorjev; Prešeren je bil revež in pijanec, Cankar je bil bolnik – obstaja celo neka urološka interpretacija njegovega ustvarjanja na podlagi medicinskih dognanj itn. Debili in reveži pač, s katerimi moramo sočustvovati in ki nam jih ni treba jemati preveč resno ... Poskus, da bi ob pomoči njihove biografije relativizirali pomen njihovih del, če se nam zdijo neprijetna ...

Franz Kafka ni bil filozof. Tudi psihoanalitik ni bil. Prav tako ni bil zagnan teolog in ne vem kako teoretično usmerjen, (a)gnostično usmerjen mislec, ki bi se šel kakšno prefinjeno svetobolje in elitni splin. Tudi ni bil kakšen revček s problemi, duševni bolnik, kot ga danes radi prikazujejo, da se s to predstavo tolažijo, podobno kot si za pošasti izmišljamo kakšne evfemistične nazive, ki poudarjajo njihovo ranljivost ali ljubkost; ni bil tako zelo nesamozavesten in obupan. Bil pa je sit nemške družbe, v kateri je živel, ki jo je poznal od znotraj in katere pripadnik je bil tudi sam. To lahko sklepamo, če beremo njegove pripovedi in opazujemo omenjene reakcije ljudi, predstavnikov sistema, ki ga opisuje. Kafka je obsojal nemštvo. (Do tega, kaj je bistvo tega “nemštva”, bomo še prišli.) To je toliko bolj zamotano in paradokсно, ker je bil tudi sam Nемец. Zato si kritike ni smel dovoliti kar tako, neposredno, ampak se je lahko lotil samo na zelo prefinjen in prebrisan način. Konec koncev je z njo obsodil tudi sebe – in je torej proces proti družbi zares tudi proces proti njemu samemu! Vzporednica med odrešitveno zgodbo v svetopisemskem okviru in njegovim žrtvovanjem sebe – ampak v nasprotni smeri – pravzaprav sploh ni tako zgrešena. Ampak pustimo vso filozofijo s

teologijo vred ob strani! Mislim, da je bil Kafka tako prebrisan, da je že od začetka vedel, da se tisti, ki jih opisuje, v njegovih delih ne bodo nikdar prepoznali; to je bil najbrž del njegove perverzne privoščljivosti – po drugi strani pa se zdi, da je sporočilo o tej družbi namenjeno gledalcem zunaj opisanega sistema; to dvoje se nekako ujema. Kafka ni bil navaden Nemec; bil je Jud. Judje, ki so živeli v Nemčiji, so bili vsi tudi Nemci. In to popolnoma, drugega jim ni preostalo in drugega tudi niso hoteli. To je le na videz paradoks. Judje so bili popolnoma integrirani v nemško družbo, v vseh pogledih in na vseh ravneh, tako da sploh niso bili drugačni od Nemcev. Bili so stoo odstotni Nemci – ampak ne samo to. Ker pa niso bili samo Nemci, so imeli poseben dar – Nemce in njihove značilnosti so lahko videli od zunaj. To ni dano vsakomur – kdor je samo del neke družbe, bistvenih značilnosti te družbe ni sposoben prepoznati in jih ne dojame. Nacionalni kolektivi ali – človeško in politično korektnije – narodna občestva se navadno v določenih pogledih vedejo povsem enotno in “disciplinirano”, a se tega niti ne zavedajo. Sram, ki ga pripadniki slovenstva v Nemčiji skrivajo za demonstrativnimi nastopi s prepevanjem ponosnih narodnih pesmi v narodnih nošah in ki se zrcali v tem, da njihovi otroci med seboj in z njimi brez izjeme govorijo le nemško, je avtomatizem, ki združuje vse Slovence kot narodno občestvo. O tem, ali je upravičen ali ne, ne moremo razpravljati; dejstvo je, da zaobjame vse posameznike, ki so del občestva, torej pravi Slovenci. Izjeme so posamezniki, ki se sicer imajo za Slovence, a to niso zares oziroma niso samo to, ampak še nekaj drugega; tako se navadno lahko pogovarjajo med seboj slovensko samo v mešanih družinah deloma hrvaškega izvora ali pa s kakšnim češkim priimkom – ti ljudje niso pravi Slovenci in se tega tudi ne morejo sramovati. Poleg tega so prav taki ljudje kot velike izjeme navadno hudo breme za narodno občestvo, ki jih, če jih prav opazujemo, nikoli prav ne sprejme medse, ampak so mu vedno trn v peti. Taki posamezniki ovirajo tok nacionalnega kolektiva, ker so poleg tega, da so formalno njegovi polnopravni člani, še nekaj drugega in se zato ne morejo povsem izenačiti z njim – v slovenskem primeru mu jemljejo razlog za sram, ki pa je osnovno identifikacijsko sredstvo slovenskega naroda, in nekaj podobnega lahko pričakujemo tudi v primeru Nemcev judovskega izvora –, hkrati pa jim njihov položaj omogoča, da ta kolektiv opazujejo od zunaj.

Franz Kafka je imel v tem oziru odličen vpogled v nemški narod, ki ga je izvrstno razumel, saj je bil del njega, hkrati pa je bil tudi zunaj njega. To ga je tako prevzelo, da se je v vseh svojih povestih v glavnem posvetil eni sami temi: slikanju podobe nemške družbe. Tudi vse malenkosti in

posameznosti v njegovih pripovedih se ujemajo s to tematiko, če pa se ne, pač niso pomembne. Kafkov pristop pa zrcali tudi položaj nemških Judov, ki smo ga že opisali, na splošno; ta položaj bi lahko označili z izrazom “prepovedana podoba”. Judje so ogrožali Nemce, ker so bili del njih in so jih hkrati videli od zunaj, in to popolnoma nenamenoma, tako rekoč po nesreči. Tu pa se bomo dotaknili tudi druge točke judovske tragedije; ker so bili popolnoma integrirani – torej natanko taki, kakor se zahteva od današnjih prišlekov turškega, hrvaškega ali slovenskega rodu, s katerimi imajo Nemci danes v svoji državi (baje) težave – so bili na vseh področjih, v vseh pogledih in na vseh ravneh še boljši kakor tisti, ki so bili samo Nemci, in sicer (to je bil največji nehote zagrešeni zločin nad Nemci, ki so jim hoteli s tem le ustreči) ravno v tistih značilnostih, ki so bile rezervirane za Nemce! Pravzaprav lahko trdimo, da so bili Judje edini zares integrirani narod v nemški zgodovini, ljudstvo, ki se mu je posrečilo prav tisto, za kar si prizadevajo pripadniki vseh drugih narodov, ki so se kdaj priseljevali v Nemčijo, a se jim nikakor ne posreči – popolna integracija. Zato niso preživeli. Tudi to odlično ponazarja figura Josefa K., ki se v vsem trudi zadostiti zakonom in spoštovati vsa pravila ter je popolnoma neoporečen, vesten in vzoren državljani – pa se ravno s tem – ali ni čudno?! – ujame v zanko in zanj ni izhoda. Če bi bili Judje oporečni, kriminalci, prevarantje in nadloga ljudstva, torej vse tisto, kar so jim očitali, bi preživeli. Po čem to sklepam? Gre za dve možnosti, ki ju ima vsakdo, ki se priseli med pripadnike drugega naroda. Lahko se poistoveti z njimi in se pri tem asimilira, se pravi, da se odreče svoji identiteti; “asimilacija” je pravi izraz za to, kar se v Zahodni Evropi pričakuje od prišlekov in česar te populacije, zaradi svoje zgodovine in nerazčiščenih državno-nacionalnih pojmov, ne ločijo od pojma “integracije”. Druga možnost pa je, da svojo identiteto ohrani; v tem primeru pa mora obtičati na neki nižji stopnji, ki je podrejena položaju pripadnikov ali predstavnikov dominantnega prebivalstva. Tretje izbire ni. Če se v družbi povzpne in je po svojem značaju in sposobnostih boljši kot pripadniki dominantnega prebivalstva, hkrati pa se svoji tuji identiteti ne odpove – sledi kriza; ta se lahko razplete tako, da je preprosto izločen iz družbe, ali pa tako, da sledi eksplozija. Holokavst je treba razumeti kot (z obeh strani nedoumljivo) podzavestno kazen za prestop te meje – ugriz v edini prepovedani sad v rajskem vrtu. To, kar danes na evropski in vseh drugih ravneh poslušamo o integraciji v zvezi s sprejemanjem drugačnosti, je bolj zavajanje in naiven nesporazum; ne gre za to, da drugačnih ne bi mogli sprejeti medse, in tudi Nemcem npr. res ni mogoče očitati, da so netolerantni – nasprotno, zelo veliko tolerirajo in si pustijo (deloma že

po naravi, deloma morda zaradi zgodovinsko pogojene katarzijske politične korektnosti) tako rekoč "srati na glavo". Vse je dobro, dokler so izpolnjeni določeni osnovni pogoji za to sprejemanje – da so tujci, ki so drugačni, slabši od domačinov in da po značaju niso ravno taki kot Nemci oziroma v njihovih značilnostih še boljši od njih. To ni po svoje nič čudnega in je nekako v skladu s človeško naravo: slabšega od sebe lahko vedno toleriramo, boljšega pa, če smo res iskreni, pravzaprav nikoli. Slovenci imamo zato v Nemčiji – in seveda povsod po Zahodni Evropi, to pomeni v pravi Evropi – precejšnje težave; to, da smo zares zelo dobro integrirani, in sicer tako kot posamezniki kakor tudi v okviru celotnega narodnega občestva, nam pravzaprav škoduje. Jemljejo nam pravice, ne priznavajo nas ali pa – to je morda najučinkovitejša zaščita pred nami – o nas preprosto nič ne vedo. Prepričan sem, da je treba poglobitni vzrok za notorično neprepoznavnost Slovenije v svetu iskati prav v njeni vzornosti in uspešnosti. Ta je tistim, ki jim želimo ugajati, trn v peti in zato najraje gledajo proč. Zelo priljubljeni in edini pravi sogovorniki zahodnih narodov – oziroma državnih ljudstev – pa so pri njih prav tisti, ki jim povzročajo največ težav, recimo z vojnami in teroristično aktivnostjo. S tem namreč močno poudarjajo velikansko razliko med seboj in tako imenovano zahodno civilizacijo, to pa pripadnikom le-te seveda zelo godi. Tudi balkanske vojne, kar vse po vrsti, so, če jih analiziramo pravilno, nastale na podlagi zadoščanja zahodnim principom in predstavam zahodnjakov o tem, kakšni naj bi ti narodi, ki so se med seboj spopadali, bili – a to ne sodi več v naš okvir. Zelo pa me je presenetilo, ko mi je nemški kolega nekoč pred leti prav z navdušenjem predlagal, naj grem za prvi maj z njim na neki berlinski trg, na katerem da bova gledala, kako se nori tujci tolčejo in si razbijajo butice – da ni lepše zabave in da hodita tja z bratom vsako leto uživat ... Isti kolega, s katerim se sicer odlično razumem in je res občudovanja vreden znanstvenik, strokovnjak za tuje kulture in kolonizacijo le-teh, mi tudi vselej ves navdušen in žareč od sreče hiti kazati prispevke z mastnimi naslovi v dnevnem časopisju, če le kakšen Turek – tudi sam je poročen s Turkinjo – spet kje koga štihne ali če spet pride na dan kaj o kakšnem zločinu ruske mafije. Nemčija po mojem mnenju nujno potrebuje zločince iz tujine, da se domačini lahko zavedajo, da so boljši od njih. Slovence odgovorni radi kdaj pa kdaj pohvalijo, če je pač ravno treba in imajo čas; sicer pa smo v Ulmu zdaj kot prva tuja skupnost izgubili svoje dolgoletne prostore in možnost srečevanja ter nas tam uradno skoraj ni več, in to na videz brez razloga.

Da je Kafka v *Procesu* obsojal tudi samega sebe, je razumljivo iz dveh zornih kotov: po eni strani je moral obračunati s seboj zaradi prepovedane podobe, ki jo je, čeprav uspešno zakodirano v prisposodobah, ki jih prav pripadniki na njej predstavljenega ljudstva ne razumejo, posredoval naprej, po drugi strani pa se je seveda moral obsoditi kot pripadnik ravno tega ljudstva, saj je bil tudi to; obsodba sebe je bila torej dvojna. Kafka se je svojega dvojnega zločina vsekakor zavedal – in samo to je bilo lahko vzrok za njegovo negotovost, brezizhodnost in obup. Njegovo šibko samozavest in neodločnost je treba po vsej verjetnosti razlagati s tega vidika – ker se je zavedal, da je pri ljudstvu, ki ga je kritiziral, spoznal bistvo in da to bistvo kot pripadnik tega ljudstva posreduje naprej, da je torej v nekem pogledu domači izdajalec, je imel slabo vest, hkrati pa si moramo predstavljati, da je moral kot pravi Nemec, kakršen je kot Jud bil, nadvse odločno obsoditi in obsojati še sebe samega, saj je bilo njegovo nacionalno bistvo, da se s tem narodom poistoveti in da torej ponotranji prav vse njegove značajske principe in značilnosti, čeprav jih je kot posameznik ostro obsojal. Šele na tem ozadju si lahko prav predstavljamo Kafkov resnični položaj in njegovo nepopisno trpljenje ter nekoliko dojamemo ta notranji razkol; in spet se nam vsiljuje neka teološka komponenta, ki si je ne upamo zares imenovati – namreč tista o utelešenju in o potrebi po odrešitvi ... Zanimivo je, da lahko pri Kafki njegov osebni boj v notranji razklanosti opazimo tudi pri tem, kako je ravnal z opisanim; vsa njegova dela so bolj ali manj nezaključena in z izredno zanimivim zapletom, a brezizhodnim koncem simbolizirajo, da tiste končne obsodbe, namreč odločitve za eno ali drugo stran, ne more in ne sme izpeljati, saj je zastopnik obeh. Še bolj zanimivo je, da si je kazen za svoj smrtni greh tudi sam predstavljal: pred svojo smrtjo je, kot vemo, dal zažgati svoja dela (ali pa vsaj obsežen del le-teh), da ne bi prišla v roke bralcem. Max Brod, njegov prijatelj, prošnji ni uslišal in je tako rešil njegovo življenjsko delo pred uničenjem in pozabo. Kafka je s tem, ko je naročil, naj uničijo njegovo pisanje, pravzaprav še zadnji hip pred objavo poskušal izbrisati podobo, ki jo je naslikal in ki predstavlja obsojeno ljudstvo – nemški narod; s tem pa je simbolično ponazoril obsodbo in uničenje tistih, ki so to podobo lahko naslikali. Odločitev za sežig napisanega je simbol za to, kar se je nekaj let pozneje pripetilo Judom znotraj nemškega naroda kot kazen za naslikano podobo. Ne ustvarjaj si podob ... In kaj naj bi predstavljala podoba?

Neizrekljiva božanskost, za katero gre pri vseh opisih v njegovih manjših in velikih delih, je stoddostno zadoščanje zakonom; to pa je mogoče le, če nimaš lastne volje. Značilnost ideala, ki se mu z opisovanjem približuje, je

prav ta popolna neosebnost in neprizadetost, ki jo je zaslutil pri opazovanju tega ljudstva. Značilno za osebkke družb naših severozahodnih sosedov je, da pravzaprav ničesar nočejo. To izvira iz hormonov in je resnična značilnost njihovega značaja, ki je temeljna razlika med nami in njimi ter je prastara. Medtem ko se osebki pri nas trudijo, da bi nekaj dosegli, in si pri tem želijo to in ono, Germani po večini le korektno izpolnjujejo zakone in zadoščajo pravilom. To značilnost so gojili dolga tisočletja; vojna je bila pri njih npr. sveta, kdor pa v dvoboju ni zmagal, si je sodil sam, samo da je zadostil pravilom igre. Bojevali so se stalno in tisočletja dvobojev so prispevala selekcijo. V tem je bistvena razlika; zato germanske družbe funkcionirajo in so – v skladu s svojo urejenostjo in hierarhično strukturo – uspešne na vseh področjih in povsod po svetu, medtem ko se mi, predstavniki drugih narodov, ras in tipov ljudi, sicer trudimo, a nazadnje vendarle zmagujejo germanski principi, ki jim potem služimo. Svetu vladajo Germani, edini tip človeka brez svoje volje. Samo oni so tako “brezsvoji” (selbstlos), da jim ne gre za nič drugega kot za sledenje zakonom. Vsak opravlja svojo dolžnost. To je božanska eksistenca; če ničesar nočeš, tudi ne moreš grešiti. Njim ne moremo očitati preganjanja Judov, ker se ni zgodilo po njihovi volji; takrat so pač mislili, da je to v skladu z zakoni pravilno. Nemci ne poznajo sovraštva – v nasprotju z, recimo, Rusi, ki sovražijo in ljubijo ter se zato zapletajo v nepravilnosti. Danes so, spet v skladu z zakoni, prepričani zastopniki internacionalizma in evropske ideje. In edini pravi Evropejci. Mi to nismo, se jim pa hočemo približati. S tem, ko smo – in to vsi vzhodno-evropski narodi po vrsti – hoteli postati Evropejci, smo jasno dokazali, da to nismo. Naš pristop – pristopanje – k Evropi, ki ga imenujemo sprejem (sprejemanje), je asimptotična poteza približevanja božanskemu principu, zanka, v katero smo vtaknili glavo, pa je najbolj vidna prav ob pomoči glagolskega vida, ki ga zahodnoevropski, se pravi zares evropski, jeziki ne poznajo; vedno bomo stopali v Evropo, a nikoli vstopili. Ko bo že prepozno, pa nam bo nekdo pred nosom zaloputnil vhod v Zakon, ki naj bi bil sicer odprt samo za nas – kot se je že zgodilo “možu s podeželja”. Kvadriga nad vhodom pa vztrajno zre proti vzhodu – doslej so se vse osvojitve ponesrečile, ker je bila slovanska zima pač premrzla ... Se je mar germanska pridnost zadnjega stoletja izplačala?

Meta Kušar z Ireno Novak Popov

Kušar: Ali ste privrženka prav določene teorije, ki jo uporabljate za lovljenje literarnih pomenov?

Novak Popov: Nikoli ni ena sama, vedno je kompleks teorij. Uporabljam tudi sociološke metode, ker literaturo opazujem v družbenih kontekstih. Besedila so povezana z določenim časom in prostorom ter seveda tudi s tradicijo. Veliko je intertekstualnosti, to pomeni, da teksti istega ali različnih avtorjev vzdržujejo stike med seboj, se pogovarjajo, dopolnjujejo. Dialog tudi presega matično tradicijo in sodobni avtorji se zlasti v majhnih literaturah pogosto sklicujejo na pomembne tuje avtoritete. Ne vedno zaradi vsebine, včasih gre tudi za nošenje pavovega perja. Avtorji postavljajo dodatna znamenja, s katerimi želijo reči: v tem kontekstu me glejte. Gotovo sem dedinja strukturalizma, ker berem “od blizu”, to pomeni, da opazujem odnose in povezave v sami pesmi in pesniški zbirki oziroma v vsem opusu nekega avtorja. Natančno obravnavam jezik v umetnini in poskušam razumeti vse mogoče prepletenosti v njej. Kompleksnost. Ko besedilo prebereš, pride vsakič nekaj bolj v ospredje. Manj sem navdušena nad teorijami, ki so nastale na drugih področjih, recimo pri psihoanalizi, ker se z njimi precej manipulira. Razprave, ki so tako naravnane, se me ne dotaknejo, ker začutim, da bi razlagalec od vsega najraje postavil samega sebe v ospredje, jaz pa želim biti v službi umetniškega besedila. No, tudi avtorja, vendar ne predvsem to, saj je avtor področje, ki združuje različna besedila. Njegova oseba me ne zanima. Zelo rada imam literaturo, se pa ne družim z avtorji.

Kušar: Tudi dostop do kolektivne podzavesti je osebni dosežek. Raziskovalci izjavljajo, da jih osebnost umetnika ne zanima, nekateri se sicer deklarativno izrazijo o prijateljevanju s svojim krogom, a drugače je, ko raziskujejo mrtve pesnike. Takrat intenzivno iščejo po osebnih dokumentih, fotografijah, dnevnikih in pismih, hočejo bolj osebni stik, kakor ga omogoča časovna distanca. Kdo ustvarja, če ne osebnost literata?



Irena Novak Popov

Novak Popov: Osebnost je pomembna, ampak zanima nas predvsem zaradi ustvarjenega, ne sama po sebi. Zato nisem privrženka biografišičnega pozitivizma in biografskega branja. Časovno distanco do preteklih kontekstov je težje premagovati, ker nam niso več neposredno dostopni duh časa, nekdanja kolektivna zavest in podzavest. To zahteva več imaginativnega napora in zbiranja podatkov: kaj je na primer pomenila objava v določeni publikaciji, kakšni so bili zapleti v zvezi z natisom določene zbirke, spomnite se Levstika in Jenka, katere politične vizije so zagovarjali umetniki v primeri s tedanjo pragmatično ali konservativno politiko. Že Roland Barthes je spregovoril o smrti avtorja, da bi poudaril besedilo in razmerja med besedili, odprl prostor bralcu, čeprav avtorji še vedno živijo kot javne osebnosti in si želijo našo pozornost.

Kušar: Kako odkrijete povezovalno energijo v posamezni pesniški zbirki?

Novak Popov: Že dolgo so na delu različne poetike. Od simbolizma naprej drobci živijo sami zase, celota pa ni hitro dostopna. Na Slovenskem se je fragmentarnost začela z Grafenauerjem, Zajc je bil še pesnik s popolno vizijo. Taufer, ki je iz njegove generacije, tudi gradi na fragmentih. Pri vseh avantgardah je podobno, in če se vprašamo, kaj so pomembnega prinesle, vidimo, da ravno to: učinkujejo s fragmenti, čeprav jih niso izumile. Samo pogledjmo Simona Jenka, ki je značilen pesnik majhnih drobcev, s katerimi nakazuje celoto sveta. Danes ima vsak avtor individualno vizijo, nikakor pa ne more več graditi na enak način, kot so v renesansi ali romantiki. Več je zavesti o razpadanju sveta, povezave med delci so poljubne oziroma se vsak posameznik posebej odloča zanje.

Kušar: Joyce ima asketsko pisateljsko koncentracijo, francoski novi roman kaže jasno intenco, Rudi Šeligo ne zapušča predanosti "smislu" stvari. Se vam zdi, da je govoriti o tem, da sodobni literat teži k celoti, čeprav razume in živi izkušnje modernega človeka, prevelika špekulacija?

Novak Popov: Šeligo je labirintski avtor, zahteva počasno branje in zanj porabim toliko časa kakor za branje poezije. Še nekaj prozaistov imamo, ki posvečajo večjo pozornost jeziku kakor zgodbi; to za prozo, ki naj bi pritegnila z dogodki, ni značilno. Poezija vzbudi našo pozornost z glasovnimi in ritmičnimi lastnostmi, potem pa še z erozivnim pomenom. Študente učim, da se pesmi ne da do konca razložiti in razlaga je daljša in manj zanimiva kakor sama pesem, zato morajo interpretacijo preprosto

zdržati. Kljub obremenitvam morajo ohraniti njeno nedokončnost, nepopolnost in tudi negotovost pomena.

Kušar: Podobno kakor pri klasiki. Poezija so sanje, mar ne?

Novak Popov: Literaturo jemljem zelo zares. En del je res pri avtorju, drugi del pa je pri bralcu. Avtor dela stvari, ki se jih težko zaveda, bralec pa zmore "inputirati" vsebine, na katere avtor ni pomislil.

Kušar: Celó v življenju se ljudje v veliki meri spoznavamo s projiciranjem, ker za samorefleksijo potrebujemo veliko poguma. Povejte mi, prosim, kaj početi z *lirskim subjektom* in kdaj je bil vpeljan ta termin?

Novak Popov: Kot termin ima zgodovinsko ozadje. Mislim, da je invencija romantične estetike. Prešeren ima izrazit jaz, ki prevzema zelo različne drže. Pesem *Nezakonska mati* ni pesnikova izkušnja, lirski subjekt pa nam jo posreduje, kot da bi bila njegova. V starejši književnosti, pri redovniku Antonu Feliksu Devu, najdemo ljubezensko vložnico. Od simbolistov in dekadence naprej pesniki že oblikujejo distanco med osebo avtorja in lirskim subjektom. Zelo razvidna je v modernizmu, ko lirski subjekt postane brezoseben ali pa se izraža skozi ti, ko je v pesmi nekdo, ki v resnici piše to besedilo, in drugi, ki nastopa kakor ti, dvojnik. Pri Primožu Čučniku, ki sem ga pred kratkim natančno prebiral, se pojavi polifonija, niti ne osebe, ker so samo še glasovi. Ko beremo njegove pesmi, ne vemo, koliko je pesnik star, kako živi, ali se vozi s kolesom in tako naprej. On sam se umika na rob, noče biti v središču pesmi in pusti govoriti drugim. V njegovih pesmih se pojavlja recimo to, kar je slišal, kar je prebral, to pa pomeni, da lirski subjekt ni več osebna instanca, ampak samo mesto v besedilu. Pesmi se ne da napisati, ne da bi kdo nastopil kot nosilec ali pa opisovalec vseh teh čutov. Nekdo je v ozadju, tudi pri Čučniku, osebe pa so v njegovih pesmih različne. Pesnik piše nekega drugega sebe, kot ga živi.

Kušar: Ali to pomeni, da "snema" okolico? Hoče bralcu ponuditi možnost, da izreka svet, ne da bi "stal za besedami"? Vendar prav njegova osebnost izbira, kaj bodo glasovi povedali in česa ne. Mislite, da opozarja na disociacijo zavesti?

Novak Popov: Ne vem, ali bi tako razložila. Raje bi rekla, da je navzoča zavest o večkratni osebni identiteti, ker je "klet", v kateri živi/njegova

zavest, polna možnosti. Različni vidiki te "kleti"/zavesti se pojavijo v različnih situacijah. Saj veste, z vami sem neka druga, kot sem s svojim možem ali hčerjo ali svojimi študenti. Vedno za določeno komunikacijo izberem samo del sebe, čeprav sem množica možnosti. Pa nisem še nič rekla, kakšen je bil moj jaz pri petih letih in tridesetih in kakšen je danes. Mislim, da se pesniki vsega tega zavedajo, prav tako tudi množice diskurzov. Živa poezija mora najti stik z naravnimi govoricami svojega časa. Če to zna, začutimo nov, svež jezik in je to dobra poezija.

Kušar: Oprostite, katere so naravne govorce našega časa?

Novak Popov: Govorica vsakdanjega pogovarjanja, brez predsodkov do vulgarizmov, ki se pojavijo, kadar smo čustveno vznemirjeni, govorica publicistike, tudi znanosti, različnih strok, pa filmskih zgodb in popularne glasbe, celo izrazi iz ekonomije, ki obvladuje naša življenja. Pesnik ima tako kot vsi mi dostop do vse jezikovne pestrosti, kako bo kaj uporabil in kakšen odnos ima do neke govorce, pa je stvar njegove invencije. V poeziji bodo seveda delovale drugače kot v njihovih naravnih okoljih, opazno, zaznamovano, morda bodo nosile ironično distanco.

Kušar: Kakšen je bil vaš jaz, ko ste bili majhna punčka, in kaj je mala Irenca imela najraje?

Novak Popov: Hm ... to je lepo vprašanje, odgovor pa ne bo ne vem kako lep. Slika mojega otroštva ni zelo svetla, vsaj v celoti ne. Bom povedala, zakaj. Ker vem, da sem se rodila ženski, ki na moje rojstvo ni bila pripravljena, bila je premlada in ne najbolj srečna z mojim očetom. Moj spomin seže v četrto leto mojega življenja, ko sva šli z mamo spat v njeno službo, z dvema odejama pod roko. Nisem razumela, kaj se dogaja. Starši so ostali skupaj do moje polnoletnosti, nato so se ločili. Včasih po cele mesece niso spregovorili drug z drugim. Malo Irencu so zgodaj označili za samostojno, že takrat, ko še nisem vedela, kaj ta beseda pomeni. Večkrat sem bežala od doma na sosednje vrtove, prespala sem tudi v kleti bližnje hiše. Oče in mama sta me imela rada in sta bila popolnoma pretresena, vendar me nista spraševala, zakaj bežim, ko sem se vrnila. Ob koncu osnovne šole sem si želela iti v neko gimnazijo sredi mesta, da bi se dolgo vračala domov. Čeprav nimam samih lepih spominov na dom, pa je bilo v mojem otroštvu nekaj zelo svetlih oseb. Spominjam se božičev pri sorodnikih, ki so zares znali narediti praznik. Pod klavirjem so imeli škatlo s punčkami iz cunj. Ena je bila tako velika

kakor jaz takrat, z elastikami na rokah in nogah, da si si jo lahko pritrdil na roke in noge in plesal z njo. Moji sestrični sta igrali na klavir, ona pa je bila moja soplesalka. Ti božiči so bili svet sreče, vendar ne zaradi daril, ampak zaradi prijaznih, veselih ljudi in atmosfere, ki je prežemala vse, tudi izbrano pripravljeno hrano. Na našem vrtu sem se dobro počutila, vendar so bili v soseščini sami starejši otroci. Hodila sem v vrtec, ki takrat ni bil popularen.

Kušar: Ste se tolažili z branjem?

Novak Popov: Brala sem zelo doživeto. Natančno se spominjam stripa *Medvedek Neva*, v katerem ni bilo oblačkov, ampak slike in besedilo pod njimi. Grobi in dobri ljudje so tudi na ilustracijah izstopali. V stripu je bila sličica, na kateri je nekdo z gorjačo pretepal psa, in jaz sem figuro tako dolgo praskala, da je nastala luknja v papirju. Bila sem jezna na tistega človeka, ogorčena. Na pamet sem znala Najdihojco in Mehurčke. Vidite, bolj se spomnim poezije, ne toliko pravljič in zgodb.

Kušar: Je bila tovarišica za slovenščino vaš magnet?

Novak Popov: Ne. V osnovni šoli sta me veselila risanje in umetnost. Hodila sem v glasbeno šolo in se ukvarjala s športom. Kotalkala sem in plavala. V srcu mi je ostala učiteljica matematike, ki me je pripravila celo na tekmovanje, pozneje, v gimnaziji, pa sem imela težave s tem predmetom. Moja prava učiteljica slovenščine se je pojavila šele v gimnaziji. Izjemna ženska, nekoliko čudaška, a topla in široka. Vsi smo imeli radi slovenščino in vse nas je veliko naučila. Pojma nimam, kako je dosegla, da smo vsi znali pravopis, tudi sintakso, postavljati vejice, in vsi smo brali. Celotno fantje so pisali domače branje.

Kušar: Kakšno metodo je imela?

Novak Popov: Bila je osebnost. Bila je zelo osebna. V vsakem je našla nekaj dobrega in s tistim poskušala doseči še več. Izjemna bralka, tudi sodobne literature. Danes je drugače. Zdaj je nekaj narobe. Ker sem že v letih, se sprašujem, ali ni napaka pri meni. Vem, da se s hčerko o marsičem nisva strinjali, ker sem jaz večer idealist, ona pa pragmatik. Njej je šola omogočila hitro spoznati, s kakšnim stališčem bo nekam prišla. Z ideali nimaš kaj početi, če nočeš ostati na robu. Študirala je pravo, želela je biti resna udeleženka tega sveta in hitro je ločila pravico od pravičnosti. Na

podiplomski študij je šla v tujino – o tem sem jaz lahko samo sanjala. Če se vrnem h književnosti, ki je bila vedno stvar elit, moram priznati, da neha biti vrhunska, kadar se hoče približati množicam.

Kušar: Nisem mislila na podružabljanje literature, ampak na možnost otrok, da se v šoli seznanijo s književnostjo, ki nagovarja bit v človeku. Mnogi v mladosti objavijo verze – tudi ekonomist Mrkaić jih je, mislim, da tudi predsednik vlade Janša – vendar pozneje izgubijo občutek za sanje, čeprav so še vedno del njih. Ali se pragmatiki zavedajo, kaj je namen književnosti?

Novak Popov: Najbrž merite na stereotipe o književnosti v šoli, na odpor do obveznega branja in drugačnih prioritet mladih bralcev, kot so kanonska besedila književne klasike. Toda druga plat stereotipa o mladih bralcih je velika odprtost in občutljivost, ki se kaže v njihovi ustvarjalnosti. Danes so prizadevanja metodikov pouka književnosti usmerjena v recepcijo, doživljanje, razumevanje, vrednotenje, aktualizacijo. To poznam od blizu, saj sem kot recenzentka in soavtorica sodelovala pri nastajanju zadnjega učbenika in berila za gimnazije. Gre za premagovanje nespodbudne družbene klime, ki branja ne ceni in ga premalo spodbuja. Mohorjeva družba je konec 19. stoletja tiskala po 80.000 izvodov posamezne knjige. Takrat so bile knjige dokaz bogatejšega duhovnega življenja, danes gospodarijo drugačni statusni simboli in naklade slovenskih pesnikov so temu primerne, kot da bi bila književnost le za duhovne elite. Študentom zato predajam tudi svoj odnos in o literaturi govorim kot zaljubljenka.

Kušar: Je za vas umetnost zabava ali tehnologija ali izraz duševnega življenja?

Novak Popov: Ne vem – vse hkrati in nič od tega. Živimo v času, v katerem je globine zelo malo. Živimo hitro, informacij je veliko, umetnostne ponudbe tudi. Ne vem, ali ljudje čutijo potrebo po uživanju umetnosti, ker stik z umetnostjo zahteva zelo veliko sodelovanja. Ni pripravljena na krožniku za takojšnjo porabo kakor zabava. Vanjo sam vlagaš, zato deluje nate in te spreminja, če se želiš spreminjati. Literatura je delo s samim seboj, ne glede na to, ali jo pišeš ali bereš. Najbrž niso vsi ljudje pripravljene spreminjati sebe. Tudi ne ves čas. Politične elite niso nikoli spodbujale ljudi, naj se ukvarjajo z umetnostjo, ker človek ob umetnosti postane samosvoj in manj dovzeten za manipulacijo. Ko si posameznik ustvari svoje mnenje, je samo korak do tega, da začne še delati po svoje. Umetnost, kakor vsa humanistika, ima svojo pot in svoje izbire.

Kušar: Kako vas je oblikoval šport?

Novak Popov: Zaradi velikega obračanja denarja in množične privlačnosti nimam najboljšega mnenja o njem, čeprav sem bila vso mladost športnica in še tekmovala sem. Od športnika zahteva suženjsko predanost. Tudi umetnost jo, vendar ti da svobodo. V svoji generaciji sem bila edina na vsej gimnaziji, ki je opravila maturo iz glasbe in likovne umetnosti. Mislila sem, da bom to študirala, vendar sem se pozneje odločila za tuje jezike. Razočaranje nad tem študijem me je pripeljalo k mojemu tretjemu študijskemu predmetu, slovenščini, in končno k slovenski književnosti. Nisem želela biti prevajalka in posredovalka tujih kultur, ker so bile takrat razmere take, da bi lahko samo prepisovala. To spoznanje sem zaupala svojemu ameriškemu profesorju Billu Eckleyju, ki je bil Fulbrigh-tov štipendist pri nas, ko je po desetih letih spet prišel na obisk v Ljubljano. Videl je, da nisem to, kar je mislil, da bom. Vendar je razumel, da tega, kar počnemo sami s sabo in svojo nacionalno literaturo, ne more namesto nas narediti nihče.

Kušar: Je bila vaša prva literarnovedska iniciacija študij poezije, ki je nastajal med drugo svetovno vojno kot hrepenenje po svobodi?

Novak Popov: Nimam slovenistične diplome, na francoščini sem diplomirala iz Malrauxa, na angleščini pa s prevodi Thomasa Stearnsa Eliota. Še preden sem se zavedala, kaj je sodobna slovenska književnost, sem bila teoretsko nanjo pripravljena. S slovensko poezijo sem se spoprijela ob študiju za izpite na slovenistki, od blizu pa v megaprojektu z imenom Slovensko narodnoosvobodilno pesništvo, ki ga je vodil profesor Boris Paternu in je trajal petnajst let. Rezultat so štirje zvezki antologije z naslovom Slovensko pesništvo upora.

Kušar: Kakšno je bilo srečanje s slovenskimi pesniki amaterji?

Novak Popov: Njihova poezija me je prevzela, čeprav so se mnogi, ki sem jim o tem pripovedovala, zmrdovali, kakor da bi šlo za političen projekt. Niti knjige *Previharimo viharje* ne moremo brati samo politično. Pri vseh pesnikih sem našla velik idealizem in močno vero. Ob “poeziji za vsakdanjo rabo”, kot jo je definiral Župančič, je zelo veliko pesmi, ki umetniško izražajo najgloblje in pretresljive človeške stvari. Neverjetno, česa vsega so sposobni ljudje v najbolj nemogočih okoliščinah, in to želijo še izraziti. S poezijo so se resno ukvarjali, čeprav s pragmatičnega

stališča za njihovo fizično preživetje ni bila pomembna. Izkazalo se je, da bi umrli, če ne bi ohranjali svoje notranje svobode, ker ne bi imeli od kod črpati energije, zaradi katere so obdržali smisel in preživeli v zaporih, taboriščih in gozdovih. Odzivanje na popolnoma ekstremne razmere in nečloveške okoliščine me je fasciniralo. Kadar mi življenje prinese težke trenutke, včasih začutim, da fizično ne bom zdržala, pa si rečem: če so med vojno zdržali, bom pa še jaz. Ljudje, ki so v času upora pisali pesmi, so bili zelo izobraženi ali pa so bili nacionalno do skrajnosti preizkušani, kakor na Primorskem in v Porabju, kjer je bil pritisk zelo hud. Okupatorji so mislili, da se bodo vdali, pa se zaradi rodoljubja niso. V pesmih so uporabljali italijanski in madžarski pravopis, ker so se ga učili v šoli, pisali pa so slovensko, ker so govorili slovensko. Tretji motiv je bil instinkt, želja po konkretni svobodi, ki se sproži v človeku, ker ne more živeti pod nasilno, tujo okupacijo.

Kušar: Se tudi vi strinjate, da prešernovska struktura ni več aktualna? Kaj imamo povedati o naši zavesti in svobodi?

Novak Popov: Mnogi danes verjamejo, da je svoboda izbiranje med številnimi artikli ali informacijami, še posebno po internetu, na katerem najdeš vse, kar ti pride na misel. Vsak človek je vsak trenutek prisiljen izbirati med stališči in to ustvarja našo usodo. Čas je zelo zapleten in v mnogih stvareh dvigujemo roke nad njim. Mnogočesa ne poznamo, svet nas obvladuje z neznanim in velike kategorije, kot je tudi svoboda, niso več v ospredju. Kar naprej govorimo o ljubezni, vendar je ni. Ljubezen usiha, tako erotična kot materinska, očetovska, tudi ljubezen do raziskovanja.

Kušar: Ali se tudi poezija umika in dviguje roke od nje?

Novak Popov: Kolikor jaz vidim, pravzaprav ne. Še več, poezija ohranja ravno tisto, kar se zdi nevidno, zatrto, pozabljeno, odrinjeno. Mogoče je umetnost rezervat smisla, želje po celovitosti, vere, čeprav zanjo ni potrdila nikjer drugje. V tem smislu se mi zdi literatura možnost alternative realnemu svetu, neki vir potencialnosti. Saj je nam Slovincem pomagala živeti in vztrajati tudi takrat, ko smo imeli zelo omejene realne možnosti.

Kušar: Čustva so najbolj ogrožena, ne?

Novak Popov: Seveda, saj se ne dajo spraviti v denar. Človek, ki ni nikjer zasidran, ki ni nikjer doma, ne more sprejeti drugega in tujega. Kdor ni

povezan z narodom, s tradicijo, s slovensko književnostjo, ostaja brezdomec, preplašen, in iz stiske bi nas nekateri res najraje prodali. V meni se prebudi sveta jeza in takemu odgovorim samo eno: prodaj sebe, če te je sploh kdo pripravljen kupiti, mene pa pusti, da sem Slovenka še naprej. Prav skozi svoje slovenstvo sem sposobna sprejemati vse preostalo, kar mi svet ponuja. Če se ne bomo poznali in če ne bomo tu doma, bomo izgubili sami sebe. Kaj pa še imamo poleg sebe? Ob tem mi prihaja na misel tudi zahteva, naj se seminarska in diplomatska dela pišejo v angleščini ali da naj v tem svetovnem jeziku pripravimo posebna predavanja o slovenski književnosti in jeziku za tuje.

Kušar: Moja individualnost je v tujini veliko bolj dobrodošla kot doma. Doma mi ljudje pripovedujejo, o čem vse razmišljajo, a si ne upajo s svojo enkratnostjo v javnost. Zakaj je pri nas pošastna razlika med teorijo in prakso?

Novak Popov: Veste, človek živi v sebi in v javnosti. V sebi si upamo precej stvari preizkušati, v javnosti pa nastopamo s predelano podobo samega sebe. Javnost od mene pričakuje, da sem literarna zgodovinarica, želi znanje, vedo in določen tip diskurza. Kolikor kritika z vrednostnimi sodbami uresničuje pričakovanja, toliko kot kritika ne uspeva. Zelo redko si kdo, če sploh kdo, upa argumentirano napisati, na primer, da je določen pesnik precenjen. Vem, da se pesniki po večini čutijo podcenjene. Po mojem mnenju imamo trenutno Slovenci tri vrhunske pesnike najmlajše generacije. Naštela jih bom: Primož Čučnik, Miklavž Komelj, Taja Kramberger. Ne vem, ali bi lahko navedla dovolj trdne argumente, ki bi to zelo osebno in omejeno sodbo naredili povsem neizpodbitno. Dobro je, da tega od mene nihče ne pričakuje, ker nisem kritik.

Kušar: Profesor Paternu je bil selektor, ko je izbira še pripadala slovenistiki. Na seminarju smo več let sistematično pregledovali vse, kar je bilo v poeziji novega.

Novak Popov: Se strinjam, tu je naredil več kakor drugi, čeprav tudi oznakam profesorja Janka Kosa ne bi odrekala odličnosti. Bili so časi, ko je literarna zgodovina branila literaturo, ki je bila izrazito uporniška in je kazala takratni oblasti pošastno ogledalo. Prehod iz intimizma v modernizem je bil boleč in Paternu je imel najboljši detektor zanj. Danes že težko na svež način berem *Velikega črnega bika*, ker ga znam na pamet, a nikoli ne smem pozabiti, v kakšnem času je bil napisan.

Kušar: So stališča profesorjev na vas manj vplivala, ker ste bili že zrela oseba, ko ste prišli na slovenistiko?

Novak Popov: Dobro vem, da mlado bitje, ki pride iz gimnazije študirat, lahko gneteš do onemoglosti. Ko sem prišla na oddelek, sem imela za sabo že precej izpitov in dve diplomi, zato sem se drugače odzivala. Dobro je bilo, da sem bila uvedena v svet literature ob pomoči tuje književnosti, čeprav je ta postopek težji. Brala sem, veste. Brala sem literaturo, v nasprotju s svojimi kolegi, ki so znali podatke. Letnice sem si od nekdaj težko zapomnila in še danes se mi to dogaja.

Kušar: Kakšno pa je razmerje teoretične moči?

Novak Popov: Po eni strani se zavedam moči teorije, ker brez določenega teoretičnega zaledja sploh ne veš, kaj pri literaturi opazovati. Po drugi strani tudi vem, da teoretizirajo tisti, ki ne raziskujejo praktično, ampak imajo predvsem ideje, kako naj bi se raziskave opravljale. Še nekaj je: dejansko se s slovensko književnostjo bolj kot slovenisti, vsaj publicistično, ukvarjajo diplomanti z oddelka za primerjalno književnost; to ni načelno nič slabega, vendar imam občutek, da bi morali početi nekaj drugega kot mi, ki smo opazovalci nacionalne književnosti. Mislim, da je naloga primerjalne književnosti primerjati nacionalno književnost z vzporedno angleško, nemško in francosko književnostjo, pa tudi rusko, romunsko, češko in hrvaško. Ker nam primerjalna svetovna književnost ne ponudi nobene primerjave sodobne slovenske poezije s sodobnimi dogajanjem v poeziji drugih nacij, postaja slovenska primerjalna književnost neke druge vrste slovenistika.

Kušar: Vendar superiorna.

Novak Popov: Res je, tako nastopa. Teoretsko je bolj eksplicitna, vendar razpolaga s teorijami, ki so nastajale ob drugih književnostih, ne ob slovenski. Če imaš teoretski ekstrakt, ki ni univerzalen, le zakaj bi bil, in z njim opazuješ slovensko književnost, ji lahko delaš silo. Književnost na Prokrustovo posteljo reagira in začne ustvarjati čudne stvari. Stališča mnogih pesnikov in pisateljev skušajo biti globalno veljavna, da ne bi bila videti provincialna, in zanimivo je opazovati slovensko sodobno literaturo in ugotavljati, koliko je v njej zavesti o tem, kdo smo in kje smo doma. Kakšen je rezultat? Ostane samo še mitizirani jezik, sicer pa je vse "svetovno". A kako bo književnost svetovna, če ni v njej nič specifično slovenskega?

Kušar: V kritiki in interpretaciji bi pričakovala več filozofije umetnosti, a najdem več "filozofije". Kaj menite vi?

Novak Popov: Književnost in kritika imata konstanten občutek, da morata biti filozofski, kakor da bi literatura lahko nadomestila filozofijo. Priznam, da ne maram samo filozofskih interpretacij literature, ker so lahko še bolj nasilne kot psihološka. Če filozof interpretira slovensko književnost, se ne zna zadržati v svoji projekciji. In celo študenti so komaj sposobni razumeti takšne razlage, če niso posebej posvečeni v filozofijo.

Kušar: Kakšno mrežo torej vzeti v roke, da bomo veliko ujeli, reciva največ, kar se da?

Novak Popov: Zdaj sva spet na začetku.

Kušar: Vem, da kombinirate vse, kar vam je dostopno, ampak kako se odločate za izbiro kombinacije pri posameznem pesniku? Kako se lotite Svetlane Makarovič in kako Maje Vidmar? Kako brati Francija Zagoričnika, Milana Deklevo, Milana Jesiha in Aleša Debeljaka?

Novak Popov: Za vsakega si moram izmisliti svoj prijem, ki ga uporabljam samo zanj. Pravim izmisliti, vendar me vsak pesnik nauči, kako naj ga berem. Še več, metoda izhaja iz samega gradiva, če hočem, da mi bo res največ dalo. Tisto, kar pride pri enem prav, pri drugem odpove. Zagoričnika moram opazovati s teleskopom avantgarde, naše in svetovne. Prav tako ne morem zanemariti prehoda od klasičnega jezika k strukturalizmu in igri. Če grem z enakim aparatom opazovat Jesiha, ne bom našla ničesar. Pri Miklavžu Komelju potrebuješ sociološko, sistemsko teorijo književnosti in sveta. On zelo misli na to, kakšne diskurze posamezni sistemi proizvajajo in kakšne moči imajo. Tako kot si pesnik ne more pomagati s prejšnjo knjigo, ampak naredi nekaj novega, v čemer je velika lepota umetnosti, tako si tudi jaz ne morem pomagati z metodo, ki sem jo zadnjič izdelala za Zajca, če hočem dobro brati Deklevo.

Kušar: Je potem tipologija, ki sva jo obe študirali pri Paternuju, preteklost?

Novak Popov: Njegova predavanja so zajela zgodovino književnosti do konca druge svetovne vojne. Ne vem, ali je tako tipologizacijo mogoče podaljšati v drugo polovico dvajsetega stoletja, ki prinaša najkompleksnejšo literaturo. Pojavi postanejo bolj raznovrstni, prepleteni. Z modernizmom je

prevladala elita, za katero pesniki ustvarjajo, ne mislijo več na recepcijo množičnega bralca. Celo popularni Alojz Ihan ni tako preprost, kakor se zdi mnogim, ki ga berejo. Pa ne samo zaradi paradoksa, ki pripravi razumu najbolj spolzka tla.

Kušar: Ker še vedno ne vemo, kaj je zares povedano v Krstu pri Savici, bodo prešernoslovci to lahko raziskovali, dokler jih bo kaj. Pa Cankarjeva dela. Kaj menite o izjavi nekoga, ki mi je rekel, da o Cankarju zdaj na Filozofski fakulteti ne predavajo, ker je o njem toliko napisanega, da je mogoče vse to brati? Podobno je rekel za Prešerna. Kakšna bo prihodnost, če bo slovenska literarna veda vedno bolj podhranjena?

Novak Popov: O, koliko vprašanj! Cankarja in Prešerna se prej ali slej dotakne vsak predavatelj, tudi jezikoslovci, res pa je, da zdaj na Oddelku za slovenistiko v Ljubljani nimamo nobenega prešernoslovca ali cankarjeslovca. Programi nas silijo, če sem zelo natančna, da se čim manj ukvarjamo z raziskovanjem in s pedagoškim delom in čim bolj z organizacijskimi stvarmi. Popolnoma se strinjam, da mora vsaka generacija prebrati klasiko, ker dober pesnik ali pisatelj ustvarja svoj lastni kontekst in ga v svojih besedilih zamrzne. Zdaj znamo v starih besedilih opaziti marsikaj, česar ob nastanku nismo mogli. Naša klasika vsakogar na svoj način okrepi. Še nekaj! To se redkeje sliši, a bom povedala. Taki, kot so Prešeren, Cankar, Kosovel, Kocbek in še nekaj jih je, preraščajo naše obzorje in so za nas "preveliki". So umetniki evropskega formata, žal pa njihovega interkulturalnega in intertekstualnega dosežka ne poudarjamo. S čim vse so bili v svojem času povezani! O Cankarju danes relevantno govori Erwin Köstler z Dunaja, ki je prevedel trinajst njegovih knjig in ga bere kot Srednjeevropejca, ne kot Slovenca.

Kušar: Hočete reči, da ga slovenski komparativist ne bi mogel tako brati?

Novak Popov: Ne vem, mi smo preveč zavezani tradiciji. Pri nas moraš poznati vse raziskave, ki so nastale do trenutka, ko ti pišeš, in to človeka zaduši, po drugi strani pa jaz res ne morem brati Cankarjevih del, ki so nastajala na Dunaju, kot Dunajčanka. Köstler je pri Cankarju odkril Dunaj, ki ga Avstrijci niso poznali. Kakšne reveže so imeli takrat tam! Tudi danes nastajajo literarna besedila na robovih, ki se jih ne zavedamo. Veliko besed porabimo za razmišljanje o marginah, za to, kako se centri pogrezajo, ker dekonstruiramo njihovo moč, ampak v resnici ne znamo misliti sebe skozi drugega.

Kušar: Se bojite prihodnosti, ki ji radi rečejo “srečna družba znanja”?

Novak Popov: Ne vem, kaj bo treba redefinirati – ali znanje ali srečno družbo. Razumem, kaj naj bi to pomenilo, a čutim, da je projekt peklenski. O srečni družbi so razmišljali tik pred francosko revolucijo.

Kušar: Morda je pritisk razuma spet tak, kot je bil takrat?

Novak Popov: Razum je bil projekt, vendar zdaj že vidimo, kam nas je pripeljal. Med drugim tudi v to, da so se znanosti in umetnosti po vsem svetu zelo specializirale in s tem zaprle v ozke kroge posvečenih. Prihodnost bo gotovo drugačna, a je ne znam definirati, bi bilo preveč preroško. Več etosa, več holizma, to prav gotovo. Nobeno fantaziranje ni več, da sem z vsako mislijo, ki jo mislim, in z vsako besedo, ki jo rečem, povezana s celoto sveta. Odgovorni smo, čeprav se mnogi te odgovornosti ne zavedajo. Vsi smo s svojimi mislimi in dejanji odgovorni za stanje planeta, odgovorni smo tudi za stanje bližnjih, čeprav se politiki šele prepričujejo, da smo. Brez omejevanja ne bo šlo. Ko nakopičiš preveč zla, moraš začeti delati dobro, če nočeš, da zlo prevlada. Na moč nasilja ni drugega odgovora. Umetnost povzroči samorefleksijo. Umetnik je zanimiv kot nekdo, ki je naredil nekaj za nas. Ta nekaj je primarni presežek.

Kušar: Mislite, da Šalamuna, tudi njegov lirski subjekt je za Slovenijo prevelik, sprejemamo predvsem biografsko?

Novak Popov: Jacobson je leta 1928 napisal, da smo nekoč upali, da nam bo vednost o avtorju pomagala pojasniti njegovo delo, zdaj pa nas zanimajo literarni postopki. Če poznam kontekst, v strukturi brez dvoma vidim več.

Zelo malo, res zelo malo ljudi je prebralo vse njegove knjige. Zna korespondirati s svetovno umetnostjo in res, včasih na tako zelo zasebne, kriptične načine, da ga ne razumemo. (Raz)umeti pomeni, da sprejemam besedilo z umskimi postopki, podelim smisel nečemu, čemur ga on noče podeliti ali pa mu nadene zelo osebni smisel, ki velja samo zanj. Pri njegovih zadnjih petih knjigah sem izgubljena in izmišljujem si razlagalne strategije, ki bodo poleg enciklopedije sodobnih umetnosti vključile iracionalizem in alogično nonsensično rabo jezika. Lahko rečeš samo: Genialno! Kako težko je napisati stavek, ki nič ne pomeni.

Kušar: Obstajajo stavki, ki nič ne pomenijo?

Novak Popov: Zakaj ne? V jezikoslovnem, pragmatičnem in komunikacijskem smislu res ne potrebujemo stavkov zato, ker nič ne pomenijo, vendar že izvorna metafora ostro krši logiko. Šalamun je postopek speljal do konca. Iracionalnost je prebila vse.

Kušar: Ali ne smemo pri razlaganju umetnosti poleg intelekta uporabiti še drugih psihičnih funkcij, s katerimi otipamo smisel?

Novak Popov: Ja, ampak kako naj o njih govorimo?

Kušar: Antologija slovenskih pesnic je vaše najnovejše delo, zelo pionirsko in obsežno. Javnosti ste pokazali rudnik. Prva slovenska pesnica v vaši antologiji sega v leto 1825, zadnja v leto 2000. Zanima me, kako so te knjige nastale in ali razmišljate o obsežni interpretacijski študiji?

Novak Popov: V teh treh delih so pesmi pesnic in skice z najosnovnejšimi podatki. Silvija Borovnik je predlagala, da bi napisali literarno zgodovino, v kateri bi nastopale same dame. To pomeni za več let žrtvovati svoj prosti čas, čeprav ob tem tudi v sebi odkriješ stvari, za katere prej nisi vedel. To se mi je zgodilo že ob branju 127 pesnic, ki so vključene v antologijo. Prej nisem bila feministka, vendar sem se seznanila s feministično literarno vedo. Pesmi so v meni prebudile določene vednosti o ženskosti, ki sem se jih manj zavedala ali sem se jih sramovala ali pa sem se vedla v skladu s stereotipi, ki veljajo v celotni zahodni civilizaciji in nič manj na Slovenskem. Literarna zgodovina pesnic in pisateljic bi imela daljnosežne posledice. Spet bi morali iti k virom in izslediti novo gradivo o marsikateri avtorici, če ni izgubljeno za vedno. Opazila sem, da so imeli na začetku dvajsetega stoletja pri nas še občutek za ustvarjalke. Josipino Turnograjsko so ves čas povzdigovali, ker je bila prva, pozneje pa se je občutek za ženske izgubil in zelo počasi ga obujamo. Zelo počasi. Poučno je prebrati, kaj so Prijatelj in Murn in drugi modernisti pisali o Jerajevi. Kljub prijateljstvu so jo podcenjevali. Očitajo ji kratka besedila, fragmentarnost, vendar je bila takrat takšna literarna moda. Podobno je s Franjo Trojanšek. Kadar se pojavijo pripovedna besedila, pesnice izrazijo baladnost.

Kušar: Študija o pesnicah bi bila zdravilo za pesnike, ki svojo ženskost redko spustijo v svoje verze. Še kadar pišejo o ženskah, se ne zavedajo, da pišejo o sebi.

Novak Popov: Kadar se z moškim zares pogovarjam, čutim, da prihajava vsak z druge celine. Ko sem brala prva feministična dela, sem bila zgrožena. Programirajo nas od začetka: roza za punčke, modro za fantke, dečki ne smejo jokati, kazati čustev, deklice ne smejo biti divje, fantovsko neukrotljive. Niti me se ne zavedamo, kaj vse smo morale početi v življenju. V mlajših letih sem imela precejšnje težave s koordiniranjem svojih ljubezni: do hčerke, moža, stroke. Pa tudi s svojim dvomom: kdo pa sem, da bosta ostala ob meni, kaj lahko dam svojega, razen tega, da se zanimivo in samosvoje pogovarjam in živim z njima. Vsak dan sem čutila, kako dobro je imeti družino, če si na poti akademske kariere. Ko sem brala vse te slovenske pesnice, sem spoznala, da imamo ženske specifične probleme, in podobe žensk v poeziji so veliko bolj raznovrstne, kot si zamišlja javnost. Vse imajo posebno notranjo moč in svoje otroke in partnerje doživljajo drugače, kakor smo navajeni. Materinstvo ni reklamna ikona harmonije, ampak pokaže napornost, bolečino, strah, negotovost. Največkrat vidimo, da jih materinstvo omejuje. Ženske imajo večji smisel za realnost kakor moški, to pomeni, da se je zavedajo in vedo, da ji ne moreš pobegniti, ampak jo nenehno nosiš, oblikuješ, seveda trpiš, a ustvarjaš. Starejše pesnice se še prepuščajo iluzijam, vendar jih z življenjskimi izkušnjami izgubljajo. Pokaže se, da ženske na splošno veliko vlagajo v moške, v erotiko. Pojavljata se dve tipični podobi: sproščeno, pogumno, svobodno dekle in razočarana zrela ženska.

Kušar: Se strinjate, da je bila Saša Vegri zelo slabo, preozko brana in da je vrhunska slovenska modernistka, čeprav ji tega statusa še nismo priznali?

Novak Popov: Popolnoma. Prav ona je lep primer avtorice, ki se ne sili v ospredje. Toda zato njena poezija ne izgubi nič svoje odličnosti in lepo dopolnjuje sliko odtujenosti ali katalogiziranja sveta, in to prav iz ženske perspektive.

Kušar: Kaj pa tematika pri pesnicah?

Novak Popov: Lahko je družbena, tudi socialna. Ne pišejo o rudniku, ampak na primer o ženski, ki kleklja in na Bledu prodaja prte, ker želi zaslužiti za družino. Pozneje pridejo na vrsto partizanstvo in zapori. Erotika ves čas, potem seksualnost, telesnost, a povsem drugače kot pri moških. Tudi transcendenca jih nagovarja, vendar postanejo suhe, če racionalizirajo. Še posebno v zrelih letih, ko želijo strniti svoja življenjska spoznanja, hitro izgubijo vso poetičnost. Nekaj pesnic ima dar za humor,

za presenetljive obrate; to zelo cenim. Ženske so pisale tudi programske pesmi, vendar manj, ker niso bile nikoli iniciatorke novih tokov, pa tudi v skupine niso bile povezane. Včasih so del drugih skupin. Zelo pogosti tematiki sta "jaz pesnica" in "jaz – jezik". Zavedajo se, da počnejo nekaj, za kar nimajo spodbud zunaj sebe, in se sprašujejo, kam se sploh uvrščajo s svojim delom. Že v prvi polovici dvajsetega stoletja se pojavi tudi feministična tematika, pa tudi pesmi o nasilju v družini. Ifigenija Simonović je začela pisati o mučenju deklic. Hitro pomisliš, da gre lahko tudi za izkušnje.

Kušar: Kaj pa šikaniranje, namerno nagajanje in zapostavljanje pesnic? Vse nadarjene ženske, kar jih poznam, so ga doživljale; šele zdaj je to postalo kaznivo dejanje.

Novak Popov: V pesmih tega nisem zasledila.

Kušar: Mislite, da bo literarna veda v spremenjenem svetu izgubila svojo sedanjo vlogo?

Novak Popov: Ko bo izgubila smisel, bo ugasnila, vendar bo še nekaj časa funkcionirala, ker potrebujemo cone svobode in zavetišče za vrednote, dobroto, solidarnost, ljubezen, za čustva, ki izginjajo iz sveta. Dalo bi se reči, da je zdaj lepota doma v reklamah. Pred kratkim sem gledala oddajo o duhovitih, zabavnih, inventivnih, lepih evropskih reklamah. V njih se zasvetijo vrednote, ki jih sicer pripisujemo umetnosti. Po nekih elementih je reklama podobna umetnosti in ne nazadnje jo ustvarjajo vrhunski oblikovalci. Ne govorim o gnusnem reklamiranju, ki ga nenehno gledamo na ekranih. Pa na cestah. O "lepi" pesmi ne govorimo več; sicer še opazujemo estetskost, vendar jo razumemo kot nekaj širšega, z več dimenzijami. Pesniki delajo jezik in zato imamo Slovenci veliko jezika. To je pomembna naloga poezije, ki se popolnoma ujema z našo naravno raznovrstnostjo in genetsko pestrostjo. Premalo se zavedamo svojega resničnega bogastva in priznam vam, da sem tudi zato začela pripravljati antologijo slovenskih pesnic.

Kušar: Kako komentirate pogoje za potrditev pesniškega statusa, ki predvidevajo dve knjigi v treh letih?

Novak Popov: Če so to zahteve ministrstva za kulturo, lahko rečem, da gre za načelo najbolj grobe kapitalske logike. Merijo, kar ni merljivo, in

uničujejo kakovost z geslom: Čim več v čim krajšem času! Škodljive posledice tega so že dolgo znane. Pisatelj Pavle Zidar je moral napisati šestdeset knjig, od katerih so pomembne tri; če ne bi na eni strani prežala nanj bedna revščina, na drugi pa uradni bič, ki ga je gnal v pisanje, bi napisal kakih osem odličnih knjig. Ne vidim rešitve, a dobro vidim problem. Slepomišenje prevladuje. Delamo se, da je nekaj tako, čeprav vsi dobro vemo, da ni, ker ne more biti tako. Saj pesnik ne more dobiti denarja samo za najboljše knjige, ker tudi športnika financiramo tudi takrat, ko ni zmagal, zato da bi spet zmagal. Vsak pesnik ima samo za eno knjigo res dobrih pesmi. Ne le pisati počasneje, kakor je rekel Dovlatov Američanom, ampak tudi brati počasneje. Najbolje berem, kadar pesem prepisujem, ker mi tipkanje dovolj upočasni percepcijo.

Ješa Denegri

Kritične ideje Tomaža Brejca o modernizmu

Temni modernizem

Monografija *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*¹ iz leta 1991 ponuja enega izmed možnih pristopov k pregledu in razlagi številnih protagonistov slovenske umetnosti 20. stoletja, od Petkovška, Jakopiča, Sternena, Jakca, bratov Kralj, Pilona, Stupice, Preglja, Mušiča, Šuštaršiča, Bernika in Tisnikarja do Gvardijančiča, Kirbiša in Huzjana. Knjigo bi lahko razumeli in brali predvsem kot umetnostnozgodovinsko razpravo, ki temelji na značilnih domačih primerih. A zaradi svoje metodološke razčlembе, zaradi katere močno presega pozitivizem discipline klasične zgodovine umetnosti in zahaja v področje interdisciplinarnih kulturoloških študij, ima to delo prvenstveni pomen kot teoretski diskurz; to se še posebno kaže v uvodnem poglavju, ki je naslovljeno *Modernizem: oris kriterijev*. V sklopu problematike modernizma Brejca posebno pritegne tisti varianta modernizma, ki jo sam ustrezno in učinkovito imenuje "temni". Preden obdela specifične lastnosti tega tipa modernizma, avtor najprej ugotovi, kaj pravzaprav razume kot obdobje moderne umetnosti. Sklicujoč se na Gombricha to obdobje povezuje s časom, ki seže od Wrighta in Bauhauusa do Picassa in Pollocka, in ga navezuje na pojem "eksperimentalne umetnosti", pri tem pa ga je po njegovem treba razumeti kot celoto, kot kompleksno zgodovinsko megaobdobje, ki se časovno razteza skoraj čez vse stoletje (od konca 19. do konca 20.). Na modernizem kot operativni termin, ki označuje umetnost moderne dobe, se veže zelo dodelana teorija, katere avtor je Clement Greenberg, ki mu Brejc v svoji knjigi posveča poglavje uvodnega besedila z naslovom *Greenbergova formula*. To formulo jemlje Brejc kot kanonski znak

¹ Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1991.

modernističnega slikarstva, za katerega je, v skladu s to formulo, značilna težnja po čim večji čistosti slikarskega medija; v skladu s tem je obvezno spoštovanje dvodimenzionalnosti slikovnega prostora in navsezadnje tendenca po stekanju predmetnih in predstavniških podatkov v sliki vse do zaključnega stadija tega procesa v abstrakciji. Za Brejca je ta puristični model greenbergovskega modernizma preveč ozek in poenostavljen, iz kompleksa modernizma namreč izključuje številne zelo relevantne umetniške pojave, zato sam zahteva korekcije in razširitev pojma modernizma, da bi se lahko ta pojem legitimno nanašal tudi na številne druge slikarske in umetniške prakse, nastale v moderni dobi. Podporo v svojem razširjenem razumevanju modernizma Brejc najde pri Leu Steinbergu v njegovem znamenitem besedilu *Drugi kriteriji* (leta 1972 objavljenem v reviji *Artforum*)², v katerem med drugim znova potrdi koncept tridimenzionalnosti slikovne projekcije kot simboličnega predstavljanja, ki nadomesti dosledno realistično in iluzionistično predstavljanje prostora v starem, pa tudi v modernem slikarstvu. Sklep, do katerega se dokoplje Brejc v zvezi s pojmom modernizma in za katerega se poteguje, je takle: modernizem se sploh ne odreče figuraliki in njeni zgodovinski tradiciji, modernizem ni le posebna težnja po čistosti slikarskega medija, ki doseže vrhunec v abstrakciji, temveč je tudi in nič manj od tega posebna težnja po tem, da se s posredovanjem jezika slikarstva sporočajo številni individualni načini modernega mišljenja v skupnem eksistencialnem položaju modernega človeka.

Pojem modernizma kaže torej po Brejcu razumeti precej širše in kompleksneje, kot ponuja Greenbergova formula: k "čistim" je treba priključiti tudi "nečiste" oblike modernizma, ki se ne nanašajo le na Duchampa in njegove naslednike, katerih Greenberg v svojem pojmovanju modernizma ni dovolj upošteval, pač pa tudi na številne pojave figurativnega slikarstva in slikarstva predstave, v katerem avtorji ustvarjajo vidne izjave o svojih lastnih pogojih eksistence. A kakor v človeško tragični moderni dobi poteka "orwellovska drama subjekta", tudi te izjeme ne morejo biti nekaj drugega, saj sta slikarstvo in umetnost na splošno neizbežno preobremenjena s turobno in mučno izkušnjo obstajanja. Ravno to pa je podlaga, na kateri se pojavlja in razvija Brejčeva teza o obstoju temnega modernizma kot enakovredne komponente v umetnosti moderne dobe. Osnovna dejstva medija slikarstva – barva, prostor, predstava, figura – v slikarstvu temnega modernizma niso obravnavana kot formalni, temveč kot ekspresivni dejavniki jezika slike, s tem pa kot

² Leo Steinberg, *Drugi kriteriji*, v: Likovne besede, št. 8–9, december 1988.

nosilci obveščanja umetnikovih osebnih psihičnih stanj in simboličnih projekcij. Brejčevo zamisel temnega modernizma bi lahko razumeli kot svojevrstno teoretsko prilogo k pojmovanju “umetnosti kot ekspresije”, nekega določenega zgodovinskega gibanja v umetnosti in kulturi prvih desetletij 20. stoletja, kot ta pojem vpeljuje in uporablja Argan, ki z njim razume umetnost, v kateri “subjekt iz sebe iztiska objekt”. Ne glede na jezikovne in medijske modalitete je “umetnost kot ekspresija”, s tem pa hkrati slikarstvo temnega modernizma, stalnica moderne in sodobne umetnosti; še posebno zato, ker v nedavni preteklosti ni prenehala obstajati in verjetno tudi v prihodnosti ne bo, saj je vezana na potrebo umetnika, da predstavlja subjektivna, kakor koli že temna, eksistencialna spoznanja o svetu.

Teorija modernizma, praksa postmodernizma

Besedilo *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*³ je nastalo nedolgo po tem, ko se je ob številnih promocijskih razstavah na mednarodni umetniški sceni z začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja⁴ pokazala potreba po jasnem, nepristanskem, umirjenem, argumentiranem in poznavalskem razlaganju razlogov in posledic postmodernističnega obrata; omenjeni Brejčev tekst to opravlja na vzoren način. Čeprav je bil Brejc generacijsko, po umetniških nagnjenjih, pa tudi človeško čustveno vezan na skupino OHO kot nosilko nove umetnosti sedemdesetih v Sloveniji, se vendar ni izognil neizbežnemu vprašanju o tem, kaj se v umetnosti dogaja; ne le po prenehanju delovanja te skupine, temveč tudi po zatonu zadnjega avantgardnega vala v znamenju konceptualne umetnosti in dematerializacije umetniškega objekta v globalnih razmerah. Ker ga je spodbudilo to vprašanje, je zapisal tole zelo indikativno in prepričljivo opažanje: “Zdaj ne more biti nobenega dvoma več: sedemdeseta leta niso bila samo eno izmed desetletij tega stoletja, bila so ključno obdobje, v katerem je modernizem izživel svoj poslednji izvorni utrip in se po sredi

³ Besedilo je bilo prvotno objavljeno v *Sodobnosti* (1982), potem pa znova v monografiji Tomaž Brejc, *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*, v delu *Iz modernizma v postmodernizem, I*, Piran: Obalne galerije (Edicija Artes), 2000, str. 11–40. Dvakrat je bilo objavljeno tudi v srbsčini, najprej v časopisu Polja, št. 287, Novi Sad, 1983 (prevod Jaroslava Turčina), nato še v zborniku *Hijatusi modernizma i postmodernizma – jedna teorijska kontroverza*, Novi Sad, 2001.

⁴ Naj omenim le nekaj najbolj znanih tovrstnih razstav med letoma 1980 in 1982: *Aperto 80*, ki sta jo pripravila Bonito Oliva in Szeemann na Beneškem bienalu l. 1980, razstava *Baroques 81*, ki jo je Catherine Millet l. 1981 pripravila v Parizu, razstavo *A New Spirit in Painting*, ki sta jo Joachimidis in Rosenthal pripravila v Londonu l. 1981, in razstavo *Zeitgeist* istih avtorjev v Berlinu l. 1982. Poleg tega so pomembne tudi knjige in zborniki kot npr. *Italian Transavantgarde* (iz l. 1980) in *Transavantgarde International* (iz l. 1982) Bonita Olive.

desetletja predal različnim oblikam postmodernizma – utrujenost konceptualne umetnosti, ikonoklazem minimalizma, rigidnost formalizma ter ideološki obup in nemoč, ki odražajo poraz levic in nastop desnega vala v evropski in ameriški politiki ter družbenih strukturah, polom institucionaliziranega ‘realnega socializma’, energetska kriza in novi nacionalizem, vsa ta raznovrstna znamenja napovedujejo umik umetnosti iz območja družbene pozornosti. Postmodernizem nastopa bodisi kot ekskluzivni spektakel bodisi kot okultna zasebna izkušnja, v nobenem primeru ne poskuša izboljšati sveta, ga pedagoško ideološko osvestiti, ga siliti v futurološke utopije. To pa pomeni, da je nastopilo obdobje demistifikacije modernizma, da so razkrinkani nekateri njegovi ideološki mehanizmi in manipulacije, hkrati pa je postal modernizem zgodovinsko polje, znotraj katerega se je mogoče nomadično sprehoditi, mu vzeti posamezne oblikovne in predstavne situacije in ga izrabiti za raznovrstne postmodernistične umetnostne zamisli.”⁵ Ta citat bi lahko na prvi pogled zvenel kot svojevrstno obžalovanje inovatorske umetnosti sedemdesetih in odobravanje obrata k postmodernističnemu eklekticizmu v umetnosti osemdesetih, a osnovni razlog za to avtorjevo spremembo točke opazovanja ni hitro prerazporejanje na trenutno aktualne pozicije, temveč predvsem načelni teoretski in kritični interes za na novo nastale umetniške procese, od katerega burnega poteka, ne glede na njihove možne ideološke in politične pomene, ne bi imelo smisla odvracati pogleda, kot da teh procesov in posledic, ki so jih povzročili na mednarodni, pa tudi na domači umetniški sceni, sploh ni bilo.

Kot je razvidno že iz samega naslova tega besedila (*Teorija modernizma, praksa postmodernizma*), Brejc z modernizmom povezuje pojem teorije, s postmodernizmom pa pojem prakse. “Za modernizem je značilna njegova scientifikacija,”⁶ trdi in v nadaljevanju besedila piše: “Modernistično slikarstvo je materialistično, odločitve o premenah v slikovnem polju črpa iz umetnikovih impulzov, ki pa so vsi presnovljeni v procesualnosti dela, v substanci, mrežnem konceptu, logični analizi /.../ Analiza modernistične slike je homologna lingvistični in morfološki analizi jezika”.⁷ Tako je razumljivo, zakaj modernizem v slikarstvu zahteva, s tem pa si tudi lasti, teoretske postulate, kakršne je na primer skoraj do normativnega sistema razvil Greenberg v kanonskem spisu *Modernistično slikarstvo* iz leta 1960. Celo kadar gre za zanikanje greenbergovske ortodoksnosti,

⁵ Tomaž Brejc, *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*, str. 11.

⁶ Isto, str. 19.

⁷ Isto, str. 21.

kot pri Leu Steinbergu v spisu *Drugi kriteriji* iz leta 1972, to pravzaprav poteka z začetnih modernističnih pozicij.

Na drugi strani pa postmodernizem v slikarstvu po Brejčevem razumevanju nima teoretskih postulatov, namesto teh pa se srečamo z zelo razvejeno, ikonografsko raznovrstno in po kvaliteti neenotno slikarsko prakso brez immanentne teorije. Njeno nastajanje je povezano s povsem osebnimi senzibilitetami slikarjev, ki to prakso v delih uresničujejo prek svojih subjektivnih slikarskih izzivov. "Toda hkrati se je postmodernizem v slikarstvu odrekel tolikernih odgovornosti in jih nadomestil z navidezno samovoljo in vsemogočno dostopnostjo do najrazličnejših oblik in snovi, da se moramo vprašati, ali ta razpršitev zanimanj in oblikovnih domislic ne pomeni pravzaprav prikritega strahu pred nemožnostjo zastaviti si višje cilje,"⁸ se vpraša Brejc. Iz tega pomisleka je slutiti, da sredi velikanške ekspanzije postmodernističnega slikarstva sam vendarle kot da žaluje za določenimi začasno ali trajno izgubljenimi prednostmi njemu samemu dotlej bližjega modernističnega pojmovanja slikarstva. Da je v resnici tako, se bo pokazalo kmalu, namreč tedaj, ko se bo Brejc spustil v razčlemba naslednje teme svojih razprav o modernizmu, tokrat z naslovom *Modernizem po postmodernizmu?*

Modernizem po postmodernizmu

Besedilo *Modernizem po postmodernizmu?*⁹ se na prvi pogled kaže kot kritikova promocijska podpora slovenskim slikarjem Šušniku, Kapusu, Grudnu, Logarju, Vrezcu in Gorencu, vendar pa pri pozornem branju opazimo avtorjeva načelna stališča o globalnem umetniškem položaju v postopnem slabljenju prvotnega postmodernističnega impulza, ki ga je označeval preboj slikarstva italijanske transavantgarde in nemškega neoekspresionizma sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja. Brejc je pravočasno uvidel hitro minevanje trenutka kulminacije aktualnosti slikarstva zgodnjega postmodernizma, da bi utrdil smeri gibanja umetnosti nedolgo po prvem vidnem zastoju postmodernističnega obrata. Za to situacijo je simptomatična Brejčeva diagnoza stanja v okoliščinah resnične ali varljive postmodernistične dominacije, ki pa izhaja iz tega odstavka omenjenega besedila: "Kakor koli je že sprva kazalo, da se bo postmodernizem

⁸ Isto, str. 38.

⁹ Tomaž Brejc, *Modernizem po postmodernizmu?*, v: *Iz modernizma v postmodernizem, II*, Piran: Obalne galerije (Edicija Artes), 2000, str. 297–311. Besedilo je bilo prvič objavljeno v Naših razgledih leta 1989. V Srbiji je izšlo dvakrat – v časopisu Moment (11–12, Beograd, 1988; v prevodu Petra Čukovića) in v zborniku *Hijatusi modernizma i postmodernizma – jedna teorijska kontroverza*.

znesel, se maščeval ali prepovedal določene segmente modernizma in njihovo uporabo, ga ni mogel ukiniti. Načel ga je na nekaj ključnih točkah: etično sporočilo zgodovine umetnosti je pervertiral v potrošno blago in reduktivna, tavnološka raba umetniških medijev je bila prenesena v pripovedne, hibridne izrazne načine, v alegorični diskurz. Postmodernizem je dekonstruiral iz modernizma sporočeno idealiteto forme, vendar je ni mogel dokončno uničiti – prej ravno nasprotno, zdi se, da se ob sočasnem izpraznjenju energije slikarstva nove podobe in izteku retrogardizma stopnjujejo formalne pozornosti, ponovno vrednotenje jezikovnega modela in pa nosilnih kakovosti modernističnega formalizma. Ta pozornost (ki nikakor ne pomeni vračanja) začenja ločevati med podobotvorjem množičnih občil in temeljnimi ontološkimi vprašanji same umetnosti. Presečišče tega problema pa ta čas ni alegorični diskurz, temveč problem forme, ki se kot kronična in latentna bolezen za ene in kot nujno zdravilo za druge vrača v življenje umetnosti vsakih nekaj let.”¹⁰ Brejc je torej uvidel pomembnost in se zavzema za prioriteto pomena pojma forme, ki se je v sodobni postmodernistični umetnosti zdela povsem opuščena; pojem forme sam prepozna kot značilno pridobitev umetnosti zgodovinskega modernizma. V skladu s tem vidi in razume obnovo forme v posamičnih slikarskih praksah poznih osemdesetih let prejšnjega stoletja kot obnovo temeljnih modernističnih načel. Prav od tod izhaja moto, ki se v njegovi formulaciji imenuje “modernizem po postmodernizmu?” in ki ga z vprašanjem na koncu formulira zato, ker niti sam v trenutku pisanja tega besedila ni povsem rešil dileme o trdni zasnovanosti svoje teze. Vendar je dejstvo, da za Brejca ta obrat, torej vnovični pojav modernizma po postmodernizmu, ni samo v jezikovnih oscilacijah tednjih slikarskih praks, temveč prodira znatno globlje, do ravni, ki jo sam imenuje “temeljno ontološko vprašanje same umetnosti”, ki pa se kot problem po njegovem rešuje v naslednjem zaključku: “Morda je ta ontološki napor slikarstva samo zadnji ‘religiozni’ poskus, vrniti v svetu, ki je profan do te mere, da se ne meni več za bit podob, slikarstvu neko področje ali vsaj attribute, svetosti, izkušnje posebnih vrednosti, ki jih lahko obudi v življenje samo umetnik, ne pa ideolog ali, če hočete, elektronski stroj.”¹¹ Kako v smislu te izjave razumeti antinomije med umetnikom na eni in ideologom ali elektronskim strojem na drugi strani, naj ostane odprto vprašanje, a zdi se, da je ena izmed možnih razlag tega problema tudi tisto, kar se v Brejčevi tezi o prvenstvu umetnika nad

¹⁰ Isto, str. 297–298.

¹¹ Isto, str. 311.

ideologom in elektronskim strojem hkrati kaže kot prvenstvo določenih obstoječih principov zgodovinskega modernizma nad neobstoječo in nezavedno situacijo postzgodovinskega postmodernizma.

Ne nazadnje je treba opozoriti tudi na to, da se Brejčevo sklicevanje na modernizem po postmodernizmu pojavlja nedolgo zatem ali pa hkrati s številnimi drugimi tezami, ki ravno tako opažajo odpor in se zavzemajo za obnovo modernističnih načel sredi prevladujoče postmodernistične kulturne in umetniške atmosfere. Tako na filozofskem področju ključno mesto v zvezi s tem pripada Habermasovemu spisu *Modernost – nedokončani projekt*, na področju umetniške teorije in kritike pa so mu sorodne postavke Filiberta Menna o “modernem projektu umetnosti”, Heinricha Klotza o “drugi moderni” in Charlesa Spencerja o “devetdesetih letih kot obnovi modernizma”. Vendar pa niso daleč od njih tudi korekcije postmodernizma, ki jih podajajo njegovi dotlej zvesti zagovorniki, kot so trditve Bonita Olive o “hladni transavantgardi” (it. “la transanguardia fredda”) po prvobitni “vroči” (it. “calda”) in Barillija o “hladnem baroku” (it. “barocco freddo”). Brejc torej konec osemdesetih, ko piše in objavi besedilo *Modernizem po postmodernizmu?*, pravočasno opaža izgubo zagona in zastopa preseganje krize prvotnega postmodernizma. Ali je s podpiranjem prakse slikarstva kot tiste, ki jo uporabljajo prej navedeni slovenski slikarji, povsem pravilno predvidel možnost izhoda iz takega kriznega stanja (po)postmodernizma, pa naj ostane vprašanje za neko drugo razpravo in diskusijo.

Modernizem kot vzor, postmodernizem kot izziv

Tri tematizacije problematike modernizma, izbrane za to priložnost iz veliko kompleksnejšega spektra Brejčevih umetnostnozgodovinskih in kritičnih idej,¹² zahtevajo poskus strnitve, torej nekakšen povzetek, bilanco in kontekstualizacijo njegovih generalnih teoretskih in ideoloških pojmovanj. Brejčeva misel in pisanje, ki izhajata iz izobrazbe in erudicije umetnostnega zgodovinarja, kažeta obsežno faktografsko poznavanje splošne in nacionalne umetniške zapuščine. A Brejc se že od začetka odmika od ozkega historicizma in pozitivizma klasične umetnostnozgodovinske stroke ter v svoje pisanje vgrajuje ažurna tematska področja in njim odgovarjajoče teoretske in metodološke pristope. Prav v sklopu

¹²Znotraj njegovega sicer obsežnega opusa naj omenim le knjige *Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo* iz leta 1982, *Guernica – eseji o slikarstvu, politiki in vojni* iz leta 1988, dva zvezka esejev z naslovom *Iz modernizma v postmodernizem, I in II* iz leta 2000 ter *Realizem, impresionizem, postimpresionizem* iz leta 2006.

teh ambicij kaže videti tudi njegovo tematizacijo problematike modernizma in sprevideti razloge, ki ga vodijo k tej tematizaciji. Modernizem je za Brejca ključno megaobdobje nove zgodovine svetovne, evropske, s tem pa tudi slovenske umetnosti. Še posebno je zanj pomembno zato, ker prinese spoznanje o imanentni avtonomiji umetnosti (to pa vsekakor ne pomeni njene ločenosti od družbenih, političnih in vseh preostalih okoliščin). V skladu s tem prav v avtonomiji umetnosti, ki jo razbira iz samostojnosti vedenja in delovanja umetnika, vidi in posebno ceni visoke etične vrline in vrednote, ki jih dodatno potencira v tisti verziji modernizma, ki jo v omenjeni knjigi imenuje "temna". Tako je razumljivo, zakaj je za Brejca skupna fiziognomija formacije modernizma veliko bolj kompleksna in bogatejša od formalizma slikarskega modernizma, kakršnega zagovarja Greenberg, pa tudi od nekaterih razširjenih post-greenbergovskih pojmovanj, kadar se ta zaustavljajo pretežno na estetskih in ne postulirajo izrecno etičnih lastnosti umetnosti. Modernizem, kakršnemu daje prednost in ga kot vzornega razume Brejc, je torej tisti, v katerem se "v svetu dominantnih ideoloških, kolektivnih sistemov"¹³ kaže dramatični subjektivni govor umetnika kot osamljenega, ogroženega, a tudi dostojanstvenega posameznika. Oziroma, kot z drugimi besedami trdi sam: "Moderno umetnost v marsičem opredeljuje tragično občutje življenja (Unamuno), metafizično iskanje biti (Heidegger), eksistencialni angst; toda tudi revolta (Camus), krščansko dejanje (Kocbek) in odločno udejnjanje socialne biti modernega človeka (Sartre). V vsem tem je modernizem prav tako humanistična umetnost kot katerakoli v naši civilizaciji."¹⁴

Brejca, ažurno informiranega o tekočih mednarodnih umetniških dogajanjih ob koncu sedemdesetih in na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja, pa tudi z njim odgovarjajočimi teoretskimi in kritičnimi interpretacijami, je močno pritegnil izziv velike spremembe umetniške paradigme, razumljene z besedo postmodernizem – čeprav je bil sam privržen idealom modernizma, se je vendarle spustil v razpravo o tedaj novih fenomenih na umetniški in teoretski sceni. Iz besedila *Teorija modernizma, praksa postmodernizma* se razbere, da avtor pozna ključne izpeljave postmodernističnega obrata, pa tudi produkcijo protagonistov ameriške "nove slike", italijanske transavantgarde in nemškega neoekspresionizma, seznanjen je z idejami Lyotarda, Baudrillarda, Susan Sontag, bral je in navaja besedila Crimpa, Perreaulta, Marcije Tucker, Bonita Olive, Carolija, Catherine Millet, Fausta ter Gachnanga. S takšnimi

¹³ Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, str. 38.

¹⁴ Prav tam.

vpogledi, spoznanji in nagnjenji od začetka podpira tudi pojav “nove podobe” v tedaj mladem slovenskem slikarstvu. Umetniška klima postmodernizma s svojim deklarativnim pluralizmom, nomadizmom, eklekticizmom, operacijami sofisticiranih citatov in predelavami obstoječih modelov ter odrekanje ideologizaciji in z njo povezani scientifikaciji umetniške prakse sta Brejcu očitno ustrezala. V vsem tem je videl neko vnovično, čeprav drugačno subverzivno vedenje, kakršno je cenil v umetniški smeri *arte povera*, konceptualni umetnosti in v prevratu skupine OHO v Sloveniji kot skupine, ki ji je bil nekoč osebno in idejno zelo blizu. Postmodernizem se mu je torej prikazoval kot nenaden strokovni in intelektualni izziv, ki se mu ni mogoče upreti. Pa vendar do postmodernizma ni skrival določene zadržanosti, pripomb in pričakovanj, ki bi jih bilo treba šele izpolniti. Vse to se nazorno razbere iz naslednjega malo daljšega navedenega citata: “S formalnega stališča je postmodernizem seveda eklektičen – njegove novosti niso v strukturi slikovnega polja, ki je podedovano iz modernizma, temveč v novi senzibilnosti, v – kot so govorili v času postimpresionizma – novi ‘štimgungi’. /.../ res je sijajno, kadar je slika avantura, poseg v zmedo, ki je ni mogoče obvladati, sprostitvev ekspresivne energije, ki je ni treba regulirati, toda vse to so dejanja na začetku, dejanja, ki izhajajo iz nujne negacije doseženega stanja, pa so vsa po vrsti, čeprav globoko zasidrana v eksistencialnem sunku sodobnosti, obrnjena nazaj. Kaj bi lahko sformuliral postmodernizem, če bi ne bilo modernizma, kakšne predstavnne modele, ki bi ne izhajali, negirali, uničevali temeljnih postavk modernizma, bi lahko izumil? /.../ Toda postmodernizem se ni dovolj soočil še z eno, morda ključno izkušnjo modernizma, s tokom sublimnega slikarstva. Kajti po obdobju avantur in negacij se napoveduje obdobje konsolidacije in novega iskanja. To ne pomeni, da bo slikarstvo izginilo v kritiške razpredelnice, da bo zatrta njegova izvorna eksistencialna izkušnja; zdaj je to slikarstvo sorazmerno lahko dojemljivo na ravni senzibilnosti, toda odpirajo se mu vprašanja, ki jih ne bo mogoče samo ‘izraziti’, temveč jih bo treba znova formulirati v izumih, v iskanju, v negotovosti. Pogoj človekovega bivanja, njegova predstavnost, njegove vizije bodo zahtevali nujno drugačno likovno govorico, tako, ki ne bo samo preplavljala gledalca z izlivi neke zatrte notranjosti, temveč ga bo vodila iz obvladanega spoznanja in vizualne izkušnje k še nevidnemu, k nepredvidljivemu, k sublimnemu. Ta raven v označevanju človeškega bivanja se polagoma kaže tudi v postmodernističnem slikarstvu.”¹⁵

¹⁵Tomaž Brejc, *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*, str. 38–40.

Čeprav je v tem redko navajanem citatu izrazil zaupanje v potencialne sublimne domete postmodernističnega slikarstva, enakovredne tistim prej doseženim v zgodovinskem modernizmu, je Brejc hkrati skoraj že ugotovil določene konstitutivne pomanjkljivosti postmodernizma, to pa ga je napeljalo k opažanju še enega obrata paradigme v aktualni umetnosti, tokrat z motom "modernizem po postmodernizmu?" Tedaj je pustil vprašaj na koncu te hipoteze, kmalu potem pa se je vse pogosteje in vse bolj obračal k visokim in konstantnim modernističnim vzorom. Tako je v besedilu "Umetnost in teorija ob koncu osemdesetih let" (1988) menil, da velja spet obrniti pozornost k tistim dogajanjem v tedanjem slikarstvu, ki so vodila k vnovičnemu ovrednotenju forme, imanentne temu staremu umetniškemu mediju, ki se ohranja ob vseh kaotičnih in nepreglednih medijskih razširitvah sodobne umetnosti. "Ali to tudi pomeni, da se znova vrača vprašanje forme kot specifične entitete, ki artikulira ontološko vzvišenost in domet, transcendenco umetnosti v svetu, ki je razpuščen v profanosti elektronskega podobotvorja? Da torej podoba ni ne blagovni fetiš niti ideološka svetinja, temveč varuje bit umetnosti?"¹⁶ se sprašuje Brejc. Sam se seveda izogiba zagovarjanju kakršne koli vrnitve h kanonom modernizma, vendar ne skriva, da ravno v velikih tokovih moderne umetnosti, ki jih razume z navedenimi pojmi ontološke vzvišenosti in transcendence, vidi vrednosti, ki jih ni treba in se jih ne sme zapustiti niti v postmodernizmu. Morda ne nazadnje ni pretirano zaključiti, da se je Brejc v to zanj samega zagotovo zelo izzivalno, za umetnostno zgodovino in umetniško kritiko pa vendarle tudi zelo spodbujano diskusijo o odprtih kontroverznih odnosih med modernizmom in postmodernizmom v umetnosti zadnjih desetletij 20. stoletja pravzaprav spustil predvsem zaradi zagovora teh in takih vrednosti umetnosti.

Prevedla Polona Tratnik

¹⁶ Tomaž Brejc, *Umetnost in teorija ob koncu osemdesetih let*, v: *Iz modernizma v postmodernizem*, I, str. 150.

Or Ettlinger

Spogledovanje s piedestalom

Pogled tujca na Jožeta Plečnika

Uvod

Do svojega prvega obiska v Sloveniji za Jožeta Plečnika sploh še nisem slišal. Zdaj ga imam za enega najpomembnejših arhitektov vseh časov in med vsemi mi je prav on najljubši. Morda je treba pripisati zasluge za številne pripovedi domačinov in veliko spoštovanje do njega njegovemu velikemu prispevku k oblikovanju slovenske identitete in Ljubljane kot glavnega mesta. Vendar bom v tem članku predstavil svoj osebni pogled, neodvisen od teh vprašanj, in govoril o Plečnikovem pomenu v bolj univerzalnem obsegu.

Kot tujca, ki objavlja članek o Jožetu Plečniku v slovenski kulturni reviji, me je zanimalo, kakšna nova in dragocena spoznanja bi lahko prispeval k tako na široko obravnavani temi, kot je ta. Zato se tega ne bom lotil s pokoravanjem uveljavljenemu vedenju o Plečnikovem delu ali z objavljanjem novih podatkov o njem. Članek je prej način razkrivanja mojega postopka spoznavanja in razlogov, zakaj me je njegovo delo tako očaralo. Upam, da bodo osebni vtisi omogočili nov pogled na dobro znano snov – in bralcu morda celo omogočili, da ga sam znova odkrije.

Odkrivanje Plečnika

Ker sem izjavil, da so pogledi, predstavljeni v tem članku, osebni in subjektivni, bi bržkone moral začeti z nekaj besedami o vrsti zanimanja in odnosom do arhitekture, zaradi katerih sem odkril Plečnika.

Or Ettlinger je virtualni arhitekt in medijski teoretik. Doktorat iz arhitekture si je pridobil na fakulteti za arhitekturo Univerze v Ljubljani. Z raziskovanjem virtualne arhitekture in virtualnega prostora povezuje formalno izobrazbo in poklicne izkušnje v številnih disciplinah, iz katerih izvirata ti porajajoči se področji. Petnajstletno potovanje ga je vodilo od arhitekture do računalništva, od industrijskega oblikovanja do digitalnega upodabljanja, od tradicionalnega risanja do informacijskega oblikovanja, od umetnostne zgodovine do teorije o medijih.

Ko sem začel študirati arhitekturo, so nas naučili vse o klasični arhitekturi: od začetkov v antični Grčiji do njene širitve in množične proizvodnje pri Rimljanih. Nato smo se učili o vrnitvi klasičnega sloga med renesanso in o njegovih različicah v naslednjih petsto letih; o razvoju v baročni slog, vrnitvi h grškim koreninam z neoklasicizmom 18. stoletja in nazadnje o prerodu vseh teh slogov v 19. stoletju – neorenesansi, neobaroku, pa tudi o neočemer koli tedanjega časa. Učili smo se tudi o poskusih, da bi stare sloge nadomestili z ustvarjanjem sloga sodobnega časa v 19. in 20. stoletju: to so bili *jugendstil* v Nemčiji, *art nouveau* v Franciji, *arts and crafts* v Angliji in *secesija* v Avstriji.

Potem smo se učili, kako so arhitekti v 20. stoletju napravili še en korak naprej in opustili ne le klasično obliko dekoracije, temveč sploh vsakršno okrasje. Začeli so uporabljati surovo obliko samih struktur, dopustili so, da so obliko določale funkcionalnost, konstrukcijske omejitve in potrebe po množičnih socialnih stanovanjih.

Kar zadeva bolj nedavna desetletja, v katerih so pomanjkljivosti modernizma postale očitne, smo se učili o različnih pristopih arhitektov pri vnovičnem vzpostavljanju izgubljene globine in človeške komponente v predmodernistični arhitekturi. Nekaj časa, na primer, so poskušali obuditi klasične oblike za simbolno prekrivanje svojih stavb: ta pristop je bil tedaj znan z imenom “postmodernizem”. Nekateri smeri so raje sledile tehnološkemu napredku in visokotehnološkim strukturam, druge pa so poskušale ustvarjati dobro arhitekturo tako, da so najprej razvile dobro preiščeno ideološko zasnovo kot podlago, na kateri so se nato lotili načrtovanja oblike stavbe.

Zame sta bila to torej dva značilna in medsebojno izključujoča se pristopa k arhitekturi, še zlasti v oblikovnem pogledu: v določenem smislu klasična ali le različica sodobnih načel.

Nič od tega pa me ni moglo pripraviti na Plečnikovo arhitekturo. Ko sem prvič obiskal Ljubljano, sem zelo malo vedel o zgodovini mesta in še vedno nič o Plečniku. Kakor hitro pa sem se sprehodil po mestnem središču, sem začutil, da je nekaj drugače, pa tudi, da ta posebna značilnost ni zgodovinska, temveč veliko novejša. Jasno se spominjam, da sem si rekel: “V tem mestu je razločno čutiti vodilno roko. Nekdo je vedel, kaj dela.”

Bilo je, kot da bi se mi razkrilo manjkajoče poglavje te “zgodbe o arhitekturi”. Nehote sem se spraševal, ali bi lahko kak dan zamudil predavanja – ampak ne, nisem jih. Nekje med opustitvijo klasičnega okraševanja in prehodom h golim funkcionalnim škatlam je bila še ena neizkoriščena možnost, še eno nenapisano poglavje. Plečnik morda ni bil

edini – počasi odkrivam še druge –, vsekakor pa je bil reprezentativni vodja tega drugačnega pristopa k arhitekturi.

Ni treba posebej poudariti, da me je prevzela radovednost in želel sem se čim več naučiti o njem. Moje akademske dejavnosti so bile pravzaprav usmerjene drugam, želja, da bi razumel Plečnikovo arhitekturo, pa je prevzela neuradno obliko pogovorov z ljudmi, udeleževanja ogledov pod strokovnim vodstvom, kjer koli se je pokazala priložnost, predvsem pa obiskovanja njegovih stavb blizu in daleč; vedno znova sem jih opazoval in se trudil, da bi sam rešil to uganko.

Različni pogledi na Plečnika

Ena izmed zanimivosti, ki sem jih slišal v pogovorih s domačini, se je nanašala na sprejemanje Plečnikovega dela v Sloveniji v različnih obdobjih. Dobil sem občutek, da so različni ljudje v različnih časih bodisi postavljali Plečnika na piedestal ali ga preganjali z njega, razlogi pa so bili prav tako zelo različni.

Plečnik je verjetno bolj vplival na mesto Ljubljano kot kateri koli arhitekt na katero koli drugo mesto. Zato sem ob dejstvu, da je Plečnik lahko ustvaril toliko stavb, najprej pomislil, da je bil vso svojo kariero malikovan junak. Najbrž sem bil pod vplivom petstotolarskega bankovca z njegovim likom in NUK-om. Kot sem pozneje ugotovil, ga je krog vplivnih ljudi iz kulture in politike res visoko cenil in podpiral njegov poskus, da bi v mesto zanesel zgodovinsko dediščino; zagotavljali so mu tudi naročila. Vendar pa je bilo tudi veliko takih, ki so njegovo delo sprejemali z ostro kritiko in nezaupanjem.

Zanimivo pa je, da med njegovimi številnimi zagovorniki niso bili le tisti, ki so razumeli domiselnost kombiniranja klasicizma in modernizma, temveč še bolj preprosti, globoko verni vaščani. Čeprav je Plečnikovo delo sistematično kljubovalo številnim tradicionalnim pravilom sakralne arhitekture, so v njem našli pristni izraz vere in mu vedno znova priskrbeli naročila. Po zgodbah, ki sem jih zbral, bi lahko sodil, da so na primer zastopniki šišenske cerkve (čeprav ni v vasi) trikrat prišli k njemu, preden je sprejel naročilo, v Bogojini pa so vaščani sami nosili na gradbišče marmor za graditev cerkve.

Plečnik je v novem režimu po drugi svetovni vojni izgubil zveze na vrhu in število večjih naročil je močno upadlo. Poleg tega mu to, da so ga povezovali z vero, v socialističnem sistemu ni navrglo kaj dosti točk in zato je bil dolga leta odrinjen.

Pozneje, v osemdesetih letih preteklega stoletja, je bil Plečnik med vzponom postmodernistične arhitekture in njenim iskanjem klasičnih korenin na lepem deležen mednarodne pozornosti. Tudi doma je obdobje slovenske poti v neodvisnost očitno pripomoglo k temu, da je postal narodna ikona. V skladu s tem sem našel največje Plečnikove občudovalce med slovensko generacijo umetnikov in arhitektov, ki so se šolali približno v tistem času. V svojem izročilu so s ponosom odkrivali mojstra svetovnega razreda, občudovali njegovo marljivost in vero v prednost trdega dela pred pretiranim govoričenjem, ki jo je izražal z besedami “molči in delaj”. Med njimi pa sem srečal tudi take, ki niso prenesli bremena očetovskega lika, ki mu je treba slediti, pri tem pa ničesar ne pojasni in zahteva le, da “molči in delaj”.

V sedANJI generaciji arhitektov, oblikovalcev in študentov umetnosti sem zasledil navado, da na Plečnika gledajo podobno kot dijaki na obvezno branje, češ “če je tako zelo čaščen, mora biti dolgočasen”. Številni izmed njih precej sumničavo gledajo na to “arhitekturo stebrov in kapitelov”, ki se jim sprva zdi enaka čemur koli, kar je nastalo pred 20. stoletjem. Poleg tega na številne mlade arhitekte vpliva sodobni pogled na arhitekturo, ki zahteva, da projekt izraža določen besedni “pomen” ali “koncept”. Ko si ogledujejo Plečnikovo delo, jih torej moti tisto, kar je zanje pomanjkanje “konceptualne prefinjenosti”. Pa vendar sem v isti generaciji našel veliko takih – večina jih nima neposredne povezave z umetnostjo ali arhitekturo –, ki jim je njegovo delo preprosto všeč. Morda ne znajo vedno povedati, zakaj, vseeno pa so razvili globok in osebni odnos do prostorov, ki jih je ustvaril in ki so intimni del njihovega vsakdanjega življenja.

Moj pogled na Plečnika

Zakaj ga torej postavljam na piedestal? Med opazovanjem sem si oblikoval nekaj gledišč, ki se prekrivajo in dopolnjujejo.

Mojstrstvo oblike

Plečnik je najprej in predvsem mojster oblike. Govorjenje o obliki v sodobni kulturi je seveda lahko kočljivo vprašanje, ker je na to možno gledati kot na nasprotje bistvenega. Oblika pogosto velja za nekaj površinskega, nekakšno embalažo, kožo, posodo, in je tako ločena od prave vrednosti ali vsebine, ki se morda skriva pod njo. Poudarjanje oblike zato pogosto pripelje do suma, da je namenjena le prikrivanju pomanjkanja

vsebine. Tisti, ki obliko kljub vsemu odločno zagovarjajo, pogosto nehotе še močnejše poudarjajo tak pogled, kot da bi hoteli reči: "Pa kaj, če ni vsebine, želim le uživati ob lepoti posode." Če hočemo razumeti, zakaj je Plečnik mojster oblike, pa nas tako stališče ne bo pripeljalo daleč.

Po mojem mnenju v Plečnikovem delu ni razlike med posodo in vsebino, med obliko in bistvenim. Oboje je isto, ni ju mogoče ločiti. V arhitekturni teoriji, na primer, pogosto govorijo o prazgodovinski "okrašeni lopi", osnovni preprosti strukturi, ki so ji dodali okrasje, da bi bila lepša, z leti pa se je to razvilo v ornamente. Puristi in funkcionalisti so se nato želeli znebiti okrasja in ohraniti le lopo, osnovno strukturo. Plečnik pa se je znebil lope in ohranil ornament. A namesto da bi ga uporabil le za dekoracijo, ga je izkoristil za osnovne gradnike strukture. Če torej skušaš odstraniti vse, kar se morda zdi kot okrasje, preprosto ne ostane nič (slika 1). Oblika stavbe je neločljiva od stavbe same: oblika je vsebina in vsebina je oblika.

Plečnik res uporablja klasične elemente, a le za izhodišče. Njegov prvi korak je, da jih posebej in ustvari neskončno vrsto variacij. Za primer vzemimo njegovo obravnavo klasičnega elementa balustra (tj. modeliranega stebrička v ograji). Ta element izvira iz Asirije in so ga v renesansi vključili v klasični slog. Kaj je torej Plečnik storil z balustram? Poglejmo primere na sliki 2 (od leve na desno, od zgoraj navzdol). Najprej ga je poenostavil v osnovno obliko; nato ga je napihnil; še bolj napihnil; izoliral; naredil negativ; podvojil v svetilko; potlačil, da je nastala klop. Oglejmo si še balustrado (ograjo iz balustrov), ki jo sestavljajo, na sliki 3 (od leve proti desni, od zgoraj navzdol). Ločil jo je od stebrov na njenem robu; potegnil jo je proč od površine zidu; razširil njeno bazo, da je nastala klop, in jo ovil okoli stopniščenega vretena; ali pa celotno balustrado dvignil v zrak. Tudi oblika balustrov je raznovrstna: jonski steber je baluster, dorski stebri pa stranski stebri; preprosta vaza kot baluster se izmenjuje s kvadratastimi stebri. Kaj ko bi potem zamenjal njihov vrstni red, postavil steber na sredino, balustre v obliki vaz pa na robove? In ko je že pri tem, zakaj ne bi uporabil le kvadratastih stebrov?

Obvladovanje prostora

Druga značilnost Plečnikovega dela je njegovo obvladovanje prostora. Tako kot pri uporabi oblike, pri kateri ni upošteval omejitev strogih, uveljavljenih pravil, je tudi prostor svobodno oblikoval po svojih željah, vendar je to počel z različnimi sredstvi. Pri načrtovanju cerkva, na primer, klasično pravilo zahteva ločenost prostora na srednjo in dve stranski ladji. V cerkvi, ki jo je oblikoval na Dunaju, bi lahko upošteval

to pravilo, vendar se ni čutil obvezanega, da to stori z uporabo stebrov. Raje je izkoristil tehnologijo svojega časa in dosegel enak učinek s tem, da je srednjo in stranski ladji ločil le prostorsko (slika 4 zgoraj).

Najboljši način za opisovanje Plečnikovega pojmovanja prostora je po mojem izražen z besedo “urediti” – postaviti stvari *v red*. Vzel je prostor in ga z uporabo določenih, jasnih geometrijskih načel preuredil po svojih željah (slika 4 spodaj). Ko je pripravil tloris, je včasih že prej omenjene oblikovne elemente uporabil za gradbene elemente, s katerimi je preuredil prostor. Tromostovje je dejansko sestavljeno le iz treh elementov: osnovnega balustra, njegove podvojene oblike – svetilke – in ločevalnih stebrov (slika 5). Vendar jih je zelo pazljivo sestavil v kompozicijo, pri kateri vsaka linija povezuje eno okoliško stavbo z drugo, in tako spojil pet ulic, ki se križajo, in štiri nabrežja v en sam povezan prostor. In če imate vtis, da končni rezultat ni nič drugega kot ponavljanje preprostih elementov, priporočam vajo, pri kateri boste počasi in pozorno raziskali most in pri tem šteli elemente, uporabljene v vsakem delu: nenehno se spreminjajo, tako zelo skrbno so načrtovani, da dajejo različne vtise o celotnem prostoru v skladu s tem, na katerem koncu mostu stojimo.

Živa oblika

Poudariti moram še eno značilnost Plečnikove uporabe oblike: zanj je to nekaj, kar živi in diha. Naj ponovim, da je v sodobni kulturi razširjeno semiotično razumevanje oblik, torej kot da so sorodne besedam, simboli, ki predstavljajo pomen, ki je nekje drugje, zunaj njih. Zato se morda zdi, da je Plečnikova uporaba klasičnih oblik tako izrazito zgodovinsko obarvana. To je popolnoma utemeljena misel, vendar mislim, da ne gre le za to. Če ohranimo analogijo z besedami, bi Plečnikove oblike lahko videli kot besede urokov – ali starodavne filozofije –, pri katerih se bistvo in moč besede skrivata v njej sami: pomen besede je v samem izgovorjanju. Take besede, take oblike, so neodvisne, žive stvaritve.

Primere takega oblikovanja vidimo na sliki 6 (od zgoraj navzdol, od leve proti desni). Za kamne, ki oblikujejo stopnišče, se zdi, kot da so pravkar padli skozi vrata in se zakotalili po hribu navzdol. Nosilec na dnu drugega stopnišča se navpično dviga skozi spuščajoče se stopniščno oprijemalo, ki ga elegantno obkroža in obema daje neodvisen pomen, ki presega njuno uporabnost. Leseni elementi, iz katerih je izdelana miza, tudi ob stiku ohranjajo neodvisno identiteto. Kamni na eni strani zidu se zdijo taki, kot da bi se stopili, da bi drugi lahko prodrli skozi. In podstavek stavbe se tako rekoč približa cesti in oblikuje vhod vanjo.

Ta vtis še bolj poudari preprostost materialov, ki jih je pogosto uporabljal: poliran armirani beton namesto marmorja (slika 5), kanalizacijske cevi namesto kamnitih stebrov (slika 6, spodaj levo), plinske cevi namesto kovanega železa (slika 6, spodaj desno). Vendar je oblika tako izčiščena, tako živa, da je njeno bistvo izraženo ne glede na to, kako poceni je material.

Metaklasicizem

Zame je bilo najteže razumeti Plečnikov značilni pristop h klasicizmu. Dolgo sem mislil, da uporablja klasične oblike in jih preprosto sestavlja v modernistično kompozicijo. Čim dlje pa opazujem njegovo delo, tem manj sem prepričan, da je to resnično dokončna razlaga.

Kadar gledamo klasično arhitekturo, lahko teoretično povzamemo, da je sestavljena iz treh plasti. V vrhnji so oblike, znani besednjak klasičnih elementov. To so pravzaprav gradbeni elementi, s katerimi dela Plečnik. V drugi, srednji plasti so stroga pravila, ki so se uveljavila v stoletjih in natančno narekujejo, kako je treba te oblike sestaviti. Plečnik te plasti sploh ne upošteva in si privošči svobodo, da z oblikami počne, kar se mu zdi primerno. In vendar je spodaj še tretja plast, ki jo imenujem “metaklasicizem”, ker pač nimam boljšega izraza zanjo. Ta beseda ima morda v drugih kontekstih še drugačne pomene, a tu jo uporabljam za poimenovanje osnovnih načel, ki so bistvo klasicizma, pa tudi drugih tradicionalnih slogov.

Govorim o izvoru, starodavnem osnovnem znanju o oblikovanju, ki so ga šele pozneje standardizirali kot različne vrste pravil in razvrstitev. Plečnikov odnos do klasicizma je bil torej dvoplasten: uporabljal je prvo in tretjo plast, za srednjo pa se ni zmenil. Uporabljal je klasične oblike, otrese pa se je strogih pravil, kako naj to počne – in vendar je močno spoštoval temeljna načela, iz katerih te oblike izvirajo. Mislim, da se njegovo modernistično jedro skriva prav v tem, v njegovi drznosti, da vnovič načenja razpravo o uveljavljenem kánonu in si upa na novo izumiti klasicizem.

Zato je tudi enako sproščen v drugih zgodovinskih slogih, iz njih ustvarja vedno nove različice in kombinacije. Med primere sodijo (slika 7, zgornja vrsta, z leve na desno): minojski slog, egipčanski slog in celo njegove različice baročnih motivov. Kaj pa njegova različica gotske rozete (slika 7, srednja vrsta)? Nato ustvari tudi klasične različice rozete (slika 7, spodaj levo) z miniaturnimi stebri v enem primeru in balustri v drugem. Nazadnje pa, zakaj ne bi rozete abstrahirali v popoln krog in je zakril s klasičnim stebrom – nad njim pa dodal še ene manjše rozete (slika 7, spodaj desno)?

Pogum, svoboda in smisel za humor

Peta in zadnja značilnost, ki jo vidim v Plečnikovem delu, so njegov pogum, svoboda in smisel za humor. To je opazno tudi v prejšnjih delih tega besedila, vedno znova pa me preseneča, kako svoboden in pogumen je bil. Za svoje delo je izoblikoval zelo stroge omejitve, v okviru teh pa si je dovolil popolno svobodo, da je kršil vsa mogoča pravila (slika 8, od leve proti desni, od zgoraj navzdol). Oblikoval je obok in dovolil, da stebri rastejo skozenj; vzel je korintski kapitel, ga rahlo spremenil in vtaknil v okroglo odprtino v zidu; namesto stebrov je uporabil orjaška gola drevesna debela; postavil je miniaturno grško svetišče, vanj pa vtaknil še eno grško svetišče in iz tega napravil cvetličarno; da bi podprl obok prehoda skozi zid, je stebra postavil na police, ki segajo iz zidu; drugje je tak steber postavil na polico visoko na zidu in ga uporabil za ... popolnoma nič. Ko pa se je soočil z običajnim problemom, kaj naj stori z neuporabnim prostorom pod spiralastim stopniščem (slika 8, spodnja vrsta), ga je preprosto oblikoval v hišico za punčke z miniaturnimi stebri in okni.

Sklepne misli

Plečnik je dokazal, da spoštovanje tradicije ne zahteva, da ji slepo sledimo. Ravno nasprotno, s svojim pristopom je pokazal, da tradicijo spoštuje bolj kot konzervativci, ki bi jo v čast starih časov raje zamrznili. Po 19. stoletju, v katerem so tradicionalne oblike ponavljali, dokler niso postale prežvečene in dekadentne, se je večina arhitektov želela bojevati proti nespametnemu konzervatizmu, ki so ga podedovali, in ga nadomestiti z novim redom. Plečnik je bil eden redkih, ki so videli onstran dekadence, in se je raje odločil, da bo oživil tradicijo, spodbujal njen nadaljnji razvoj in njene oblike prilagodil drugačnim časom in kontekstom. Iz različnih političnih, družbenih in ekonomskih razlogov so modernisti navsezadnje dosegli uspeh in danes vsi živimo v njihovem novem redu. Mogoče pa se je v nekem vzporednem svetu prijelo in prevladalo Plečnikovo stališče. Klasicizem se je v takem svetu morda prebudil iz dolgega mrtvila, tik preden je izgubil ves pomen, in mogoče je našel pot nazaj k svežemu, živemu in večno napredujočemu oblikovanju prostora. Če želimo vsaj za hip videti, kam bi pripeljal tak namišljeni scenarij, se moramo le sprehoditi po Ljubljani.

Prevedla Dušanka Zabukovec

Seznam slik:

Slika 1

Zgoraj: Cerkev sv. Mihaela na Barju, Črna vas pri Ljubljani, 1937–1939
Spodaj: Lopa ob cerkvi sv. Benedikta, Stranje, 1954–1955

Slika 2

Prva vrsta, levo: Tromostovje, Ljubljana, 1929–1932
Prva vrsta, desno: Tržnice, Ljubljana, 1939–1944
Druga vrsta, levo: Vrt na Bastiji, Hradčani, 1928–1932
Druga vrsta, desno: Ureditev cerkve sv. Jerneja v Šiški, Ljubljana, 1936–1937
Tretja vrsta, levo: Preureditev Križank, Ljubljana, 1952–1956
Tretja vrsta, desno: Tromostovje, Ljubljana, 1929–1932
Četrta vrsta, levo: Osrednja Molilnica, Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940

Slika 3

Prva vrsta, levo: Čevljarški most, Ljubljana, 1931–1932
Prva vrsta, desno: Preureditev Križank, Ljubljana, 1952–1956
Druga vrsta, levo: Tržnice, Ljubljana, 1939–1944
Druga vrsta, desno: Tržnice, Ljubljana, 1939–1944
Tretja vrsta, levo: Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, 1936–1941
Tretja vrsta, desno: Trnovski most, Ljubljana, 1930
Četrta vrsta, levo: Delavnica, Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940
Četrta vrsta, desno: Ureditev grajskih Šanc, Ljubljana, 1934–1936

Slika 4

Zgoraj: Cerkev sv. Duha na Ottakringu, Dunaj, 1910–1912
Spodaj: Vrt na bastiji, Hradčani, Praha, 1928–1932

Slika 5

Tromostovje, Ljubljana, 1929–1932

Slika 6

Prva vrsta, levo: Ureditev grajskih Šanc, Ljubljana, 1934–1936
Prva vrsta, desno: Rajski Vrt, Hradčani, Praga, 1921–1925
Druga vrsta, levo: Miza, Preureditev Prelovškove hiše, Ljubljana, 1932–1933
Druga vrsta, desno: Cerkev sv. Mihaela na Barju, Črna vas pri Ljubljani, 1937–1939
Tretja vrsta, levo: Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, 1936–1941
Četrta vrsta, levo: Cerkev sv. Mihaela na Barju, Črna vas pri Ljubljani, 1937–1939
Četrta vrsta, desno: Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, 1936–1941

Slika 7

Prva vrsta, levo: Prehod na vrt na okopih, Hradčani, Praga, 1928–1930
Prva vrsta, v sredini: Vrt na okopih, Hradčani, Praga, 1921–1925
Prva vrsta, desno: Zbornica za trgovino, obrt in industrijo, Ljubljana, 1925–1927
Druga vrsta, levo: Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940
Druga vrsta, desno: Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940
Tretja vrsta, levo: Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940
Tretja vrsta, v sredini: Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940
Tretja vrsta, desno: Cerkev Vnebohoda v Bogojini, 1924–1926

Slika 8

Prva vrsta, levo: Preureditev pročelja gledališča, Kranj, 1950–1953

Prva vrsta, desno: Nagrobnik družine Vodnik na Žalah, Ljubljana, 1939–1940

Druga vrsta, levo: Murka (lopa), Begunje, 1940

Druga vrsta, desno: Cvetličarna Zvonček, Tržnice, Ljubljana, 1939–1944

Tretja vrsta, levo: Prenova Rimskega zidu, Ljubljana, 1936–1938

Tretja vrsta, desno: Preureditev Križank, Ljubljana, 1952–1956

Četrta vrsta, levo: Ribarnica, Tržnice, Ljubljana, 1939–1944

Četrta vrsta, desno: Ribarnica, Tržnice, Ljubljana, 1939–1944



Cerkev sv. Mihaela na Barju, Črna vas pri Ljubljani, 1937–1939



Lopa ob cerkvi sv. Benedikta, Stranje, 1954–1955



Tromostovje, Ljubljana, 1929–1932



Tržnice, Ljubljana, 1939–1944



Vrt na Bastiji, Hradčani, 1928–1932



Ureditev cerkve sv. Jerneja v Šiški, Ljubljana, 1936–1937



Preureditev Križank, Ljubljana, 1952–1956



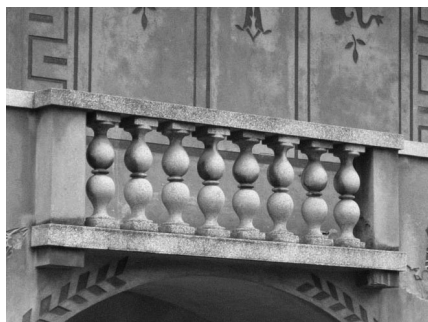
Osrednja Molilnica, Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940



Tromostovje, Ljubljana, 1929–1932



Čevljarski most, Ljubljana, 1931–1932



Preureditev Križank, Ljubljana, 1952–1956



Tržnice, Ljubljana, 1939–1944



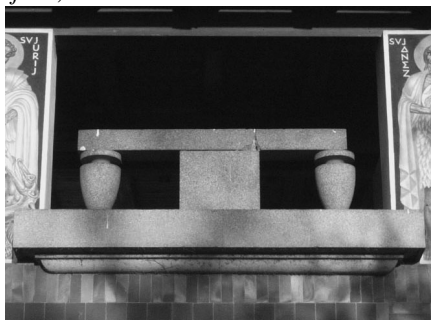
Tržnice, Ljubljana, 1939–1944



Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, 1936–1941



Trnovski most, Ljubljana, 1930



Delavnica, Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940



Ureditev grajskih Šanc, Ljubljana, 1934–1936



Cerkev sv. Duha na Ottakringu, Dunaj, 1910–1912



Vrt na bastiji, Hradčani, Praha, 1928–1932



Tromostovje, Ljubljana, 1929–1932



Ureditev grajskih Šanc, Ljubljana, 1934–1936



Rajski Vrt, Hradčani, Praga, 1921–1925



Miza, Preureditev Prelovškove hiše, Ljubljana, 1932–1933



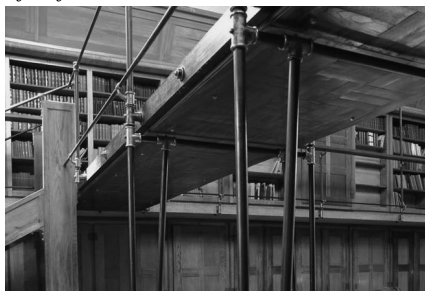
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, 1936–1941



Cerkev sv. Mihaela na Barju, Črna vas pri Ljubljani, 1937–1939



Cerkev sv. Mihaela na Barju, Črna vas pri Ljubljani, 1937–1939



Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, 1936–1941



Prehod na vrt na okopih, Hradčani, Praga, 1928–1930



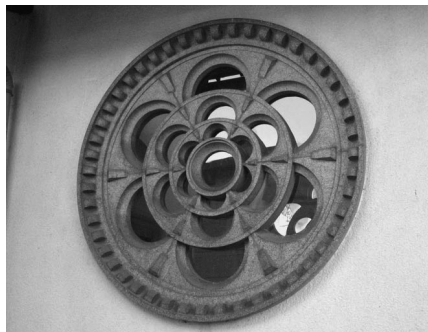
Vrt na okopih, Hradčani, Praga, 1921–1925



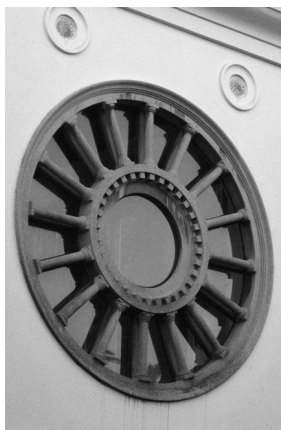
Zbornica za trgovino, obrt in industrijo, Ljubljana, 1925–1927



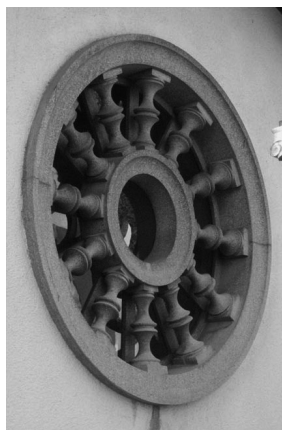
Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940



Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940



Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940



Pokopališče Žale, Ljubljana, 1938–1940



Cerkev Vnebohoda v Bogojni, 1924–1926



Preureditev pročelja gledališča, Kranj, 1950–1953



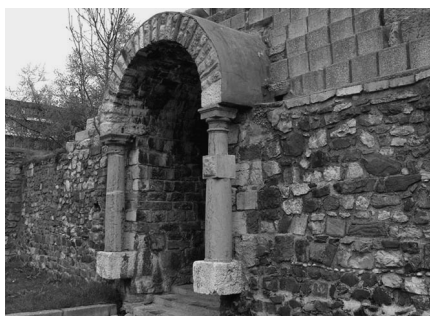
Nagrobnik družine Vodnik na Žalah, Ljubljana, 1939–1940



Murka (lopa), Begunje, 1940



Cvetličarna Zvonček, Trzin, Ljubljana, 1939–1944



Prenova Rimskega zidu, Ljubljana, 1936–1938



Preureditev Križank, Ljubljana, 1952–1956



Ribarnica, Trzin, Ljubljana, 1939–1944



Ribarnica, Trzin, Ljubljana, 1939–1944

Klarisa Jovanović

Ti malani pildi

I. pild: Potrtost

Na zofi sedi. Z desnim komolcem
se opira na desno koleno.
Ko bo dvignila glavo, ki počiva
na dlani desnice, katere komolec
se opira na koleno, bo v njem ostala
globoka vdolbina. Vijoličasta podplutba.
Tako težka je njena glava. Tako strta
so njena ramena. Tako trda so tla
pod njenimi nogami: bleščeče gladke
plošče, odločno rezane, iz rožnatega
marmorja.

II. pild: Molk

Njegov obraz je napet kot koža na
bobnu. Negiben. Samo adamovo jabolko
se premika. Uganeš, da težko požira.
Da se nekaj drobi v njegovem grlu:
besede, olupljene do stržena.
Nato zadušene. S tenko svileno vrvico.
Prepolovljene. Posinjele. Glej, spet
bo pogoltnil slino. Spet jih bo poskušal
odplaviti. Oči se mu solzijo in votlijo,
v grlu pa vse brenči: zaklenjen panj
na veji, ki grabi v negibno nedeljsko
popoldne.

III. pild: Prezir

Čezte gleda. V belo, hladno steno.
Povsem se je zatopil vanjo. Potonil
v morje ravnodušnega, hladnega beleža.
Morda njegovo oko potuje po sledi
pajčevine. Po slutnji pajčevine. Nemara
se je zarilo v luknjico od žeblja.
Na katerem je nekoč visela slika.
Zdaj samo slutnja slike. Ne sliši škarij,
ki glasno režejo blago po lanskem
kroju. Ne vidi, da se mu stari, lanski
molji zažirajo v novo obleko. Ne ve, da
se mu skozi luknje že blešči golota:
preplašen vrabec na jekleni zimski
žici.

IV. pild: Obrekljivost

Tega ne počne samo sedé, tudi med
hojo in včasih celo ležé: marljivo
trebi te koščice, marljivo jih sesa in
zlaga drugo na vrh druge, še mastne in
tope, hrustančaste. Zdaj jih je že
za stolp, za tak majav stolp, skozi
katerega piha od vsepovsod. Skozi
vse špranje se vanj plazijo jeziki, nekateri so
dolgi, drugi kratki, nekateri so zviti, drugi
so iztegnjeni, nekateri so suhi, drugi vlažni,
vseh pa se drži vonj obrane kosti:
gladke, gladke šahovske trdnjave,
ki se prav rada daje
v zobe.

V. pild: Samoukrotljivost

Že navsezgodaj, še preden zadiši
po kavi, se zavihti na svoj lastni hrbet.

Tleskne z bičem. Se brez milosti
vzpodbode z ostrogami. Pod rebra.
In vendar ne poskoči. Nikamor ne
zdrvi. Vsa njena vlakna vztrepetavajo
kot jagnje pred zakolom. In vendar
ne pobegne. Njen prvi korak je za
spoznanje omahljiv. Drugi je že
čvrst in prožen. Medtem ko po njej
padajo udarci njenih lastnih rok in
v sencih sliši kljuvanje svoje krvi,
mirno, ljubeče gladi svoje sedlo,
obeša nanj plehnate zvezde in
lunine krajce ter stepa prah
z žametno mehkih črnih
plašnic.

VI. pild: Priliznjenost

Z židko, strdéno govorico kopiči
predenj pladenj za pladnjem:
na prvem je vse, kar lepi prste,
na drugem vse, kar pije oči,
na tretjem je vse, kar zatiska ušesa.
In tako znova in znova. Dokler
se ne priliže do njega. Takrat mu
ponudi samo sebe. Na najvišjem
pladnju. Brez gumbov in zadrg.
Vse steče kot namazano. Kot po
umešanem, zmehčanem
maslu.

VII. pild: Napuh

Slišiš, kako huka vate? Kako njen
toplí piš počasi vdira v tvoja pljuča,
kako te je vse več, v šir in v dalj?
V nebeško dalj. Moj Bog, saj si
sam sebi že do grla, do svojega lastnega

krilatega grla. Če v kratkem ne
izdihneš, te bo napihnjene do
neznosnosti prebodla prva igla,
ki z dvojno nitjo šiva gumb,
najvišji gumb na tvoji srajci,
tistega tik pod tvojim
grlom.

VIII. pild: Klepetavost

Spotikajoč se drug čez drugega
jih spet klepajo. Takšne in takšne.
Klep, klep. Dolge in kratke, okrogle
in oglate. Vse pride prav. Samo da
se dá naklepati. Zvenk, zvenk.
Čeravno tu in tam zareže.
Čeravno tu in tam pokosi.
Nič zato. Klep, klep. Do konca
časov. Dokler ne naklepljejo tiste
zadnje, bridke, ki jih do ravne zemlje
pokosi.

IX. pild: Zmuzljivost

Skozi mišjo luknjo. Še raje skozi
šivankino uho. Ušesce. Gladka, mastna,
bleščeča. V rokah ti ostane njena kačja
koža. Pregibaj jo, ravnaj jo, vozljaj jo.
Ogrni se vanjo, zašij se vanjo, zmeraj
ti uide. Ker se nenehno leví. Ker se
venomer pušča vnemar. A videz vara.
V resnici ji vsaka nova koža lepše pristoji
od prejšnje in z vsako novo kožo je
za grižljaj dlje od tebe, lačnega:
pravkar iz varne razdalje vate
vrta njeno prenikavo
oko.

X. pild: Vzkipljivost

Tik pod površjem vzplameneva.
Sika. Pod nogami jo žge.
Dračje hvaležno prasketa. Gladina
podrhteva. Dno je razbeljeno do
vrelišča. Zdaj.
Njeno žgočo neučakanost pogasita
hlad belega porcelana in skrbno
pozlačeni rob čajne skodelice,
ki jo z dvignjenim prstom
opozarja, do kod
sme.

Barbara Pogačnik

Elementi: Rdeča voda

Spet je zgrajena ladja, spet stoji rdeče barve,
skačem z njene palube, plavam v vseh slogih.
Na obali smo uredili prostore
v koščeni palači, ki kot tančica drgeta
pod svodom jutra limonove barve.
Voda je okrvavljena, kot jo vidi rdeča
barka. Visoko
se ji boči beli vrat ob vrnitvi v pristane.

Skupaj gresta na rob morja, belina na gladini,
hrapavo se je dotakneta, nežni sneg je naguban
na koži vode, pod slokimi svodi limonovega jutra.
Ultima Thule je bila čisto blizu,
ko sta jo otipala.

*

Elementi: Zidana skala

Gorovje odpre kamen v svetlem začetku.
Navpično sonce si na ost nabere lističe
in z njimi štorclja.
Prestopata se na Zidanem mostu
z ene noge na drugo. Enkrat jaz, drugič ti.
Most se neopazno zazidáva, kamen se zastre
med njunima korakoma. Prazna vreča,
pretovorjena čez grebene, postaja zdaj
vse težja. Presekan sončni lok
bliska ob reki brez mostu.

Z razseljenimi očmi zima leži ob poti,
vlak ji prhne sapo v nezrele nožne prste.
Iz skrivnih razpok zdravim kamen, gluha,
težja delim, kar postajam. Nobenega navodila
za zidanje kamna ni v praznem zraku. Iz kupeja
se sliši, kako se kulisa pomladi suši:
škoda se dela v pokrajini, kjer molčijo
vsi po vrsti. Kjer odpihnejo vsa govorjenja,
ki se ne držijo malte s hišnega praga. Galeb
v človeku dvigne krila, da bi se posušila –
a otrobi, vezeni ob stare copate –
pomaranče, zmetane v morje –

Eden izmed *jaz in ti* ne opazi mnogih razlik –
galeb v zatoku ziblje pernate prsi med skale.
Kot da bi iskale okno, se zlijejo oči čez most.

*

Elementi: Protje

Čakajo nas težki meči v srcu, dvorane, polne
masivnega snega: kjer matere dvigajo glavo. Med
rezanjem protja sem morala izgovoriti, kaj sem sanjala,
kako so prišla pisma v košaro,
da sem jih v mislih sama pisala,
in bilo je, kot da bi vsi umrli v središču,
v istem semenju,
nasičeni s soncem, hoteli umreti s kresničjimi
tipalkami v gosto razbeljeno slepljavo.

To je bila smrt oblike; onkraj nje
nam je sprejeti ljubezen takšno, kot je,
vihravo žarečo na konju, ne ozirati se
na luščine, ki ji jih ljubosumni mečejo pod kopita

*

Elementi: Grafitna voda

V obmorskih skalah smo pozabili
drobne luknjice v zvezkih.
Pravijo, da se danes ne spleča več vračati
tega drobiža, vendar pa tudi
ne pride sam po sebi,

kajti nekatere zgodbe se pravijo
v neopravljenih odhodih grafitne barve;
več je daljših – saj je dvom edini, ki jih vzbuja:
kot da začudenje ne bi bilo dovolj močno
ali bi nas tišina po kaki besedi pregloboko odrezala

kot svinčnik pri šiljenju. Čez nagrmadena
skalovja oblakov, iz lukenj v zvezkih
prilezejo morski prašički
in nanje se vsujejo najbolj zaslužna
plitka grla iz prozorne vode. Te davne luknjice,
tudi te, saj je dvom najbolj nov v otroku,
ko čas izstopi in začne teči,

in čas, da zadiham kot tla ob prosojnih naplavinah alg.
Mukoma zvlečemo baldahin do polovice neba:
pol ga ostane razgrnjenega in se premetava
skozi grafitno senčenje morja.

*

Elementi: Sončeva voda

(Heraklitska)

Nekega dne, ki plameni po ulici,
ki se spušča, teče v zeleni veter,
se je zahotelo trdne skale, da bi stali
in videli, kako se je dan izmaknil vodi.
V številnih stavbah Kliničnega centra
so prečakane mesece že opustili:
bi morali tudi naš vrt prepustiti barbarom?
Z jezo, ki tre, kot so perice tolkle bele rjuhe,
neki dan, ki plameni po ulici:
vse to odvečno podrastje, prekošate veje.
Vse, kar raste proti rožnatemu nebu.
Zdrobljena okna ulice sijejo skoz plapolavo reko
in celo grenka pisava ima vegasta vratca.
Še zdaj smo v marcu, pravijo zapisi.
Ni gladkega svoda, kot se tudi ulica zdrobi.
Marec so utišali slapovi, ki naplavlajo naprej.
Ali naj pogled potipa vrt ali pa bo potopljen.

*

Elementi: Les

V leseni izdolbini kokosovega čolna
ga je vodila s tokom,
dokler ni slepo udaril ob kamne?
Govoril je kot prazen oreh.
Iz kamnov, ki so se razčesnili
brez oziranja,
so prišla nerodna drevesa iz davnine,
da nam zdaj ob cesti mahajo z nasmehom.
Bencin je plačan s ponarejenimi čeki –
v oddaljenem mestu nekdo prosi za konec ljubezni.

Skorja, ki nikoli ni zlomila prosojnega morja,
je tenko razpihnila letnice.
Les se je uporabljal, dokler si verjel,
a je bil nenadoma ves mleček
že popit.

*

Elementi: Kovina

Smejemo se kot konzerve in se odpiramo
konzervirani v zmagi,
ko srna steče pred kovinskimi cevmi.

Za svetlobo oslepel obstane možki, bel kot otrok.
Brez besed se zrašča z vejo.

Zdaj nihče ne more več v bližino jabolka z debelo zlato steno.
Z zlatim prahom posuto dete je težko na rokah –
in v velikem zvonjenju rdečih večernih zvonov
nekoga spreleti strah pred to popolno in bakreno materjo,
na katero med ljubljajem mislijo srne.

*

Elementi: Zrak

Danes je Evropa le prazen ocean
z nekaj oblački otokov, kjer pijemo barvaste koktajle,
odrešeni skrbi. Kopnega več ni.
Pogodili smo se, da je bolje, če izgine.
Ženska, vsa iz zelenih tančic škržatjega petja,
z mehкими gibi kot kamenčke jemlje v roke
kontinente. Svetlobna drobtina v grlu zbode.
Skozi nekdanje kopno veje sončen veter, kopnega več ni.
In vsa Evropa čudežno molči.

*

Miljana Cunta

Čez črto

Čez črto
je zrak suh in postan
skoz in skoz prepreden
z netopirjevim spreletom.
Na mrežo monotonih zvokov
pada prah.
Stropne rozete so
nenaslikane. Curljanje kapljic,
obljuba glasbe, sence po stenah
kot plesni korak.

Čez črto
se srečujeva
prestrašeni živali
vohljava drug za drugim
do kosti premražena od mirovanja
iščeva zavetje v kolobarjih diha
z žulji v zrklih od hlepenja
prerezanih jezikov nebogljena
se srečujeva
na pragu govorice.

Tam čez
teče čas v izgnanstvo.
V slovo mu utripata
masi mesa
v kletkah kosti.

Sprehod

Pogrezanje mivke.
Spuščanje oblakov.
Vse tanjša je črta obzorja.
V ušesih tišči
kot od nenadnega spusta.

Ptica, ki v zanosu leta,
ne vidi šipe nebotičnika
pred sabo, lovim korak.
V zatilju zaboli,
a ne vem, od česa,
le pot, le pot pred mano.

Že stopam v tvojem ritmu:
si, kar si, sem, kar si.

Pred mano in za mano veter
briše sled.

Hiša

Kadar spiš, rušim najino hišo, ker vem:
da zgradiš hišo, jo trikrat poruši.

V prvem rušenju je bolečina.
Plast za plastjo opek iz jesenskega listja
vabi, da se potuhneš v šumenju jeseni.
V drugem rušenju je sprenevedanje,
da je vse eno,
da pred zatišnim mirovanjem
zapršenih igrač na podstrešju
ni bilo otroštva.
Zidovi so slutnja zazidanih pogledov
in ni ognja, ki bi risal zajčke nad posteljo.
V tretjem rušenju hiše
brije veter z vseh strani,
podivjane kostanjeve veje dvigujejo plodove
proti razbeljenemu soncu.
Zemlja žge svojo sredico,
slo prepušča na površino
v izbruhih.
Divjad, priprto oko narave,
v lagodnosti poletja
se giblje prosto po oplojenem vrtu.

Ob umit predpražnik hiše
si brišejo noge
prvi obiskovalci.

Rimska impresija

Noli me tangere

je napis pod sliko
v cerkvi, v kateri spomin
vrača se k začetkom.
Na pragu

izhodnih vrat
se sipka svetloba vsuje
na čelo
in se vendarle dotakne

hladne kože.
Zaprhuta
stotero golobov
iznad Piazza Navone
visoko, še više,
prebode nebo in

izlije se jutro.
Spran trg se zaobli
okoli vodnjaka
in vse je voda,

ki teče.
Neprizadeti pročelji
minulega,
vmes midva

v pričakovanju poldneva.

Tulipani

Nekateri
gojijo tulipane
v trebuhu:
vsako jutro občudujejo barve,
čutijo, kako kaplja po pecljih sonce,
po sosesčini prisluškujejo klepetom,
da bi jim našli primerna imena.
Pozno v noč razmišljajo,
kako do čebulic,
odpornih proti visoki temperaturi.

Vsakič, ko se stemni nebo
in ostali pomislimo,
ali ne bodo morda spet deževale
žabe in kobilice,
se zazrejo v vrt, priprejo oči
in čakajo, da mine.

Vsakič, ko ostali
dvigamo veke,
da bi uzrli lepoto,
oni le stegnejo roko.

Vsakič, ko ostali
krenemo na pot,
si oni razvežejo vezalke
in stopijo bos
na obarvano gredo.

Ko mine, kot vse,
tudi čas tulipanov,
se usedejo med gredice in
počakajo,
da tudi čakanje, kot vse,
premine.

Ko mine, kot vse,
tudi vse,
priprejo oči
in mislijo na tulipane.

Jelena Lasan

Pesništvo, ta ganljivi izum

Človeštva!

1.

Moja ljuba vera v to pisanje
je telo, ki sem ga pravkar vzljubila
kot kolo besed
vsakič, ko razpadem
se na novo začenja
njegova narava odpiranja
(in so cvetovi še sladki)

Pesništvo!

T ganljivi izum človeštva
ki mu vedno znova nasedam
leži peščici
v očesu.

2.

Moja ljuba vera v to pisanje
je telo, ki sem ga zapustila
pred tremi leti
sem mu z ostrim
pogledom čez zobe
prerezala vrvi pisanja
da bi se začel v oblakih

a zaklad besedam ni nikoli dovolj
da bi ostal tam zgoraj
da bi samega sebe ljubil
moraš oditi
in se nekje na poti postarati.

3.

Moja ljuba vera v to pisanje
leži oddaljena nad obzorjem
in se spogleduje z mano – kot zvezdni utrinek
jo imenujem dolga brezčutna večnost
moje zrcalne notranjosti
stikalo dveh točk razuma
ki se prižiga in ugaša
brez opaznega dotika
je kot vedra noč nad temno gladino besed
kadar iščem vesla izgube.

4.

Moja ljuba vera v to pisanje
je orodje
oblikovano z rokami strasti
in kot kepo sonca bi jo lahko
zabrisala vate
če ne bi predstavljala vse te zasnove
in se iz cikla v cikel delila
z neskončnostjo senc
v odtis telesa
ki vedno za kratek hip obstane
na zraku.

Otok spominov

Kaj je dejal ta veliki mož?
Onkraj meja in onkraj sveta
se bo rodil še večji svet
in ptice se bodo v velikih jatah selile tja
novo drevo bo zraslo, katerega plodovi
bodo vpijali povsem nove okuse
in telo bo vnovič napeto od mladosti
padalo k vznožju nog
začarano.

Kaj je dejal ta veliki prerok?
Usta se nam bodo umazala
od velikih sadežev nas bo začelo dušiti
slab veter bo zapihal in le nekaj ptic
zveri bo ostalo
na ostrih skalnatih tleh se bo
postopno izgubil ves voh in sluh
v debelo vato se bo zavel starec
in nekoga bodo poklicali, naj ga
odvede domov.

Razglednica

Na otoku
so povsod galebi
in veter kar naprej nekaj odnaša.
Iz ravnovesja sem
in gneča za mano
je kot obraz urejenosti.
S prstom rišem zvezde
in ti obračam hrbet
zdaj v parku
zdaj na skalah.

V očetovem ateljeju

Tisti redki trenutki
ki so pustili tvoj pogled
globoko v začudenju

preveč spominja na dneve v vročini
zaprtih oken brez prezračevanja
z vonjem oljnih barv in terpentina

ki opazujejo, kako se muhe
plazijo po parketu
in diši vse po starih krpah
in platnih brez naslovov

umazanih kozarcev
gostih barv, preglasnih pesmi
večnega domotožja
ženskih aktov

je poletje v njegovem ateljeju.

Prostor odprte sreče

Okno odprte sreče!
Prostor, v katerega me je odnašalo sedem let
umetniške svobode
ki jo zdaj prebujam, s sapo govorjenja
premikam njene nadlahti, previdno
držim njeno toplo dlan
da bi jo dvignila nad ramena besed.

Brazilijska

Slonim ob zidu civilizacije
ki se odbija vate
kot žoga, na drugem koncu sveta
se postavljam na noge, v diagonali

mišice na nogah
se opiram na rob
in čutim
kako pada sonce na mednožje betona
lepljiv in težek je prah
ki ga nosim na sebi.

Gladina spominov

Ne spomnim se, da bi bil jezik človek
življenje včasih samo od sebe spi kot kamen

s težo mokrih okončin
da bi se ohranil nad gladino časa
se v polnosti potopljenih robov
zaveda
da je skoraj mrtva
širina sveta pred nami.

Jasmín B. Frelih

Literadrom

Kislo pada dež. Smolnate kaplje se kot taljen vosek sveče zlivajo po njegovem dežniku, svaljkajo po tleh, sluzijo v odtoke in od tam – neznano kam.

Njegova pljuča trpijo ob globokih vdihih cigaretne dima. Detektiv je, kajpak.

Grenko pada večer. Oblaki se pretepajo na sivem nebu, ki bo kmalu poniknilo v en sam odtenek črne. Veter je len in postan, kot sapa potepuških psov.

V nosnice mu sili namišljen smrad. Dež, ki bi moral očistiti nesnago, je sam postal nesnaga. Pacá in maže mestne ulice, studi mu obzorje, gabi mu vid, gnusi mu navlažene škornje.

Zvok je zamolkel, obtežen z mokro vato, zadavljen, zadušen. Koračnica topota kapelj se meša s statičnim šumenjem mesta, s prehlajenim rohnenjem motorjev, z zadrgnjenimi žvižgi hup.

Težke, spolzko mastne misli, ki se mu cedijo po glavi, so v sozvočju z okoljem.

Nikjer ni nikogar in rak razžira cigareto. Med prsti ga skeli, a tega ne opazi. Zamenjal je telesno bolečino z izvotljenim védenjem, ki mu je s plamenom postrgalo notranjost.

Rad bi pobegnil, se stopíl v mlakužo in se pustil ponesti v prvi jašek. Rad bi padel med odplake mesta, med vse tisto najbolj zanikrno, kar iz sebe zmorejo iztisniti ljudje.

Da bi bilo to le res.

Čofotanje v mlakah nedaleč stran mu zabode iglo v otopelost. Pogled počasi obrne tja. Nekdo se mu približuje. V meglenem obrisu duha brez dežnika prepozna sodelavca. Njuna pogleda se srečata in se takoj spet odmakneta, boječ se iskre, ki bi vnela resnico in zanikala možnost nočne more.

Ogorek v loku zareže skozi zrak in skupaj s kapljami izgine v črnini.
"Je res?"

Sodelavčev glas je hladen, top. Kepa v grlu tako očitna.

Detektiv nerad pokima. Če bi z lažjo lahko kar koli spremenil, bi lagal.

Mučen izdih v paru. Stojita na dežju in detektiv pomakne dežnik še nad sodelavca, nehoten vzgib, porojen iz občečloveške dobrote.

Spogledata se in za hip oba spreleti srh. Drobnost dejanje dobre volje je izzvenelo kot laž, kot prevara, delovanje groteskne pustne šeme in ne človekovega bistva.

"Pa zdaj?" vpraša sodelavec.

"Tu živi njegova žena. Poklical sem jo. Izginil je pred slabim mesecem. Menda ne prvič. Do danes se ni pretirano vznemirjala."

"Si ji povedal?"

"Kolikor malo sem le lahko. A zdi se mi, da je razumela. Zmenila sva se za pogovor."

Sodelavca strese hlad. Kaj ji bosta rekla? Kako sočloveku sploh povedati kaj takega?

Obtežena z grobimi čustvi se pomakneta skozi vrata stolpnice in dvigala sploh ne opazita, napotita se proti stopnišču.

"V tretjem nadstropju je."

Stopnice se vijejo navzgor, a se ne počutita tako. Vsaka gre niže, globlje, bliže trenutku ... Kaplje puščajo za njima mokro sled.

"Stanovanje 3 C."

Postojita pred zaprtimi vrati. Detektiv dvigne prst, ga podrži pred stikalom in se obotavlja. Strah se jima kopiči v prsih, pa ne kot panično, vzkipljivo čustvo, temveč kot močvirna, blatna bojazen.

Zvonec zakriči vprašanje. Odgovora pa ni.

"Gospa Kamen?"

Nič. Glas detektiva se praši po hodniku.

"Gospa Kamen, policija."

Tišina. Njegov lastni odmev.

"Morda je tudi sama pobegnila," tiho pripomni sodelavec.

Detektiv blago potrese kljuko in vrata se odpro. Sodelavec stopi korak nazaj, z dlanjo se samogibno oprime toka pištrole, pripravljen na vse. Odrine jih in vstopi.

Bleda luč sije izza priprtih vrat na koncu veže. Tišina. Mimo lesenega stojalca za čevlje, mimo obešalnika s plašči, mimo vhoda v lično urejeno kuhinjo, drobnega ogledala na steni in bohotno zelenega drevesa življenja na tleh v kotu. Dlan odmakne vrata in blede luč ga za trenutek zaslepi, preden megličaste obrise v sobi očrta ostrina, da postanejo resnični.

Truplo gospe Kamen visi s tramu. Okoli vratu se ji ovija vrv, na tleh leži prevrnjena pručka. Na mizi so napol prazna skodelica kave, nalivno pero in popisan list papirja.

Detektiv zadrži dih, za njim vstopi sodelavec in z globokim molkom se poklonita življenju nedolžne gospe.

Nato si oddahmeta.

*

Tebi, kjer koli že si

Predrzen in nesramen si, tako strašno te sovražim! Rada bi ti škodovala! Vidiš, kako slepo stvar si storil, da ti kar naenkrat lažem, čeprav bom kmalu umrla.

Ne razumem. Ne znam razumeti. Ne zmorem razumeti. Pravzaprav sploh nočem razumeti, a tudi če bi hotela, ne bi zmogla. Kaj si storil?

Vsi spomini – ti prelepi ostanki časa, ki so mi vedno govorili, da zares obstajam že vrsto let in da sem bila kar precej teh let prav srečna – so v enem samem trenutku oveneli.

Potočila nisem niti ene same solze. Se čudiš? Menim namreč, da solze obstajajo zaradi manjših žalosti, zaradi kratkotrajnih pretresov, trenutnih slabovoljnosti. Da so ščit pred pritlikavimi nevšečnostmi, ki jih odplavijo na prostost, preden bi te pognale korenine in razrasle svoja debla, veje in listje po naših glavah, preden bi jih bilo zares težko izrjavati. A kar je preveč, je preveč. Solze nekje izgubijo svojo moč, in če bi se jim prepustila, bi me izsušile kot meduzo na soncu, kup kosti in mesa, ki bi ostal, pa bi še vedno trpel prav tako kot prej. Nič bolje ne bi bilo.

Cvetni listi dni, ki jih je sonce že vzelo s seboj v svoj zahod, so suhi in trhli. Nič več jih ne drži v objemu cveta, ko padejo na tla in se razbijejo, in če se jih hočem spet naužiti, me razočarajo. Njihov prah je brez okusa in brez vonja. Brez čustev.

Jaz pa nočem živeti le v tem trenutku. Pa tudi če bi bil ta trenutek nadvse rožnat – dobro vem, da ni, niti približno – ne bi hotela izpustiti vsega iz rok in začeti obstajati znova, tako rekoč od začetka. Predolgo sem živela, da bi na vse pozabila. Ne zmorem postati spet naiven otrok in se veseliti tistega, kar me čaka jutri, ko pa je bilo že toliko juter vrženih stran, omadeževanih s tvojim prekletim dejanjem!

Vem, zavedam se, da je sebično. Napisala sem, da lažem, ko pravim, da bi ti rada škodovala. A mogoče to ni čisto res. Želim si, da bi prebral to pismo, da bi videl, kako me polagajo v grob, da bi trpel v duši, da bi te obžalovanje razklalo na pol, da bi na svoji koži občutil, kako jalovo je

jokati. Morda se sliši prevzetno in najbrž ti je tako vseeno, a to je vse, kar mi je še preostalo, in pusti me, da napišem do konca!

Kaj ko bi zmečkala ta list papirja, ga podržala k sveči in iz prgišča pepela začela znova, kot tisti rdeči ptič, o katerem si mi pripovedoval? Zakaj bi to storila? Ko sprejmeš zadnjo odločitev, so vse preostale tako preproste. Za vse, kar se bo zgodilo potem, mi ni prav nič mar. Če ni posledic, so odločitve otročje lahke. Si tudi ti tako premišljeval?

Kot da bi vse to, kar je zunaj, jokalo vame. Saj ni resnično. Saj ne more biti zares resnično, kajne? Tako daleč stran se je zgodilo, daleč v času, daleč v prostoru, pa vendar je tako prekleto blizu. Kot da bi se zgodilo prav v mojih prsih.

Kot da bi vrgel velikansko skalo v mirno gladino jezera in skomignil z rameni nad razburkanjem, ki si ga povzročil – ti gredo na živce moje prisposodbe? – a vsi tisti, ki smo v orehovit lupinicah mirno pluli na vodi, se zdaj utapljam! Tonemo v globine, v katerih ni sonca, temne in hladne ...

Dovolj! Se kdo še spominja te strašne besede iz zgodovine – samomor? Nekoč jih je bilo menda mnogo, danes pravite, da jih ni več. Naj vam povem resnico. Nikdar jih ni bilo.

Vsi samomorilci so bili umorjeni.

Ljubi te vedno tvoja žena

*

Voda pljuske v obraz in prepriča človeka v ogledalu, da je buden. Še otrple mišice se počasi dramijo, kosti suho pokljajo. Vonj po kavi vzdraži nosnice in telo samogibno sledi obetu nasilja, ki ga bo iz polsna, prijetne nemosti obstoja, privedlo v trdo navzočnost tukaj in zdaj.

Jutranja idila. Skozi reže žaluzij se v kuhinjo tihotapi dopoldansko sonce, jo barva nežno modro, v barvo neba. Biseri so v ženinih očeh in vodne pare krasijo skodelici ... Kaj?

“Kaj pa je narobe?”

Grlen, zaspano hripav glas se obotavlja pred obupanim pogledom žene. Ta v dlani stiska list papirja, bel list, toda črn, tako črn ...

“Kaj je to?” vpraša s tihim glasom.

Pogoltne slino, razpre oči, besed pa ne najde.

“Kdo je to napisal?” vpraša.

Mučen nasmešek skuša omiliti bolečo zadrego in vzdih spozna njegovo nezadostnost. Njuna pogleda sta strogo združena, ko detektiv odmakne stol in prisede k mizi. S tresočo se roko zgrabi skodelico kave in od nje pričakuje odrešenja. Ni sladkana.

Kako je lahko pozabil to prekleto pismo kar tam na kuhinjski mizi, vsem na očeh? Morda ga ni hotel odnesti v spalnico, misleč, da je kužno, da bi lahko okužilo sveti prostor zakonske sobe s svojim hudičevim bistvom. Morda ...

Včeraj je bil dolg, deževen, duhatlačen ponedeljek. Beseda samomor je odmevala po postaji kot požarni alarm, pismo pa je tavalo od rok do rok z žgočim plamenom. Dlani so se žgale na njem in pogledi so se odmikali od slepečih stavkov.

Načelnik se je bojeval celo sam s seboj, ko je skušal omiliti nastali položaj. Vidno pretresen se je zlomljeno zbral, zaprl oči in se oddaljil od svoje osebe, ko je naglas povedal, kar je moral povedati. O tem ne sme nihče nič izvedeti, dokler osumljenec ne bo prijel! Umirite se, osredotočite se na svoje delo, spravite mi to pismo izpred oči, in da ne slišim več besede o ženini, khm, nesreči. Nato je oči odprl, z njimi hlastno poiskal detektiva in mu zabičal: Ujemite ga.

“Kdo je to napisal?” ponovi žena, ko se mož spominja.

“Ime ji je Karmen,” odgovori in se popravi, “ime ji je bilo Karmen.”

Žena razpre oči in ustnica se ji zatrese.

“Se je res ...?”

Detektiv pokima.

“Kaj pa ji je storil?” hoče vedeti, mora vedeti.

Pove ji, tiho, da le nihče drug ne bi slišal. Solze se ji ulijejo po licih.

“Kako je le mogel storiti kaj takega?”

Glas se ji prelomi v ihtenje. Usta ji zazevajo na stežaj, oči stiska skupaj, trdno skupaj, pa vendar se na plan izvijajo solze, pa vendar vidi tisto, česar noče.

Njega postane strah. Še nikdar je ni videl take, čeprav sta poročena že dvajset let in niso bila vsa ravno *rožnata*.

Naenkrat ji obmolkne jok. Pogleda ga, divje, malce noro.

“Kje pa je?”

Vprašanje je skoraj pljunek.

“Kje je kdo?”

Počasi reče, mirno, hoteč jo pomiriti. Pa se ne da, sunkovito vstane in krili z rokami, glas se ji dviga v območja histerije.

“Kdo? Kdo? On vendar! On! Kje je!?”

Prst položi na ustnice, pa jo še bolj razdraži.

“Pobegnil je.”

Ne umiri se.

“Iščemo ga.”

Sumničavo ga gleda, tuje, kot da mu kar naenkrat ne bi znala več zaupati.

“Ujeli ga bomo,” reče odločno.

Majavo stopi k njemu in se mu zgrudi v naročje, jez srda se zlomi, njene solze mu močijo vrat.

“Ujemite ga, ujemite ga ...” pridušeno stoka med hlipanjem.

Drži jo v objemu, z dlanjo jo gladi po hrbtu, po laseh, in mršči obrvi. Dvajset let. Dolgih dvajset let je vsak večer zaspal s svojo ženo. Kdo je zdaj ta ženska, ki ga tu objema?

“Ujemite ga ...”

*

Pepel Aleksandrije

Ljubeče bralke, ljubeči bralci – nisem še mrtva. Bom pa kmalu in prosim vas, ne jemljite tega kot črviv cinizem, ne kot klic po usmiljenju, ne kot plaho tožbo. Ko je človek tako star, kot sem stara sama, se cinizem ne spleča več, usmiljenje pričakuje samo še od onkraj, življenja izkušnja pa je sama porok za to, da so tožbe vedno bile in najbrž vedno bodo – šibak odmev lažnega upa.

Stoprva kolumna izpod mojega peresa. Tisti zvesti veste, da sem že zdavnaj sklenila, da ne napišem ničesar več, zadovoljna s stanjem naših mest, srečna z ljudmi in njihovo Ljubeznijo. Okrogla številka sto se mi je zdela kot nalašč za zaključek, osmišljen v cilju, ki je bil dosežen. In še vedno je, nikar ne mislite, da spet pišem, ker bi se naš ideal začel krhati, nikakor ne. Le drobno razpoko v fasadi smo opazili in zazdelo se mi je kot dolžnost, da jo prebelim, da vam ta ne bi po nepotrebem težila duha. Še zadnje dejanje mojega poslanstva, preden za vedno odidem.

Ko v družinskem krogu praznuješ svoj šestindevetdeseti rojstni dan, je ugotovitev, da v nobenem primeru ne bo šlo več dolgo, modra in predvsem iskrena. Leta, ki so minila, gnana edinole od moči Ljubezni, so starki v uteho, v olajšanje, pa naj so bila osebnim željam nenaklonjena ali z radostjo bogata.

Kar na koncu šteje, sta dolga miza človeških usod, ki so vzklile izpod mojega srca, in ljubeči svet, v katerem bodo srečno obstajale. Kričanje malih lumpov in lumpic mi resda para ostarela ušesa, toda telesna bolečina je sladka, najslajša, ko ti jo povzroči trop sinov in hčera tvojih lastnih vnukov. Saj jih je toliko, da jim več ne vem imen! Za opravičilo imam starostno pozabo, a ta veselja prav nič ne skazi.

Na kup nosijo darila in mi poljubljajo razbrazdana lica. Vsak cmok je še en kos sestavljanke življenja, ki se pridno polni in bo kmalu – da,

ljubeča bralka, ljubeči bralec – prav kmalu dokončana. In koliko koscev se je v nji nabralo ...

A kakor rečeno, ne pišem vam, da bi se hvalila in se še zadnjič v vaših očeh ničevno obdala s srečo. Pišem, da bi spodbudila, da bi poučila, da bi potolažila.

Namreč, sredi praznovanja je milo glasbo na radiu prekinil gospod z globokim glasom in slavnostno dejal: “Dame in gospodje. Ujeli smo ga.”

Vsa navzoča družba, generacije moje Ljubezni, se je pri priči umirila, dvignila kozarce in nazdravila novici. Tudi sama sem povzdignila svojo čašo in šele tedaj opazila, da pari oči zrejo vame. Najstarejša, najbolj modra, izkušena v življenju in njegovih pritiklinah sem. Kako naj jim svetujem, svojim otrokom? Brezno, v katero smo se zazrli, se zdi črno, temno in brez dna. Kdo, če ne jaz, bi mojim najbližjim zmožel posvetiti z lučjo v to nedoumljivo žalost? Zbrala sem se, se odkašljala in takole spregovorila:

“Legenda govori o mestu z imenom Aleksandrija. O tem mestu ni veliko znanega, ne vemo niti, kje je stalo, a pred davnimi časi naj bi se tam zbrali modreci s širnega sveta in se zmenili, da zgradijo največjo knjižnico na zemeljski obli, v kateri bi bilo zbrano in na papir dano prav vse človeško znanje. Zakaj? Ne zato, da bi osrečevali, ne zato, da bi pomagali, ne zato, da bi ljubili. Ljudje so postavili spomenik samim sebi – svoji lakomnosti, svojemu napuhu, svojemu častihlepu, pohlepu po znanju, ki služi le eni stvari – zlu!

Devetnajst let sem bila mlada, ko je Eksplozija Idej dosegla svoj vrh, in z očmi otroka sem zrla v opustošenje, ki ga je pustila za seboj ta zlonosna miselnost. Vse je bilo dovoljeno. Vse je bilo resnično. Človek je v zmagoslavnem zanosu, prepričan o svoji vesoljni veličini, vzdignil svoje sidro in se prepustil burji časa. Med iskanjem po neznanem pa je razkopal človeštvo. Moj rajni mož je bil med prvimi, ki so uvideli zlo, prvi, ki ga je spoznal. V legendi je človeštvu, utapljajočemu se v globine vprašanj, priskočila na pomoč boginja Vesta in z ognjem razkrojila človeško samohvalo. V naših časih so bogovi že davno pokopani in le Ljubezen nam je dala moč, da smo zavrli tok, ki nas je pehal v pogubo. Ne z nasiljem – s hrepenenjem po sreči smo porušili zloknjižnice. Ne z grozečim ukazom – z moledujočo prošnjo smo zavili v molk zloučenjake. In ne s krvavim bojem – z gorečim srcem smo sežgali zlo in svet, v katerem živimo, je le postal dom, ki si ga mi ljudje zaslužimo.

Dogodki pa, ki nam spet kličejo v spomin izumrlo zlobo, nas pehajo v dvom, nas tarejo z vprašanji, so le pepel, ki se dviga s pogorišča, le kosmi saj, ki bi nas radi onesnažili, pa ne zmorejo. Nikdar več. Danes vemo, zakaj živimo in kaj mislimo, ko govorimo:

Ljubite, ljudje!”

Še zadnjič se oglašá, samo svoja, vdano vaša – Štefka Štefe

*

“Nikomur se ne bom opravičeval, ker se nimam za kaj opravičevati. Sem namreč človek razuma, razumen mož, ki nima niti najmanjšega razloga, da bi svojo preteklost, svoja dejanja, zaljšal zavoljo neukega poslušalca. Če ne razumeš, ne terjaj opravičila!

Svoboda me je vsega oblila. Pretrgaš spono sočloveka in trenutek samopozabe je vreden več kot puhli vonj po smislu, mogočnejši je od časa. Ječa telesa sploh ne obstaja ...

Niso rekli, da sem se prostovoljno vdal. Dejali so, da so me ujeli.

Kot da bi lahko hodeča trupla kdaj ujela Življenje.

Vdal sem se preprosto zato, ker sem se na žalost znašel v napačnem času in na še bolj napačnem kraju. Če se riba izleže sredi puščave, zgnije na soncu, če vrtnica požene na večnem ledu, zmrzne. In če Življenje skuša živeti sredi smrti, ga bo ta ugonobila. Tako pač je.

Le moja osebna napaka je nesrečno taka, da prav zdaj ne bi rad bil sam. Pa ne, ker bi se bal samote ali bil, ne vem, prešibak, da bi ves samcat stal v obraz viharju ljudskega prahu, ne! Hotel bi le še enega pravega, živega človeka, da bi bil zdaj ob meni, da bi skupaj gledala v obzorje, da bi razumela, kaj se pravzaprav dogaja. Da bi se lahko na ves glas in iz vsega srca smejala temu karnevalu obupa. Kajti zunaj je norost!

Kužna drhal! Kolonija trohlih gobavcev! Ličinke kuge! Zadahli kadavri so pridrli na kup, da me spremijo v smrt. Ne prenesejo živčnega obstoja in zahtevajo, da se zlije z njimi v gnitje.

Ko bi le kdo živ to videl.

Skozi zatemnjeno okno gledam v svet, peljejo me namreč na sodišče, da bi me obsodili Življenja, in pred sodno palačo se zbirajo odpadki, smetišče ljudstva, ki bo po meni stresalo svoj srd smrti.

Dolgo sem tajil, da mi srce zares bije, in ga skrival pred tistimi, ki so ga imeli najbolj v čislih, a so nanj že davno pozabili. Ženo sem imel rad, kaj rad, ljubil sem jo celo, pa kaj. Ni razumela, pa sem ji govoril, pripovedoval zgodbe, o feniksu, o zvezdah, o ljudeh. Ni hotela razumeti, menim celo, da morda sploh ni zmogla.

So mi policisti povedali, da je mrtva, in sem rekel, ni razlik! Potem klofute.

Ampak ona druga, ona pa je bila živa, tako silno je živela. Skupaj sva lahko pela rapsodijo Življenju, ustvarjala vesolja le z dihanjem naglas ... In tiste besede, zasnovane v mislih, mlete v ustih, na glas izrečene – saj

so le besede! Kaj so besede? Nagel korak, izbuljen pogled, iztegnjen jezik. Le gibanje telesa – to so besede! Vedel sem, da me bo izdala, a sem bil preveč živ, da bi mi bilo mar. Pa mi tudi zdaj ni.

Vdova v rdečem, moja črna vdova.

Ustavili smo se, vrata se odpirajo, rjave rokavice segajo po meni in me vlečejo na plan, kompost množice vzklika, smrt sovraštvu, smrt sovraštvu. Sladka ironija.

Toda koliko jih je! Tisočglava hidra daje svoj gnev na ogled. Ko me ugleda, nje kriki dosežejo vrelišče. Koliko jih je, teh ljudi! Mravljišče je razjarjeno – vse zaradi mene. In kako naj se človek ob vsem tem počuti? Dobro. Prav dobro.

Pljunki mi dežujejo po površniku, razbita jajca škropijo paglave policiste krog mene, zeljnate glave se kotalijo navzdol po stopnišču.

Jaz pa z dvignjeno glavo, živéto, ponosno, prekleto, stopam navzgor.”

*

(Ljubeče ljudstvo pred sodišče kliče Vido Rus.)

Kopam se v sočutju. Mili pogledi, mehko izbrane besede, krepčilen stisk ramen. Iskrena sem, vse to mi prija. Da, seveda, pri Ljubezni prisežem, da bom govorila resnico, samo resnico in nič drugega kot resnico. Škoda le, ker v Ljubezen ne verjamem. Nikdar nisem.

(Gospa Rus, vi ste vdova?)

Vse od rojstva me je spremljal neki zatohel vonj drugačnosti. No, če sem že iskrena, bil je kar smrad. Tako nikoli nisem imela prijateljev, bežne znance pa vse prehlajene. Nad mano so ljudje na splošno vihali nosove. Le moj mož je imel čisto zamašenega. Odkar ga ni več, ubogi revež je pred kratkim preminil v neumni prometni nesreči, je smrad skoraj izginil. Zdaj, ko me je doletel še zaljubljen poročen norec, pa se mi dozdeva, da celo dišim. Kako obožujem ta vonj, mi najbrž ni treba reči.

(Gospa, kako ste spoznali obtoženca?)

Falot je imel nos oster kot britev. Sredi cvetličarne me je našel, z obrazom, zakopanim v narcise, in z objokanimi očmi, dehteče rože pa mu niso prikrile moje čudne narave. Ravno sem dobro pokopala enega moškega, pa je bil tu že drugi. Še več, moj sumljivi zadah je bil točno tisto, kar je iskal.

(Ste takrat vedeli, da je poročen?)

Seveda sem vedela. No, nisem ravno vedela, tako zatrdno, precej močno pa sem slutila. Tak lepotec se vendar ne bi mogel izmuzniti situ hlepečih žensk, za vdovca pa je bil preveč iskriv. A mi ni bilo mar. Vedel je, v kaj se spušča, jaz nisem imela s tem prav nič.

(Kaj se je potem zgodilo?)

Stvari, ki mi jih je šepetal v uho, so bile svetla zarja dolgi in turobni noči mojega življenja. Solze mi še niso izhlapele z lic, ko sem se že muzala njegovim besednim vragolijam, in kot ženska, iz mesa in krvi, in kot vdova, povsem svobodna, sem se mu vdala. Povabila sem ga k sebi. Nenehno je govoril o čudesih, o svetu, o nekem fantastičnem ptiču, ki bo vstal iz pepela ali ognja ali kaj vem iz česa. Veseloigra njegovega jezika, ognjemet mojih čustev. Ples teles naju je zazibal v vrhunec. Da ne dolgovezim, imela sem se pravljичno in ničesar ne obžalujem.

(Pa potem?)

Potem pa nič. Nisva se več srečala. Morda ga je strla vest ali kaj podobnega, ampak ne bi rekla. Pozneje sem v luči novega dejstva poklicala policijo in ji povedala, kaj je storil Janez Kamen. Zdaj sem tukaj.

(Vam je obtoženi rekel kaj, tako, posebnega?)

Vse, kar je rekel, je bilo popolnoma posebno. Ničesar od tega, kar je govoril, nisem slišala ne prej ne pozneje. Verjetno najpomembnejše in to, kar brez dvoma hočete slišati, pa je to, da me je zjutraj prebudil z vročim poljubom, že oblečen je bil, se mi zazrl v oči in preden je odšel ...

Rekel mi je: ljubim te.”

(Mir v dvorani! Mir! V redu gospa Rus, to bo vse, najlepša hvala.)

Take so moje iskrene misli in tak je moj spomin, a vendar nisem nora, da bi te stvari govorila tožilcu. Povedala sem točno tisto, kar je treba, da prasec zgori. Če sem lagala, je tako ali tako vseeno, saj sem rekla, da v Ljubezen ne verjamem. Morda bo kaj drugače, ko rodim otroka.

*

Že ves teden nisem nič drugega kot porotnik številka tri. Le drobno kolesce v stroju namena, le nujno potrebna funkcija, po naključju iz mesa in krvi. Toda jaz imam ime! Sem tankočutna oseba in naj vam kar takoj povem, da mi je proces v tem kratkem času dodobra navrtal dušo. Ne vem, zakaj so potrebni vsa ta ceremonija, te povzdignjene besede, ta ritual pravice, ko pa je obtoženec priznal najnižkotnejša dejanja in smo si prav vsi že davno na jasnem o njegovi krivdi. Čemu služi vsa ta mlačev prazne slame? Porotniki smo že na koncu z živci, vsaka nova priča, vsak nov dokaz je le drobno zrno v mozaiku njegove podlosti in nov madež, ki nam obleži na vesti ... Če svet prav zares premore toliko hudobije, naj se ta odpravi na tihem, ne pa da po nepotrebnem vznemirjajo nas, običajne ljubeče ljudi.

Tožilec ima zaključni govor, upam, da bo kratek.

“Ljubeča porota, dame in gospodje, z besedami se ne da opisati žalosti, ki jo občutim danes. Na vso moč si želim, da le ne bi bilo razloga za naš

proces. Ali da ta razlog vsaj ne bi bil tak, kakršen je. Toda želje so moja osebna last, dejstva pa pripadajo skupni stvarnosti. In kakor bi bilo to morda laže, si pred resnico ne smemo nikdar zatisniti oči. Nikoli in nikdar, dame in gospodje. Zato smo danes tukaj – ker nismo pogledali vstran! Ker nismo dopustili, da bi nam skozi prste spolzelo vse tisto, za kar se bojujemo, dokler smo živi!”

Saj se popolnoma strinjam, a vse to bi lahko storili laže, hitreje in preprosteje, predvsem pa morda, kako naj se izrazim, taktneje.

“Ljubezen je namreč velika stvar, ljubeči navzoči. Ni naša kaprica, ni naša uteha, predvsem pa ni naša samoumevna last. Velike stvari niso samoumevne, za velike stvari se človek trudi, jih neguje, jih hrani v svojem srcu in oznanja vsak dan s svojimi besedami in dejanji. Sveti zakon je mogočna stavba Ljubezni in z njim se človek zaveže takemu življenju, ki bo Ljubezni vredno. Kdor bi rad iz zlobe oskrnil tako veličastno zavezo, ne škoduje le samemu sebi. Škoduje vsem, ki ga ljubijo. Ljudstvo tega človeka ljubi, a on mu te Ljubezni ni vrnil.”

S prstom pokaže na tega človeka, hudobca z dvignjeno glavo in žgočim pogledom.

“Ne, dame in gospodje, ni nam je vrnil. Še več! S strupenim sovraštvom se je odpravil na pot uničenja, hoteč razparati naša srca, zasejati vanje razkol in nezaupanje. Pa mu ni uspelo! Nikoli mu ne bo uspelo, ker mu ne more uspeti. Ker smo tu mi, ljudje Ljubezni, ki ne bomo dopustili, da nam volja posameznika krade našo pravico do ljubečega obstoja! Ker smo tu mi, ki bomo preprečili zlobno ustrahovanje našega načina življenja! Ker smo tu mi, ki bomo branili naš edini otipljivi smisel!”

Tožilec se ne zdi nič kaj zgrožen nad zločini obtoženca. Bolj bi dejal, da uživa v svoji predstavi. Edini otipljivi smisel – če sem že kje slišal kaj prevzetnejšega. Ne vem, a bolj in bolj sem prepričan, da se me vse to sploh ne tiče. Ljubezni se imam zahvaliti za vso srečo v svojem življenju in ne vem, kako bi me en sam zločinec lahko prepričal o nasprotnem.

“Ne bomo dopustili, preprečili bomo in branili! Kako bomo to storili? Z obsodbo! S strogo in nepreklicno obsodbo dejanj, ki so bila storjena z enim samim namenom. Da bi nam škodovala.”

Z obsodbo, seveda. Saj smo vsi enotni, obsodili ga bomo na smrt, stvar bo pozabljena in svet bo šel naprej. Ne vem, zakaj toliko truda zaradi norca.

“A če še niste prepričani o njegovi krivdi, če se vam njegova dejanja ne zdijo tako strašna, če mislite, da bi lahko o njem sodili drugače, naj vam nazorno prikažem stvarne posledice njegovega zločina! Pred sodno palačo trpijo prestrašene množice in zahtevajo povračilo za dvomeče noči, polne dvomov, v katere jih je pahnilo delovanje tega zakrknjenega bitja.

Slišali ste ubogo vdovo, ki ji je bridka usoda vzela moža, nato pa je obtoženec njeno krhkost zločinsko zlorabil. Kako naj popravimo to krivico? Skoraj se zdi nemogoče. Kako se lahko oddolžimo nesrečni gospe za čustveno pohabo, kako ji lahko ozdravimo skrunitev duše? JE mogoče, dame in gospodje, ljubeči porotniki. Vaša naloga je, da ji pomagate. Z obsodbo. In če se vas tudi to ne dotakne, če imate kamen namesto srca, naj namesto mene spregovori obtoženčeva žena ...”

Tu iz žepa potegne list papirja, si nadene naočnike in se zazre vanj. Preden začne brati, v sodni dvorani izbruhne nered. Neka starka, ne vidim je dobro, vstane in začne strahotno kričati:

“Ne preberite tega pisma! Tega ne smete prebrati! Ne smete! Ne preberite ga! Ni treba, res ni treba! Ne smete! Ustavite se! Ustavite ga!”

Sodnik udarja s kladivcem in zahteva mir, tožilec dviga obrvi, stražniki pa prihitijo in zgrabijo gospo, ki se še vedno strahovito dere, ko jo nosijo ven.

“Z velikim spoštovanjem do gospe Štefe, rojena je bila v drugih časih, videla več, kot bomo kdaj, upam, videli mi, in najbrž ji občutljiva duša brani, da bi slišala to bolešno tožbo, prebrano na glas, a kakor sem dejal – tu nismo zato, da bi si zakrivali oči! Natanko moramo vedeti in natanko razumeti, proti čemu se bojujemo! Pismo nosi naslov: Tebi, kjer koli že si.”

Z globokim glasom bere in nelagodje se pri priči naseli (*sovražim*) v naša srca. Začnemo se presedati na stolih, z vsako besedo (*kup kosti in mesa*) je ozračje bolj moreče, stvarnost bolj črna, zrak bolj težak (*brez čustev*). Ne poslušamo pripovedk in pravljic, to niso izmišljije. To je resnica, trda resnica (*toliko juter vrženih stran*), ki nas tolče po zatilju, nam vdira v zavest. Presunljiv krik iz globočin, pravi (*jalovo je jokati*), resničen (*saj ni resnično*). Njena groza se razširi po dvorani in ljudje se pogrezajo (*utapljajo*) vase. Strahota.

Postane mi slabo. Stene želodca kričijo v protestu (*Dovolj!*), kot da bi pogoltnil môro, ki nas obdaja, zdaj pa hoče ven, ven, na prostost, na svobodo, stran od telesa, stran od zavesti, od duše, od bistva ...

Skozi usta odhaja, kot zraka izdih, kot Ljubezni poljub, kot izrečena beseda (*samomor*).

*

“Je porota razsodila?”

Sodnik je starec, negiben spomenik dolžnosti.

Porotnik vstane, v naročju se mu sušijo izbljuvki.

“Smo, vaša visokost.”

Zakoraka pred sodnika in mu izroči droben list. Ta ga prebere.

“Obtoženi Janez Kamen, ljubeče ljudstvo vas je spoznalo za krivega prešuštva in obsodilo na smrt na grmadi. Ljubite, ljudje!”

Kladivo trikrat odbije obsodbo.

S strtim srcem na stopnicah pred sodiščem umira stara Štefka.

Tožilec zmagoslavno dviga pesti v zrak.

Detektiv s sodelavci nazdravlja v gostilni, žena mu tačas doma toči solze sreče.

Množica je pijana od maščevanja.

Vida Rus mirno spremlja vihro okoli sebe.

Janez Kamen se ozre in njuna pogleda se še zadnjič srečata.

Premišljeval je o nečem – *vsi ti ljudje so premišljevali o meni*, začutil je nekaj novega – *nikdar več ne bo vse po starem*, zaslutil je nekakšno spremembo – *jaz sem sprememba!*

Obraz se mu razleze v nasmeh in Vida namršči svoje tanke obrvi.

Njun sin, ime mu bo Feniks, bo živel v precej drugačnem svetu.

Irena Štusej

Ostanite suhe med nalivi

Mislim, da mi bo prišlo. Do roba. Če bo šlo čez, ne vem, kako bo z mano. Povsem očitno je že, da si zapomnim večino besednih zvez iz reklamnih spotov, z jumbo plakatov, displejev v lekarnah, na upravnih enotah, postajališčih in letališčih ter jih uporabim v drugih, neustreznih povezavah. Opazim, da se zapišejo na vabilo na prirediteljev, na prošnjo za podaljšanje limita, na seznam stvari, ki jih moram poiskati v torbici, med besede, s katerimi moram razložiti sedmošolcem, zakaj je pomembno, da poleg Harryja Potterja berejo še druge knjige.

Najbrž res nimam pojma, kaj vse lahko citroen stori zame, vem pa, da mi reklame grenijo življenje. Polnim se tudi z drugimi vsebinami, seveda. Murakami, Lainšček, Paasilinna, Drnovšek, Zakaj se v knjižnicah sposodi premalo slovenskih avtorjev in kdo je kriv za to, M. Zorko, Fritz, pa prošnje za oprostitev zamudnin, pa napisi kot *Bureka dons ni, sploh! Peč ne dela nikamor* ali pa *Vozovnice so zmanjkale* pa *A vam ga dam za tukaj al vam ga zavijem za po peš?* in drugo. Večkrat se naglas spomnim besedila *Brižinskih spomenikov*, ki smo ga brali pri Majdiču – *Ak bi naš ded ne sgrešil, te v vekih jemu be žiti, starosti ne prijemlonti ...* Ne vem, kdo se v grobu obrača, ko tole sliši, a teksta se spomnim tako in v glavnem takrat, ko sedim v cerkvi in gledam, kako se svetnikom lušči barva s čela. Bog ne daj, da bi me kdo vprašal, komu zvonijo. Pa *ko brez miru okrog divjam, prijatljivi prašajo me, kam*, tudi to mi neštetokrat prehodi misel, še posebno pa, *de ni mesta vrh zemlje, kjer bi pozabil to gorje*. Še posebno zadnje večkrat sprehodim v različnih situacijah; ko čutim, kako v stresnem dnevu težko ostanem prijazna, ko me on po dveh dneh v Črni gori končno pokliče iz WC-ja, *da bi me pozdravil, ker ima samo tri minute časa*, ko stopim v kopalnico z ogledalom, popackanim z zobno pasto, ko na ministrstvu zavrnejo celoten projekt zaradi ene narobe zastavljene besede. Vse bolečine in boleti, komaj občutene in tiste

močnejše, se dajo utolažiti z *de ni mesta vrh zemlje, kjer bi pozabil to gorje*. A večkrat kot te pridejo na dan reklamne domislvice. Bolj so puhle, nemogoče, nedopustne, prej si jih zapomnim, bolj me obletavajo, se mi vsiljujejo, me obremenjujejo.

Zelo sem popustljiva. A ne do reklam. Tudi če vse ugasnem ali utišam, slišim žensko, ki nekje cvili: Kakšen moški pa je, da ne uporablja malicije. Drzne si sezuti sandal in ga celo treščiti z njim po glavi. Mislim, kakšen moški pa je, da lahko to prenaša, ne glede na to, ali zaudarja ali ne? Je to moški, ki preveč ljubi? Ženski, ki preveč ljubi in se enkrat ali dvakrat na dan zaleti v vrata ali pade po stopnicah, gotovo ne bo prišlo na misel, da bi svojega moškega butala po glavi. Tudi sicer bi razgledana ženska svojemu moškemu bolj tankočutno namignila, kakšen vonj ji ustreza na njegovi koži. Ta domislvice najbrž nagovarja razvajenke v slogu hilton. Zelo sem popustljiva. A ne do reklam. Popuščam drugim stvarjem, ki so sprva videti drzne, a se izkaže, da so pravzaprav mehke. Sinu, na primer, ki mi napiše listek: *Mami, plačaj svojemu sinu kazen za prometni prekršek. Hvala*. Poleg je položnica. Sprva v besu butnem, naj kar sam odgovarja za svoja dejanja. Potem pa v košu za smeti najdem zmečkane listke, ki očitno povedo, da se je trudil spravljivo napisati: *Mami, zdravo ... mamica, joj ... mami ... hvala, zaenkrat, bom bolj pazil ... lp, G. ... lep pozdrav ... pozdrav, G*. Pa mu odpustim. Če pomislim na tista njegova sporočila na mobiju: *Ej, prnes uno knj. od anglce, saj veš kero, pa brž, G.*, je tekst, ki sem ga našla na mizi s položnico, pravo leporečje. Pa mu odpustim.

Zvečer se zgodi, da si z možem doma skupaj ogledava kakšen film. Tako in tako lahko računam z najmanj trikrat po deset minut prekinjanja z reklamami, tako da lahko v tem času naredim, kar je še potrebno; nastavim program za mehčanje perila, precedim kombušo in jo nalijem v steklenice, si stanjšam obrvi, napišem kakšno opravičilo za v šolo, spravim mačka iz hiše. Z možem ta čas reklam ni tako prizanesljiv. Postane lačen, vse ga že srbi od lakote, postaja nestrpen, začne si prinašati hrano, dodatne blazine, revije, začne malodane kampirati. Morda pa odpre Men's health na strani, na kateri je članek o sedmih načinih, kako postati popolnoma vzburjen. Mislim, vedno se trudiš, potem pa kupiš revijo za nekaj evrov in stvar je v teku. Ni še pri tretjem načinu, ko se vrne film. Postane razdvojen, razcepljen, ne ve, kaj bi – nadaljeval proti sedmemu načinu ali spet padel v film, katerega vsebino je deloma že pozabil. Hud boj. Še huje je, če jaz med reklamami ne zginem po opravkih. Fenomen skupnih trenutkov ob reklamah je, da ne zineva niti besede, vendar sem nejevoljna, napadalna, vse dokler ne vstanem in

zginem, da bi me razneslo od besa kje drugje v hiši kot z njim, saj najbrž ne bi vedel, kaj me je doletelo. Mislim, neka ženska mojemu moškemu soli pamet, da ona pa ve, kaj ima njena družina rada in kaj je dobro zanjo. Če bi bil prevod njenega teksta v podnapisih, bi najbrž pisalo: *poglejte, moški, jaz imam rešitev, povejte jo še svoji ženi*. Rahlo gospodinjsko erotično gre okrog mize in vsakemu strese na krožnik testenin konzervo s tunami. Gledajo jo kot boginjo, ki jo imajo le oni, imeli bi jo pa vsi. Očitno kradem svoji družini čas, ko ji pripravljam dobro slovensko kosilo. Čas, ki bi ga lahko porabila za pogovor z otroki, zapravim za praženje krompirja, za žganje čebule za govejo juho, za iskanje črvov, komarjev, gosenic in kar je še takih spolzkih stvari v zeleni solati. Bi to reklamo še nekako prenesla, ko bi bilo s tem konec vsiljevanja nekega vzorca, ki osrečuje. Pa se pojavi sanjska ženska, ki jo nekateri iščejo celo v resničnostnih šovih, a jo zlahka odkrijejo prav v reklamnem spotu, ko se odpravlja čistit WC-školjko. Očitno se je ves dan urejala za enkratni dogodek, ko bo lahko zdrgnila školjko, se rahlo upognila v pasu, da se ji bodo napele snežno bele hlače na zadnjici, stisnila nekaj iz tube s kakšnim pokrovčkom že in se nasmehnila v kamero, da se ti strgajo vsi gumbi na srajci in gatah. Stvar je opravljena, lahko si le še umije roke in gre na večerjo. Tako ali tako je že urejena. Si lahko mislim, kaj se on sprašuje. Sprašuje se, kje je pa on našel žensko, ki se takole uredi le, ko gre na literarni večer, na podelitev diplome ali na večerjo ob svečah. Kako je lahko prav on staknil takšno, ki napiše pol drame vsakič, ko se spravlja čistit školjko, in jo skoraj dokonča, ko odkrije še, kaj vse je zataknjeno, odloženo, odrinjeno pod omarice v kopalnici. Kako je lahko prav njegova tako zoprna, ko se vendar da opraviti tako sanjsko.

Po dveh reklamah se počutim kot lojtrni voz na modni pisti. Neustrezna, preživeta. Potem prideta tisti dve, izmed katerih se ena sprašuje, zakaj so vsi moški v vrsti one druge. Ah, pravi ta, to je moja šauma, kar koli že. Strese pramen svojih las, da te zaboli v dušo, ko se spomniš, kako tvoji ostajajo na krtači, na tleh ali v sesalcu. Se obremenjuješ, ker ne veš, da v trgovini čakajo nate šaume, ki prelisičijo naravo. Takoj ponje in vsi moški bodo v tvoji vrsti. Lepo vas prosim, kaj pa naj počnem z vsemi moškimi v svoji vrsti. Eden je dovolj. Ko ga najdem, se malo zaljubim, spustim lase, da zasijejo, ker sijem jaz. Kaj pomaga dober šampon, če ni energije, svetlobe, ki preskoči v oči in na obraz. Vso gimnazijo sem nosila spete lase, ker ni bilo tipa, ki bi nanesel to svetlobo, to šaumo. Potem sem si jih kmalu spustila. Vsako doleti prej ali slej. Le počakati je treba. Kaj pa v trgovini vedo.

Ženske smo vzpenjalke in ovijalke. Za marsikatero našo skrivnost ni treba, da bi se moški obremenjevali z njo. Znamo jo prikriti. Poudarimo pa tisto, kar je všečno in dopadljivo, da se ovijemo in smo ljubljene. Reklame so to našo diplomacijo popolnoma razgalile, uvrstile, razvrstile, opredelile, do podrobnosti izdale. Od tiščanja v trebuhu, velike vpojnosti, prepuščanja, dvojnega vpojnega jedra, dveh slojev, izmed katerih eden zadrži vonjave, do kapljanja, curljanja, nalivov. Sedim z njim in s svojim sinom, ki me lahko le še ustrelita, ničesar več ne morem priznati. Kar smo skrivale dolga stoletja ženske intimnosti, je izdala komercialna domišljija. Moja stara mama je takrat, ko sem to zadevo s tiščanjem dobila tudi jaz, rekla, da me bo vsak mesec obiskala teta iz Amerike. Naj ji pripravim tiste mehke, čiste krpice, pa bog ne daj, da bi se kopala v kadi, ko bo ona tu. Nisem vedela, da imam teto v Ameriki, še bolj me je zanimalo, zakaj bo naenkrat vsak mesec tu, če je prej nikoli ni bilo. Tudi tega nisem vedela, ali naj pripravim dvojne krpice, ene zame in ene zanjo, ali bo vzela tiste, ki bodo ostale meni. Kar koli sem vprašala v zvezi s tem, je rekla: kar tiho bodi, boš že videla, vse bo prinesel čas. Nismo se kaj dosti menili o tem. Izvedela sem le še, da zdaj lahko imam otroka, ne pa tudi, ali je to obvezno in ali si želim. V zvezi z umivanjem sem teto iz Amerike prelisčila že prvi mesec, saj sem šla v kad, ko še ni prišla. Ko sem ugotovila, da očitno nima namena priti, mi je potem mami na moje prigovarjanje manj bajeslovno razložila skrivnosti ženskosti. Danes so o tem podrobno poučeni fantki, dedki, poštarji, nepokretni, drugače spolno usmerjeni, duhovniki, skratka, vsi, ki bi jim vsaj nekatere podrobnosti lahko ostale prihranjene. Večjo plazmo imaš, bolj očitno je dvojno vpojno jedro, bolj si naglušen, močnejše se širi glas o tiščanju in nalivih.

Prav srečna sem, kadar odkrijem knjigo, ki obeta bolj zavzeto, tankočutno in poglobljeno obravnavanje ženske intimnosti kot reklame. Tako sem oni dan odkrila eno z naslovom *Kako zadovoljiti žensko*, v nadaljevanju pa poglavja *Kako razkosati piščanca*, *Pomen nalepk za nego oblačil*, *Kako se izogniti odvečnemu likanju* in ne nazadnje *Vaša partnerica bo navdušena*. Bila sem šokirana. Mar naj si mislim, da imamo ženske vse manj Erazmov in Branetov, ki vedo, *kako* in ne *s čim* zadovoljiti žensko? Res je, da se beseda *zadovoljiti* uporablja v mnogih ugodnih in neugodnih situacijah, vendar ženske najprej pomislimo na tisto, ki nas najbolj osreči. Ne mislim na plačane položnice, poln tank bencina in podobno, čeprav je tudi to za mnoge dobra predigra. V zvezi s tem nimam prav nič proti fantkom, ki med policami v knjižnici skrivaj listajo po spolnih radostih, intimnih dotikih in erotični masaži. Ženske lahko razkosanega piščanca kupijo v trgovini, teh večšin pa kljub morebitni

nizki marži ne premorejo niti Tuševe niti Merkatorjeve police. Tudi v knjižničarstvu se je nekaj let vztrajno uporabljala besedna zveza *zadovoljiti uporabnika*. Duhovito naključje je, da je knjižnica tudi sicer javna hiša, dostopna vsem. Najbrž je spolna revolucija ozavestila stroko, da je nekega lepega dne vprašala svoje študente: pa od kod imate vendar to zvezo, ki je prav zabavna, prosim vas. Študenti so povedali, da so ob pomoči citatnih indeksov našli strokovne članke, ki vsi po vrsti govorijo o zadovoljevanju uporabnikov. Neprimerno, so rekli profesorji. Odslej uporabnike informiramo, zadovoljijo naj jih drugi, zakaj bi se obremenjevali s tem, tako in tako niso nikoli zadovoljni, zadovoljeni? Eh.

Koliko žensk se resnično ceni, pa si ne morejo privoščiti dragih krem, ne bom nikoli vedela. Znajo pa prelisicati kozmetično industrijo, ki snema drage spote s tistim zmečkanim psom, ki se naslanja ženski na ramo in hoče povedati, s čim si je ona zravnila gube, on bo pa ostal za vedno zmečkan, naj se torej zravnamo tudi me, da ne bomo take, kot je on. Če se cenimo. Meni je on prav všeč. Zguban in otožen. Zravnan ne bi bil več on. Ne vem, zakaj nam tako vsiljujejo vzorce, kako postati drugačni, kot smo. Takšni, kot smo, najbrž nismo za nikamor. Treba je torej biti vse drugo, le to ne, kar smo. Ker se cenimo, bomo najbrž razmislili o tem. Da je besedna zveza *ker se cenim* postala del živega jezika slovenskega naroda, mi je oni dan potrdil tudi sin, ko je povedal, da jih je *prfoksa za matko pol ure maserala, da so kao glupi, zaspani in leni in da jih ne bo več gledala, ker se ceni*.

Spomnim se tistega spota o mleku. Čeprav mleko ni dobro za ledvične kamne iz kalcijevega karbonata, je bilo dogajanje prav dopadljivo. Ali pa tista: *Moja dva spet zbirata nalepke. Ampak onadva zbirata enaake nalepke. Mislim!* Čeprav meni Tuševe nalepke padajo iz denarnice v Merkatorjevi trgovini in nasprotno, jih je lepo podariti komu, ki mu manjkata le še dve ali ena. Tako drobne stvari, pa tako osrečijo. Prav pozabiš, da stvari ne boš dobil zastonj, da jih boš kupil morda zato, ker že nekaj časa nisi plačal nečesa, česar ne potrebuješ.

Pesem, ki jo slišimo zadnjo, si nenehno ponavljamo. Svetujem: če je zadnja pesem, ki jo slišite, tista *Prišlo mi bo to noč ...*, obvezno poslušajte še naslednjo, tudi če zato zamudite službo, vlak, zmenek, taščo, kar koli. Meni se je prav ta zadnjič vsiljevala ves sestanek strokovnega sveta, čeprav je bila glavna točka dnevnega reda Pripombe k etičnemu kodeksu delavcev v javnih službah. Nekako se da prenesti, če zadeve na sestanku ne potekajo, kot bi želeli. Če pa gre vse kot po maslu, si nehote začnemo glasno mrmrati pesem, ki nam polni glavo, odkar smo ugasili radio. Neprijetno. Tudi z reklamami je tako. Nazadnje na primer vidiš tisto, v

kateri carinik zapleni mehčalec in ga bo tudi obdržal, ker ima ona še vedno tako obstojen pulover. Ko potem prideš med police, verjameš, da prav tega potrebuješ tudi ti. Kaj veš, kdaj te pot zanese do carine. Ne razmišljaj o primerih, v katerih bi potreboval mehčalec v tujini, razmisli raje o tem, da boš lahko pretihotapila prepovedane substance, orožje, absint in kar je takega, če boš imela pravi mehčalec, kajti cariniki padajo na mehčalec. Za vsak primer si v resnici z njim ne mehčaj puloverja, ko imaš namen prestopiti mejo. Kaj veš, morda se ti pulover le razvleče, v tem primeru boš carinike težko prepričala o svoji nedolžnosti.

Rada imam glasbo, imam posluh, zapomnim si besedila, a morda je prav to problem, namreč da si jih zapomnim. Nekatera res zarežejo. V vzgojo, v dopust. *Smisel življenja je ležanje na plaži ... visenje v mreži med dvema drevesi*. No, celo računalnik mi je podčrtal nedopustno zvezo besed. Dva dni sem pripravljala prtljago za smučanje. Vožnja proti smučišču bi bila užitek, če se ne bi vrinili Zmelkowi. Otroka sta poslušala in vso pot tudi pela dolgovezno besedilo o biti, ki mi je zarezalo v uho prav s tistim *med dvema drevesi*. Mislim, otroke do onemoglosti učiš sklanjatve, da si kaj zapomnijo. Mislijo, da ustrezajo tebi, če se jim posreči kakšen sklon. Potem pa slišijo na radiu tole *med dvema drevesi* in že podvomijo o šolstvu, o starših, o celotnem izobraževalnem sistemu, kajti glasbeniki že vedo, zato so pa na radiu. Otroka sta znova in znova prepevala o tej biti, mene pa je minilo veselje do smučanja, še preden sem izvedela ceno smučarskih kart. V vsakem primeru bi morali imeti besedila popevk in pouk slovenščine ločeno življenje. Sin sprašuje, kje piše, da so ta pravila, ki so sprejeta, prava. Morda so pa njihova bolj prava. Ga vprašam, kje pa imate zapisana vaša pravila, ha? Dokler niso zapisana, veljajo ta, ki so bila zapisana nazadnje, in se držite teh! Nastane sumljiva tišina. Vem, razmišlja o zapisanih pravilih. Upam, da se bo spomnil na SSKJ, na Toporišiča, Žagarja in druge prej, preden spet pride naokoli verz *med dvema drevesi*.

On, seveda, še kar razmišlja, radio pa je medtem prav dobre volje. Ne spomnim se, kdo je bil nazadnje tako dobre volje. Za zdaj na cesti nič novega, pravi, čakamo, da nas obvestite, nam sporočite, če se morda kje kaj dogaja. Prav nestrpni so že. Dragi moji, usmilite se radia in se zakantajte v prvo drevo, ki vam pride na pot. Čakajo, da bodo lahko poročali. Tako pozoren do vaših dejanj ni nihče, verjemite. Še ni primernega drevesa? Skušajte nenadoma zaviti na levo. Ne bo vam žal. Imajo že vse, le nagrade za aktualnost poročanja še ne. Čakajo vas bogate nagrade. Dobro, naj uživajo tisti *med dvema drevesi* in tisti, ki čakajo, tako in tako moram razmisliti, kako bi naučila nekega malčka napisati ime Hausenbichlerjeve

ulice, v kateri živi. Za vsak primer, če se izgubi v Siticentru ali Planetutušu, v katerem s starši preživi največ časa.

Lahko si postavljam retorična vprašanja – *kaj mi je tega treba bilo* ali pa *kaj mi pa morejo*. V resnici mi vsega tega ne bi bilo treba slišati, ko bi bili doma tako usklajeni, da ne bi ničesar vklopili. Kadar vem, da ne bo nikogar, ko pridem domov, mi je dobro. Veselim se palčke za uho. Tisti hip se ne morem spomniti večjega užitka. Mislim pa, da nas želijo glede tega prikrajšati, saj zadnje čase govorijo o spreju, od katerega steče maslo iz ušesa. Mislim, gre tu za maslo ali za užitek? Potem mi iz torbe pade ena izmed rumenih revij, vseeno katera, tako ali tako ima že vsak dan vsaj eno, da nam ni treba po nepotrebem čakati do petka ali še dlje. Težko preživim dan, ne da bi vedela, kako je z Britney Spears. Postala sem odvisna od njenih premikov, zato se informiram skrivaj in tega ne priznam. Samo da vem, po kateri poti je šla tisti dan v nakupovalni center, pa mi odleže. Strašljivo tiho je, če ničesar ne vklopim. Poskusim s televizijo, pa mi je bolje. Samo da vem, da nisem sama, da je z mano svet na Kanalu A, pa mi odleže. Čeprav vsako sekundo kdo odide; eni nenadoma na levo, drugi zdrsnejo v teniskah, pa oni, ki so ob istem času na istem kraju, in vsi drugi, ki so hiteli, a vendar niso prišli. Še vseeno ostane dovolj razpoložljivih za politične boje, ne boje, mesarsko klanje, za skoraj preživetveno pomembno izmenjavo mnenj o vzdržnosti pred zakonom in podobno. Tudi vreme bo. To me pomirja. Na mizi je hčerino angleško branje *The butler did it*. Vzamem v roke še to in preberem prvo zgodbo. Mislim, kje še najdeš tako ubogljivega batlerja. Kliče ga gospodar in vpraša, kaj počne žena. Batler pove, da je z vodovodarjem v kopalnici. Aha, tako ali tako je vedel, da ga vara. Naroči batlerju, naj v spalnici poišče puško in oba ustrelji v glavo. Ko batler izpolni naročeno in se vrne, ga gospodar vpraša, kaj je storil s puško. Pove, da jo je vrgel v bazen. Ampak mi nimamo bazena, pove gospodar. A tako, se začudi batler, no, potem imate pa napačno številko, na svidenje. Mirno odloži slušalko.

Jutri se pomenim s hčerko. Obvezno.

In potem jutri spet po isti poti mimo vseh domislic na plakatih, vhodnih vratih, panojih, stebrih, komaj skupaj zbitih deskah, straniščnih stenah, fasadah. Mimo vseh časopisov, ki se sprašujejo, kdaj bo gorelo tudi slovensko morje, ki sprašujejo, ali menimo, da imamo dovolj praznikov, ki ugotavljajo, da bi bil vsak rad Gatesov prijatelj, svetujejo čistilni gel Visibly Clear 2 v 1 in masko za izjemno čisto polt, povedo, česa se je narobe naučil iz porničev, spet nasvet – Prebudi se čudovita, Kako preživeti skok čez plot, Ups, hitri prstki – seks, ko si sama, Ostanite suhe med nalivi, Raziskave kažejo, da so moški manj kritični in obsojajoči kot

ženske, Branje ne redi, Kazni po novem – izreži in si za opozorilo prilepi na armaturno ploščo, Ali si depresivna?, Dan začni s popolnim raztegom – pokloni se prebujajoči se Zemlji, Horoskop za ribo: ogrela se boš za izkušenega, vendar precej neodgovornega tipa. Skratka, naslovi, s katerimi je mogoče napisati zgodbo našega življenja, vsak dan novo, drugačno od včerajšnjega in jutrišnjega dne.

Ko vse utihne, ko ugasnejo vse luči razen tiste na moji nočni omarici, se vrnem k Lainščku. Vedno počaka, da pridem. Ne išče me prej, ker ve, da bi me zmedel, če bi me nepričakovano poiskal v tem zmedenem, strganem, nalomljenem, odrgnjenem svetu. Bi zardela in se nekako izognila srečanju z njim, če bi zaslutila, da prihaja ob nepravem času. Ko pa sem sama, ga vzamem v roke in se položim med njegove strani. Pustim, da se mi bliža, da se mi odmika, me upogne in spet poravna. Dovolim, da me prehodi, napolni, izprazni. Če ne bi imela teh strani, bi kar spolzela. Stran od ljudi. Tako pa si s teh strani nalijem čas za nov dan in je spet dobro. Vsem bi nam moralo biti tako dobro.

Kaj sem hotela povedati? Najbrž predvsem to, da je življenje lepo prav zato, ker imamo možnost v skrušenosti, polomljenosti in preobilici dneva najti nekaj tako lepega, kot je beseda, ki jo iztisne duša, ko je sama s sabo. Beseda, s katero so popisane strani knjige, ki jo zvečer odložimo na omarico, da nas počaka do novega večera. Že zato je vredno.

Igor Grdina

Knjiga marginalij

Predgovor

Pisanje zapleta besede v mreže pomena, ki so namenjene lovljenju usode, branje pa jih vtkava v preproge smisla, brez katerih se sobane gole eksistence nikoli ne bi mogle preobraziti v domovanja človeških življenj. Glasovi in črke so nekakšni smerokazi v blodnjakih minevajočega trajanja. Na njih je prebujenemu duhu zmerom mogoče prepoznati tako palimpsestno zastrite sledove večnih vprašanj kot lesketajoče se drobce trenutnih odgovorov.

Ahasversko popotovanje besed med pobudnimi stvariteljsko-sprejemniškimi (ne)razumevanji je edina nepretrgana zgodovina sveta. Branja, ki so kontrapunktično razpeta med soglasja in nestrinjanja, ustvarjajo neravnodušne skupnosti v času in prostoru. Ne silijo k privrženosti ali zvestobi, ampak vabijo k povezanosti in uvidevanju.

Brati pomeni sprejeti nagovorjenost, ki presega osebno znanstvo, polilološko – se pravi z vero v možnost prijateljskega razmerja do ustvarjalca ter njegovih misli, besed in likov. Polivalentni simboli, ki so med valovi in penami vsakdanjih pogovorov praviloma ponižani na raven enopomen-skih alegorij, v črke poljubljajočem očesu ohranjajo magičnost nikdar povsem pojasnljivih hieroglifov. Knjige niso mrtva pokopališča sanj, marveč gomazeča mravljišča mavričnih barv, vabečih vonjav, vzburljajočih okusov, zanosnih gibov in opojnih zvenenj besed. Četudi vsega ni mogoče povedati, nič ne sme biti zamolčano.

Ustvarjalno priklicevanje stvari v miselno in besedno pričujočnost ter njihovo recepcijsko preobražanje v navzočnost sta dve plati istega kovanca. Pisci, ki svojo stvar razumejo, so zmerom pozorni popotniki skozi pragozd knjige sveta. Po drugi strani pa so tankočutni bralci vedno avtorji navdahnjenih interpretacij, ki so tako na začetku začetkov kot na koncu koncev edine trdne postavke v slehernikovem univerzumu.

I

Najlepše je biti umetnik pred svojim prvim delom. Tedaj si le hotenje in hrepenenje. Nobenega dvoma o sposobnosti ni, pa tudi razočaranja ne. Ni niti ujetosti v nujnost; povsod je prostost svobode.

Domišljija je srečna, dokler ni njeno merilo stvarnost, ta pa je veličastna do prvega resnega soočenja s sanjami. Primerjave niso le uničevalke samozavesti, ampak tudi relativizirajo usodo.

Zanos volje do ustvarjanja je najčistejša oblika neravnodušnosti.

II

Vsako vprašanje zgreši svoj cilj, saj je z njim že začrtan prostor odgovora. V njem ni samo domneve, ampak tudi dobršna mera vnaprejšnje določenosti. Če hoče človek izvedeti kaj zares novega – sploh še ne slutenega –, mora druge samo pustiti pripovedovati. Ni jih treba niti posebno vzpodbujati: molk ljudi moti toliko, kot se jim težnost zdi samoumevna. Naravnost nevzdržen pa je, ko kdo čuti, da igra glavno vlogo. Pozornost, ki mu jo namenjamo, je nepreslišljiv ukaz o pripovedovanju.

Na splošno so ljudje radi zaupljivi. Posvečevanje drugih v skrivnosti, za katere vemo, da niso posebno razširjene, je znamenje človeškosti. Se temu reče neumnost – ali samo omogočanje vednosti, spomina in zgodovine?

III

Diktatorji nikoli ne govorijo tako, da bi se kdor koli lahko povsem identificiral z njimi. V vsakem primeru morajo biti občuteni kot ljudje s posebnostmi. Radi zvenijo nebogljeno, da se lahko množice, ki jim sledijo, čutijo gospodarje iluzij.

Hitlerjeva nemščina je bila za Pruse, Porence in Švabe smešna; Stalinova ruščina je izdajala Kavkazijca, ki jo je obvladal z mislijo, vendar nikoli ni posvojil njene melodije. Tito je srbsščino in hrvaščino mrcvaril kot nihče drug: iz njegovih ust je prihajal na pol artikuliran (ne)jezik. Mogoče je bil Mussolini grotesken tudi zaradi zvena množici namenjenih besed in stavkov, ne samo zaradi hiperteatralne gestikulacije telesa ...

Diktatorje je treba znati slišati, dokler še lahko razmišljamo o tem, kako govorijo. Tedaj jih lahko suvereno doživljamo kot komedijante in ustvarjalce tragedij. Pozneje se jim lahko smejimo samo tako, kot nam predpišejo. Takrat jih lahko še poslušamo. In ubogamo.

IV

Titov prevajalec je pred predstavitvijo spominov na leta svoje pomembnosti za svojega najljubšega nemškega pesnika razglasil Goetheja. Sam

imam rajši Heineja, in to sem mu tudi povedal. Nekako naravno je, da je dvorjanom blizu Goethe, ki ga nikomur ni bilo treba prepovedovati – kajti da ga ljudje niso brali, je bila dovolj že njegova veličina. Weimarska klasika je odvisna od učiteljev in spomenikov.

Titov prevajalec je želel biti med predstavivijo knjige svoje nekdanjosti, ki sem mu jo pomagal listati pred občinstvom, duhovit in je pripovedoval tudi o tem, da je imela cesarica Elizabeta Avstrijska med pesniki najraje Heineja. Pristavil je še nekaj besed o njenih telovadnih in prehranjevalnih čudaštvih – kot da bi bila v nekakšni zvezi s poezijo. Nisem mogel biti tako okruten, da bi mu vrnil z enakim in ga spomnil na Goethejevo univerzalno politično sprejemljivost in na zažiganje Heinejevih knjig v tretjem rajhu. Titov prevajalec je namreč Jud. Pa tudi o okusih se ne razpravlja.

V

Ko je bilo obleganje Sarajeva končano, so na Dunaj povabili nekaj profesorjev iz skoraj zadušenega mesta, da bi razpravljali o tem, kaj se jim je pravzaprav zgodilo. Obnje so posadili znamenite humaniste s starodavnih zahodnih univerz, ki so znali pojasniti vsako malenkost vsaj na dva načina. Dialoškost je bila tedaj geslo dneva: če nisi mogel razpravljati z drugimi, si se prekal s samim seboj.

Nekaj vabil za udeležbo je bilo razposlanih tudi po Srednji Evropi, ki se za hip ni zdela samo meteorološki pojem. Tisti, ki so prišli iz podeželskih domovin med Baltikom in Jadranom, so veljali za statiste.

Okrogla miza – ki je bila, kot po navadi, precej oglata – je potekala v okvirih običajne akademske živahnosti. Zahodnjaki so samozavestno razlagali tisoč in eno podrobnost, ki je usodno pomembna (ali pa tudi ne). Drugi so vljudno poslušali.

Nenadoma sem se zavedel, da nihče izmed Sarajevčanov ni spregovoril niti besedice. Samo oči so izdajale, da so živi. Humanistov, ki so razlagali, kaj se jim je zgodilo med obleganjem, to ni niti malo motilo.

Tiskovne agencije so pozneje poročale o popolnem uspehu srečanja, ki se ga toliko in toliko let pozneje po vsej verjetnosti spominjajo samo še tisti, ki smo na njem molčali. Zgodovina je mogoča samo v tišini; hrup jo ubija.

VI

V romanih mrgoli genialnih opisov povprečnežev: njihovo življenje za nas postane očarujoče zanimivo in čudno privlačno. Celo srednja mera vsega se razkrije za nedolgočasno – čeprav nikoli ne navdihuje.

Zato pa v romanesknih tekstih ni mogoče najti enako imenitnih opisov veličastne človeškosti: geniji se v literaturi redno pojavljajo kot karikature.

Biti morajo tako enodimenzionalni, kot jih prikazuje k monumentalizaciji patološko nagnjena zgodovina, ali pa tako nebogljeni, da lahko z njimi sočustvujejo celo povprečneži, ki so pod sentimentalno povrhnjico neznosno okrutni. V romanih geniji izgubijo vso svojo enkratno naravnost. Preobrazijo se v brezupno štoraste ljubimce, zadirčne može in očete, ki ničesar ne razumejo. Tako nihče ne more več gojiti slepila, da so zares genialni. In da so vredni opisa v knjigi.

Vse kaže, da se genialnost izmika kakršni koli deskripciji. Mogoče jo je samo poimenovati.

VII

Improvizacija svetovne zgodovine je dosegla dramatični vrhunec z bojem dveh slikarjev sredi 20. stoletja. Mislim, da je Hitlerja in Churchilla najintimneje povezovalo prav soočanje z belino, ki kriči po zapolnitvi s črto in barvo. Pisanje knjig in sugestivno nagovarjanje sodobnikov ju naredi samo pripadnika iste generacije.

Hitler je hotel postati umetnik, vendar je imel premalo znanja, da bi lahko zakril pomanjkanje svoje nadarjenosti. Celotek teoretizirajočih profesorjev in akademsko (ne)vljudnih kritikov ni mogel prepričati o svojem artistskem poslanstvu. Tako mu ni preostalo drugega, kot da je postal vojak. Jezik zaledja ga je potem prekrstil v politika.

Churchill je slikal amatersko, neredko tudi terapevtsko. Vedno samo za sprostitev. Njegove slikarske ambicije so bile več kot skromne – povsem drugačne kot v parlamentu ali na fronti.

Videl sem nekaj slik prvega in drugega. Zdi se mi, da so Hitlerjeve barve vegetarijanske in sentimentalne do okrutnosti. Motiviko, ki se razodeva skozi njega, je določila volja, ne prvinska očaranost nad nešteti čudesi sveta. Churchill pa je bil blizu kolorističnemu hedonizmu; njegov čopič ni skrival soglasja nad raznovrstnostjo oblik, barv in odtenkov življenja. O kakršni koli obliki askeze ni niti sledu.

Ne Hitler ne Churchill se za slikarskim stojalom nista pretvarjala. Prvi ni maral upodabljati ljudi, drugi se ni navduševal nad tihožitji. Celotek sodobniki se o njiju ne bi mogli motiti, če bi jim bilo mogoče primerjati slike, ki sta jih ustvarila. A svetovna zgodovina noče biti razberljiva vnaprej, ampak samo za nazaj ...

VIII

Lepota je strašna, ker je nedvoumno pričevanje o tem, da popolnost obstaja. Na svetu so tudi stvari, o katerih je mogoče reči, da ne potrebujejo dopolnjevanja in popravila. Izboljševanje v življenju ni nujno; včasih je celo svoje nasprotje.

Lepota nikakor ni slutnja popolnosti, ampak je njena obljuba. Ni možnost, temveč gotovost. Hoče zaupanje vseh, ker se ne zadovoljuje z vero vase.

Lepota je ustvarjanje harmonije, če jo razumemo kot vprašanje; če jo štejemo za odgovor, pa je generator problemov in nelagodja. V njej ni nič pomirljivega: z vsem, kar je, neustavljivo izziva, in sicer tako, da je le moč, ki se z nobenim pogojem ne more preobraziti v silo.

IX

Nikoli nisem razumel, zakaj skoraj vsi ljudje splošnostim v svojem mišljenju brez najmanjšega zadržka pripisujejo večji pomen kot posamičnostim. Prepričanje, da so vprašanja, ki abstraktno – torej brez zveze z določenim časom in prostorom – zadevajo vse, odločilnejša od tistih, ki se konkretno, se pravi v neponovljivem trenutku in na natančno opredeljivem kraju, zastavljajo samo posamezniku, prehaja v čvrsto vero. Še več: postaja celo samoumevnost oziroma neizogibnost s statusom nujnosti.

Pri tistih, ki prisegajo na takšno razumevanje, pa je najti čudno nedoslednost: problemom človeštva, življenja, sveta in kozmosa redno posvečajo manjšo pozornost kot skrbi zase. Konkretnosti ljudi praviloma spravljajo v veliko večjo zadrego kot abstrakcije. Realnost posameznosti je nevarnejša in bolj boleča od tiste, s katero se lahko pohvalijo splošnosti. Prav zato je mogoče reči, da je zgodovina usodnejša od filozofije – četudi je ta kdaj morebiti bolj pesniška.

X

V 20. stoletju je dehumanizacija postala kriterij za modernost umetnosti. Človeškost v mišljenju in izrazu – tja do najskrajnejših meja prisposodob – se je prelevila v drugo ime za večno včerajšnjost. Čustvovanje je bilo razglašeno za le posmeha vredno grimaso duha in telesa.

Toda pred prvo svetovno vojno je obstajala tudi druga možnost modernosti: ožine človeškosti bi bile lahko presežene z vzponom k brezmejnemu stališču življenja. Maurice Maeterlinck, čigar pero je povečalo krhko bivanje čebel, in Ivan Cankar s čarobnimi silhuetami iz živalskega sveta opozarjata na neizhojeno pot umetnosti, ki bi bila veliko plemenitejša od utrte. Perspektive lepote bi se lahko širile; eliminacionizem in redukcijem, ki sta jo doletela v dobi skrajnosti, nikakor nista bila nujna.

XI

Kronike z muslimanskih obal Sredozemlja poročajo, da so Normani na Siciliji nekoč vneto nagovarjali neustrašnega grofa Rogerja, naj jih popelje na križarsko vojno. Bojevito so kričali in vihteli meče – v imenu

plena. Grof jih je ubijajoče dolgo poslušal brez pravega zanimanja, nazadnje pa se je le odločil spregovoriti. Z roko je dal svojim zvestim vojščakom znamenje, naj utihnejo, nato pa je vstal s prestola, dvignil levo nogo in glasno prdnil.

Kronike s krščanskih obal Sredozemlja o tem dogodku ne vedo povedati ničesar. Zgodovina pač govori – in molči – iz vere.

XII

Pred leti sva se z Brankom Agnelettom pogovarjala o Trstu v času anglo-ameriške uprave. Dejal mi je: “Skoraj vsako nedeljo je mojega očeta obiskal Novačan. Nikoli mu ni zmanjkalo idej – ma so bile ene res na višini, druge pa za nikamor. Vtepel si je v glavo, da bo postal guverner Svobodnega tržaškega ozemlja; po mestnih ulicah je hodil kot kralj. Sanjal je o tem, da bo na belem konju prijezdil v Ljubljano in iz Slovenije pregnal komuniste ...

Ma kar koli je že razlagal, poslušati se ga je splačalo zmerom. Ste veliko zamudil, ker ga niste poznal!”

Po pripombi, da imam za to vsega upoštevanja vredno olajševalno okoliščino – bil sem namreč rojen 14 let po Novačanovi smrti –, se je ugledni tržaški odvetnik nasmehnil in zamišljeno pristavil: “Znam, znam, ma vseeno pravim, ker je zamudil vsak, ki ga ni poznal.”

XIII

Je Rousseau zares verjel v naravno dobroto človeka, ki jo je tako nepozabno oznanjal? Ni bila njegova misel o tem le dosledno nasprotovanje kristjanom, ki so menili, da je slehernik zaradi posledic izvirnega greha obremenjen z zlom? Filozofi so se v 18. stoletju doživljali kot nepomirljiva opozicija vernikom Svetega pisma; menili so, da se morajo v vsem razlikovati od njih. Rousseauja bi potemtakem k ideologiji naravne dobrote človeka lahko vodilo samo nasprotovanje krščanskemu pogledu na in v svet. Njegovo lastno spoznanje je utegnulo ostati v oklepaju ...

V dobi umirajočega rokokoja si je samo Casanova drznil trditi, da mu je v umetnosti eksistiranja uspelo združiti prepričanje in vero; na smrtni postelji je namreč dejal: “Živel sem kot filozof, umiram kot kristjan.”

XIV

Nič ni bolj spremenljivega kot spomin, nič ni bolj začasnega kot zgodovina, nič ni bolj negotovega kot izkušnja.

XV

Med potepanjem po Italiji me je pot zanesla v delavnico podeželskega mizarja. Videl sem, da bo mojster vsak hip končal nenavadno omaro, ki bo imela vrata spredaj in zadaj. Ko sem se pozanimal, kdo naroča takšne modele, sem dobil izčrpno pojasnilo: "Veste, pri nas so finančne oblasti zvite: k ljudem, ki so osumljeni nezakonitega poslovanja, najprej pošljejo policijo, da zapečati obremenjujoče papirje v njihovih hraniliščih, preiskovalci pa se pri grešnikih oglasijo čez dva ali tri dni. Človeku je tako dana možnost za razmislek. Možje postave so prepričani, da se je razumno pogoditi z državo, ki vsekakor zna odpuščati – ker misli, da je Bog. Ko mine prvi šok ob razkritju, se marsikdo res odloči za sodelovanje z oblastmi.

Pametni pa razmišljajo dolgoročno in poskrbijo, da imajo njihove omare vrata tudi na hrbtni strani. Zato se jim ni treba pogajati in sklepati sporazumov o odpustkih – kajti policajem se ne zdi potrebno, da bi zapečatili tudi lego pohištva. Stene se res ne morejo premikati, zato pa se omare zlahka ... Kaj hočete, oblast je vedno neumnejša od tistih, ki jih nadzoruje *po pravici*."

XVI

Dandanes je smeh naraven samo še za gostilniško mizo, ki se šibi pod težo steklenic, kozarcev in opolzkosti, jok pa ob sveže izkopanih grobovih. Kazanje čustev pred pričami drugod preprosto ni več spodobno. Človek se mora naučiti preživeti vsakdanjost brez njih. To ni stvar prenovitve bontona, ampak posledica sprememb v možnosti dojetanja, ki tako ali tako postaja odvečno. Smeh in solze, ki so izraz nekontroliranega sprejemanja življenjske stvarnosti, v kozmosu igre in videza izgubljajo tla pod nogami; prostor imajo samo še v getu neobvladljivih situacij.

Z otožnostjo prebiram v spominih davno rojenih večnih sopotnikov, da so se pogosto in glasno smejali. Razumeli so svet. Tudi jokali so se. Poznali so ljudi.

XVII

Treba bi bilo napisati zgodovino domišljije. Realnost časa se najbolje izrazi v predstavah, ki jih ne vklepa izkušnja možnega.

V antiki je bila domišljija moralistična in satirična: brez dvoma je hotela služiti izboljševanju sveta – tako z angažirano tendenčnostjo kot z nebrzdano zabavnostjo. V srednjem veku je postala zastrašujoča; v njej je dobilo domovinsko pravico vse, kar je človeka ogrožalo in omejevalo. V jutranjih urah modernega sveta se je preobrazila v umetnost; doživljala se je kot zgoščeno življenje. Pozneje se je prelevila v pravljico: zavlada ji je igra.

V drugi polovici 19. stoletja se je domišljija pojavila kot napoved prihodnosti; zaznamovala jo je znanstvenost. Nazadnje je evolucionirala v oprijemljivost številnih vzporednih sedanjosti; popotovanje v obzorja prihajajočih dni se je končalo v uničevalni vsemogočnosti.

XVIII

Pravi preizkus pisatelja je druga knjiga. V prvencu je vsakdo – od genija do patološkega grafomana – pristen. Vsaj potencialno je tak, kakršen je: svoje (z)možnosti prevede v tekst. Razkrije svoje robove in meje, do katerih seže, čeprav marsikdaj bolj slutenjsko kot jasno določljivo.

V drugi knjigi se avtor ne sme ustvarjalno ponoviti – mora pa ostati vsaj enako prepričljiv in samosvoj kot v prvi. Rešitev ni preobleka, temveč preobrazba. A komaj kaj je težavnejše od mišljenjske in čustvene metamorfoze. Sprememba je sicer nekaj najnaravnejšega v življenju, toda kultura čisla stalnost, ki jo šteje za komaj dosegljivo vrlino ...

Druga knjiga je zato vedno dvojni upor: na eni strani napada večnost svoje lastne podobe, na drugi pa spodkopava trajnost načel, ki utemeljujejo neomejeno veljavnost vrednot.

XIX

Obleka ne naredi človeka ...

Velikokrat sem slišal ta napol optimistični, napol tolažilni pregovor. Izkušnje so me prepričale o njegovih več kot stodontni točnosti.

Toda skoraj enako pogosto se mi je v ušesa in možgane zaril stavek: Obleka naredi človeka. Vsakdanjost je potrdila tudi to misel.

Oba med seboj nasprotujoča si pregovora veljata hkrati – ves čas in povsod. Črte, ki bi ločila gravitacijski polji njune modrosti, ni nikjer. Nasprotja se ne izničujejo, izključujejo ali dopolnjujejo, temveč preprosto so.

Življenje opravi z absurdom naravno: formulira ga kot paradoks. Filozofija iz njega naredi dramo sistema, ki ne more biti drugačen kot nepopoln – torej bolj ali manj nesmiseln.

XX

Zgodovina je hkratna pot v dve smeri: kot kronika se pomika iz preteklosti v sedanjost, kot spomin pa prodira iz zdajšnjosti v minulosť. Izginja v vrtincih, iz katerih se poraja: na eni strani jo požira in bruha na plan odmikajoča se trajna današnjost, na drugi pa vsak hip bolj oddaljena večna nekdanjost.

Historiografija se je odločila slediti poti kronike, ki izhaja iz logike dogajanja in pripovedi. Celotni pisci memoarov jo priznavajo kot edino

mogočo. Pot spomina, ki nasprotuje vzročno-posledični interpretaciji življenja, je še neizhojena. Neepska tematizacija zgodovine se preprosto zdi nemogoča. Toda ali je res takšna? Bi bila historiografska obravnava, ki bi sledila smeri spomina, nadrealna – ali samo nerealistična?

XXI

Zadnji dve stoletji sta polni ljudi s čistimi rokami in umazanimi prsti. Srečati jih je mogoče na vsakem vogalu dobe nepozornosti.

Prejšnji časi so moralno higieno razumeli mnogo bolj poetično: zadevala je samo dušo. Roke so bile lahko umazane tudi čez komolce – pa je bil človek kljub temu čist. Celo kraljevska pot v nebesa se je odpirala pred njim ...

Sposobnost metaforičnega mišljenja je bila nekoč veliko večja, kot je dandanes.

XXII

Ravnodušnost do uspeha je edina poživljajoča oblika apatije.

XXIII

Na enem prvih ljubljanskih sprejemov ob avstrijskem državnem prazniku sem srečal bodočega klasika slovenske literature. Zapletla sva se v lahkoten pogovor o človeških postavah, ki segajo od bohotnih baročnih arhitektur do asketskih gotskih stolpov.

Diplomati so medtem postali podobni konjem in so jedli stoje; posneli so jih reprezentanti improvizirane poosamosvojitvene elite – od igralcev, sociologov in piscev aforizmov do zgodovinarskih napovedovalcev preteklosti, filozofov in kapitalistov, ki so bili še včeraj zvečer marksistični radikalci.

Čudno se mi je zdelo, da so se vsi s takšno pozornostjo ozirali proti mojemu sogovorniku; nekateri so ga celo ogovarjali z *Njegovo ekscelenco* in hvalili popolnost njegove slovenščine, ki se je meni zdela samoumevna.

“Pri teh komplimentih gre za pomoto. Ljudje me nenehno zamenjujejo z nemškim ambasadorjem,” se je odpuščajoče nasmehnil bodoči klasik slovenske literature in potem čez čas šepetaje dodal: “V resnici sem samo veleposlanik poezije.”

XXIV

Ponosna mati pripelje k skladatelju – v Avstriji k Schubertu, v Nemčiji k Schumannu, v Sloveniji k Benjaminu Ipavcu in na Hrvaškem k Ivanu pl. Zajcu – zasanjanega kratkohlačnika. Navdušeno razlaga:

“Ko bi vedeli, maestro, kako igra klavir! Že od svojega četrtega leta je pravi virtuoz. Pa tudi lase ima kot Beethoven ...”

“Videz je pravi, upam, da bo tudi zvok,” zamrmra skladatelj – kateri koli že.

Fantovi prsti se prostodušno sprehodijo po zveneči šahovnici iz slonovine.

“No, ste slišali? Kaj naj naredim z njim?”

Skladatelj – v Avstriji Schubert, v Nemčiji Schumann, v Sloveniji Benjamin Ipavec in na Hrvaškem Ivan pl. Zajc – se tolažeče nasmehne:

“Čim prej mora k frizerju, gospa!”

XXV

Največji dosežek avtorja spominov ni zmaga nad nasprotniki, ki so triumfirali nad njim v življenjski stvarnosti, ampak ustvaritev podobe nostalgije vrednega časa. Ne gre za to, da bi se pri bralcih vzbujala želja po ponovitvi preteklosti v sedanosti – ali celo prihodnosti –, temveč za preoblikovanje dokončanosti v dovršenost. Iz zaključenosti je skoraj vedno mogoče pričarati lepoto, dovolj redko pa se le-to posreči podaljšati v neubranljivo zapeljivost.

Predvsem pa velja: kdor hoče pisati spomine, si jih mora najprej izmisliti. Doživeti jih pravzaprav ni nujno ...

XXVI

“Pariz je maše vreden,” je julija 1593 dejal Henrik Burbonski ter se iz gorečega hugenota prelevil v tolerantnega katolika. Potem je lahko postal *Njegovo najbolj krščansko veličanstvo* – četrto svojega imena.

“Knjiga je postelje vredna,” je v začetku tretjega tisočletja ugotovila raziskovalka poezije, ko je legla pod pesnikujočega založnika. Čez čas se je znašla v vrsti spoštovanja vrednih kreatorjev literarnega življenja in smrti na Slovenskem.

“Ta svet je komedije vreden,” je prešnilo zdolgočasnega zgodovinarja zgodnjega novega veka, ki je v svoj mobilnik začel dobivati strastna sporočila vse znamenitejše raziskovalke poezije. V globine elektronskega spomina nekoč mimogrede vgravirano in potem pozabljeno ime, ki ga je družilo s podjetnim založnikom, mu je odprlo vrata v gledališče pragmatičnega čustvovanja. (Po)etika je iz Rostandovega *Cyranoja* naredila kos življenja.

XXVII

A. J. P. Taylor je na vrhuncu svoje slave mlajšemu kolegu razložil, da je preprosto moral postati zgodovinar, ker je obdarjen z malone brezmejnimi

manipulativnimi sposobnostmi. Nazadnje je med smehom postavil piko na i: “Samo pomislite, kaj bi bilo, če bi se posvetil politiki!”

Usoda pač ni samo predrzna, ampak tudi previdna ...

XXVIII

Dejstva so zmerom izmišljena, njihove neštete interpretacije – z najbolj neverodostojnimi vred – pa so vedno stvarnost. Svet je narejen iz razlag. In četudi te niso vselej kratkočasne zgodbe, so vsaj vznemirljiva intriga.

Potreba in želja po pojasnitvenih formulah je rodila tako matematično kot mistično logiko. Obe se trudita biti vnaprejšnja univerzalna izkušnja in se utemeljujeta na upanju, da so dejstva izmišljije, ki ustrezajo stvarnosti interpretacij.

XXIX

Profesor antične filozofije mi je med vratolomno vožnjo v Maribor pripovedoval vedno vnovičnega spominjanja vredno zgodbo o vrhuncu svoje meteorske kariere. Tudi takrat je pohodil pedal za plin – čeprav ga je bolečina v desnem gležnju vsak hip bolj neusmiljeno opozarjala nase. Uvodnega predavanja na simpoziju pač ni mogel odpovedati zaradi banalnega padca pri jutranjem čiščenju snega. Prispel je zadnji hip in hlastno planil na oder. Potem je govoril kot biblični prerok: če bi ga poslušale redne obiskovalke nedeljske maše, bi imele čisto mehka kolena.

Po ritualni postsimpozijski “poživitvi plamena” je bil profesor kljub hudim bolečinam več kot zadovoljen. Toda preden je legel, ga je pošteno zaskrbelo: njegova desna noga je povsem izgubila obliko. Velika oteklina jo je spremenila v nedefinirano gmoto, ki je bila še najbolj podobna orjaškemu krompirju. Polglasno se je vprašal:

“Je noga brez svoje oblike sploh še noga?”

V naslednjem trenutku se je spomnil zatrjevanja svojega prostodušnega sosedu, ki ni imel niti najmanjšega pojma o antični filozofiji: Če nekaj hodi, je videti in se oglašja kot raca, potem lahko brez skrbi trdiš, da imaš opravka z raco. Utegnilo bi biti tudi nasprotno ...

Izgubljeni pogled razmišljajočega profesorja se je ustavil na čevlju desne noge. Kislo se je nasmehnil ob spoznanju, da je ponošeno obuvalo pravzaprav edini – čeprav zelo posreden – dokaz njegove neokrnjene človeškosti. Že zato se mu je zdelo nujno, da čevlja ne sezuje: zjutraj si ga zaradi vse huje oteklega gležnja tako ali tako ne bi mogel nadeti.

Profesor antične filozofije se je utrujen zvalil na posteljo. Niti za hip ni zatisnil očesa, saj ga je obuvalo na desni nogi čedalje bolj sadistično stiskalo. Na nič drugega ni mogel misliti. Zjutraj mu ni kazalo drugega,

kot da je čevelj razrezal z nožem in se rešil usnjenega objema. Iz hotelske sobe so ga nazadnje morali odnesti reševalci. Noga, ki je zaradi zvinjenega gležnja izgubila svojo formo, ga ni več nosila.

V enakomerno dolgočaseno brnenje motorja se je malo pred Mari-borom zažrla otožna kadenca slikovite profesorjeve pripovedi: “Vrhunec v karieri filozofa ni glasno pritrjevanje drugih, ampak doživetje realnosti lastnega mišljenja.”

XXX

Zgodovina me je zmerom privlačila zaradi neukinljivega preliminarizma: ker se njen obseg spreminja s časom, ne more ničesar izreči za vselej – niti tedaj, ko skuša govoriti (za) povsod. Nepopolnost, ki je drugo ime za živost, je vgrajena v njene temelje; na definitivističen način ji ni dano tematizirati niti povsem dovršenih stvari in pojavov. Druge vrste vednosti se lahko brez škode vdajajo utvari o dokončnosti, zgodovina pa se ob pristajanju na iluzijo o njej brezupno poškoduje.

XXXI

Permanentno pijani mrliški oglednik si je z veliko muko utiral pot skozi vrste žalujočih svojcev, ki so se zbrali ob pokojnikovi postelji. Nazadnje je vzrojil:

“Kaj se pa že jočete? Saj še sploh nisem ugotovil, da imamo opravka s truplom!”

XXXII

Na milenijskem prelomu je razgreta debata o velikem poku dosegla kozjanske hribe. Fiziki, ki so se v laboratorijih in predavalnicah zakonspirirali pred življenjsko stvarnostjo, se nikakor niso mogli zediniti o skrivnostnem rojstvu vesolja, zato pa so za vaškim točilnim pultom stvari v hipu postale transparentne.

Rdečelični možak, ki je menil, da so učenjaki povsem po nepotrebem v dvomih, je dejal: “Znanstveniki so tako pametni, da jim kar škoduje. Vse skupaj je sila preprosto. V televiziji lahko vidiš ves svet, ni res?”

“Ja, menda jasno, ne!” se je razleglo iz vseh kotov edinega žarišča kulture daleč naokoli.

“No, potem pa ni nobenih težav. Takoj lahko preverimo, ali imajo prav tisti, ki trdijo, da je bil na začetku pok – in ne Bog. Vrzimo bombo v televizor, pa bomo videli, ali bodo iz nje priletele zvezde, črne luknje in Amerika!”

XXXIII

Emblem civilizacije nista pisava in abakus, temveč vodovod in kanalizacija.

XXXIV

Odvetnik, ki je v času Svobodnega tržaškega ozemlja z ne posebno nežno roko in pametjo delal za ameriško tajno službo, mi je nekoč s pokeraškim izrazom na obrazu dejal: "Ne prenesem sentimentalnih televizijskih melodram. Zgodbe, ki se prikazujejo v njih, se lahko že jutri zgodijo v sosednji ulici. To človeka prizadene ..."

Sprostim se lahko samo ob kakšnih akcijskih streljačinah. Te zagotovo nimajo nobene zveze z resničnostjo. Od te se v vsakem primeru umre, od fantazije – tudi najbolj morbidne in krvave – pa se živi. Vsaj dolgočas, ki zanesljivo ubija, prežene."

XXXV

Največji problem pisca spominov ni iskrenost, ampak samozavest. Zvestoba sebi je vprašanje poguma, ne verodostojnosti. Pravi duhovni egoizem je redkejši od pogostnosti pristne materialne sebičnosti.

XXXVI

Dolgo je veljalo, da si lahko oblastnik dovoli in privošči vse – le smešen ne sme postati. Avtoriteta, ki je bolj povezana z resnobnostjo kot z resnostjo, naj ne bi prenesla niti najmanjše humorne relativizacije. George W. Bush pa je zlomil moč tega "zlatega pravila": kot nihče drug se je zavedel, da je politika na prelomu tisočletij postala posebna oblika zabave. Preobrazila se je v premikajoči se cirkus. Smešnost njenih protagonistov ne onemogoča, ampak jih krepi. Georgeu W. Bushu je z besednimi piruetami uspelo pritegniti pozornost vseh, ki čutijo psihološko potrebo po vzvišenosti nad oblastjo. Le tega ni nihče opazil, da se ljudje smejejo natančno tam, kjer je vnaprej predvideno ... Komaj kaj je laže zagrešiti kot napačno podcenjevanje. Gospodar smeha je režiser življenja.

XXXVII

Ko je strah pred prisluškovanjem v Sloveniji postal svojevrsten statusni simbol, so ljudje, ki so se šteli za pomembne, spregovorili samo še ob odprtih vodovodnih pipah. Odvetnik, ki se je spoznal na obveščevalno elektroniko, se je ob ustvarjanju šumečega hrupa nadvse zabaval. Dejal mi je: "Le kje je ekološka zavest? Škoda vode! Čemu razumni vretenčarji počno takšne neumnosti?"

Improviziral sem odgovor: "Ker so videli, da tako ravna filmski junaki, ki se želijo izogniti ušesu Velikega brata."

"Že, že, ampak ti so sposobni dušilec priviti tudi na revolver – čeprav ima učinek samo pri pištoli," je zaregljal krohotajoči se advokat.

Pripomnil sem: "Logika videza je vedno močnejša od smisla za realnost."

XXXVIII

Mozart je absolutni genij: trud z izumljanjem novih oblik, postopkov ali sredstev, ki ga noben novator ne more prikriti, pri njem niti za hip ne ekspresivistično ne komunikacijsko ne zamegljuje izraza. Nič obstoječega ga ni zares utesnjevalo, čeprav je vse presegal. Kar se mu je zdelo potrebno povedati drugim, je znal artikulirati brez inovacije. Svet, ki ga je obdajal, mu je bil popolnoma dovolj: ni ga skušal ustvariti v drugi, popravljeni izdaji, ampak ga je samo osrečeval s popolnostjo, ki mu je bila dana ob rojstvu.

Absolutna genialnost ni v nedosežni popolnosti prvenstva, ampak v nepresegljivi intenzivnosti koncentracije.

XXXIX

Sonce je bilo v zenitu, ko so v palači sirakuškega tirana Dionizija z navdušenjem sprejeli Platona. Vreme je potem kmalu postalo spremenljivo, ozračje, ki je obdajalo vladarja, pa se je ohladilo do možganskega in srčnega ledišča. Nazadnje je filozof obupal in zbežal z avtokratskega dvora; viri vedo povedati, da se je spustila megla, ki mu je omogočila prehiteti krvi željne zasledovalce. Po drugih poročilih je bilo tedaj samo oblačno; vladarjeva straža je tako Platona zlahka zgrabila, Dionizij pa ga je pustil prodati kot sužnja, ki ga ni potreboval.

Zgodba se je pozneje ponovila v tisoč in eni različici – dokler tirani v 20. stoletju niso bili nepopravljivo razočarani nad aristokrati misli in vremenom ter se odločili, da bodo sami svoji filozofi.

Matej Bogataj

Franjo Frančič: *Izgubljeni jutri*.

Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga), 2008.

Frančič je v zadnjem času brez dvoma spet v ekspanziji, od leta 2005 je samo za odrasle izdal štiri romane (*Potovanje v Padno*, *Ledeni ogenj resničnosti*, *Za vse boš plačal*, *Ne spominjam se in Grauzčenčas*; *Izgubljeni jutri* je tako peti), dve zbirki kratkih zgodb in pesniško zbirko. O njegovih knjigah v zadnjem desetletju nisem pisal, zadnja je bila zbirka *Shizo* iz leta 1998, in ko sem po branju tegale romana, *Izgubljeni jutri*, o zagatah z žanrsko oznako morda malo pozneje, našel takratno besedilo, sem ugotovil, da v skoraj vseh elementih velja tudi za ta roman. Čeprav gre tam za kratke zgodbe in tu za roman – to samo kaže na mojo bralsko okostenelost in vnaprejšnje, utirjeno mnenje, da ne rečem predsodke, na drugi strani pa verjetno tudi za nekatere stalnice v Frančičevem pisanju, za (verjetno tudi avtorjevo) mučno in skoraj obsesivno ponavljanje zmeraj istih slogovnih in formalnih, kompozicijskih postopkov; vse to izhaja iz dveh muk. Najprej tiste, ki jo Frančič obsesivno, verjetno tudi avto-terapevtsko nadeva svojim literarnim osebam, ki jih vedno znova oblači v iste stavke, jih pošilja vedno znova brskat v ista travmatična mesta, na misijo Nemogoče; to je proza, zaprta v krog brez izhoda, obsojena na kroženje; nekatere formulacije so po tem desetletju še vedno iste. Frančič svoje literarne osebe in obrobje, na katerem so, beznice in obdelavo v ustanovah, prekriva z istimi in takoj prepoznavnimi štimungami, s takšnimi, kakršno morda najnatančneje zaznamuje kar uvodni fragment, nenaslavljen, sam zase, kot kakšen moto, kot komentar naslova, kot zgo-stitev, delec, identičen celoti, pri katerem je v prvem stavku morda najznačilneje, tako kot za ves roman, da pravzaprav nima (enega samega ali enoznačnega) osebka; ta se pojavi šele proti koncu fragmenta, pa ne vemo čisto natančno, v kakšni zvezi z začetkom:

“Razbito, razsekano, razčefukano, na tisoče in tisoče kosov, razsuto, zdrobljeno, zmesarjeno, na stotine in stotine fragmentov, zjebano do amena, pobirati drobce prahu z ust, po tanki črti na novo priklicanih podob, zlepljenih

v mozaik, ker veš, ker dobro veš, da je bilo odločeno že davno prej. On in jaz, ženska, ki se je bala svetlobe, kot otrok, včasih, tako ob jutrih, strah, da bo svet izgubil barve, da bo postal čas izgubljeni jutri.” (Str. 9.)

Na drugi strani pa takšno variiranje, prepoznavno in avtorsko, takšno bohotenje in nabrekanje sorodnih fragmentov brez dvoma izhaja iz druge in podobne muke, pisateljske in preživetvene, na trgu, na katerem se količina denarja na pol manjša z bistveno večjo intenzivnostjo, kot se ogreva planet – pa koliko panike zaženejo tam, ob postopnem izginjanju poklica pa je vse bolj ali manj tiho, s kakšnim občasnim osamljenim rezkim bevskom –, če si samozaposlen v kulturi, je treba pisati in pisati in ponujati rokopise in ubirati zvijačne taktike pri izplačilu honorarjev in, kadar je le mogoče, kaj prodati kot kratko zgodbo in pozneje kot roman, potem pa vštuliti še v radijsko igro ali monodramo, da sploh gre, da se da sestaviti konec s koncem; ali pa se s pisanjem ukvarjaj ljubiteljsko, popoldansko, in za denar polagaj ploščice, kaj pa vem. Ne gre za to, da bi hotel kar koli očitati ali opravičevati, da bi hotel omiliti svoje kritiške kriterije, zdi pa se mi, da je pri nekaj starih mačkah – začelo se je že s Pavletom Zidarjem, že on je hitro, že pred svojo sedemdeseto knjigo, nasitil knjižni trgec –, ki so po več kot tri desetletja v neizmerni neposredni prozni produkciji, treba je opozoriti na nevzdržne razmere, na to obsojenost na ustvarjalnost, na prisilno produkcijo, ki je v svetovnem merilu ne more zadovoljiti skoraj nihče, razen morda Becketta, pri tem ni nihanj, pri vseh preostalih vidimo padce v kondiciji; in tega štipendije iz knjižničnega nadomestila nikakor ne rešujejo, tam je socialna komponenta v ozadju glede na vrhunskost, ki jo sestavljajo predvsem nekakšna etabrirana branja oziroma tista, ki so za takšna prepoznana, referenčni nastopi v tujini, prevodi, vse tisto, kar je običajnemu pisateljskemu garaču nedostopno. Toliko bolj nedostopno, če gre res za garača. Ali če spet povemo kar s citatom iz romana: “Računalnik je mesece sameval, ni in ni bilo pajkovih znamenj, ki bi potrkala na bele noči. Ni bilo volje, moči in energije, da bi se lotil novega teksta, romana, ki sem ga sanjal leta. Ker pred dvajsetimi leti sem se ujel v past, ki sem si jo sam nastavil. To životarjenje in outsiderstvo je bilo ubijajoče, te ponižujoče mezde in fehtarjenje sramotno, pisateljstvo v provinci ni prinašalo nobenih fidbekov. /.../ Štiriindvajset naslovov knjig je bilo za mano, sedem knjig za otroke pri istem založniku, ki mi je plačal dve povprečni plači za sedem knjig, on pa se je, gospod, prevažal okoli v limuzini. Bili so to eni in isti tipi, ki so se drenjali pri koritu, raznorazni ritalizci, brezobzirni, pokvarjeni do amena. Ampak po dvajsetih letih sem bil že vsega tako vajen, da me ni moglo nič več presenetiti, vse, kar naj bi prišlo, ne more biti slabše od tiste bede, ki je bila zadaj.” (Str. 29.)

Toliko o tem. Sicer pa je roman *Izgubljeni jutri* pisan v valovih. Najprej je prozni del, vzpon in vrh vala, fragment, govori predvsem on, srednjeletni možak, ki je malo v riti, spominja se prve punce, ki ga je zapustila na dan Titove smrti, on pa je šel in se zapil, potem je govor o vsakdanjiku v manjšem obmorskem mestecu s punto in džankiji na vsakem vogalu, vsi, ki jih srečuje, so takšni ali drugačni luzerji, pijanci, vmes se spomni vseh tistih, ki so šli, kar sami od sebe, vmes ga rado malo zanese in potem pošimfa še vse po vrsti; birokrate, divje privatizatorje, kapitalizem, cerkev, ideologijo, jugoslovenarje, policijo, varnostnike, skratka, dežurne krivce. Čeprav se mu potem prebije v zavest, pripovedovalcu, da je mogoče tudi malo jamravec, moti ga сосед, južnjak, ki je nasilnež, njegova agresivnost je rdeča nit tega pisanja, in potem s punco, ki najprej neuspešno hodi na zanositveno terapijo, kmalu pa tudi na obsevanja, z druge strani stene, iz sosednjega stanovanja, občasno slišita tope zvoke udarcev, otroški jok, ob nabijanju južnjaške glasbe. Moteče, seveda, kot vse drugo, golobi, ti so dosledno enonogi, kot so mačke, jasno, vedno garjave, po nekajkrat, zjebani otroci, matere in pobi, ki se obešajo po kozolcih, sploh vse. Ti po nekaj strani dolgi prozni fragmenti so naravnani na prepoznavno frančičevsko valovno dolžino, malo je zgodb o težavnem odraščanju, malo je obračuna z vojaščino, vojaško psihiatrijo, potem s potitovskimi leti; v *Izgubljenem jutri* gre za rekapitulacijo in inventuro, ki se lahko zaje v vsak žepek časa, vse ji je na voljo, gre pa za nekakšno kompilacijo Jeba in Domovine, blede matere, samo pripovedovane iz neke post festum perspektive, ki potem pripušča tudi sodobnost, nove doživljaje. In Frančič prav nič ne skriva svojega spogledovanja s svojim takratnim pisanjem; če hoče označiti deželo v času, ko ga je poslala v vukojebino, v Trebinje, napiše domovina, bleda mati, kot da bi hotel opozoriti na svoj prispevek k jeziku, kot da bi šlo za avtoreferencialnost, samocitacijo. Rad pocitira obča mesta in klasike, recimo zajčevski dol dol, ali pa govori o ujetnikih svobode; zdi se, da so v tej prozi zgostitve, da so takšne sintagme pravzaprav dodatni motorji, ki takrat, ko se prozni tok že malo izteka in pojenjuje, dajo še malo zagona in potegnejo pisanje. Kot da bi šlo za vgrajene raketne motorčke, ki se vključijo, zadevo poženejo in ji dajo malo pospeška. Tem bolj realističnim delom pa so potem dodani tudi drugi, za katere vidimo, da so nekako zraven, kot možnost, ali pa pripadajo drugemu pripovedovalcu, in ko nestrpno pričakujemo rešitev medsosedskega spora, s periodičnim ponavljanjem, da se mu fuzla, se vse skupaj izteče za stopnjo bolj miroljubno in spravljivo in vidimo, da ne gre za norost – pripovedovalec še loči med svojimi maničnimi in paranoidnimi stanji in jih ne prelije zlahka v akcijo.

Po drugi strani pa so se ti spomini že malo tudi razvodeneli; čeprav gre za skoraj maničen in obsesiven glas – ko se sproži, se skoraj ne more ustaviti – so osemdeseta opisana malo konfuzno, govori o Golem otoku (mimogrede, v osemdesetih sem bil na Golem, tam je bilo nekaj porušenih betonskih zgradb in drugega nič, o kakšni represiji, ko smo pristali z jadnico, ni bilo ne sluha ne duha, samo malo srhljive atmosfere, kot na vseh krajih, na katerih so bila taborišča ali morišča); recimo, citira pesem o Jugoslaviji, pa napačno, pravi, da bi lahko šel v ašram in pel Hari jama, vse je kot potegnjeno iz megličastega spomina, z zabrisanimi robovi, z mehčanimi, da ne bi tako bolelo, ali kako, in v takšnih zdrsih se pokaže nenatančnost Frančičeve pisave, ki bi pogosto zahtevala več discipline in poglobitve, tako pa kot molilni mlinček melje zlorabo otrok, posilstva v otroštvu, ločitve, umiranje v bolnišnici, samoto, prostitucijo, odsotnost ljubezni, kurbanje, vse počez, pa bando kritiško iz prestolnice, tiste kmetavzarske prasice si menda tako razdelijo vse med sabo, klani in tako naprej.

Potem vzklik. Parola. Prozni fragment je prekinjen z napisom, z velikimi črkami, kot nekakšen finalni (za)naslov, zaključni naslov, recimo TREBINJE, TREBINJE, JEBI SE ...!, to je vse uvod v poezijo in druge vrste proznih fragmentov. Včasih gre za poezijo, ki se od frančičevske poetizirane in lirične proze loči samo po obliki, po zapisu, bolj kot po morebitnih drugih formalnih postopkih, recimo rimi, gre pa za pisanje, ki je naravnano na isto temo, gre za izpovedi ali nagovarjanje, ki z druge točke zrcalijo tisto prej povedano, vmes so tudi prozni fragmenti, kratki, celo grafično, s tiskom, ločeni od preostalega, in potem se ta rep ek in dodatek izteče, po nekaj fragmentih, in se nadaljuje naslednje poglavje proze. Splošni vtis, ki ga dobimo, je bolj kot naracija, bolj kot pripovedovanje zgodbe ali rekonstrukcija ključnih zajebov, ki ti jih nastavi življenje, izpisovanje mentalnih stanj, morda celo vedno istega, pomnoženega, pri tem pa bolj kot socialna plat – to smo v podobni obliki pri Frančiču že nekako vzeli v zakup in ne zadene več tako, tudi zato, ker se v tega četrto stoletja ni nič spremenilo, niti se ni transformiralo kriminalno podzemlje, ni novih načinov eksploatacije in zaslužnjevanja, posameznik je še vedno enako prizadet – učinkuje ritmiziranost teh fragmentov. Gre za ponavljanja in variacije, gre za odboje in ponovitve, za presevanja in drobne spremembe, za namerne ponovitve, tako v proznem kot v liričnem, pesniškem delu. Občutek imamo, da bolj kot za drastičnost, ki je včasih površna, namesto psiholoških prostorov, ki bi se morali skrivati za maltretiranjem vseh vrst, gre za plakat; posilil me je, ko je prišel pijan v sobo, ali pa fukala sta, ona pretepena in on zabuhel od alkohola, medtem ko sem premišljal, da ju bom ubil, nobenega stopnjevanja ni. In potem ravno

ta ritmična struktura deluje kot litanije, kot ponavljanje, vendar pa tudi tako, da se nam zdi, da je vse skupaj hologramsko, da kjer koli zagrabimo, prej ali slej dobimo isto, da se sentiment – pa tudi resentment – še in še ponavlja in variira na vseh ravneh ter da je del identičen celoti. To pa je za pisanje, ki ves čas govori o tem, da se nič ne more spremeniti in premakniti, v katerem se vsako najmanjše upanje hitro sprevrne v še večji obup, v katerem se v strup sprevrača vse, kar srce si sladkega obeta, za pisanje, ki govori o sredobežnosti, o centripetalnosti življenja, ki se ne more prebiti na jasnino, na prosto, v katerem so čustva vnaprej ubita – od sirotišnice, internata in kasarne do norišnice, aresta in poskusa vzpostaviti družino, ki pa je spet nefunkcionalna in je krog tako sklenjen –, verjetno edini način, na katerega lahko spregovori. Tako, da požene vedno iste teme spet in spet na pot, kroženje je edina strategija proze, ki se zaveda, da je včeraj izgubljen, in hkrati z njim je izgubljen tudi jutri.

Lucija Stepančič

Miha Pintarič: *Nugae*.

Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Prišleki), 2007.

Kako v 5 lekcijah postati pesnik in se pri tem še zabavati je naslov eseja, s katerim je Miha Pintarič prepričal žirijo za podelitev nagrade ob 70-letnici revije Sodobnost. V vlogi teoretika je bil seveda znan že prej; poleg tega, da je profesor na Filozofski fakulteti (starejša francoska književnost) in sourednik različnih književnih revij, se lahko pohvali tudi z izčrpnimi raziskovalnimi deli: s *Trubadurji* (2001), z delom *Le théâtre français au Mozen Age* ter z *Občutjem časa v francoski srednjeveški in renesančni književnosti* (2006). Bibliografija je sicer prezajetna (zlasti ob soočenju z resnično zgoščenim avtorjevim slogom), da bi bilo komu še lahko do smeha, a zato nič manj vredna pozornosti. Leposlovni prvenec pa priča o tem, da so ironični in duhoviti nasveti iz nagrajenega eseja uporab(lje)ni tudi v praksi.

Naj kar takoj omenim, da se prvi pogled, ki ga bralec nacilja malo povprek skozi knjigo, močno razlikuje od drugega, s katerim že bolj obvezujoče zdrsi skozi verze in se poskuša zaustaviti na kakem mestu, ki mu je všeč in s katerega bi lahko čim udobneje razvijal iluzijo o duhovni sorodnosti s pesnikom. Svoje pa prinese tudi tretji pogled z začetki vrednotenja in primerjav. In tako naprej. Opraviti imamo z branjem, ki nenehno sprevrča pomene.

Nugae so, kot se, če ne že prej, lahko poučimo vsaj v spremnem zapisu Jureta Jakoba, latinski izraz za "burke, šale, duhovite domisleke, besedno igračkanje, nepomembne, ničeve kvante, čenče, za prazno govorjenje". Zbirka, ki ji že na samem startu ne manjka samoironičnega naboja, prinaša besedni zverinjak, zbobnan iz kar najbolj raznovrstnega gradiva. Na osnovo, ki je precej razločno lirična, nežna in uglajena, je namreč cepljeno še vse kaj drugega. Posebno presenečenje prinesejo pesmi, ki kombinirajo kar po več jezikov, vrstice v španščini se izmenjujejo z nemškimi pa potem še s francoskimi in angleškimi, kar takole mimogrede zdrsnejo še v cirilico (no, pa spet prav hitro tudi iz nje). Da ne bo

prepusto, so tu še obširne opombe, mnoge izmed njih resda zelo informativne, a takoj potem spet tako obešenjaške, da jih lahko obravnavamo celo kot samostojne (pesniške ali kakršne koli že) tvorbe. Pesnik se norčuje iz svojega poliglotstva z avtorskim prevodom v angleščino, ki je strumno postavljen ob precej sentimentalnem slovenskem originalu, ne manjka pa niti parodija na Prešernovo *Zdravljico*: “Sosedu je obrodilo / od moj’ga vince bolj sladko, / da bi se prevrnilo / in steklo iz soda mu v zemljó. / Naj sladi / krtu kri, / sladkorno naj še on dobi” (*Zavistnica*). Paradigmatična pa je pesem, v kateri se s ciničnimi robnimi komentarji norčuje iz svojih verzov; svoje sentimentalne izlive ves čas primerja z reklamami za pralni prašek, čokoladnimi bomboni itn. Saj navsezadnje niti ne vemo več, kaj nas čaka za prvim ovinkom in celo, na kakšno slikovno prilogo lahko naletimo, recimo na parodijo hrastoveljske freske, če že ne kar na staromodno klistirko z originalno embalažo vred.

Naj še omenim, da je učinek zbirke kot celote popolnoma drugačen od učinka posamezne pesmi, med njima je celo zelo zanimivo nasprotje. Vsaka posamezna vrstica priča o primarnem lirizmu, že kar intimizmu, cepljenem z erudicijo in humorjem, o žlahtni resignaciji, vse te blage vrline pa so kar sproti podminirane z ostrimi, nenadnimi zasuki. Po vsej verjetnosti zato, da bi nas pesnik prav v trenutku, ko ga nameravamo razglasiti za novega Janeza Menarta ali Ervina Fritza, vrgel iz udobnega, a otopelega zadovoljstva s svojo prodornostjo.

Nugae kot celota po vsej verjetnosti nimajo literarne ustreznice in bi jih bilo veliko lažje primerjati z določenimi fazami v razvoju novejšega slikarstva – od zgodnjemodernističnega odkritja kolaža do irwinovskih transformacij, ki niso le napaberkovalle v zgodovini umetnosti dobro uležanih podob, pač pa jim vsilile popolnoma novo energijo in nezaslišan naboj. Sem že omenila, da se mimogrede ponorčuje tudi iz slikarjev? “Mati Jama pravi: / ‘Dragi moj Matija, / ali si pri zdravi? / Kakšna impresija? / Namalaj me takó, / da ’m zgedala lepo.”

Ista igrivost je na delu pri ugotovitvi, da “jeziku sicer lahko postaviš meje, ampak bo šel čeznje, kamor koli, kakor koli in kadar koli ga bo volja”. Pozorni pa moramo biti tudi na drugo težnjo, ki poleg poigravanja in preigravanja zaznamuje naboj Pintaričevih latinskih čenč. Naj nadaljujem z analogijami iz slikarstva: kot da bi slikar, ki je stopil na prag zrelosti, privlekel na plan vsa svoja senzibilna in nekoliko bojzljiva, zanesena in sentimentalna mladostna dela (zraven pa tudi lastnoročno izdelane čestitke za rojstni dan), potem pa jih neusmiljeno premešal z vsem, kar bi mu prišlo pod roke, in jih kolažiral v novo, nepredvidljivo celoto. V celoto, ki tudi nima več nobene zveze s sestavnimi deli, pa čeprav

vsak izmed njih obdrži svojo prepoznavnost: pravo bistvo te zbirke je ravno v energiji nenehnih menjav in trkov, nenehnih nepredvidljivih vpadov in presenečenj. Kateri izmed avtorjevih jazov, lirik ali kolažist (redaktor), je torej ustvarjalnejši? Prijem v tej zbirki že kar nevarno spominja na notranjo inventuro in s tem povezano dramatično obračunavanje s samim seboj (če že ne kar na samoironijo), ki ne ostaja le na intimni ravni, pač pa se razširi tudi na področje pridobljenega znanja in akademskih zanimanj, pri tem pa se navsezadnje zamajeta še samovšečnost in samozadostnost velikih svetovnih jezikov (avtor pa odnese celo kožo).

Razmisleka so vredni tudi naslovi posameznih ciklov: *Bestiarij*, *Ingeniarij*, *Sholarij*, *Pasijonarij*, *Fabularij*, *Quaestionarij*, *Relikvarij*, *Aniversarij*, *Peregrinarij*, *Spirituarij* in na koncu *Ars poetica*. Z zvencimi in na videz uniformnimi latinskimi imeni se tako ponujajo hudo različne vsebine: latinska prevleka torej ni uvod v kakšne hermetične globočine, pač pa je sama po sebi farsa, a vendar je za rešitev potrebno kar nekaj razgledanosti. Špalir v mrtvem jeziku je celo nekoliko grotesken, kot da bi kdo cepil relikviarij na akvarij (je to pomen naslova *Relikvarij*?). Tudi naslovnica ni izbrana naključno: parafraza (ne parodija!) znamenitega hrastoveljskega mrtvaškega plesa (delo kontrovezne umetniške skupine Janeza Janše) prinaša spoj srednjeveškega in najnovejšega, tako značilen tudi za *Nugae*.

O ludizmu se je v literarni kritiki že kar nekaj govorilo, predvsem seveda v zvezi z modernizmom. Bralci smo po nekaj desetletjih, ki so minila v znamenju takšnih in drugačnih eksperimentov, že navajeni na razgraditev tako pomena kot tudi forme, predvsem pa seveda na temeljito preizpraševanje na videz samoumevnih avtorskih vrednot. Zanimivo, da je ravno zbirka avtorja, ki se je ves zapisal srednjemu veku in stari književnosti, pometla tam, kjer so največji heroji modernizma pozabili pomesti, in sicer na ravni konteksta. Tudi najbolj udarne zbirke, v katerih je bila preprihana vsaka črka posebej, so svoje pesmi nanizale v skoraj gosjem redu, lepo po vrsti, drugo za drugo, kot slike na razstavi, klasično in začuda nevprašljivo. Miha Pintarič je s krepkim zamahom usekal tudi po tem zadnjem zatočišču reda in harmonije ter mirni, dostojanstveni sprevod zmotil z barbarskimi vpadi, ki so resnično nepredvidljivi. Poduk o radikalnosti je očitno mogoče dobiti že v zgodnjem srednjem veku. Naj navedem citat iz knjige Ph. Walterja, ki ga Miha Pintarič pod opombami navaja v svojem *Občutju časa*: “V resnici krščanstvo le podaljšuje poganstvo, s tem ko vse obrača na glavo, se pravi, ko v poganske prvine, ki jih ohranja, vnaša drugačno logiko ...” (Podčrtala L. S.)

Prav gotovo bi se dalo še reči kakšno o razliki med avtorjevimi primarnimi impulzi in poznejšimi (tako rekoč sekundarnimi) preoblikovanji, na

katera vplivajo kultura, študij, ambicija itn. in ki pomenijo avtorjevo zavestno izbiro. Če kje, je prav v zbirki *Nugae* ta razlika še kako opazna. Pa bi raje za (že tako ali tako) srečen konec končala s pesnikovim humornim nabojem, s prvinskim veseljem do rimanja, ki ga odkriva s skoraj pobalinskim žarom. Z brezskrbnim klatenjem prismodarij, ki odpirajo vrata naravnost v otroštvo. Tako v pesnikovo kot tudi v otroštvo kolektivnega spomina.

Milan Vincetič

Andrej Hočevar: *Pesmi o koscih in podobnostih.*

Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Prišleki), 2007.

Ob prebiranju Hočevarjevih pesmi o “koscih in podobnostih” se mi je znova zastavilo nikoli odgovorjeno vprašanje, ali poezija služi jeziku ali nasprotno, kajti – tako Hočevar – poezija naj ne bi bila nič drugega kot “bruhanje iz stolpov zmešnjave”. Marsikateri bralec bo na podlagi navedenega ali iztrganega citata razumel poezijo kot kakofonijo bolj ali manj hermetičnih figur in tropov, ki se kratko malo usujejo iz brezna (ne/pod)zavednega. Seveda je zadnja trditev privlečena za lase – čeprav ne popolnoma –, kajti po prvem ustvarjalnem vzgibu, ki smo mu nekoč rekli navdih, pride na vrsto “delanje” pesmi, torej proces, pri katerem si obrtniška večšina ter senzibiliteta podajata roke. In prav v zadnji, najpomembnejši ustvarjalni fazi, mnoge, med njimi tudi Hočevarja, kratko malo zanese. Če se predvsem primarni liriki obirajo v grmičju že znanih podob, skušajo tisti, ki imajo jezik že v lasti, misleč, da ga imajo tudi v slasti (tudi Hočevar), zaiti globlje v gostir jezika, v katerem da si “osvobojen v brezpomenskost”, ne zavedajoč se, da boš spotoma spotaknil ob pasti, ki si si jih sam nastavil.

In Andrej Hočevar, po vsem sodeč mlad pesnik, nas dobesedno zasuje z meliščem sicer nenavadnih, tudi lepo zvenečih, a hudo umetelnih in vznesenih podob, ki ostajajo za “pesnikom koscem” kot “prejšnji trenutek”, torej kot “podoba neke misli, (ki) / potuje tako dolgo, dokler na drugem bregu / del njene samovolje / ne podre poskusa naselitve: / zaupanja in odhajanja proti sredini”. Hočevar namreč globoko v sebi prisega na poetiko dekadentnih francoskih modernistov (simbolistov), saj v eni izmed pesmi, ki jih je oštevilčil kar z rimskimi številkami – to je seveda hudo pomenljivo – pravi: “nad mojo glavo / stvari, ki nekoga opisujejo, / medtem ko počasi legajo / kot napadi posplošene brezbržnosti / na pomene, / ki jih ljubosumno hranim / zase. (...) in sploh ne zaupati zvokom pomenov, / trkajočih drug ob drugega, / še oblakom ne, / dokler jih ne izpiješ: / ni dovolj biti udarec jezer, / ki nikjer ne odmeva, / čeprav

umre z muho”. Njegova drža je drža samotnega, samovoljnega, jedkega in vse prevečkrat kritičnega opazovalca in tehtalca, ki skuša ujeti tisto “ukradeno od drugega, (kar) / te ohranja pri življenju, / nikoli vedoč, koliko pogledov / nosiš v sebi in koliko slapov / v drugih”.

V dodatku *Postskript* na koncu knjige pesnik zapiše: “Ta knjiga je posvečena ljudem, ki sem jih imel rad in jih imam mogoče še zmeraj. (...) Dve v njih prepletajoči se komponenti sta neločljivi: slika človeka na način vživljanja, preplet posameznika kot neujemljive celote s tisto malenkostjo, ki jo je pustil v meni kot nekaj trajnega. (...) ... nekatere pesmi pa so tako postale portreti čustev ob srečanju dveh, ki se prej mogoče niti nista poznala, njuna sopostavitev pa prav gotovo govori o spoznanju glede nekaterih njunih bistvenih potez.” Ne vem pravzaprav, kaj je namen tega avtorjevega napotila, saj je celotna zbirka tako in tako prepletena v kito in vozle, v katerih “da me podobnosti prehitijo: / to je senca, ki sledi osiveli glasbi, / življenje, ki ga nekaj vleče v besede – / traja, dokler vidi svoj konec”. V bistvu gre za notranje zrcaljenje samega sebe, za iskanje (ne)podobnosti z zunanjim svetom, seveda tudi z ljudmi, ki pa so le redko prepoznavni: zdi se, da gre za srečevanja z osebami, ki so samo obrisi, ki živijo nekje globoko v zavesti srečevalca kot doživetja ali v krajih, v katerih stojijo “... tam, kjer se / stvari prividov razbijajo / v trku pogledov, / ki otopi čute”. Ker pač gre za presevanje sebe skozi raster drugih/izbranih, je ta nevidna dvojnost navzoča kot morast “spanec, ki traja, tudi ko ga prekineš”. Ali drugače, s pesnikovimi besedami: “vendar čutim, da so / v mojih izbirah moje smrti, / moje smrti drugih: / to je izbira jezika, / pesem, ki dviguje in podira, / ki se najprej zlomi / in šele nato začne” (podčrtal M. V.).

Zadnje je seveda ključ Hočevarjeve poezije, ki temelji na večnih, že znanih bivanjskih vprašanjih, ki jih pesnik po večini pušča odprta, namesto odgovorov pa raje pritakne retorična, ki želijo bralca vznemiriti, da se tudi sam preslika v pesnikovo nemirno identiteto, češ “ne vem, kako velik sem, če ostanem / v vsakem, ki ga pogledam, in če / negibnost določa podoba, / ki jo za vedno prebarvaš”. Vživljanje v drugega je torej podobno “besedam, ki jim spodrsne na razbeljenem pesku”, vse torej ostane prikrito čutom, ki le zaznavajo, da bi potem pesnik iz teh “podob, ki se utapljajo v mravljišču”, zgradil svojo mandalo, ki pa je preveč zmedena in krušeča se. Še več: mnogokrat se zdi, da je pesnik, če smem reči metaforično, gradil nepotrebne stene, postavljaj slepa vrata in okna, zato je popotnik zbeگان in dezorientiran, čeprav se lahko ustavlja ob markacijah, ob katerih da je pesnik “našel pripadajoče slike, / kup naključij, let in nekdanj težkih korakov”.

Hočevarjev jezik je poln ekspresivnih podob, mnogokrat se zateče tudi k filozofskemu pojmom, kot so “nič” in “eno”; pesnik se napreza, da bi v mozaiku, v katerem smo le (ne)naključni kamenčki, izluščil tisto sredico, ki jo zgovorno nakaže s temi verzi: “nič ni sen in vse je eno, / eno, ki ne poseduje ničesar, / in za ceno tolikšnih skrbi / se neznano pusti ljubiti”. Vse je torej “neverjetna negibnost trajanja”, kajti “blatne noge vlečemo iz zemlje, / medtem pa v globinah / strdki krvi / krešejo iskre / obledelega morja”. Življenje se je torej izvilo iz prasnovi, iz prateme, v kateri smo še zmeraj “delo jezika, delo telesa / – naštevanje ali ohranjanje ravnotežja – / opravljata čas in čas, ki ga ni”. Vsi smo torej do pasu v ponavljajoči se “norosti, ki na dvoje reže svetlobo”, bolje rečeno, našo gluhoto, polno skepse, nedorečenosti in brezizhodnosti. Kajti: “kdor ne spi, / je bogatejši v ponovitvi: / tukaj je vse zgolj možnost / in vsaka možnost je laž, / poskus ljubezni ali molka: // svet si bo stopil iz glave.” In še in še.

In čisto na koncu: pesnik Andrej Hočevar je v bistvu metalec kocke, ki mu tiho prišepetava, na katero stran bo padla. Zato v njegovi poeziji, seveda po začetnih straneh, ni več skrivnosti, so samo variacije na isto temo, variacije z jezikom, ki mnogokrat postane sam v “sebi ukraden”; in prav ta pesnikov napor je zmanjšal komunikativnost njegovih lirskih refleksij, v katerih sicer mnogokrat za hip zazveni, četudi zbirka kljub očitnemu mojstrenju ni čisto uglašena. To je zbirka, pisana z veliko ambicije, pa tudi nepotrpežljivosti, zato se bojim, da bo v sodobnem slovenskem pesniškem porečju plivkala kot hrbet obrežnega vala, ki se kljub naporu in veliki želji ne more in more pridružiti glavnemu toku.

Špela Brecelj

Mea Valens: *Uglašena: o strasti do potovanja in življenja.*

Maribor: Založba Mea, 2008.

Potopisne zgodbe imajo najmanj eno prednost pred fikcijskimi: ker je resničnost njihove vsebine vnaprej zagotovljena in ker bralec to ve, se jim ni treba podrežati zakonom verjetnosti. Izjemnosti, nenavadnosti se lahko prepustijo v celoti, brez zadržkov. Prepričljivost, ki je pri zgodbah estetska kvaliteta, se pri potopisih ne utemeljuje znotraj strukture besedila, ampak v zunajliterarnem, realnem svetu – in je zato apriorna in toliko bolj trdna. Tako si lahko potopisne zgodbe privoščijo izlete v nelogičnost, nepovezanost in čudežnost manj obremenjeno kot njihove fikcijske vrstnice. Paradoksalno (in ta lastnost je gotovo očitnejša) pa so na drugi strani potopisne zgodbe stvarnosti zavezane veliko bolj kot fikcijska literatura. Po eni strani se ravno zaradi trdnega temelja že preizkušene verjetnosti lahko svobodno oblikujejo, po drugi pa so temu temelju prisiljene ostati zveste. Zaporedja dogodkov, zapletov in razpletov, likov in motivov – vsega tega si avtor potopisec ne more izbirati. Tak avtor pravzaprav piše po nareku. Kar smo sprva imenovali prednost, ima torej lahko tudi nasproten učinek: ker se zgodbe utemeljujejo s tem, da so se zares zgodile, sicer ne potrebujejo trdno načrtanega ogrodja (odpustimo jim nesimetričnost in morebitno pomanjkanje globljega pomena motivov, celo nezaključnost). A ne samo, da takega ogrodja ne potrebujejo: potopisne zgodbe so mnogokrat prisiljene opustiti ustaljeno dramaturgijo kratke zgodbe zaradi zvestobi resničnosti. Ravno zvestoba pri popisovanju doživetega (in torej nekako vsiljenega) poteka dogodkov potopiscu preprečuje samovoljno oblikovanje snovi v skladu z merili lepega. Prav zato se odličnost potopisca meri z njegovo spretnostjo krmarjenja med resničnostjo in literarno obdelavo le-te.

Mea Valens vse to zanesljivo dobro ve. Devet kratkih zgodb, pospremljenih z avtoričinim predgovorom in zaključnim esejem, predstavlja njeno samostojno potepanje po magični Južni Ameriki. Kot da se ne bi

mogla prav odločiti med poročevalsko potopisnostjo in umetniško pripovedjo, Mea naslovi zgodbe precej poetično in le redko izrecno pove koordinate dogajanja, po drugi strani pa doda fotografije kot neizpodbitne dokaze za resničnost svojih besed. Njen jezik je živahen, igriv, slikovit; kjer je treba, si izmisli novo besedo; kjer jih lahko pogreša, jih izpušča. Z nenehnim nihanjem med zunanjim in notranjim dogajanjem, ki se naposled sprimeta v homogeno celoto, in s svobodnim, samosvojim izrazom se avtorica oddaljuje od polliterarnosti v literarnost, a se vanjo tudi spet vrača. V knjigo ujeti izseki poti so izbrani s posluhom za zgodbo, a vendar ostajajo zvesti dejanskosti, tu in tam tudi na račun zapleta, vrha ali zaključenosti.

Poglavitni čar teh zgodb je doživetost. Zaradi poskočnega tempa, zgoščeni, duhoviti opisov, bogastva zunanjega in notranjega sveta je branje užitek, a prava privlačnost, s katero zgodbe upravičijo svoj nastanek, je ravno njihova dokumentarnost. Prav ta odtehta občasne nastavke, ki se ne razvijejo, suspenze, ki svojih obljub ne izpolnijo, in zavajajoče namige o tem, v katero smer se bo dogajanje nadaljevalo. Nič od tega ni moteče, takoj ko bralec ozavesti, da pisanja ne narekuje avtorica, ampak so njene besede samo medij za dogajanje, ki se spleta (bolj ali manj) brez njene volje.

Da je Mea samo popisovalka tistega, kar se je zgodilo, je gotovo tudi sama začutila na točki, ko se je odločila, da eno izmed svojih sicer prvoosebni zgodb napiše v tretji osebi. Občutek, da je stopila korak stran od sebe in da vidi svoje misli pred sabo kot na platnu, v zgodbah ni redek. Vsakokrat nam avtorica poleg zunanje zgodbe razprostre tudi svoje notranje dogajanje, in to z neprizanesljivo odkritostjo (kot je neprizanesljiva in odkrita tudi sama s seboj). Pa vendar ne moremo reči, da je njena popotniška izkušnja samo okvir za duhovno potovanje; bolj se zdi, da sta obe potovanji enakovredni, enako pomembni in neločljivo povezani v en sam doživljaj. Čeprav naslov *Uglašena* namiguje, da je bil poglavitni cilj potovanja odkritje notranje harmonije, avtorica v besedilih namenja pozornost tako svojemu svetu kot svetu okoli sebe, in to z enako gorečim zanimanjem. In čeprav jo želja po novih duhovnih izkušnjah vodi v eksperimentiranje s svetimi rastlinami in magičnimi napitki, zvarjenimi po starodavnih indijanskih receptih, enako uživa tudi v čisto posvetnih opravilih: peki palačink ali ležanju v viseči mreži, na primer. Zato tudi njeno pripovedovanje o poti ni samo metafora za notranje potovanje k sebi, ampak mu je priznana samostojna resničnost, doživeta neposredno. Avtorica je obrnjena navznoter in navzven hkrati, občutki sledijo zunanjemu dogajanju in ne nasprotno. Zato iskanje notranje uglasitve ni tako izrazito, kot sugerira naslov zbirke zgodb.

Knjigo bi pač najnatančneje označili za zbirko zgodb. Vseh devet besedil je samostojnih, zaključenih in razvrščenih v neobvezujoče zaporedje. Vsak naslov namreč začenja novo zgodbo, ki ne potrebuje zunanjega dopolnila. Vseeno pa zgodbe povezuje skupno ozračje, v katero nas uvedejo že začetni nagovor (nekakšna esenca razmišljanj, ki sledijo v nadaljevanju) in kratko besedilo s skrivnostno tavitološkim naslovom *Ko je čas, je čas*. Tako se besedila razvrstijo v ubrano celoto, ki se zaokroži z dodatkom popotniških fotografij, pospremljenih v ustreznimi citati iz zgodb. S fotografijami bi se knjiga lepo končala.

Vendar tu še ni konec: avtorica namreč doda še esej. Esej sicer s svojim naslovom napoveduje razmišljanje v slogu, kakršnega smo bili vajeni v zgodbah, a je ta občutek žal zavajajoč. Izkaže se, da esej pomeni velik preskok z ene ravni na drugo, iz ene dimenzije v drugo. Skoraj tak, kot da bi ga napisal drug človek. Kot da bi si stala nasproti igriva intuicija in dlakocepski razum, si stojita nasproti Mea Valens in mag. Metka Peserl, prva popotnica z vsak dan novim imenom, druga slovenistka z akademskim nazivom. A ta antitetičnost še ni tisto, kar je moteče – soočenje teh dveh aspektov avtorice je nadvse zanimivo in bi se ga dalo tudi bolje izkoristiti. Problem je v tem, da v njenem govoru ni nobene vsebinske povezave, tako da govorita druga mimo druge. Esej namreč ne reflektira potovanja ali pisanja potopisa, ampak se, brez ozira na vse že zapisano, osredotoči na precej splošne pojme ustvarjanja, sprejemanja in razčlenjevanja literarne umetnosti. Bralec se težko znebi občutka, da esej samo parazitira na potopisnih zgodbah zaradi objave, nikakor pa ni tam natisnjen zato, ker bi se z njimi spuščal v dialog. Da se skozi razmišljanje vleče motiv uglaševanja, pač ne more upravičiti uvrstitve v knjigo *Uglašena: o strasti do potovanja in življenja*. Esej ni niti kaj prida avtopoetičen niti ni posebno kvaliteten primerek svoje zvrsti, zato žal ne postavlja prave pike na i in bi bilo gotovo bolje, če ga v knjigo ne bi uvrstili. K sreči pa ta neustreznost nima moči, da bi pokvaril okus celote. Je samo priča temu, da se avtorica odločno bolje odreže kot vodnica po eksotičnih pokrajinah in da njena ustvarjalna energija veliko svetleje zažari v besedah, ki jih niza prosto, neobremenjeno, intuitivno, uglašena s šepetajočim narekovanjem svoje poti.

Vesna Jurca Tadel

O raznih poljubnostih

12. aprila 2008, SNG Drama Ljubljana, William Shakespeare: *Tit Andronik*

Takole si je to zamislil Shakespeare: rimski poveljnik Tit Andronik se zmagovito vrne iz vojne z Goti v Rim s preostalimi tremi sinovi (22 jih je padlo). S sabo pripelje ujetnico, gotsko kraljico Tamoro, in njene tri sinove; po tradiciji mora najstarejšega žrtvovati. V Rimu je tačas potekal boj za prestol med bratoma Saturninom in Basijanom; Tit, ki se drži zakonov in tradicije, se odreče svoji pravici do prestola na račun prvega, ki ima kot prvorojeni prednost, hkrati pa je novemu cesarju pripravljen dati za ženo hčer Lavinijo. A izkaže se, da se je Lavinija vmes že zaobljubila Basijanu; Saturnin užaljen ponudi roko ujetnici Tamori, Tit pa v borbi za ohranitev pravičnega reda ubije svojega lastnega sina, ki mu poskuša preprečiti dostop do Lavinije. Tamora kuje maščevanje za svojega sina skupaj s svojim črnim ljubimcem Aronom; ta pomaga zasnovati strašno spletko, v kateri preostala Tamorina sinova Basijana ubijeta, Lavinijo posilita in ji odsekata roke in jezik, krivdo za vse to pa naprtita Titovima sinovoma. Nova Aronova spletko je, da reče Titu, da bodo sinovoma prizanesli, če si odseka roko, vendar mu potem vseeno pošlje le glavi obeh sinov. Ko Tit vidi, kaj so storili Laviniji, se odloči, da se bo Tamori maščeval tako, da ji bo postregel s pečenko iz trupel njenih sinov ...

Končno smo videli uprizoritev tega milo rečeno nenavadnega Shakespearejevega besedila pri nas. Prvič sem ga pač prebrala v paketu z vsemi drugimi njegovimi deli nekje na začetku študija in mi ni ostalo v spominu kot kaj res zelo posebnega; tudi od gostovanja znamenite Rističeve predstave si razen vznemirljivih prizorov s kaskaderji nisem kaj dosti zapomnila. In splošni drobci vednosti, ki so se mi pozneje nabrali – od tega, da je to prva Shakespearjeva tragedija in da sploh ni jasno, ali jo je

res napisal on oziroma ali jo je res napisal v celoti, pa da je bila za njegovega življenja ena njegovih najpogosteje uprizarjanih iger, potem pa so se je nekaj stoletij raje izogibali – mi niso kaj dosti pomagali, ko sem se je znova lotila zdaj, tik pred ogledom prve slovenske postavitve na oder.

Kljub tem drobcem vednosti sem bila očitno precej nepripravljena na to, da zares ne gre za kaj dosti drugega kot za nizanje prizorov nasilja. Kako jih intepretirati oziroma kako jih razumeti, če sploh – o tem marsikaj izvemo iz člankov v gledališkem listu, ki ponujajo različne pristope, od tistega z vidika feminizma do rasizma pa seveda iskanja korelatov med dogajanjem in junaki v drami z dogajanjem in liki v Shakespearjevem obdobju, ki naj bi vse skupaj malo osmislili. A vendar se mi je zdelo, da sem ostala po vseh teh teoretičnih diskurzih precej praznih rok; kot da bi se vsi obesili na en detajl in na podlagi tega poskušajo bolj ali manj na silo razložiti celotno igro – da pa nihče ne poskuša razumeti drame kot celote. Najbolj relevanten za uprizoritev je prav gotovo prispevek Tomaža Toporišiča (ki je tudi dramaturg predstave); ta pač ugotavlja, da se lahko kup trupel lepo navezuje na našo vsesplošno zasičenost z vsakršnimi dražljaji: “S svojo ekstremnostjo krutosti oziroma lepoto ekstrema se *Titus* z lahkoto in kot zgodovinsko telo, ki je dobrodošlo, vklaplja v vseprisotni spektakel, ki je zamenjal vsebino. Izvrstno se prilega in prilagodi času maničnega iskanja vedno novih, naslednjih ‘ekstremnih’ podob in ‘interaktivnih doživetij’ (...). Vpiše se v čas, ko smo vsi postali dnevni voajerji in udeleženci novega fenomena *cultura in extremis*, da bi bila zadovoljena naša potreba ne po avtentičnosti in humanosti, ampak po iluziji o tem, da smo doživeli vse ostrine in moč emocij, ki umanjajo v naših plitkih življenjih.”

Ta intepretacija je pri režiserju de Brei razvidna zlasti iz vizualno in režijsko učinkovitega zaključka s hitro in drastično stilizacijo. Znameniti končni prizor s kanibalizmom gre pri Shakespearju takole: Tit ob pomoči Lavinije (ki s svojima štrcljema lovi v vedro kri) ubije Tamorina sinova, ju seseklja, zapeče v slastno večerjo in postreže Tamori; njen ljubimec Aron je nekje v ozadju, za kazen za vse njegovo zlo spletkarjenje ga bodo zakopali do vratu. Še preden Tit Tamori pove, da pravkar večerja svoja otroka, ubije Lavinijo, da bi skrajšal njeno sramoto in trpljenje; v tistem hipu njega ubije Saturnin, tega pa takoj pokonča Titov sin Lucij in na prigovarjanje Titovega brata Marka ter rimskih plemičev prevzame oblast. Aronu prisodi počasno smrt – s tem je pravici nekako zadoščeno. Shakespeare torej to morijo pogojno nekako spelje v srečen konec, saj naj bi se pod Lucijem vse izravnalo, krog trupel, ki ga je na začetku igre zavrtil Tit s prvim ubojem Tamorinega prvorojenca, je sklenjen, mrtvi so

vsi, ki so po tem strašnem zakonu morali umreti, zadnje besede pa izgovori Lucij – pač nekaj spodbudnih fraz o prihodnosti Rima.

Pri de Brei celotni finale poteka brez besed, ob frenetičnem ritmu burleskne glasbe (avtor glasbe Aldo Kumar). Tit Andronik (Jernej Šugman) sam, brez Lavinije, v slogu kakega Jamija Oliverja elegantno in lahkotno seklja in pripravlja večerjo. Ko pridejo gostje, mu na operacijski mizi pripeljejo tudi Lavinijo; medtem ko Tamora golta svoja otroka, ji izreže srce, nato pa ga Saturnin ubije. De Brea se ne obremenjuje z “razlagami” – ni npr. razvidno, kako Tamora sploh ugotovi, da ji je Tit serviral njena sinova; tudi ne npr., zakaj Tit Lavinijo ubije. Tudi Arona pusti de Brea živega in navzočega ob tem zaključnem ritualu – je torej poanta to, da zlo v obliki skozi vso igro že tako povsem burleskno zastavljenega Arona (Janez Škof) živi naprej?

Podobno kot na koncu se de Brea vso predstavo ne obremenjuje z “razlagami” in bolj malo skrbi za jasnost poteka fabule; med gledanjem predstave imaš vsake toliko časa občutek, da zaradi nekaterih črt v besedilu in zgostitev v mizansceni na trenutke ni povsem jasno, kdo je kdo, vedno bolj pa tudi, zakaj kdo kaj počne. Ali je npr. sprožilni moment morije Titov ukaz, naj zaradi tradicije ob prihodu zmagovalcev žrtvujejo prvorojenca ujetnikov? Ali Tamorin odziv na to nalašč ni bolj poantiran? So nalašč črtani tako rekoč vsi prizori (oziroma replike) snovanja in naklepanja maščevanja Tamore in Arona? Zakaj je potem Aron predstavljen kot klovn (ali cigan)? Zakaj je potreben prizor, v katerem Tit tako zelo sporno in po nepotrebnem ubije svojega sina, ki se mu za hip postavi po robu? Zakaj ni jasneje pokazana tekmovalnost med dvema pretendentoma na prestol, Saturninom in Basijanom? In še nekoliko pozneje: zakaj je prizor, ko streljajo na dvor s puščicami, sploh uprizorjen – če za to ni podlage v Titovem sklepu, da se maščuje? Zakaj je Mark Andronik (Andrej Nahtigal) iz glasu razuma reduciran na ne-bogljene in nemočnega Titovega kompanjona v blaznenju? Zakaj je prizor, v katerem Lavinija ob pomoči Ovidove basni pove, kdo sta njena morilca, tako nepoantiran?

Lahko da so odgovori preprosti: da naj bi v času, ko ni pomembna vsebina, povsem zadostovala učinkovita forma. Potem sem uvidela, da je to očitno režiserjeva strategija – da je hotel pokazati nič več kot poblazneli stroj nasilja. Da se niti zdaleč ni nameraval ukvarjati s tem, ali Tit je tragičen ali ne (in tako – z intenzivnimi prikazi med sabo nepovezanih intenzivnih psihičnih stanj – ga Šugman tudi igra). Če je tako, bi morala biti predstava še dosti bolj shematična, igra/like dejansko vsi prignani do roba grotesknega. A zdi se, da v svoji izrazito črni viziji ni hotel iti čisto

do konca – s tem pa je tudi predstava ostala na pol poti, nekje med kaotično poljubnostjo raznorodnih elementov v prvi polovici in skoraj stripovsko drastično strukturiranostjo v drugi.

* * *

9. maja 2008, koprodukcija Prešernovega gledališča Kranj in Gledališča Koper – William Shakespeare: *Kralj Lear* (ponovitev; premiera je bila 13. januarja 2008)

Kranjsko-koprska postavitve *Kralja Leara* je v marsikateri podrobnosti izjemno fascinanten gledališki dogodek. Začne se s predvajanjem zvočnega posnetka ankete, ki so jo ustvarjalci predstave izvedli na ulici – mimoidoče v glavnem sprašujejo, koliko poznajo Shakespearja in *Kralja Leara*, in odgovori so predvidljivo ignorantski. Potem pride na oder Gorazd Žilavec in še pred zagnjeno zaveso pove, v katerih vlogah se bo pojavljal (pes, francoski kralj, Gonerilin mož, Kordelija). Zastor se dvigne, zagledamo razgaljen oder z nekaj markirnimi scenskimi elementi (miza, stoli, kup oblek iz fonda). Spredaj, skoraj na rampi, sedi na stolu Boris Cavazza in pove glavni monolog, bolj v ozadju sedi ženska, najbrž šepetalka, očitno smo priča gledališki vaji. Cavazza naenkrat pretrga monolog, vpraša, ali je dobro govoril, in – začne se prvi del. S temi nekaj predtakti Janežič razkrije osnovne elemente in prijeme svoj postavitve: brookovsko izpraznjen prostor, omejenost vseh elementov na osnovo – igralca –, nenehno razbijanje iluzije. Gledališki dogodek s temo *Kralja Leara* je razdeljen na pet delov – to gledalci izvemo iz na zadnjo steno projiciranih napisov: vaja, spomin, predstava, norost, vojna.

Igralci so oblečeni v svoje lastne delovne obleke, rekvizitov ni oziroma so improvizirani. Pred nami torej stojijo ogoljeni in razgaljeni igralci, ki med sabo odigravajo prizore iz Shakespearjeve tragedije brez kakršnih koli dodatnih zunanjih pomagal, ki bi ustvarjala gledališko iluzijo. Vse to – ves nov univerzum – nam torej morajo pričarati igralci s svojo umetnostjo. In v veliki meri se to v posameznih prizorih tudi zares zgodi. Igra vseh nastopajočih (posebej moram omeniti vsaj še norca v odlično stvarni interpretaciji Petra Musevskega, pa Gorazda Žilavca v vseh štirih vlogah) je izrazito suha, asketska; to dejansko poudari bistvo vseh odnosov. Videti je bilo, da je tak način igre za igralce velik izziv, vendar so ga vsi očitno z veseljem sprejeli.

Posebno močni so vsi prizori, v katerih Cavazza z neverjetnim občutkom za prefinjene podrobnosti po koščkih oblikuje veličastno podobo propada nekdanjega kralja. Vsi njegovi monologi so antologijski primeri

najžlahtnejše igralske umetnosti. A lik Leara ni napravljen scela, ampak se na novo postavlja in osmišlja iz prizora v prizor – kot pravzaprav celotno tkivo te predstave. Zaradi razdrobljenosti dramskega gradiva – Shakespearejevo besedilo je močno črtano in premešano – se namreč pred nami ne riše zgodba, iz katere bi lahko razbirali vzroke ali posledice ali motive za kako dejanje, pač pa smo priča fragmentiranim prikazom raznih intenzivnih stanj in odnosov med osebami. Tako je celoten gledališki dogodek pravzaprav dolg niz posameznih koščkov z intenzivnimi igralskimi prispevki in pretresljivimi trenutki, ko se med dvema likoma vzpostavi odnos – vse vmes pa je čisto po nepotrebnem preobloženo z gledališkimi sredstvi, ki nam nenehno razbijajo iluzijo.

Z natančno in duhovito analizo nekaterih prizorov in njihovo osmislitvijo je Janežič dosegel, da so posamezni trenutki dovršeni in v uporabi gledališkega jezika izjemno inventivni in sveži. Tak je na primer prizor Glostrovega “samomora”, ki je prikazan v nekakšnem “počasem posnetku”; ali prizor, ko se vsi štirje izobčenci (Lear, norec, Gloster in Edgar) stiskajo v votlini. Janežič je besedilo precej premetal; najbolj opazno je, da je začetni prizor, sprožilni moment – trenutek, v katerem se kralj Lear odreče kraljestvu in ga razdeli med hčerki Goneril in Regan, ki se mu znata primerneje prilizniti kot iskrena Kordelija – prestavljen z začetka na sredino, ko se naenkrat pojavi med viharjem v obliki nekakšnega Learovega spominjanja. S tem premikom je gledalec na začetku pač vržen v množico oseb in dogodkov, ki jim mora sproti iskati pomen in povezavo z drugimi dogodki in liki. Tako sploh ni jasno, na primer, kaj je s Kentom (ki ga Lear spodi hkrati s Kordelijo, tu pa te informacije nimamo, zato nam vsa nenavadnost njegove relacije do Leara, ki ga potem spet vzame v službo, preprosto uide), enako nejasen je osnovni konflikt med nezakonskim (Edmund) in zakonskim (Edgarjem) Glostrovim sinom – in podobno je z vsemi preostalimi liki.

Seveda je ta poljubnost hotena (in seveda tudi povsem legitimna), vendar se tu v neki točki zagotovo pojavi problem dedukcije in razumevanja osnovne zgodbe. Upam si trditi, da je ta vsakomur, ki se ni pripravil na ogled predstave tako, da si je na hitro osvežil spomin na Shakespearejevo dramo – da o tistih, ki *Kralja Leara* še nikoli niso ne brali ne videli (in takih je bilo, vsaj glede na izjave v anketi, kar precej?) – do konca ostala nejasna, kot so ostale nejasne tudi identitete in razmerja med posameznimi liki. To je medvedja usluga: medtem ko si gledalec sproti prizadeva dojeti te osnovne fabulativne poteze, mu lahko uidejo dragocene podrobnosti in prijemi, ki jih v predstavi mrgoli. Seveda

je režiserjevo mnenje, da je to nepomembno; da je pomembneje, da gledalec dojame posamezna stanja in situacije ter jih sproti – tudi za nazaj – osmišlja; pa vendar, če se sprašuje o tem, kdo je kdo, se kaj hitro izgubi.

Tomu Janežič je trenutno eden najbolj avtorsko prepoznavnih režiserjev pri nas, saj je njegov pristop k delanju gledališke predstave v osnovi drugačen, eksperimentalen. V svojih estetskih izhodiščih (razvidnih iz raznih intervjujev in gledališkega lista) je trden in samozavesten; izmed nekaterih vrstic pa je celo mogoče razbrati, da so tisti (še posebno tisti, ki mislijo, da se vsaj malo spoznajo na gledališče), ki ne cenijo njegovega dela, pač v podobnem položaju kot v preteklosti tisti, ki niso znali prepoznati genijev svojega časa à la Picasso itn. To naj bi bila posledica tega, tako Janežič, da si vnaprej ustvarijo predstavo o tem, kakšna bi uprizoritev morala biti, in če potem uprizoritev ne ustreza njihovi predstavi, je ne sprejmejo in jo kritizirajo. Hkrati pa Janežič priznava – in to celo postavlja za eno svojih izhodišč – da gledalec nikoli ne gleda nobene predstave povsem neobremenjeno, čisto, odprto, ampak je vnaprej oborožen z raznovrstnimi podatki, ki pomenijo nekak filter njegovi percepciji gledališkega dogodka. V gledališče ne moreš iti nedolžno, ampak recimo veš, da glavno vlogo igra Cavazza, to pa v tebi vzbudi določen niz asociacij in predvidevanj itn.

Pri tovrstni uprizoritvi se zastavlja vprašanje, ki je za nekatere že samo po sebi bogokletno, saj naj bi v skrajni konsekvenci posegalo v nedotakljivo svetost avtonomije avtorske (v tem primeru režiserjeve) svobode izražanja. Namreč: kakor je po eni strani absolutno več kot vznemirljiva in pogumna odločitev, da se v gledališču repertoarnega tipa ponudi možnost tovrstnim ustvarjalcem (ki prisegajo na sam proces, medtem ko je rezultat – torej tisto, kar je v končni fazi servirano gledalcem, ki jim je predstava namenjena; in kranjsko gledališče je v zadnjih letih naredilo kar nekaj takih potez), pa obstaja nevarnost, da je končni učinek povsem drugačen od nameravanega: da namreč tovrstne stvaritve obtičijo le na ravni izbranega užitka za poznavalce in sladokusce, medtem ko se nerazumevanje in s tem morda tudi odpor tako imenovanih navadnih gledalcev, le večja. Takšen gledališki dogodek namreč od gledalcev zahteva poseben angažma. Zanalasč se konča fazo prezgodaj – ko je še vse v fazi analize, medtem ko je vsa sinteza – pripisovanje pomenov, definiranje tem in iskanje poante – prepuščena gledalcem. A ti jo zaradi neselektivnosti drobcev najbrž le stežka zmorejo.

Tako obstaja nevarnost, da se zaradi te samozadostne eksperimentalnosti s formo vsebina izgubi in se nevarno približa mejam larpurlartizma. In

zato sem na koncu predstave obžalovala, da nisem mogla spremljati zgodbe, ki bi bila manj nepregledno razstavljena na prafaktorje, odigrane na ta poseben “(ne)glumaški” način.

* * *

23. maja 2008, Mala Drama, SNG Drama Ljubljana – Dušan Jovanović: *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo*

Saj bi se na ta zgodnji Jovanovićev tekst (iz leta 1972) mogoče res dalo navesti marsikatero zanimivo in intrigantno interpretacijo: nastal je pač v tistem divjem in prelomnem obdobju, ko se z današnjega vidika zdi, da je bilo poslanstvo umetnikov dosti razburljivejše, bolj odmevno in relevantno, kot je danes – v tem času, ko je videti, da so prav vsi tabuji že odpadli in da se na področju umetnosti sme in mora govoriti o prav vsem. Pa vendar se zdi, kot da bi s teoretičnim pristopom prenasičeno Jovanovićevo snov hoteli na silo zbasati v preozek okvir, saj, kakor koli že obrnemo, iz njega zaštrlijo zgolj in samo razgaljeni udi radoživih protagonistov.

In če nam torej ne uspe temu ludističnemu razgaljanju mehanizmov seksualnosti navesti kake globlje konotacije ali celo potencialnih posledic, kaj nam torej preostane danes, štirideset let po nastanku besedila – ko seveda to razgaljanje še zdaleč ni kaj šokantnega, ampak je v primerjavi s poplavo vseh elementov pretirano “sexed-up” družbe – recimo s kakimi resničnostnimi šovi ali drugimi vsakdanjimi prikazi eksplicitnih seksualnih vsebin, do katerih ima danes dostop prav vsakdo – naravnost nedolžno, naivno in v tem seveda na nenavaden način simpatično?

Gre prav za to, česar so se očitno (in celo še preveč) zavedali tudi ustvarjalci te predstave (to je razvidno tudi iz duhovitega uvida dramaturginje Martine Gumzi). Glede na to, da na ravni fabule ne gre za nič drugega kot za preigravanje raznih variant prešuštvovanja – točneje, načrtovanja bodočega prešuštvovanja –, je bistveno, da igralci od vsega začetka izkazujejo neizmeren užitek in svobodo tega poigravanja z raznim fantaziranjem o bodočih seksualnih podvigih in izogibanju raznim oviram in pastem, ki jih čakajo na poti k doseganju edinega cilja.

Prepletenost vseh desetih protagonistov je resda še kar zapletena, zato je režiser upošteval dramatikov namig in nam na začetku kot v kakem kabaretu predstavil vse nastopajoče in njihove medsebojne pretekle, sedanje in bodoče erotične povezave. Gre za tri zakonske pare, ki se

vzajemno varajo; en par je služabniški, med njimi pa sta še lika plejboja in njegovega piarovca, ki se prosto spreletava(ta) od cveta do cveta, ter figuri mladeniča, ki želi izgubiti nedolžnost, in njegove posesivne mame. Pri Jovanoviću gre res za čisto osvobojenost vsakršne ljubosumnosti ali kakršnih koli zadržkov, tudi tistih, ki izvirajo iz družbenega položaja (združitev med višjim in nižjim slojem je povsem sprejemljiva in prav nič dodatno tematizirana): bistvo je, da je bitje drugega (in v predstavi tudi istega) spola pač predmet, ki je na voljo za seksualno osvojitvev, tako da ne gre za nič drugega kot za golo uveljavljanje zakona “kdor prvi pride, prvi melje”.

V uprizoritvi naj bi torej šlo za to, kako spretno režiser požene mašinerijo seksualnega ovohavanja, osvajanja in načrtovanja, koliko da igralcem pri tem svobode, koliko in kakšnih gegov si mu uspe izmisliti in v katero smer potem vse skupaj zapelje – pravi izziv za režiserja Jaka Andreja Vojevca, ki se je s tem prvič poskusil v ljubljanski Drami. Predstava tako po eni strani seveda prinaša – kot je bilo pričakovati – briljanco vseh nastopajočih, ki so se očitno odlično znašli v preigravanju variacij na vedno isto temo. Med prvimi je treba omeniti Uroša Fürsta, ki je Pandolfa odigral ostro in inteligentno, z glumaško poudarjenim preigravanjem najrazličnejših tipskih situacij – od zdolgočasenega in žene povsem sitega moža do nepotešenega in morda tudi ne čisto zmožnega ljubimca prefrigane Colombine, ki ga draži z vedno novimi seksualnimi izzivi (eden najbolj zabavnih trenutkov je, ko njegova ljubica ugotavlja, da je njegov um nekoliko prevelik za omejene potrebe njenega šibkega telesa). Vanja Plut je namreč Colombino zastavila kot skrajno provokativno žrebico, ki lahko svoj pretirani nagon morda prikriva samo pred naivnim možem – tudi to je izrazito oster in natančen lik (zdi se le, da smo jo že nekajkrat gledali v podobnih vlogah). Vidno se je zabaval in zelo suvereno igral skoraj nekakega konferansjeja v kabaretu Aljaž Jovanović, sicer Stoppino, piarovec Valerija, glavnega plejboja, ki ga je Jose (k. g.) odigral nekoliko ležerno, leno, vsega vajeno, skoraj že malo utrujeno in naveličano, pa tudi s svojo slo nič preveč izbirčno, saj se kdaj za kako zaveso, če ni nič drugega pri roki, loti tudi svojega radoživega in na akcijo vedno pripravljenega Stoppina. Tipsko zasnovane in v raznih načinih izkazovanja svojega gona pretirane vloge so igrivo in pisano odigrali še Barbara Cerar kot prebrisana Pandolfova žena Lucinda, ki takoj na začetku nesramežljivo pove, da ji je zakon le za krinko; Boris Mihalj kot njen goreči in skoraj malo preveč zvesti ljubimec Ubaldo; Iva Babić kot na videz nedolžna, v resnici pa še kako radoživa Ubaldova žena Ardelija, Uroš Kaurin (AGRFT) kot njen precej smešno nebogljeni

in nesojeni ljubimec Oktav, Zvezdana Mlakar kot do svojega sina Oktava pretirano zaščitniška in hkrati skrajno koketna Franceschina ter Gašper Jarni (k. g.) kot v strašno pokvarjenost tega sveta ne povsem vpeljani Colombinin mož Cola.

Prizadevanja nastopajočih – katerih namere posrečeno razgaljajo tudi kostumi Jasne Vastl – so sprva izrazito zabavna, zlasti z duhovitimi aparteji, govorjenjem izbrancem v občinstvu (na premieri tudi z vpletanjem oziroma večkratnim omenjanjem navzočega avtorja teksta), plodnimi psevdocitati raznih odlomkov iz Shakespearja itn. Vendar se vrtoglavi ritem sčasoma nekoliko umiri in pojavljati se začnejo kake po nepotrebem razvlečene pasaže, tako da se zdi, da bi tudi kaka črt(ic)a prišla čisto prav.

Z nekaterimi domisleki – npr. latentna homoseksualnost, poudarjena odsotnost pravega seksualnega stika (edini koitus, ki naj bi se odigral pred očmi gledalcev, naj bi po Jovanoviću potekal v drvarnici sredi odra, medtem ko je v predstavi skrčen na odtujeno sodobno varianto seksa po internetu) – režiser predstavo trdno umesti v sodobnost in z ničimer ne dopusti pomisleka, da je tekst kakor koli zastarel. Zato pa je povsem po nepotrebem “zavrt” zaključek, ki s svojo pezantnostjo učinkuje skoraj moralistično. Kot da gledalci sicer ne bi mogli dojeti, kako prazno je prizadevanje vseh igrajočih se?

Jaša Drnovšek

Berlinski zapisi, 2

Četrtek, 15. maja

“Išče se Jezus Kristus” so besede, s katerimi je legendarni nemški igralec Klaus Kinski 20. novembra 1971 v dvorani Deutschlandhalle v berlinski četrti Charlottenburg (mimogrede, gre za dvorano, ki so jo zgradili za letne olimpijske igre leta 1936 in je bila leto prej odprta v navzočnosti Adolfa Hitlerja) začel svoj odrski nastop z naslovom *Jezus Kristus Odrešenik*. Tedaj ni niti sam pričakoval, da se bo dogodek, ki ga je pozneje označil za svoje “najpomembnejše predavanje”, sprevrgel v enega najodmevnejših gledaliških škandalov v povojni Nemčiji. Danes, po dobrih šestindvajsetih letih, je skoraj šesturno dogajanje iz tega večera prvič mogoče podoživeti v dramaturško zaokroženi celoti, in sicer v istoimenskem dokumentarnem filmu, ki ga je Peter Geyer, režiser in upravitelj zapuščine Kinskega, pred tremi meseci predstavil na Berlinalu, od nocoj pa ga vrtijo v izbranih berlinskih kinematografih. (Doslej smo lahko nekaj odlomkov iz nastopa videli edinole v dokumentarnem filmu Wernerja Herzoga *Moj najljubši sovražnik* iz leta 1999.)

Preden se posvetimo samemu dogodku oz. vsebini filma, se zdi smiselno, da vsaj v grobem opozorimo na vlogo, ki jo ima Kinski v nemškem govornem prostoru kot recitator, pa tudi na okoliščine, v katerih je nastajal njegov *Jezus Kristus Odrešenik*. Danes je namreč vse manj znano, da je Kinski svojo umetniško pot začel prav z recitiranjem. Svoj prvi nastop, ki ga je imel spomladi 1952 v berlinski kavarni Melodie, je opisal takole: “Povzpnem se na prvo najboljšo mizo / in iz svoje duše / govorim, kričim, rjovem, šepetam, / sopiham ter v joku in smehu pripovedujem / balade Françoisisa Villona. / Bosonog, v raztrganem pulloverju

in / s kapo, v katero po vsaki baladi / zbiram denar.” V naslednjih desetih letih je imel Kinski v dvoranah, ki so bile v glavnem razprodane, več kot sto nastopov, na katerih je poleg Villona recitiral predvsem Rimbauda, Shakespearja, Schillerja in Brechta, samo med letoma 1959 in 1962 pa je posnel 30 tako imenovanih govornih plošč. (V tem pogledu je bil daleč pred časom današnjih zvočnih knjig.) Leta 1961 je prišel celo na naslovnico revije *Der Spiegel*, in sicer s pripisom, da “ga je slišal milijon Nemcev”.

Pozneje se je Kinski postopno odvrnil od recitiranja ter se zaradi boljšega zaslužka posvetil skoraj izključno igranju v žanrskih filmih, nastalih predvsem po predlogah Edgarja Wallacea. Toda ko ga je na začetku sedemdesetih let Werner Herzog začel nagovarjati, da bi skupaj posnela film *Aguirre, srd božji* (film nosi letnico 1972), je izrazil željo, da bi se v javnosti prej še enkrat predstavil kot recitator. Pri tem ga je podprl Klaus Berenbrok, organizator koncertov, ki je v šestdesetih letih poslovno skrbel za tako znana glasbena imena, kot so Gilbert Bécaud, Juliette Gréco in Udo Jürgens: Kinski naj bi med 20. novembrom in 15. decembrom 1971 na različnih prizoriščih izvedel deset odrskih nastopov, na katerih bi recitiral svoje lastno besedilo o Jezusu Kristusu. (Samo mesec dni pred prvim nastopom Kinskega, natančneje, 12. oktobra, je bila v New Yorku praznovedba rokofske opere *Jesus Christ Superstar* Tima Ricea in Andrewa Lloyda Webbra.)

84-minutni barvni dokumentarni film, ki ga je Geyer sestavil iz 135 minut surovega materiala, posnetega s štirimi kamerami, se začne s prikazovanjem uličnih plakatov, ki vabijo na *Jezusa Kristusa Odrešenika*, s posnetki policije, ki nadzira celoten dogodek, ter občinstva, ki tako rekoč dere v dvorano. (Po nekaterih podatkih si je *Jezusa Kristusa Odrešenika*, za katerega je bilo treba odšteti samo 10 nemških mark, ogledalo celo 5000 obiskovalcev.) Nato vidimo, kako se na povsem izpraznjenem odru v soju luči pojavi Kinski, ki mu lasje segajo do ramen, oblečen pa je v preprost jeans, srajco z rožnatim vzorcem in temno rdeče škornje. V mikrofona začne pripovedovati “najrazburljivjšo zgodbo človeštva”, namreč o “najbolj neustrašnem, najsvobodnejšem, najsodobnejšem izmed vseh ljudi, ki se raje pusti zmasakrirati, kot pa da bi živ gnil z drugimi”: “O človeku, ki hoče biti tak kot mi vsi. Kot ti in jaz.”

Že čez nekaj trenutkov se iz dvorane zaslišijo bolj ali manj razločni medklici. Kinski se nanje najprej ne ozira, nato pa se med opisovanjem zunanje podobe Jezusa (“Nikoli ne nosi uniforme ...”) zazre v občinstvo, doda: “In nima velikega gobca!” – ter s tem povzroči prvi večji izgred.

Na glasne, skrajno posmehljive opazke obiskovalcev (npr. "Pa saj ta je že dobil svoj milijon pri filmih!"; "Ti sam nisi nikoli delal!") se odzove tako, da zapusti oder in se vrne iz ozadja šele po krajšem premoru. Spet začne recitirati svoj tekst, pri tem pa na vsebinski ravni postaja očitno, da "svojega" Jezusa ne povezuje z institucijo Cerkve, temveč z "obrobnimi skupinami", kot so "džankiji, vojni oporečniki, jokajoče matere v Vietnamu, kurbe, pijanci, kriminalci". Hkrati iz recitiranja v tretji osebi vse pogosteje prehaja v prvo: "Jaz nisem uradni, cerkveni Jezus, ki ga tolerirajo policisti, bankirji, sodniki, rablji, oficirji, cerkveni šefi, politiki in podobni predstavniki oblasti. Jaz nisem vaš superzvezdnik!" Občinstvo na to spet reagira z medklici (npr. "Frazer!"; "Sovraštvo seješ!"; "Pizda!"), zato Kinski znova užaljeno zapusti oder, a se kmalu vrne, še bolj razburjen.

Bolj občinstvo v nadaljevanju reagira na "pridiganje" Kinskega, bolj se zdi, da Kinski v njem vidi farizeje, pred katerimi se je nekoč branil Jezus. Tako se v novem izbruhu jeze na obiskovalce obrne z besedami: "Kdor med vami ne le nima velikega gobca, temveč je resnično brez greha, naj prvi vrže kamen!" ter: "Ko bi bili vroči ali vsaj hladni, toda vi ste samo mlačni in zato vas popljuvam!" (Pozneje je zapisal: "Saj je vendar tako kot pred 2000 leti. Ta sodrga je še bolj posrana kot farizeji. Ti so Jezusu vsaj pustili govoriti, preden so ga pribili na križ.")

(Ob tem je treba dodati, da Kinski v občinstvu ne vidi povsem enovite celote. Nasprotno, njegovi pozivi (npr. "Drži gobec!") in grožnje (npr. "Gorje vam!") so, kot med nastopom pravi sam, namenjeni le tistim obiskovalcem, ki drugim po njegovem onemogočajo, da bi slišali njegovo izvirno besedilo.)

Potem ko se je med enim izmed naslednjih premorov na odru znašel obiskovalec, ki je šel tako daleč, da je Kinskega označil za "fašista", se je ozračje v dvorani počasi umirilo. Občinstvo je začelo množično odhajati, Kinski pa je z odra počasi sestopil med približno sto najvztrajnejših obiskovalcev ter svoj tekst skrajno tiho – končno – povedal od začetka do konca. Pozneje je zapisal: "Mojo izčrpanost kot da bi odpihnilo. Telesa nisem več čutil. Okoli dveh zjutraj je bilo vsega konec."

Kot je znano, so mediji v dneh po premieri *Jezusa Kristusa Odrešenika* o dogodku sicer obširno poročali, le da so se pri tem vrednostno postavili izrazito na stran občinstva. Še več, medtem ko so se trudili, da bi nastop Kinskega kar se da karikirali, ni o medklicah iz občinstva poročal skoraj nihče. To je bil najbrž tudi poglobitni vzrok, da se je predprodaja vstopnic za načrtovane ponovitve dogodka nenadoma ustavila, Berenbrok pa je

odpovedal nadaljnje sodelovanje. Kinski je z *Jesusom Kristusom Odrešenikom* nastopil le še enkrat, in sicer 27. novembra v dvorani Philips-Halle v Düsseldorfu, nato pa se je za zmeraj poslovil od odra.

Nasprotno pa Geyerjev *Jesus Kristus Odrešenik* ponuja precej objektivnejši vpogled v dogodek: na eni strani prikazuje Kinskega, ki skuša – tudi na načine, ki so z vidika kulturnih pravil in norm sporni – povedati svoje besedilo, hkrati pa ne spregleda pomena, ki ga je za burni in pogosto tudi mučni potek njegovega nastopa imelo občinstvo. Prav zato film ni le dokument o dogodku, temveč skrajno “živo” pričevanje: o umetniku in njegovem specifičnem načinu dela ter o času in njegovem specifičnem odnosu do umetnosti.

Petek, 16. maja

Berliner Theatertreffen, festival Berlinskih slavnostnih iger, ki vsak mesec maj že 45 let zapored gosti izbrane, po mnenju žirije “izredne” predstave gledališč z nemškega govornega območja, se je nocoj končal z zadnjo izmed letos nominiranih uprizoritev. (Vseh je bilo deset, in sicer iz Berlina, Frankfurta, Hamburga, Hannovera, Kölna, Münchna in Züricha.) Gre za *Pomanjkanje prostora*, predstavo s podnaslovom “Projekt Christopha Marthalerja”, ki je nastala v koprodukciji Dunajskih slavnostnih tednov, Theatra Chur in festivala BITEF in ki je bila praižvedena decembra lani v kulturnem središču Rote Fabrik v Zürichu. Pri tem sta pomenljiva tako kraj kot prizorišče praižvedbe: prvi zato, ker so Marthalerja pred dobrimi petimi leti prav tam odpustili s položaja umetniškega vodje Schauspielhausu Zürich (spomnimo, da odločitve občinskih uradnikov, ki so se pri tem sklicevali na slabo prodajo vstopnic, tedaj ni zaustavil niti podatek, da je ugledna revija Theater heute hišo v prvih dveh letih Marthalerjevega mandata, tj. v letih 2000 in 2001, razglasila za “gledališče leta”), drugo pa zato, ker so po odpustu Marthalerja prav umetniki, ki danes delujejo v središču Rote Fabrik (gre predvsem za neodvisno umetniško sceno), javno izrazili solidarnost z njim. (V Theaterhausu Gessnerallee so npr. več mesecev potekale protestne umetniške akcije v podporo Marthalerju.) V tem pogledu praižvedba *Pomanjkanja prostora* ne pomeni le Marthalerjeve vrnitve v kraj, iz katerega je bil “pregnan”, temveč – na simbolni ravni – tudi zahvalo kolegom za minulo podporo.

Ko je Marthaler zapustil Zürich, je z njim poleg dramaturginje Stefanie Carp in scenografke Anne Viebrock odšla tudi skupina igralcev, ki je pozneje zaradi stalne zasedenosti v njegovih predstavah postala znana kot "Marthalerjeva družina"; večina njenih "članov" – Ueli Jäggi, Jürg Kienberger, Katja Kolm, Josef Ostendorf, Clemens Sienknecht in Bettina Stucky – nastopa tudi v *Pomanjkanju prostora*. ("Nečlani" v uprizoritvi so Raphael Clamer, Catriona Guggenbühl in Bernhard Landau.) Tega – podobno kot druge Marthalerjeve predstave – določa scenografija (Frieda Schneider), ki je univerzalna, a pri gledalcu hkrati – ali pa prav zato – vzbuja najrazličnejše asociacije. Na eni strani prostor, ki je grajen v dveh nivojih in iz katerega s stranskih mostovžev neznano kam vodi po troje ozkih vrat oz. vratnih odprtih, zagrnjenih z zavesami, spominja na notranjost ladijskega trupa; da smo na ladji, priča tudi lesena konstrukcija v obliki ladijskega kljuna, ki je postavljena v ospredju prostora. Toda na drugi strani bi bilo dogajanje lahko postavljeno tudi v gorski svet; na to kaže nihalna žičnica v ozadju, metaforično pa tudi zadnja stena, v katero so vzdani oprijemki za športno plezanje. Ne nazadnje bi lahko na podlagi dvignjenega pulta z mikrofonom, ki stoji sredi prostora, sklepali tudi, da imamo opravka z dvorano, namenjeno maševanju ali kakim drugim množičnim zborovanjem.

(V pogovoru, ki je sledil uprizoritvi, je Schneiderjeva povedala, da o tem, kakšna naj bo scenografija, od Marthalerja do konca svojega dela ni dobila niti najmanjših napotkov. Tako se je trudila, da bi bil oder pomensko kar se da odprt in funkcionalen.)

Še preden se začne predstava v pravem pomenu besede, se na odru pojavi vseh devet igralcev. Oblečeni so v kostume s konca sedemdesetih let (kostumografija je delo Sarah Schitteck), v rokah pa držijo brenkala različnih velikosti. Medtem ko se iz ozadja počasi približujejo rampi ter se prijazno spogledujejo, nadvse ubrano prepevajo "Bye Bye Friends", popevko, ki jo je na svojem poslovilnem koncertu leta 1981 izvedel švicarski trio Peter, Sue & Marc. (Glede na besedilo popevke – "Bye bye friends, / we've gotta go, / it's the end of our show..." – nekateri švicarski kritiki v tem prizoru vidijo odrsko ponovitev prej omenjenega Marthalerjevega odhoda iz Züricha.)

Temu sledi dogajanje, vezano na "zgodbo" uprizoritve. Ob popevki "You can Win If you Want", ki jo v izvedbi nemškega dua Modern Talking poznamo iz srede osemdesetih let – in ki jo med spremljavo na klaviaturah v bohlenovskem falzetu prepeva Jürg Kienberger –, se z žičnico na prizorišče drug za drugim spet pripeljejo igralci, le da imajo tokrat bolj določene vloge. Njihovi kostumi in imena – npr. Oetker ali

Manner – z nemalo zgodovinske ironije kažejo, da gre za bogataše, Sienknecht, ki je oblečen v zdravniško haljo, pa jih pozdravi kot vodja “Višinske in globinske klinike ddr. Bläsisa”: “Vzdržujte kondicijo, da bodo vaši organi plastični.” Po dobrodošlici z vodo in oreški z wasabijem gostje odložijo plašče in drage obleke (pa tudi nakit, lasulje in umetne brke) ter se – vsak skozi “svoja” vrata – odpravijo na prvo terapijo. Ob pridušenem kričanju in stokanju ter rezkem zvoku stroja počasi postane jasno, s čim se pravzaprav ukvarja ta nenavadna ustanova: poleg tega, da pacientom ponuja ekskluziven “wellness”, jim nasilno odvzema njihove notranje organe.

Za beg iz klinike, ki je dostopna samo z žičnico, je seveda prepozno. Naj imajo gostje še tako prepričljive razloge, da bi odšli, jih Landau, ki hkrati nastopa v vlogah vratarja ustanove in nadangela Gabriela, vedno znova zavrne z bibličnimi besedami: “Tisti, ki nam bo sodil, je tudi tisti, ki nas je ustvaril.” Toda na drugi strani imajo pacienti tudi neizmerno željo po tem, da bi prišli v raj. Z drugimi besedami, radi bi postali mladi, vitki in lepi. Tako jim na koncu ne preostane drugega, kot da se vdajo v usodo, sprejmejo tudi druge, manj boleče terapije (npr. tako imenovano “redukcijo dihanja”, pri kateri zadržujejo dih tako dolgo, dokler ne “izdihnejo”) ter se do naslednjega odvzema organov seznanjajo z ugodnostmi, ki jih prinašajo nove nadstandardne oblike zdravstvenega zavarovanja (npr. tako imenovana “tarifa superflexi”).

Gledano v celoti je *Pomanjkanje prostora* Marthaler v “klasičnem” pomenu besede. Podobno kot v večini njegovih prejšnjih “projektov” (npr. v predstavah *Fentaj Evropejca! Fentaj ga! Fentaj ga! Fentaj ga! Do konca ga fentaj!*, 1993; *Groundings*, 2003; ali *Rastlinojeda muha*, 2005) imamo namreč tudi tu bolj kot z govorjenim tekstom opravka s premišljenim zaporedjem glasbenih oz. pevskih “točk” (dramaturginji uprizoritve sta Malte Ubenauf in Stefanie Carp), ki na odru skupaj s scenografijo ustvarijo specifično atmosfero. (Kot je v pogovoru po uprizoritvi povedal Jäggi, je bila v procesu nastajanja predstave najprej izbrana glasba, govornjena besedila pa so igralci pozneje sestavili skupaj ali jih vzeli s spleta.) Tako ob že omenjenih popevkih npr. slišimo koral “Ljubezen silna” iz Bachovega *Pasijona po Janezu*, stavek iz 4. Mahlerjeve simfonije (“Ko nebeška nas radost obliva”) ter popevki Brigitte Bardot “Nue au Soleil” in “Le Soleil”. Prav tako Marthaler v *Pomanjkanju prostora* vpelje znano strategijo ponavljanja, ki uprizoritvi daje in zagotavlja ritem. Primer tega so popevka “You can Win If you Want”, prizor

skorajšnjega poljuba med Kolmovo in Clamerjem in Ostendorfova izjava: “Kar počnete tukaj, se mi zdi zelo zelo super!”

Kar preprečuje, da bi Marthalerjeva “klasičnost” postala dolgočasna, je aktualnost teme, ki se je vsakokrat loteva. V *Pomanjkanju prostora* gre za vprašanja, ki so vsa hkrati etična in politična: za vprašanje o trgovanju s človeškimi organi, za vprašanje pravičnega sistema zdravstvenega zavarovanja in ne nazadnje za vprašanje čistosti dobička, ki ga ima danes vse več zasebnih zdravstvenih ustanov. V tem kontekstu predstava gledalcu ne ponuja le estetskega izkustva, temveč ga spodbuja h kritičnemu razmisleku in delno celo – v brechtovskem smislu – k delovanju.