

Sodobnost

2

Letnik 74
februar 2010

Uvodnik

Ilja Trojanow: Pozabljeni sadeži migracije..... 163

Mnenja, izkušnje, vizije

Forrest Gander: Paličnjakova nimfa..... 172

Pierre Bayard: Nori ples izvirnika in dvojnika 178

Slovenski sodobniki

Leja Forštner z Alešem Bergerjem..... 186

Aleš Berger: Zid, kramp..... 199

Andrej Medved: Razlagalec sanj 202

Aleš Šteger: Knjiga teles..... 215

Feri Lainšček: Sprehajališča za vračanja 226

Tuja obzorja

Les Murray: Led sredi poletja..... 236

Šest oči

Aleš Debeljak: Tihotapci..... 246

Boris A. Novak: Poezija ostre lepote 247

Lucija Stepančič: Poetični naboj zaustavljenega časa 252

Barbara Jurša: Potepanje v sandalih domišljije 255

Knjige na tnalu

Gabriela Babnik: V visoki travi (Barbara Jurša).....	260
Martina Soldo: Potapljač (Milan Vincetič)	264
Kristina Kočan: Šara (Tanja Petrič)	267
Mateja Bizjak Petit: Alica s tisoč rokami. Alice aux mille bras. (Nada Breznik).....	270

Mlada Sodobnost

Irena Miš Svobjšak: “Napisal ti bom dolgo pismo, saj nimam časa, da bi ti napisal kratkega.”	274
Primož Suhodolčan: Živalske novice 3: grizemo do resnice (Gaja Kos)	278
Mojiceja Podgoršek: O dečku, ki se je bal (Tilka Jamnik)	283

Sodobne teatralije

Vesna Jurca Tadel: Vrnitev Magellija – drugič	286
Matej Bogataj: Kobilice, race, živalska farma	298

Ilija Trojanow



Pozabljeni sadeži migracije

Povsod po Evropi se ljudje različnih poklicev in družbenih razredov vsako soboto in nedeljo združijo, da podprejo svoje. V majicah svojih junakov se zgrinjajo v arene, vsi navdušeni, da bodo naslednji dve uri večinoma kričali in vpili. In kaj pojejo v teh trenutkih veselja in zanosa? Kateri slogan jih združuje, ko udobno sedijo na stadionu v Anderlechtu ali stoje drgetajo v Lüttichu? *Olé!* Ritmično ponavljajoč se v razločni, vsem dobro znani kaskadi: *olé ... olé olé olé*. Večina nogometnih navdušencev ta slogan verjetno povezuje s Španijo. Morda jih spominja na bikoborce ali Don Juana. A sprašujem se, koliko oboževalcev, ki se z vztrajnimi *olé-ji* prigonijo do blaznosti, se zaveda, da v resnici ponavljajo arabsko besedo za boga. Vsako soboto in nedeljo z nogometnih stadionov po Evropi znova in znova odmevajo vzkliki "Alah"!

V kriznih časih je retorika konflikta v razcvetu. Današnji, na videz neskončni "boj proti terorizmu", ki temelji na namenoma nejasnih argumentih, se je razširil v bitko kanonov, kultur in civilizacij. Smo na robu katastrofe, boj moramo poostri in braniti naše vrednote in tradicijo. Vse tuje je sovražna sila, ki jo je treba odbiti. In tako nas prosijo, večkrat celo goreče rotijo, naj opredelimo svojo identiteto, naj se začnemo zavedati svoje dediščine, naj branimo samo nam lastne vrednote.

A kaj, če nas ne določa homogena, domača kultura, ker nekaj takšnega sploh ne obstaja in nikoli ni obstajalo? Kaj, če naša identiteta ni nič drugega kot posnetek dinamičnega procesa, v katerega smo ujeti, pogosto ne da bi to sploh opazili? Kaj, če je tisto, kar imamo za tuje, le posledica trenutne razlike, bežne kretnje zgodovine? Kaj, če tisti, ki trdijo, da branijo bistvo določenega naroda, določene tradicije, določene religije, bijejo boj z mlini na veter, čeprav je bistvo kulturne dinamike v resnici v vetru? Kaj namreč, če so bile vrednote in kulturni dosežki tako imenovanega Zahoda posledica spoznanj in uporov, ki jih je omogočilo to, kar imamo danes za neevropske

vire, če sta jih torej povzročila premikanje in migracija? Kaj, če je temeljne zahodne vrednote, tehnologijo in načine kulturnega izražanja odločilno oblikovalo mešanje različnih tokov, ki so se srečali, intenzivna izmenjava med islamom, krščanstvom in judaizmom, živahna kultura razpravljanja med učenjaki, ki so delovali v Granadi, Bagdadu, Palermu, Damasku, Bologni, Parizu, Benetkah in Kairu? Kaj, če je vse, kar imamo za kanonsko in klasično, v resnici hibridnost, na katero smo pozabili? Ali pa so nas prepričali, spodbujali, nas pripravili do tega, da nanjo pozabimo?

Največje reke imajo najbolj zavajajoča imena. Kanon geografije določa, da je vir, ki je najbolj oddaljen od izliva reke, točka, iz katere reka izvira, in celotna rečna struga tako prevzame eno samo ime. A nobena velika reka ne bi dosegla oceana, če ne bi imela pritokov: potočkov, potokov in rečic, ki se ji pridružijo in pogosto s seboj prinesejo še več vode, naplavin, mineralov ali rib, kot jih je imela izvorna reka. Ko velika reka doseže ocean, je njen izvir le še bled spomin; njen tok je določila vrsta pritokov po poti. Vendar uradno ime reke prikriva resnico o njeni sestavi; ko njeno ime postane del legende in leksikona, izvor pritokov postane neviden. Da bi razumeli resnično identiteto reke, bi morali natančno določiti točke pritokov, raziskati dinamiko dodajanja in sprememb, ki nastajajo ob mešanju voda.

Naša zgodovina, ki jo usmerjata koncepta posameznosti in čistega izvora, ni nič manjša izmišljotina kartografa kot velika reka. Če se osredotočimo na določeno sliko in rečemo, da predstavlja celotno obliko in bistvo kulture, je to enako, kot da bi imeli enkratno posnetek reke za njen celotni tok. Ko se kulturni dosežki dovolj uveljavijo v javni zavesti, da se o njih učimo v šoli, je razburjenje glede njihovega nastanka že pozabljeno. Pritoke vsake kulture prikrijemo in namesto njih vzpostavimo mite, ki postanejo temelji homogenizacije. Namesto številnih preteklosti, ki so vodile v našo sedanost, si nadenemo temna očala pozabe in vidimo le eno preteklost. Brezčasna trdnost naše kulture zagotavlja varnost naše identitete. Zato moramo ohraniti čistost svoje kulture pred onesnaženjem s strani Drugega. S krožnim argumentom, po katerem namen sodobne politike oblikuje svoje lastno ozadje, se ta edinstvena Preteklost vzpostavi kot testament enkratnosti in večvrednosti določene kulture oziroma naroda. Čeprav globalizacijo trenutno predstavljamo kot slavljenje raznovrstnosti, vladajoče elite vsakega plemena še naprej določajo kulture v primerjavi z drugimi. Ne nazadnje hibrid ogroža stabilnost družbe in Države ter spodkopava sveto resnico "enega ljudstva, enega naroda, ene kulture".

Še ena grožnja je izgnanec, migrant, ali pa je morda prikriti blagoslov. Vzemimo za primer Petrusa Alfonsija. Rodil se je leta 1066 v Andaluziji kot jud in prejel izobrazbo, primerno pripadniku kultivirane muslimansko-judovske elite. Pri štiridesetih so ga krstili v javnem obredu, ki ga je vodil njegov zavetnik, kralj Alfonso I. Aragonski. Zdi se, da se je s tem oddaljil od svoje družine in skupnosti. Zapustil je svojo domovino in odpotoval proti severu, najprej v Normandijo in nato v Anglijo. Tam se je verjetno počutil kot enooki mož v deželi slepih. Zaradi izobrazbe, ki jo je prejel doma, je imel precejšnjo prednost v družbi, ki je bila tako v znanosti kot književnosti očitno primitivna. Petrus je svoj položaj kar najbolje izkoristil. Postal je zdravnik na dvoru Henrija Prvega in njegov najpomembnejši svetovalec. Pisal je o številnih učenih temah, zato je kmalu zaslovel kot književnik. Njegove knjige so bile v Angliji zelo priljubljeno čtivo, prevajali pa so jih tudi v jezike, ki so jih govorili po vsej krščanski Evropi; postale so "uspešnice" svojega časa. Kljub temu so vsa njegova dela pozabljena, razen njegovega edinega literarnega dela, ki je izšlo leta 1115. Antologija štiriintridesetih zgodb z naslovom *Disciplina Clericalis (Duhovniške pripovedi)* je bila prevod iz arabščine v latinščino: to je bil majhen, reprezentativen izbor iz ogromne zakladnice zgodb, ki jo je podedoval, a bil je dovolj privlačen, da je pritegnil več generacij bralcev in poslušalcev krščanske Evrope. To je bila namreč prva zbirka zgodb latinske književnosti v srednjem veku. Zgodbe so bile izbrane iz morja basni, parabol, alegorij in prigod. Najslavnejša med njimi je arabska *Alf Laila wa Laila, Tisoč in ena noč*. A obstajajo tudi zgodnejši primeri: iz sanskrite *Vetala-pancavimsati, Petindvajset vampirjevih zgodb, Katha-sarit-sagar, Ocean rek zgodb*, in predvsem *Pančatantri* iz sanskrite, ki je proti Zahodu potovala v številnih preoblekah ter se v perzijsčini in arabščini pojavila kot *Dastan Kalilah wa Dimnah*. Ta prevod je nastal v 8. stoletju v Bagdadu, nato so zgodbo prenesli v sirijščino, grščino, hebrejščino ter latinščino in sčasoma je – s Petrusovo pomočjo – vstopila celo v valižanski in francoski pripovedniški repertoar. La Fontaine ji je izkazal izjemno čast v uvodu k drugem delu svojih *Basni* (1678).

Petrusove pripovedke so bile polne neverjetnih zgodb in čudnih pripetljajev, drznih pretiravanj in prepričljivih svaril, oseb iz vsakdanjega življenja na dvoru, v koči in na polju, pa tudi alkimistov in čarodejev z druge strani obzorja znanega. Toda Petrus Alfonsi se je zagotovo vprašal, kako bi vse te zgodbe povezal v celoto. Rešitev je bila skoraj na dlani. Odraščal je namreč v tradiciji okvirne zgodbe, za katero je značilno, da je ena pripoved ležala v drugi, vsaka je bila kot slonokoščena škatlica, pod pokrovom katere se je prikazala druga, manjša in še izjemnejša. Po

tem načelu delujejo vse zgoraj omenjene velike zgodbe. Tako je tudi Petrus Alfonsi zgodbe prepletel s pogovorom med očetom in sinom, ki služi kot okvir. Takšen je uvod v zgodbe pri *Pančatantri* – modreca po imenu Višnušarman prosijo, naj svetuje petim mladim princesam ter jih pouči, kakšno je življenje in kako je v tem zapletenem svetu mogoče preživeti. Natanko tako so prvi pisci zahodne evropske književnosti razporedili svoj domišljjski svet: Boccaccio v *Dekameronu* in Chaucer v *Canterburyjskih zgodbah*, ki predstavljata dve najvplivnejši prozni renesančni deli, izvor širnega književnega morja. Latinska književnost česa takšnega še ni doživela. Zelo dolgo je latinska književnost, ki jo je kdo bral ali preučeval, premogla bolj ali manj le krščanska besedila. Toda arabščina je s seboj prinesla zaklade, ki niso bili tako zelo povezani z religijo ... Vsak popotnik po književnosti pozna osnovne značilnosti teh dveh epohalnih del: zgodba v zgodbi v zgodbi, zamisel o tekmovanju v pripovedovanju zgodb, pa naj bo zaradi preganjanja dolgčasa, kot pri Chaucerju, ali da bi preživeli smrtno grožnjo, kot pri Boccacciu. Romarji na poti v Canterbury in firenška *jeunesse dorée*¹ so kot pripovedovalci potomci Višnušarmana in Šeherezade.

Toda podobnosti se ne končajo pri zgradbi. Sami zgodbi znova predstavljata pripovedno dediščino, ki sega vse do antične Indije. Boccaccia lahko beremo kot DJ-a, ki meša zimzelene skladbe: druga zgodba drugega dne, izguba in ponovna pridobitev Rinaldove lastnine, je iz *Pančatantr*e in isto velja za drugo zgodbo tretjega dne, v kateri prebrisani kralj Agilulf tekmuje z ženinom, ki je zapeljal njegovo kraljico, saj ta očarljiva zgodba, ki jo povsod v Indiji še danes obožujejo, prav tako izvira iz *Pančatantr*e. Peta zgodba tretjega dne o mladeniču, ki ga je zaslepila poročena gospa in ki njenemu možu ponudi svojega konja v zameno za nekaj besed z njo, je iz *Hitopadeše* (v sanskrtu: *Navodila za blagostanje*), zbirke zgodb, ki je podobna *Pančatantri* in ki so jo prevedli v arabščino in perzijščino, od koder je prišla v zbirko z naslovom *Sinbadove pripovedke*, ki je v časih firenškega mojstra v latinščini krožila daleč naokoli. Deveta zgodba tretjega dne, ki pripoveduje o divji ljubezenski zvezi med Gillette in Bertrandom, temelji na eni najlepših iger v sanskrtu, Kalidasovemu delu *Šakuntalovo spoznanje*, ki je bila tedaj na voljo v francoski različici iz 11. stoletja. Četrtega dne Boccaccio prekine vzorec in v zagovor svojega dela postreže s svojo lastno zgodbo o puščavniku Filippu Balducciju in njegovem sinu. Ta pri osemnajstih letih zapusti dom, umaknjen v hribih, in se odpravi v mesto, kjer ga povsem očarajo ženske. Zgodba izvira iz legende, opisane v velikem indijskem epu *Ramajana*, v kateri se mladenič imenuje Rišjašringa,

¹Mladi, bogati in modni (op. prev.).

kar pomeni “mladi modrec z enim rogom”. Po najključju od tu izvira topos Device in samoroga, ki je dobro znana podoba v krščanski mitologiji in ikonografiji; od tod tudi navdih za filozofsko alegorijo Andaluzijca Ibna Tufayla *Hayy Ibn Yaqzan* (*Živeči, sin Budnega*).

Prva zgodba petega dne nas popelje v preteklost, v izročilo Bude. Zgodba o dveh mladih Ciprčanih, ki se pogumno spopadata s težavami, da bi osvojila vsak svojo nevesto, se pojavi tudi v delu Barlaam in Jozafat, grški krščanski predelavi Budovega življenja in zgodb o njegovih prejšnjih rojstvih, ki je nastala v 8. stoletju. Prevajalec ni bil nihče drug kot sveti Janez Damaščan, ki je imel vodilno vlogo pri krščanstvu v Umajadu. Te zgodbe so krožile tako daleč naokoli in postale so tako priljubljene – pogoste so bile tudi v arabski različici, Bilawar in Buddhasaf – da je Jozafat (priznana popačena verzija Bodhisatve) postal “kanoniziran v 14. stoletju in oboževan kot svetnik v Katoliški cerkvi”, enako pa je veljalo tudi za Barlaama. Pomirjujoče je, da katoliška molitev k svetemu Jozafatu na njegov praznik 27. novembra vsebuje tudi molitev k usmiljenju Bude.

Boccaccio in Chaucer sta tako zaradi eksotične vsebine kot zaradi novega načina pripovedovanja odločilno vplivala na literaturo v krščanski Evropi. Zgodbice Petrusa Alfonsija so pripovedovali in znova pripovedovali, prirejali in olepševali. Caxtonova različica Ezopovih basni je vsebovala številne Alfonzijeve zgodbe, prav tako *Gesta Romanorum*, ki je postala navdih za več generacij evropskih pisateljev in je celo vplivala na elemente zapleta v Shakespearovih in Marlowovih dramah. Nazadnje je spreobrnjenec spreobrnil tiste, ki so spreobrnil njega, v kulturo, ki jo je sam namenoma zapustil.

Toda mešanje različnih tokov ni nujno miren proces sprejemanja Drugega in prevzemanja heterogenih impulzov. Vsekakor si ne domišljamo naivnega pacifističnega ideala. Mešanje tokov spremljajo konflikti; spreminjanje kulture spodbujajo tako miroljubna srečanja kot divje vojne, napadi, suženjstvo, inkvizicija, uničenje in izgnanstvo. Obdobja pomembnega mešanja tokov niso bila utopično vedra in razumevajoča srečanja različnih skupin, ki so se povezale pod enotno vlado. Vzemimo za primer *musico negro* – blues, džez, rock, reggae in ves tisti hip hop. Ta glasba se je razširila z obrobja družbe, s plantaž in getov, ter prevzela vodilno vlogo v kulturi belih Američanov. Glasba, s katero so se izražali zatirani, žrtve suženjstva in apartheida, danes največ prispeva k severnoameriški kulturi in ironično je, da je postala blago v popolni prodajni embalaži, ki ga oglašujejo mednarodne zabaviščne korporacije.

Mešanje tokov prav tako ne pomeni popolnega razumevanja in koherentne izmenjave. Napačne predstave in nesorazumi med posamezniki in družbami so rodili neverjetne kulturne dosežke. Če bi morali sestaviti ustavo za kulturo, bi se morala pravica do napačnega razumevanja uvrstiti na precej visoko mesto. Na umetniško domišljijo so, še posebno v zgodovini umetnosti, pogosto vplivale oblike, ki so jih navdihnile druge stvari, tako da so jih avtorji vzeli iz njihovega konteksta in jim pripisali nov pomen. Konec 19. in na začetku 20. stoletja so se zahodnoevropski slikarji in kiparji, ki so odkrili kakšen starodavni egipčanski *bas relief*, grafiko z Daljnega Vzhoda ali zahodnoafriški kipec, navdušili nad njihovo izrazno močjo, njihovo stilizacijo kipa in prostora. Niso pa vselej razumeli obrednega ali estetskega pomena teh predmetov. Kljub temu so njihovo estetsko bistvo vključili v svoje kulture in jih s tem korenito spremenili. Tako so Picasso, Braque in Kirchner dobili novo energijo iz kiparstva Zahodne Afrike in Oceanije, Matisse, Klee in Macke so nov jezik motiva in barve odkrili v Severni Afriki in Turčiji, Kandinsky, Mondrian in Malevich pa so svoje delo poživili z azijsko duhovnostjo, vključno z jogo in sufizmom. Niti predstavljati si ne moremo, kakšna bi bila sodobna evropska umetnost, če se njeni veliki mojstri ne bi globoko posvetili kulturam, ki segajo dlje od zahodne.

V prejšnji generaciji so se radikalni mladi pariški umetniki v poznih osemdesetih letih 19. stoletja v želji po upiranju buržujskim salonom njihovega časa z vso svojo radovednostjo posvetili kulturi z druge strani sveta – to gibanje se je imenovalo *japonizem*. Slikarji, kot sta Gauguin in Van Gogh, so občudovali grafike Hokusaija in Hirošigeja. Ponotranjili so zgoščene, stilizirane figure, asimetrično postavljene v prazen prostor slike, močne diagonale in gladko nanašanje barve s poudarjenimi obrisi. Japonski lesorezi, posebno tisti, ki prikazujejo *ukiyo-e* oziroma “slike minljivega sveta”, upodablajoče motive iz rdečih četrti Tokia in Kjota, so postali dosegljivi ob odprtju trgovanja med Japonsko in Evropo. Zanimivo je, da so tudi na japonske grafike močno vplivale zahodne tehnike perspektive, na maniristično pretiravanje in uporabljanje senčenja za nakazovanje prostornine – te tehnike so iz zahodne Evrope prišle na Japonsko čez Indijo in Kitajsko. Velikega mojstra Hokusaija (1760–1850), ki je te zahodne tehnike natančno preučil, je zelo zanimala matematika vizualnega in vedno je bil *au courant* o najnovejših napredkih evropske znanosti; njegov kolega Ryutei Tanehiko je, na primer, leta 1810 v svoj dnevnik zapisal, da se je pri Hokusaiju učil uporabe nekega nizozemskega matematičnega instrumenta. Ko so dela Hokusaija in Hirošigeja prišla na Nizozemsko in v Francijo, so končala krog in se vtihotapila v slike Moneta, Maneta, Van Gogha, Gauguina in Cezanna.

Mešanje različnih tokov je odvisno od določene mobilnosti ljudi, idej, dobrin in storitev, saj temelji na navzočnosti krajev, kjer se ljudje srečujejo, na križiščih, sečiščih, kjer je vsakdanji stik z Drugim življenjsko dejstvo in te razlike ne morejo pustiti ravnodušnega, saj so vse naokrog, živiš, ješ in dihaš jih. Potrebno je prepletanje trgovskih dogovorov, kjer vsaka stran potrebuje drugo, da postane gospodarska celota. Tretji osnovni pogoj je element osvoboditve od dogme samovšečnosti in osnovna radovednost ter intelektualna velikodušnost: zanimanje, ki presega željo po pridobitvi in prednosti, za tisto, kar ni enako, lastno vsem ali pogojeno z identiteto. Z eno besedo, gre za odprt sistem; tipičen primer tega je pristaniško mesto, kakršno je bila na primer antična Aleksandrija.

Zdaj, ko se kulturni impulzi križajo vse križem v fizičnem svetu in na svetovnem spletu, je vsak posameznik lahko Aleksandrijčan; medkulturno življenje je najbolj produktiven način bivanja. Ko varuhi nacionalne, civilizacijske ali verske čistosti napovedujejo konec multikulturne družbe, napovedujejo konec same družbe. Trditve teh varuhov so najbolj patetične v Evropi, saj s tem, ko zapirajo vrata odprtega sistema, obrnejo hrbet prav tisti veliki evropski tradiciji, ki jo je v svojih vplivnih delih opisoval Karl Popper in za katero trdijo, da jo predstavljajo.

Pristaniško mesto je arhetipska podoba mešanja tokov: je kraj, kjer se reka, vsota številnih pritokov, sreča z oceanom. V teh nemirnih časih sta svetovljanstvo in kulturna raznovrstnost dva pogoja, nujna za življenje – za življenje z drugimi, za srečanja z Drugim. Ko posameznik plava s tokom, sčasoma spozna, da Drugi ni sovražnik, niti tujec, niti alternativa, in včasih niti ni Drugi, temveč le ogledalo različnih možnih obrazov, zmnožek razumevanj človeškega življenja, različnih definicij pripadnosti, ki jih lahko dosežemo. Pogledati moramo v to ogledalo, pri čemer se ne smemo izgubiti, marveč še jasneje videti sebe in svoje možnosti.

To vizijo čudovito zajema budistična podoba sveta v "mreži" boga Indre. Vsak vozel v tej mreži, kjer se vrvice križajo, je posameznik; in vsak od teh posameznikov odseva vse druge okrog njega ali nje. Posamezniki se začnejo zavedati samih sebe skozi svoje odnose z drugimi, in ne skozi začaran krog pretirane samovšečnosti na račun izključevanja potreb neznancev. Ko se pogledamo v mreži boga Indre, nismo v njej le mi sami, ki naseljujemo svoja telesa, temveč smo tudi vrsta odsevov in možnosti – vse te misli, ki jih lahko okušamo, vsa telesa, skozi katera lahko potujemo, vse predstave, ki bi lahko obogatile naše. Trdnjava je ob takšni priliki varno zatočišče, a sčasoma te bo zadušila: je namreč

geto, ki si ga postaviš sam, ko v geta siliš druge. Precej bolje je hoditi po poteh romarjev in trgovcev, zgodbarjev in trubadurjev, da bi našel resnično dediščino modrosti človeštva: in to je spoznanje, da si kulture ne nasprotujejo, temveč tečejo skupaj, in prav zato moramo zavrniti tiste, ki preganjajo naše hrepenenje v imenu razlik ter nas novačijo v globalni bojni stroj.

Sprejemanje mešanja tokov pomeni odpoved konfliktom; odpoved konfliktom pomeni sprejemanje mešanja tokov.

Prevedla Tanja Ahlin

Mnenja, izkušnje, vizije





Forrest Gander

Paličnjakova nimfa (opažanja ob znanosti, poeziji in ustvarjanju)

S C. D. Wright urejava program založniške hiše *Lost Roads Publishers*. “Lost Roads”, izgubljene poti zato, ker zemljevid – kot nas spomni pesnik Jack Spicer – ni ozemlje. Tako kot antropolog lahko tudi urednik išče manjkajoči člen, izgubljeno vrsto, da bi si ustvaril sliko, ki je vedno slika v času. Zanimata me evolucija in oplajanje poezij. Vem, da lahko samo celotna zbirka fosilov, objav, vzpostavi naravo sistema. Poezijo Dereka Walcotta imamo na doseg roke, ampak šele ko odkrijemo bližnji poetiki sootočanov Kamauja Brathwaita in Shaka Keana, se naše obzorje razširi in tudi pomeni Walcottovega dela se spremenijo. Poezija med sabo ne tekmuje, je trdil Louis Zukofsky; tako kot znanost se samo širi.

In tako kot živalske vrste tudi pesmi niso izumi, ampak se razvijejo iz diskurza, vsak pesnik je v napetem pogovoru s poetiko drugega. Naša mineralno natančna pozornost lahko zapolni vtis, ga mineralizira v spomin: odlitki črvjih sledi v peščenjaku. Ampak vsako odkritje je samo namig na osupljivo raznovrstnost, na prostranost nezaznanega, nefavoriziranega. Kdaj nista tvoja poetika in tvoja politika vključeni v poetiko in politiko nekoga drugega?

Zgodovina nas spominja, da je vsaka znanstvena resnica konstrukt in dogovor s svojim časom.

V času, ko sta Aristotel in Teofrast ustanavljala šolo v Grčiji, je bilo splošno veljavno prepričanje, da so kamni, kot so limonitove grude – ti pogosto vsebujejo odlomljene drobce, ki znotraj njih rožljajo – noseči. V

Forrest Gander (r. 1956) je avantgardni pesnik ameriškega Juga – in ti so tam ogrožena vrsta –, čigar poezija je prežeta z značilnostmi lokalne pokrajine in narečja, pa vendar dovolj prožna, da vase neprenehoma sprejema tuje stileme, fraze in vzorce mišljenja. Tako – tako meni Gander – spreobrača tok moči nazaj iz Amerike in ameriške angleščine. Forrest Gander pa ni samo poet: po ducatu pesniških zbirk, knjigi esejev *A Faithful Existence (Zvesto bivanje)* in priznanih prevodih izbranih pesmi Jaimeja Saenza, Pure López Colomé in Corala Bracha je pred kratkim izdal še svoj prvi roman z naslovom *As a Friend ('Kot prijatelj')*, ki so mu v *The New York Times Book Review* peli hvalnice. Poleg pisanja je njegova strast tudi geologija.

eni od prvih razprav o znanosti geologije Teofrast trdi, da je lyngurium, ki mu danes pravimo turmalin – dragulj, ki so ga starogrški draguljarji vstavljali v pečate – usedlina risovega urina. Pravzaprav naj bi divji ris dajal boljše kamne kot udomačeni. Vendar, dodaja Teofrast, lahko lyngurium najdejo le izkušeni iskalci. Zakaj? Zato ker ris urin, ko ga izloči, zakrije, nagrebe zemljo in z njo prekrije tekočino. Ko je ta zakopana, se začne strjevati v kamen.

Ampak Teofrastova domneva – da lahko živalsko telo proizvede ali v sebi zadržuje kamne – ni tako za lase privlečena. Sodobni znanstveniki pravijo, da je v telesih različnih organizmov – od golobov pismonošev do kitov – mineral železa in kisika, magnetit, ki je kot nekakšen notranji kompas in pomaga pri zaznavanju zemeljskega magnetnega polja ter tako pri navigaciji. Jastog potrebuje zrno peska v svojem “ušesu” (pri korenini svojih brkov), da lahko pod vodo lovi ravnotežje. Kokoši seveda goltajo kamne zaradi prebave. In sesalci izbruhajo kepe dlak – te pa so lahko trde kot minerali. Pravzaprav, mizi v dnevni sobi pesnika Claytona Eshlemana predseduje zelo impresiven, kot kamen trd bezoar, fosilizirana kepa dlake, velika kot pest.

V trinajstem stoletju je Albert Magnus podrobno opisal postopke za loščenje draguljev s kozjo krvjo, urinom in mlekom. Za kaljenje jekla je priporočal segrevanje kovine do belega žara, potem pa več namakanj v tekočini, pridobljeni iz soka redkve in izločka iz kaše zmečkanih črvov.

Leonardo da Vinci je tako slepo zaupal Sokratu, da je kar odložil svoj secirni nož in zabeležil (napačno), da so človeška jetra sestavljena iz petih režnjev.

Kar so Teofrast, Albert Magnus in Leonardo videli, je potrdilo tisto, kar *so mislili, da bodo videli* v skladu s prevladujočimi domnevami svojega časa.

Ne dobra poezija ne dobra znanost ne upoštevata domnev vnaprej sprejetih vrednot.

Ker navade mišljenja pogosto določajo domneve, je koristno imeti na široko odprte oči. Hipertekstualna poezija, pesniški slemi, postavantgarda, prevodi: energija nenehno priteka v nove oblike.

Če hočete najti drugo najbolj vroče astralno telo, ne pričakujte, da ga boste našli poleg najbolj vročega, sonca. Io, ena od Jupitrovih lun, ki sta jo gravitacijski sili Jupitra in Evrope pagnetli v ultramafično magmo z gostoto olivnega olja, bruha vročo lavo, ki lahko doseže temperaturo 3100 stopinj.

Kako rada se realnost ukloni domišljiji! Fizik Richard Feynman, nobelovec, znan predvsem po svojem delu z negotovostjo, je pomislil, da bi bili antidelci lahko navadni delci, ki potujejo nazaj v času. Njegovega uvida ni spodbudila zastrašujoča matematika, ampak njegovi na prvi pogled čudno preprosti puščični diagrami, ob katerih se je zamisel na lepem zazdela verjetna.

Diagrami sami so spočeli intuicijo, čačka spodbudi besedo. Včasih stoji organ pred svojo funkcijo. Struktura se pojavi, uporabna pa postane šele,

ko se razvije. Evolucijski biologi temu pravijo *eksaptacija*. Mogoče so se tako razvili naši možgani. Človek je žival, ki vstavlja pomen. Pesem je struktura, v kateri pomeni odmevajo.

Obstaja še en svet, je pesnik Paul Eluard slavno zapisal, *ampak je znotraj tega*. In to dobesedno. Nekateri bakterije živijo stotine metrov pod zemeljsko površino, kjer se hranijo z raztopljenimi plini in minerali, ki nastanejo z reakcijami med podtalnico in kamninami. Te bakterije, kemo-litotrofi, ne potrebujejo sončne energije. Nekateri znanstveniki ocenjujejo, da podzemeljska biomasa, svet znotraj tega sveta, več kot dvakrat presega biomaso na površju našega planeta.

Mogoče zdaj lažje razumemo, kaj je imel v mislih Alexander von Humboldt, nemški naturalist iz devetnajstega stoletja, ko je pravil, da je vsa Zemlja “terra animata”.

Giovanni Battista Vico se je v svojem času boril proti jasnim, kartezi-janskim idejam in namesto njih zagovarjal praktično modrost in *ingenium*, sposobnost povezovanja ločenih in raznovrstnih pojmov. Njegova pot je tista, ki me zanima.

Na *sorodni poti*, kot ji reče Hart Crane, so se izčrpani člani ekipe Mary Leakey, ki so v severni Tanzaniji iskali sledi hominidov, začeli obmetavati s slonjim govnom. Ko se je mlad moški hitro sklonil, da bi se izognil izstrelku, je z obrazom podrsal ob tla, ki so bila – pred tremi in pol milijoni let – prekrita z vulkanskim pepelom, ki je vseboval veliko karbonatita. Dež je pepel spremenil v cement. Tam, tik pred svojim nosom, je odkril najpomembnejšo paleolitsko pot, stopinje Laetoli, ki dokazujejo, da so zgodnji hominidi bili povsem pokončni, že preden so se naučili uporabljati orodje ali so se jim razvili napredni možgani. Sedemindvajset metrov sledi, ki jih je pustila skupina dveh samcev, samice in hipariona. Pesnik Gary Snyder nas spodbuja, naj najdemo lastno pot, *stran od ceste, na poti*.

Pravi Wittgenstein: “Zdi se nam, da četudi bi odgovorili na vsa možna znanstvena vprašanja, se problemov življenja sploh ne bi dotaknili.”

Nekoč smo pod znanstveno metodo razumeli to, da smo nekaj razsekali in spet sestavili; naredili smo stroj. Ta metoda je preživela kot znanstveni model, in to zelo uspešen, saj korenini v domnevi, da ko nekaj naredimo, dobimo določene rezultate. Ampak takšna metodologija ni univerzalna, ne zajema celotne človeške izkušnje. Z drugačnim modelom bomo postavili drugačna vprašanja.

Ali je Whitman tisti, ki pravi, da se v lepoti pesmi skriva “znanost, ki navdušeno ploska”? Metafora lahko ne le po bližnjici preseka pot logiki, ampak tudi razgali strata občutene resnice.

Gozd, pravijo Pigmejci, nam nudi vse, kar potrebujemo – hrano, oblačila, zavetje, toploto ... in nežnost.

Da bi razumel smrt, se je je neki dr. Cabinas lotil znanstveno. Več let je natančno opazoval krče sveže obglavljenih trupel. Le kaj je ta znanstvenik odkril?

Do pred tristo milijoni let so ribe iskale hrano izključno na vodnem dnu. Krila insektov, kot na primer tista na zeleni paličnjakovi nimfi, pripeti na steno nad mojo mizo, so se razvila iz premičnih, ločenih škrg starodavnih vodnih insektov, ki so tem ribam pobegnili. Pisanje je kot evolucija v tem, da pesmi niso toliko izumi, kot se razvijejo med pisanjem. Robert Creeley: *Odkrivam, ko pišem.*

In naravna evolucija je naključna. Tu smo nenačrtovano. John Ashbery: *Vedno bi lahko bilo napisano drugače.* Ali kot se je jedrnat izrazil pesnik Basil Bunting: *Človek ni končni produkt, poudari črv.*

Prisiliti se moramo in se odpreti odkritjem, ki niso v skladu z našo naravo, ki so v nasprotju s tistim, kar udobno “vemo”.

Pri tem utegne biti naš najboljši vodič tišina, skoraj religiozna gesta odprtosti.

Pravijo, da lahko moči igralca Noh najbolj ocenimo na podlagi njegove *kamae*, nepremične drže, ki daje vtis neomajnega ravnotežja in napete prisebnosti. Njegove mišice niso napete, ampak tudi ne sproščene. Zavest je osredotočena na vse dele telesa hkrati. *Kamae* je drža, odprta za vse možnosti, je potencialnost gibanja.

V igri *Sekedira Komachi*, ki slovi kot najtežja od vseh iger Noh, mora *shite* ali glavni igralec sedeti popolnoma negiben, zamaskiran na sredi odra in s svojo obrzdanostjo izražati telesno intenziteto.

Umetnost ni samo boj okusov ne vaja iz argumentov, ampak tako kot ljubezen izkušnja neposrednega razodetja.

Mogoče je eros osnovni pogoj za tisto stopnjevanost pomena, nujnega za poezijo, in za spoznanje samo. Oče zahodnjaške logike, Sokrat, je trdil, da je imel samo en pravi talent: v trenutku je znal prepoznati zaljubljenca in ljubljene.

Ravno v času, ko je Sokrat v Atenah postajal nadležen kot obad, so Maji v Srednji Ameriki gradili obsežno civilizacijo. Po njihovem verovanju se je svet že večkrat končal. Enkrat se je končal z ognjem, drugič z vodo. Končna apokalipsa, tista, ki so jo napovedali za naš čas, naj bi prišla s hrupom, direndajem.

Mogoče tako imenovana sodobna brezbriznost do poezije ni nič drugega kot groza, groza pred tišino, s katero so pesmi prepojene.

Ker nisem tiho, so pesmi slabe. George Oppen.

Ker nekateri geni mutirajo v rednih intervalih, lahko povprečno število genetskih razlik med vrstami v dveh rodovih služi kot ura, ki kaže, kdaj so te živali imele skupnega prednika. Skupnega prednika sesalcev lahko tako datiramo v čas pred sto milijoni let. To je približno dvajset milijonov let več od starosti najstarejšega sesalskega fosila.

Izgubljene poti podlagajo znane ceste. Izgubljene poti in tišina.

In ali ni spomin sam zguban zemljevid izgubljenih poti, ki križem kražem prepredajo telo in možgane? Ne preseneti nas, ko izvemo, da obstaja več spominskih sistemov: semantični (dolgoročni spomin za koncepte), epizodični (dolgoročni spomin za dogodke), kratkoročni in implicitni ali nezavedni spomin. Izkušnje naše preteklosti rekonstruiramo s kombiniranjem delčkov informacij z več ravni znanja.

In vemo, da čustvena in fizična stanja močno vplivajo na to, kaj si zapomnimo. In jasno je, da je naš endokrini sistem povezan z našim razmišljanjem. Pesnik Paul Valéry je zapisal: *Ob koncu uma telo; ampak ob koncu telesa, um.*

V primerjavi z liričnim jezikom, s katerim smo bili obdarjeni, je bil jezik znanosti vnaprej dogovorjen. V pesmi so izrazi edinstveni, nezamenljivi; lahko jih samo citiramo. Termini znanstvenega jezika pa so zapisani po isti matrici; znanost uporablja predvsem jezik ekvivalenc, zamenjav. Mogoče je poezija ultimativni upor tako proti vsakemu jeziku zamenjav kot tudi proti časopisnemu jeziku upravljane realnosti. Zame je diskurz, ki lahko še vedno vsebuje največjo možno energijo.

Nekoč so mislili, da jezik znanosti temelji na natančnosti in odsotnosti dvoumnosti. Vera v možnost dobesednega jezika je podprla domneve o slikovnih teorijah pomena, na katerih sta skupaj delala Bertrand Russell in Ludwig Wittgenstein. Te teorije so svoj vrhunec dosegle v doktrini logičnega pozitivizma, ideji, da realnost lahko opišemo z jezikom na preverljiv način.

Ampak spoznanje, kot sta domnevala tako Coleridge kot John Keats, je prežeto z *negativno sposobnostjo* in je le posledica mentalne konstrukcije. Richard Feynman je verjel v primat dvoma, ki je zanj predstavljal bistvo védenja.

Tako imenovani objektivni svet ni neposredno dostopen, ampak je zgrajen na podlagi omejitev našega zaznavanja in našega jezika. Jezik, zaznavanje in spomin so neločljivo soodvisni. En sam, pravi svet, ki se mu znanost približuje z zaporednimi približki, ne obstaja. Kot je zapisal pesnik William Bronk: *In, oh, vedno je neki svet in nikoli ta svet.* Nevtralnno, objektivno stališče ne obstaja.

Poglej tja, kjer se polje ameriških strnadov vrtinči v tornadu kril. Zdaj pogledaj dol – in mogoče boš lahko videl vrtinec blata, ki ga je na dnu ribnika povzročil umik hlastavkine glave. Hlastavka, vrsta, ki izvira iz

zgodnjega miocena, je največja sladkovodna želva v Združenih državah Amerike. Leta 1937 sta Hall in Smith v reki Neosho v kansaškem mestu Cherokee ujela primerek, težek 183 kg. Kadar je usekal, se je njegov celotni zgornji del telesa dvignil s tal in planil naprej kot volkswagen.

Človeško mišičevje je polno pramenov mitohondrijev, ki v vseh toplokrvnih živalih proizvajajo toploto. Ampak mitohondriji se ne morejo krčiti. Zato imajo plazilci, ki so hladnokrvni, veliko močnejše mišice od sesalcev.¹

Ljudje, ki so me obiskali v zadnjih dveh letih, vedo povedati, da sem iz izvaljenega mladiča vzgojil mlado hlastavko. Če izvzamemo njen jajčni zob in majhnost, je mlada želva do potankosti podobna odrasli. Ima pomanjšan oklep z zelo majhnim, križastim spodnjim delom, ki razkriva njen trebuh. Njena glava je velika, čeljusti izjemno močne, njen zgornji kljun pa je kavljast. Na bradi ima dvojne brke in na spodnjih robovih oklepa več nepravilno oblikovanih ploščic. Rep je dolg, od zgoraj oborožen s pokončnimi koščenimi luskami. Hlastavke znajo v gobec ugrizniti konja, ko pije. So edine znane živali, ki si lahko v miru delijo isto luknjo s sladkovodnim ljudožerom.

Primitivna hlastavka, le malo odmaknjena od izgubljene poti dinosavrov, predstavlja prehodno skupino v evoluciji vretenčarjev, med vodnimi ribami in kopenskimi pticami ter sesalci. Ko leži pod vodo, počasi odpira in zapira svoja usta in pulzira s svojim žrelom. Če bi vodi v bazenu dodali barvilo, bi to prikazalo vrtinčaste tokove blizu ust. Pulziranje žrela se povečuje z globino želvinega potopa, dokler žival ne začne goltati vode. Pojavljajo se ugibanja, da lahko hlastavka, *Macrolemys temmincki*, diha s požiralnikom. Večino časa kot samostanski menih nemo preleži pod vodno gladino in gleda gor. Ker je vsejeda, ker je odprta za karkoli in za vse, vse poti vodijo v njena usta. Čaka in tiho posluša. Mogoče je to najosnovnejša drža pesnika.

Prevedel Aljaž Kovač

¹R. K. Josephon, *Contraction Dynamics and Power Output of Skeletal Muscle*, Annual of Physiology 55 (March 1993): 503–525.

Pierre Bayard



Nori ples izvirnika in dvojnika

Kadar ne poznaš knjige, o kateri govoriš, je sicer hudo, če moraš o njej razpravljati s profesorjem, še huje pa je, če srečaš osebo, ki jo strašno zanima tvoje mnenje o določeni knjigi in ki najverjetneje tudi ve, ali si po pravici povedal, da si jo prebral. Ta oseba je avtor knjige, za katerega vnaprej sklepamo, da je knjigo prebral.

Človek bi pomislil, da moraš imeti nezaslišano smolo, če se znajdeš v takem položaju. Marsikdo v resnici vse življenje ne bere, pa ne sreča niti enega samega pisatelja, kaj šele – v izjemnem primeru – avtorja knjige, ki je ni prebral, trdi pa, da jo je.

Vse je odvisno od vašega poklica. Literarni kritiki redno prihajajo v stik s pisatelji, seveda zato, ker se skupini največkrat prekrivata. Ker so to pogosto isti ljudje, se kritiki gibljejo v tako omejenem krogu, da skoraj nimajo druge izbire, kot da vsako knjigo, ki jo ocenjujejo, kujejo v zvezde.

Na mojo nesrečo je tako tudi z univerzitetnimi profesorji. Večina mojih kolegov objavlja in zato čutijo dolžnost, da mi pošiljajo svoje knjige. Vsako leto se torej najdem v kočljivem položaju, ker moram svoje mnenje povedati avtorjem, ki besedila poznajo in so poleg tega izkušeni kritiki, spretni pri ocenjevanju, ali sem kakšno knjigo v resnici prebral in koliko blefram.

Javne komentarje o knjigah, ki sta jih izrekla junaka slavne grozljivke Pierra Siniaca *Ferdinand Céline*, bi najbolje opisali z besedo *dvoumni*. Na prvih straneh romana sta Dochin in Gastinel, avtorja uspešnice *La Java brune*, gosta v literarni televizijski oddaji in se med pogovorom z gostiteljem, milo rečeno, precej čudno vedeta. Dajeta vtis, da najraje ne bi odgovarjala na zastavljena vprašanja o knjigi, ki bi zanju morala biti vir veselja, ker sta z njo obogatela in zaradi nje dobila vabilo na televizijo.

Jean-Rémy Dochin, mlajši in vitkejši od obeh avtorjev, se med oddajo očitno nelagodno počuti:

Kazalo je, da je tudi Dochin vedno bolj zaspan, popolnoma nezainteresiran. Očitno je težko sledil pogovoru. Pred kamerami je bil videti negotov, nemiren, skoraj nikoli ni dokončal redkih stavkov, ki jih je sploh začel.

Izkaže se, da ima Dochin upravičen razlog, zakaj se med pogovorom o svoji knjigi, kot pravi pripovedovalec, počuti "kot riba na suhem". Speljali so mu knjigo, ki jo je domnevno napisal v sodelovanju z Gastinelom, telesno toliko mogočnejšem, kot je njegov tovariš vitek; poleg tega je Gastinel tudi izsilil, da je njegovo ime napisano na naslovnici skupaj z Dochinovim.

Pisatelj Dochin se je prvotno obrnil na Gastinela kot na možnega založnika. Ta je prebral rokopis in nemudoma ugotovil, da ima v rokah veliko uspešnico; sklenil je, da mora biti njegovo ime natisnjeno na naslovnici knjige, češ da je soavtor, čeprav ni napisal niti ene same besede. Sklenil je, da bo Dochina izsiljeval in ga tako prisilil, da bo privolil. S tem ciljem v mislih je na plesu zapeljal dekle in jo skupaj z Dochinom, ki ga je prej opijanil, odpeljal v svojo podeželsko hišo. Mlado žensko je posilil in jo povozil z avtom, Dochina pa posnel, ko se je sklonil nad truplo, ki mu je na skrivaj podtaknil pisateljevo izkaznico.

Zaradi posnetka, na katerega Gastinel budno pazi, Dochinu nenehno grozi, da ga bodo obtožili umora, ki ga ni zakrivil, dovolil pa je, da se je zgodil, ne da bi posređoval. Prisiljen je ustreči željam izsiljevalca, ki si je v zameno za molk prilastil pravico, da velja za soavtorja knjige in spravi v žep polovico dohodkov od avtorskih pravic.

Čeprav Gastinelu to, da si je prilastil pisatelj rokopis in zagrešil umor, ne vzbuja bistvenih moralnih pomislekov, mu je vseeno nelagodno ob misli, da bo o knjigi govoril pred širokim občinstvom. Zato od gostitelja oddaje izsili obljubo, da ne bo omenjal vsebine knjige, in na to ga Gastinel spomni, kakor hitro vprašanja postanejo tako nadrobna, da se počuti ogroženega:

Ne pozabite na kupčijico, ki sva jo sklenila pred oddajo. Z Dochinom nikakor nočeva izdati zgodbe najinega romana. Če dovolite, raje govorimo o avtorjih. Sploh pa menim, da vaše gledalce to najbolj zanima.

Gastinelovo vedenje je še presenetljivejše, ker je zelo zgovoren pri pogovoru o naslednji knjigi pisateljskega para, še ne napisanem nadaljevanju *La Java brune*, in pred gledalci celo pripoveduje o nekaterih odlomkih iz nje. Vsaj v Dochinovi navzočnosti pa ni govora, da bi Gastinel govoril o prejšnjem delu.

Izkaže se, da je Gastinelov molk popolnoma upravičen. Raje ne govori o knjigi, a ne zato, ker je ni prebral, kot številne druge osebe, o katerih sem govoril, temveč zato, ker je ni prebral Dochin, ki je navsezadnje njen avtor. Siniac v romanu predstavi neverjetne okoliščine, namreč da domnevni avtor govori o knjigi, ki jo je prebral, ne pa napisal, drugi pa govori o knjigi, ki jo je napisal, ne pa prebral.

Če hoče bralec resnično razumeti položaj, v katerem se znajdetata junaka v prvem prizoru, mora vedeti, da Dochin ni le žrtev ene pasti – Gastinelovega izsiljevanja, da bi si prilastil dohodek od avtorskih pravic –, temveč dveh. Druga se razkrije šele na zadnjih straneh romana in ga osvetli za nazaj, medtem ko prva past pojasni Dochinovo nenavadno vedenje, Gastinelovo razumemo šele, ko se nam razkrije druga.

Medtem ko je Dochin pisal rokopis romana *La Java brune*, ni imel stalnega bivališča in k sebi ga je vzela Céline Ferdinand, lastnica nekega zanikrnega hotela. Céline je takoj, ko je začela brati Dochinov rokopis, preplavilo navdušenje in prigovarjala mu je, naj ga dokonča in objavi. Ponudila mu je celo pomoč, pretipkavanje slabo natipkanih strani, ki ji jih je Dochin nosil sproti vsak dan.

Problem je nastal, ker je Céline izkoristila priložnost, ki ji jo je ponudilo tajniško delo, in napisala popolnoma drugačen roman ter ga postopoma zamenjala za Dochinovega. Ohranila je le naslov, čas dogajanja in imeni otroških junakov. Dan za dnem je zamenjevala Dochinove slabo napisane in neobjavljive strani s svojim, precej spretneje napisanim besedilom.

Kakšen je smisel te strategije? Ime Céline Ferdinand je dejansko vzdevek znane sodelavke nemških okupacijskih sil Céline Feuhant. Želela je izsiljevati več znanih okupatorjevih sodelavcev, ki so v miru lepo živeli naprej, zato je sklenila, da bo objavila spomine v obliki romana. Vendar je ob osvoboditvi privolila, da v zameno za obljubljeni nekaznovanje ne bo opozarjala nase. Ker knjige ni mogla objaviti takšne, kakršna je bila, ne da bi jo prepoznali, je vzela najemnikov tretjerazredni rokopis in se domislila, da bi svojo knjigo objavila pod njegovim imenom, ne da bi avtor – če ga lahko tako imenujemo – vedel za to.

Besedili z enakim naslovom se v Siniacovem romanu torej nenehno srečujeta in zamenjujeta. Bralec in tudi Dochin ne razumeta, kako je njegovo besedilo – ki ga ima upravičeno za slabega – lahko navdušilo

celotno kritiško skupnost, ki je dejansko dobila v roke drugi, Célinin rokopis. Gastinel, ki ve za zaplet, v Dochinovi navzočnosti med oddajo o knjigi raje govori čim bolj nejasno, sicer bi Dochin lahko ugotovil, da knjige, ki je povzročila toliko vznemirjenja, sploh ni prebral.

Dochin mora torej govoriti o knjigi, ki je ne pozna, čeprav je prepričan, da je njen avtor. V nasprotju z Rollom Martinsom, ki je vedel, da ne govori o istem avtorju kot njegovi poslušalci, se Dochinu niti ne sanja, da sodeluje v dvogovoru gluhih, kajti Gastinel se po najboljših močeh trudi preprečiti, da bi domnevni avtor ugotovil, da *La Java brune* ni *La Java brune* (med drugim Dochinu ne da izvoda objavljene knjige).

Za Gastinela – ki je prebral isto knjigo kot njegovi poslušalci, a mora za vsako ceno preprečiti, da bi bil njegov družabnik preveč natančen, ker bi gostiteljev odziv Dochina lahko opozoril na zamenjavo rokopisa – je zelo pomembno, da so komentarji med oddajo čim bolj dvoumni. Med drugim se rešuje tudi tako, da govori o drugih rečeh, in ne o besedilu, na primer o življenju avtorjev in njuni naslednji knjigi.

Druga Gastinelova možnost je poskrbeti, da se pogovor dotakne le redkih površinskih značilnosti besedila, ki se pojavljajo v obeh knjigah, na primer časa okupacije, ki je ozadje obeh romanov, pa tudi otroških junakov Maxa in Mimile, ki ju je Céline namenoma ohranila v svoji različici *La Java brune*:

[Gostitelj] je spet udaril: očitno je bilo, da umira od želje, da bi govoril o knjigi. Gastinel ga je zavrnil, nato je s patetičnim vzdihom vseeno privolil, da pove dve ali tri besede o knjigi [...] Zmenila sta se, da bosta povedala dve ali tri malenkosti – ki sploh niso bile sporne, vseeno pa je ostala obsedenost s tem, da ne izdata zgodbe – o Maxu in Mimili, zatem pa je zajetni avtor oblastno, kot bi bil on gostitelj, preusmeril pogovor k nemški okupaciji v Parizu na splošno, k zračnim napadom, omejitvam, vrstam pred slabo založenimi trgovinami, policijski uri, na zidove nabitiimi sezname talcev, k anonimnim ovadbam in celim litanijam vsakdanjih nadlog v tistih štirih letih, ki jih ni hotelo biti konec. V tem ni bilo nič neprimernega, kajti moreče, mrtvaško vzdušje je bilo vseskozi ozadje dogajanja v knjigi.

Za Gastinela so splošni podatki o otrocih ali prizorišču, ki je v obeh romanih isto, edino varno območje. Ob redkih priložnostih, ko pogovor zapusti varne vode nejasnosti, se Dochin in gostitelj oddaje ne razumeta

in Gastinel je prisiljen posredovati s komentarji, ki so dovolj nejasni, da se oba sprostita:

“Nabrali si boste sovražnike.”

*“Toliko bolje, komaj čakava na pošten spopad. Kakor koli že, odkar sva doživela uspeh, sva jih imela že kar precej. Nekajkrat sva celo zmaga-
gala.”*

*“Namigovanje na ... določene osebe, ki so tedaj imele vidne položaje
..., gre precej daleč, ponekod ...”*

*“Nikakor se ne strinjam,” je rekel Dochin. “Gotovo ste napak razume-
li.”*

*“V resnici nikjer ne napadava ljudi,” je rekel Gastinel. “Nič hujšega
kot, recimo, nekaj prizanesljivih bodic.”*

Gastinel se trudi najti stavke, ki hkrati ustrezajo knjigi, ki jo je Dochin prebral – tisti, ki jo je napisal – in je gostitelj oddaje ne pozna, in knjigi, ki jo ima gostitelj v rokah in za katero Dochin sploh ne ve. V Dochinovem rokopisu ni zaznati nobene želje po zapletanju življenja znova uglednih nekdanjih kolaborantov, zato pa je Célinin silovit napad na njene nekdanje sokrivce. Izraz “prizanesljive bodice” je v Freudovskem smislu kompromis med knjigama, o katerih sočasno govorijo v oddaji. Zato Gastinel v živo, pred milijoni gledalcev, sestavlja odlomke skupne knjige, ki bi zadovoljivo spravila obe strani in v kateri bi vsak od obeh bralcev prepoznal svoje besedilo.

Vendar televizijski gostitelj ni edini, ki ima pri pogovoru z Dochinom težave z razumevanjem. Imajo jih tudi Céline in drugi kritiki, ki mu kar naprej govorijo o knjigi, v kateri se težko prepozna.

Céline ima smolo, da je seznanjena z Dochinovo knjigo, ki jo je morala vsak dan sproti pretipkavati, vendar mu ne sme povedati, kaj si v resnici misli o njej, temveč mu mora govoriti o izmišljeni knjigi, ki jo Dochin težko enači s svojo. Osupel je zaradi Célininih navdušenih pripomb med pretipkavanjem rokopisa in zdijo se mu malce neutemeljene, pa saj jih ona v resnici naslavlja nase:

*“Odkrito povedano, je ta čas zame srečen. Tako težko najdeš dobrega
pisatelja, zlasti te dni. Vsi velikani so se poslovili ... in se niso več vrnili!
'Zapuščam vam svoje knjige – uživajte!' Céline ... Aragon ... Giono ...
Beckett ... Henry Miller ... Da ne omenjam Marcela [...] In ko pomislim,*

da so nekateri stavki prečrtani in jih ni več mogoče prebrati, ker ste jih zalili s črnilom iz svojega peresa! Kadar se mi po čudežu posreči dešifrirati, kar ste prečrtali, mi vzame sapo. Izločili ste prave bisere! Začnem se spraševati, kaj ste vendar mislili, ko ste vse to črtali.”

Nasmešek, ki mi je začel kodrati ustnice, je najbrž izražal prisiljen dvom.

“Drobno vprašanje: ste prepričani, da ste brali moj rokopis?”

Tisto, kar tako karikirano opisujem v tem odlomku, je izkušnja, ki jo poznajo vsi pisatelji in ob kateri se zavedo, da se tisto, kar drugi govorijo o njihovih knjigah, ne ujema s tistim, za kar so prepričani, da so napisali. Vsakemu pisatelju, ki se je vsaj nekaj časa pogovarjal s pozornim bralcem ali prebral daljši članek o sebi, je bilo neprijetno, ko je ugotovil, da ni nobene povezave med tistim, kar je nameraval povedati, in tistim, kar so bralci dojali. V tem zevu ni nič presenetljivega; pisateljeva in bralčeva knjiga se samoumevno razlikujeta, zato pisatelj bralčeve najverjetneje ne bo prepoznal.

Doživeti kaj takega je že dovolj neprijetno, če bralec ni dojel smisla vaše knjige, začuda pa je morda še bolj boleče, kadar je bralec dobronameren, ceni knjigo in se navduši, kadar začne podrobno govoriti o njej. V svojem navdušenju se zateka k besedam, ki jih najbolje pozna, a namesto da bi ga to približalo avtorjevi knjigi, ga približa lastni idealni knjigi, ki je tako pomembna za njegov odnos do jezika in drugih, da je enkratna in je ni mogoče podati z nobenimi drugimi besedami. Avtorjevo razočaranje je v takem primeru morda še toliko izrazitejše, ker je posledica ugotovitve, kako nedoumljiva razdalja ga loči od drugih.

Torej lahko rečemo, da je možnost, da bomo avtorja prizadeli s tem, da bomo govorili o njegovi knjigi, še večja, če nam knjiga ugaja. Z izjemo splošnega izražanja zadovoljstva, ki največkrat poskrbi za skupno izhodišče, je zelo verjetno, da bomo avtorja spravili v obup, če se bomo trudili biti natančnejši glede vzroka, zakaj nam je knjiga všeč. S tem ga prisilimo, da se grobo sooči z vsem, kar je za nekoga drugega nespremenljivo, torej je nespremenljivo tudi v njem in v besedah, s katerimi se je poskusil izraziti.

V Siniacovi knjigi to bolečo izkušnjo nerazumevanja še poudari resnična ločenost knjige, o kateri avtor misli, da jo je napisal, od tiste, o kateri drugi mislijo, da so jo prebrali, kajti v tem primeru sta knjigi dejansko različni. Pod površinskim zapletom pa se kuha kriza zaradi neuspele povezave med pisateljevo notranjo knjigo in knjigo bralcev, ki je tu skoraj prispodoba.

Zato ni presenetljivo, da v Siniacovem romanu srečamo tolikšno obsedenost z dvojnikom. Dochin sodeluje v postopku podvajanja, ker

v tistem, kar drugi povedo o njegovi knjigi, ne prepozna sebe, tako kot imajo pisatelji ob pripombah drugih ljudi pogosto vtis, da imajo opraviti z *drugim* besedilom (kar za ta primer tudi res velja). Podvajanje nastane zaradi obstoja notranje knjige v nas, ki je ne moremo nikomur posredovati in je z ničimer zamenjati. V notranji knjigi je dokaz vsega, zaradi česar smo popolnoma edinstveni, izraz neizrazljivega v nas.*

Kaj naj torej storimo, ko se srečamo s pisateljem? Problem pogovora z avtorjem knjige, ki je nismo prebrali, najprej obeta, da bo najtežavnejši, kajti avtor naj bi poznal tisto, kar je napisal, nazadnje pa se izkaže, da je bil najmanjši.

Prvič, kljub tistemu, kar bi pričakovali, pisatelj še zdaleč nima najugodnejšega izhodišča, da bi govoril o svoji knjigi ali se je natančno spominjal. Primer Montaigna, ki ni prepoznal navedkov iz svojih besedil, je dokaz, da smo potem, ko besedilo napišemo in se ločimo od njega, ravno tako odmaknjeni od njega kot vsi drugi.

Drugič pa, če je res, da se notranji knjigi dveh posameznikov ne moreta ujemati, bi se ob srečanju s pisateljem zaman lotevali dolgih razlag. Ko bomo razpravljali o tistem, kar je napisal, se bo njegova zaskrbljenost le še poglobila, z njo pa tudi njegov občutek, da mu pripovedujemo o neki drugi knjigi ali da pripovedujemo napačnemu človeku. Lahko se celo zgodi, da bo zaradi globokega prepada med sogovornikoma občutil pristno razosebljenje.

Kot vidimo, je tistim, ki morajo z avtorjem govoriti o eni njegovih knjig, ne da bi jo prebrali, mogoče dati le en pameten nasvet: hvalite jo, ne da bi se spuščali v podrobnosti. Avtor ne pričakuje povzetka ali premišljene razčlembе svoje knjige, celo ljubše mu bo, če se tega ne boste lotevali. Pričakuje le, da boste kar najbolj dvoumni, vsekakor pa mu boste povedali, da vam njegovo besedilo ugaja.

Prevedla Dušanka Zabukovec

* Dochin, ki ni avtor knjige, ki naj bi jo napisal, in ne izvajalec Gastinelovega zločina, nazadnje pod prisilo prevzame odgovornost tudi za Célinin umor, ki ga je zagrešila francoska tajna služba.

Slovenski sodobniki





Foto: Andrej Koritnik

Aleš Berger



Leja Forštner z Alešem Bergerjem

Forštner: Ko ste novembra 2008 v javnosti zadnjič (uradno) nastopili kot urednik založbe Mladinska knjiga, so se vam s spontanim aplavzom poklonili vsi navzoči in se vam tako zahvalili za trideset let vašega izjemnega dela, saj da ste kot pokončen in pogumen urednik, ki se (je) zna(l) upreti kritikam in pritiskom, močno povzdignili in utrdili programsko usmeritev ter ugled te založbe v izvirnem in prevodnem leposlovju. Kaj vam pomeni takšno priznanje – kot strokovnjaku in kot zasebniku?

Berger: Seveda je lepo in toplo, če te na koncu dolge poti kdo potreplja in reče: “Dobro si hodil”, ali se začudi: “Pa si res prišel!” Ob takem človek pozabi na žulje in na kak strm klanec, nad katerim se je svoj čas pridušal, in v mešanici ganotja in evforije izpije ponujeno čašo. Zraven je kajpak tudi zadoščenje ob pogledu (pač namišljenim, v glavi) na dolge police knjig, ki jih je uredil, saj se je nanizalo (ob približnem izračunu) vsaj sedemsto naslovov; in ob spominskem poblisku na mnoga znanstva in tudi prijateljstva, ki so se napeletla med urednikom in sodelavci, ko so se skupaj trudili za stvar, v katero so verjeli. Kajti pri nastajanju, “delanju” knjig se pogosto porodi nekakšno bratovstvo, zaveza, za katero ni nujno, da po izidu preživita z enako intenziteto, a vseeno pustita prijazno sled. Mislim, da se je takšnih v mojih tridesetih založniških letih nabralo kar nekaj, in v veselje mi je, ko slišim, da se me mnogi nekdanji sodelavci spominjajo kot naklonjenega urednika. Kot sem vesel, da me je v založbi nasledil mlad, sposoben in zagnan kolega, za katerega sem prepričan, da bo umno krmaril uredniško barko v smeri kakovosti in mimo čeri profitarstva za vsako ceno.

Forštner: Ob tem, da ste (bili) odličen urednik in seveda predvsem izjemen prevajalec, vam javnost pogosto priznava, da ste tudi vrhunski intelektualec, ki “s svojimi izkušnjami vedno znova pogloblja ter širi mozaik razmišljanja o dogajanjih in tokovih v kulturi”. Ste se imeli kdaj za kulturnega aktivista? Ne nazadnje ste se večkrat javno izrekli o konkretnih problemih v slovenskem (kulturnem) prostoru, v nekem intervjuju

pa ste dejali celo, da nikoli niste verjeli, da morate “biti čisto tiho in se ne vmešavati”.

Berger: Oh ja, z besedo “intelektualec” je križ, ni še petnajst let, kar je takratni odgovorni urednik Dela (da, tisti, ki je v reklamne svrhe kolovratil po strehi svoje stolpnice) podpisnike izjave “Ura evropske resnice za Slovenijo” ozmerjal s “prhljajem” in nas torej odpihnil s svoje krepke rame. Na to moram kdaj pa kdaj spomniti, da ne razhlapi čisto v pozabo ta psovaški pljunek, nevreden omikanega človeka. Sicer pa: eno od meril za “intelektualca” bi po mojem lahko bilo, da ne misli zmeraj tako, kot od njega pričakuje okolica (četudi njegovih bližnjih), in da to, brez prehude prestižnosti, glasno pove. – “Kulturnega aktivista”? Nisem prepričan, da razumem, kaj natančno mislite s tem. Aktiven v kulturi sem po svojih zmožnostih pač bil in zmeraj sem se trudil zagovarjati (v poklicu in zasebno) visoka literarna merila, tudi že v časih, ko so besedo “eliten” vsakršni gromovniki sprevračali v “elitističen” in je to imelo izrazito slabšalen pomen in včasih tudi grozeč podton. “Čisto tiho” seveda ni (bilo) mogoče biti – bodisi da te kdo kaj vpraša, bodisi da javno stresa le preveč debele – a nikdar si nisem prizadeval, da bi bil dežurni pripobar ali popoldanski moralist, v kar se sčasoma spremenijo še tako nadarjeni stolpičarji. Za to nimam pravega veselja in tudi moja samopodoba se ni oblikovala ravno v takšno smer.

Forštner: Nekoč ste dejali tudi, da je bila (vaša) generacija, ki je osnovala Novo revijo, zadnja, katere pripadniki so še stali v ospredju družbenega dogajanja, naslednje generacije pa so pozabile na literarne boje, zaradi česar je začela literatura in kultura sploh v družbi izgubljati svojo moč. Kakšen status ima (torej) književnost v sodobni slovenski družbi?

Berger: Sam se nikoli nisem kakorkoli rinil “v ospredje družbenega dogajanja”, če s tem misliva politiko, in velika večina mojih tedanjih tovarišev tudi ni počela tega. Pač pa sem v nekem trenutku (že po osamosvojitvi) opazil precejšnje in presenetljivo estetsko soglasje med literarnimi kritiki različnih generacij – v primerjavi s prejšnjimi časi, ko je bilo zavračanje katerega od realističnih “stárost” privilegij mlajših, kot je bilo njihovo tudi iskreno zavzemanje za literaturo svojih v modernost naravnanih vrstnikov, ki jih je starejša kritika odklanjala, včasih tudi iz zunajliterarnih razlogov. Takrat je za literaturo še veljalo, vsaj v najbolj budnih režimskih glavah, da utegne biti subverzivna (kar je bilo v nekaterih primerih majčkeno res), in opredeljevanje do njenih ekstremov

je imelo, hočeš nočeš, tudi politični prizven. Danes seveda že dolgo ni tako, in to je prav: književnost se je vrnila v svoj naravni okvir. S tem pa jo je doletelo tudi, da je postala dosti manj opažena; dovolj je, da pogledate Delovo prilogo "Književni listi", ki – če pogledam le po formalni plati – že lep čas ne zasluži množinske oblike v naslovu.

Forštner: V nebo vpijoče so dandanes tudi finančne težave, s katerimi se zaradi neurejenega oziroma neustreznega sistema subvencioniranja in/ali štipendiranja njihovega dela srečujejo mnogi literarni ustvarjalci. Kaj menite o tej problematiki?

Berger: Brez zamere: ne bi rekel, da so "v nebo vpijoče", čeprav je dosti vika in krika okrog njih. Ne mislim namreč, da je nujno, da prav vsak besedni ustvarjalec, ki se odloči za samostojni poklic, preživi izključno od svojih umotvorov; takšnih je tudi po svetu precej malo. Privoščim tistim, ki to zmorejo (tudi s pomočjo štipendij, ki jih omenjate in so zvečine namenjene le samozaposlenim v kulturi), ne zdi pa se mi tudi nič hudega, če si kdo najde ob izvirnem ustvarjanju še finančno dopolnilno dejavnost ali delovno razmerje. Sem prestrog? Govori iz mene upokojenska ležernost? Izvrstni, dobri in zanič ustvarjalci so po obeh straneh, med zaposlenimi in "svobodnjaki", dokaj enakovredno razporejeni.

Forštner: Konec osemdesetih let prejšnjega stoletja ste opozarjali, da bo imela takratna "štipendijsko izobraževalna recesija", kot ste jo imenovali, kmalu očitne posledice. O čem točno ste govorili in kakšne so bile dejanske posledice? Kakšne (dolgoročne) posledice lahko torej pričakujemo po aktualni globalni recesijski krizi, ki se zdi v tem smislu še veliko večja grožnja? Kako močno je ta sploh pretresla literarni svet?

Berger: Spet se ne spomnim, kdaj in v zvezi s čim sem tisto rekel (vaš pregled arhivov je bil res skrbno temeljit), a žal se mi zdi, da nisem prehudo udaril mimo. Ne morem navajati vseh področij, na katerih se razodeva "recesija duha" na Slovenskem, pa ostaniva pri tem, kar nas najbolj konstituira, pri jeziku in književnosti. Ste se kdaj vprašali, kako je mogoče, da v samostojni državi še nismo dobili novega Slovarja slovenskega knjižnega jezika? Da je stari, ki se je dejansko končal leta 1991 (takrat je izšel njegov peti del, od tedaj je bil ponatiskovan v eni knjigi, a brez slehernih sprememb), danes – pa čeprav je tudi na spletu – vse manj uporaben, hkrati pa v njem mrgolí šaljivo-žaljivih reliktoev iz prejšnjih časov, zaostaja pa na vseh področjih zadnjih dvajsetih let?

“Nezaslišano” je premalo, kar lahko zapišem ob tem. Da se že več let motovnilimo okrog Zbranih del slovenskih pesnikov in pisateljev, ki so preživela predvsem po zaslugi predano trmastega mariborskega urednika, pa jim zdaj ni videti kakšne modernejše zasnove, da bi se prebila v nove čase in se spodobno zaokrožila v njih? Da nimamo kulturnega štirinajstdnevnikarja niti poštene kulturne priloge nikjer? Da se zgodba o novem Nuku vleče ne le čez vse klavrno, ampak tudi nadvse ponižujoče do “naroda” in “univerze”, kar oboje ima v svojem častitljivem nazivu!? (Pa pri tem, da ne bo nespornost, ne krivim ne le teh in ne le onih poosamosvojitvenih vlad, saj so v inertni pasivnosti, ki meji na cinizem, udeležene vse po vrsti, in to je ta naša nesrečna, katastrofična in nepopravljivo alarmantna “forma duha”! Ne enkrat sem se v tej zvezi spomnil na Andréja Malrauxa, pisatelja, ki je kot resorni minister korenito preobrazil francoski kulturni zemljevid, a nikakor ne brez zaslonbe najvišje instance, generala de Gaulla, s katerim sta družno verjela v upravičenost kulturnih podvigov.) Da naših občil, in s tem vse skupnosti, čisto nič ne zanima, kako živijo in kaj delajo rojaki v Italiji in Avstriji? Da slovnične napake po naših časopisih postajajo jezikovni standard? Da, konec koncev, prvi minister slovenske vlade, kadar je res hud, zarobi par besed po angleško? Ah, dovolj, sklenil sem, da se ne bom jezil; dajva se meniti o čem bolj prijaznem ...

Forštner: Se strinjam. Povejte nam torej kaj o svojih ustvarjalnih uspehih v preteklem letu – kljub uradni upokojitvi ste se namreč tudi lani kot prevajalec in urednik (med drugim) podpisali pod zbirko Apollinairovih izbranih pesmi *Sončeva trobenta* (2009), pod korespondenco A. Camusa in R. Chara z naslovom *Dopisovanje: 1946-1959* (2009) in pod zbirko Renéja Chara *Hipnosovi listki* (2009). Niste prav tipični upokojenec, kaj?

Berger: Nekaj je bilo minulega dela: za Apollinaira se je navdušil urednik pri LUD Šerpa in z veseljem sem privolil v ponatis. Tokrat sem se ognil skušnjavi, da bi kaj malega popravil; enkrat prej sem prav pri Apollinairu padel v takšno past in se potem iz nje, po dosti truda, izvlekel z nekaj popolnoma predelanimi prevodi (tako sta mi na primer nastali dve različici slovite pesmi *Mirabeaujski most*), za katere danes ne vem, ali so res “boljši”. Posebno vesel sem bil izida Charovih *Hipnosovih listkov*; res sem se bil dolgo trudil z njimi in vmes sem jih moral za lep čas odložiti, in res gre za izjemno poezijo, nastalo v času francoske rezistence, polno hipnotičnih metafor in hkrati visoke, nadčasovno veljavne etične držbe. Dopisovanje Camus-Char, za katero je polovico prevodnega

dela prispevala kolegica Suzana Koncut, pa me je pritegnilo in ganilo zaradi izjemnega in samosvojega prijateljstva med velikanoma povojne francoske književnosti; tudi uredniku pri LUD Literatura gre zasluga, da je pričevanje o njunem “bratovstvu” hitro dobilo slovensko podobo.

Forštner: Ob vsem tem ste (že) v letu 2009 dočakali še ponatis prevoda Lorcove pesniške zbirke *Ciganski romansero* (2007). Se tudi vam zdi, da vam je ta prevod še posebno dobro uspel?

Berger: Hvala za vaš “tudi”. Bila je res razburljiva dogodivščina, ko me je García Lorca nekega zimskega večera s svojim *Romanserom* prav poklical, da sem iz knjižne omare izbrskal beograjsko dvojezično izdajo iz leta 1977 (prevajalec Kolja Mićević) in se menda še tisti hip lotil dela, ne da bi zares mislil, da se mi ga bo posrečilo dokončati. Trajalo je potem – prevesti tisoč sto tri verze oziroma osemnajst romanc – kar slabo leto, in bil je prav nekakšen poustvarjalni trans, ki ga poprej v takšni meri in tolikšnem trajanju še nisem poznal. Ker sem se odločil za oblikovno neoporečen presnetek izvirnika, sem bil pač obsojen na trohejski osmerek in žensko asonanco v vsakem drugem verzu; zelo stroga forma mi je udarjala ritem nepreštevni ur, za katerimi mi nikakor ni žal. In iskanje asonanc! Strog do sebe in prevajalskega početja sem si zadal, da morajo biti ravno tako raznolike kot v izvirniku, kjer jih je petnajst različnih. To pa pomeni, da nisem smel uporabiti le najbolj enostavnih, kot sta “a – a” ali “a – e”, ampak da so me prav kmalu čakale dosti bolj zaguljene, kot na primer “o – e” ali “u – o”, in ko sem takšno izpeljal, sem bil res rahlo zadovoljen s sabo. Nekaj časa sem se (le pri sebi) celó junačil, da bom čez čas isto romanco prevedel še z drugačno asonanco (kar bi bilo gotovo silno zanimivo, vsaj zame), a do zdaj me ni prijelo, da bi to uresničil. Najdaljša romanca šteje 124 verzov, se pravi, da se v njej dvainšestdesetkrat zvrstijo besede, ki se v slovenščini končujejo s samoglasnikoma “i – a”. Da bi se tega nanovo, drugače poloteval, tak manijak za zdaj le še nisem ... Med delom, ko sem komu kakšen kos prijateljsko pokazal, so mi bili v vzpodbudo pritrjevalni odzivi Milana Dekleve in Borisa A. Novaka, po izidu knjige pa me tudi kakšna slaba kritika ni obšla. Teh človek seveda ni vesel, a jih sprejme in prežveči; precej nenavadno pa se mi je zdelo, ko sta o mojem prevodu v neki anketi spregovorila tudi dva (pesnik, univerzitetni učitelj), ki sta pred tem prostodušno priznala, da ga nista prebrala (Delo, 13. 6. 2007, str. 20).

Forštner: Nekoč ste dejali, da vas prevajanje poezije tako “potegne vase”, da ste med prevajanjem Borgesa, Apollinaira in Préverta pravzaprav “hodili z njimi”. Sta bila tudi z Lorco “v zvezi”?

Berger: Ja, pravzaprav hodijo z mano vsi avtorji vezane besede, ko se ukvarjam z njimi; tudi z mojstrom Molièrom sva veliko pohajkovala, doma in na tujem. Lovljenje ritma, rime ali asonance pač ni opravilo, pri katerem bi človek izključno sedel za mizo; do pol preleteti verzi hočeš nočeš hodijo z njim na ulico, v gozd, tudi med ljudi, in kadar sem bil sredi zahtevnejšega dela, me res zlepa niso izpustili. S tem v zvezi se mi je pred leti ravno z Molièrom primerila bridko zanimiva anekdota: v nekajmesečnem razmiku sem vnovič prevajal *Šolo za žene*, saj so mi prvi prevod (nad tisoč verzov!) ukradli med potovanjem iz Arlesa, kjer sem se en mesec intenzivno ukvarjal z njim. Skoraj nobene rešitve se, zdaj na Slovenskem, nisem spomnil, nobena asonanca mi ni prizvenela iz daljne Provanse, vse je bilo treba (iz)najti nanovo, a ničkolikokrat se mi je med delom pritaknil spomin: “Ja, teh dveh verzov sem se domislil na prehodu ob Roni” ali: “Tole mi je padlo na pamet, ko sem šel po kruh”; preostale so situacije, nema scenografija, da tako rečem, besedilo pa se je razpuhtelo in ga je bilo treba izreči vnovič in neizogibno drugače. – Da, tudi z Garcío Lorco sva bila v takšni zvezi; včasih je bil “izplen” majhen, recimo deset verzov na popoldan, a je bilo hkrati, če sem ostal doma, stanovanje pospravljeno, posoda umita, jaz gladko obrit, vzorno počesan in z večkrat opranimi zobmi; z vsem tem sem se zamotil, a v glavi intenzivno premetaval zloge ... Za štiri čisto dobro prevedene verze pa celo priznam, da sem jih “ujel” med rahlo nezanimivo gledališko predstavo in potem težko čakal na odmor, da jih zapišem na list ... No, ne maram mistificirati, skoraj gotovo je pri marsikaterem (po)ustvarjalnem početju tako, a naj, ko ste me že prijazno vprašali, iz lastne izkušnje povem, da prevajanje ni le togo prenašanje iz jezika v jezik, ne samó mehanicistična obrt.

Forštner: V vaši bogati bibliografiji je sicer nespregledljiv predvsem prevodni opus iz francoske literature, ki zajema poezijo, prozo, dramatiko in esejistiko, poznavalci pa so si edini, da ste daleč najbolj zaslužni tudi za uveljavljanje in odmevnost Beckettovih ter Borgesovih del v slovenskem (literarnem) prostoru. Kaj sami pojmuje kot svoj največji prevajalski dosežek?

Berger: Oba, Becketta in Borgesa, so prevajali tudi drugi, in že dosti pred mano, sam sem imel srečo – in voljo! – da sem se lahko sprijel s precejšnjim delom njunega opusa, kar je potem rezultiralo v kar lep moj delež ob natisu njunih *Izbranih del* pri Cankarjevi založbi. Kje bi si bil mislil, ko sem pred petintridesetimi leti prevajal Beckettovega *Molloya* (prevod izšel 1975), da bom imel čez trideset let priložnost

izdati celotno trilogijo romanov (katere prvi del je ravno *Molloy*) in še marsikaj njegovega (tudi poglavitno igro!) zraven! Tu moram z veseljem pristaviti spoštljiv spomin: tega prevoda ne bi bilo brez urednika zbirke "Sto romanov", profesorja Antona Ocvirka, ki mi je delo (najbrž tudi na pobudo Toneta Pavčka) zaupal, četudi sem bil takrat precej neizkušen prevajalec brez bistvenih referenc. Tako da na začetkih moje prevajalske poti stojita širokosrčna, tudi nerutinskim podvigom naklonjena urednika: ob Ocvirku še Uroš Kraigher, ki je na začetku sedemdesetih sprejel moj predlog, da v zbirko Kondor uvrsti izbor iz nadrealističnih besedil, ki je potem izšel pod naslovom *Noč bliskov* in je bil moj prevajalski knjižni debi. Hočem reči: oba naslova sta bila dokaj nekonvencionalna, morda tudi na meji tedanje založniške "primernosti", in obakrat sta urednika ob tem tvegala še z mladim, komajda perspektivnim prevajalcem (in piscem spremne besede). Ko sem spoštovanega Uroša – po spletu okoliščin, ki jih danes ne razbiram le kot naključne – nasledil kot urednik Kondorja, sem imel trdno v spominu to njegovo gesto in sem se trudil, da bi jo v odnosu do mlajših, še neuveljavljenih kolegic in kolegov čim večkrat ponovil. – Za največji dosežek, če me že sprašujete po njem, pa štejem to, da toliko let vztrajam v prevajalstvu in da me še zmeraj kaj tovrstnega pritegne in veseli; mogoče se mi zdi zanimivo, da sem se na starejša leta obrnil (tudi) k strogim formam – nekdanji navdušenec za nadrealizem si pač ni predstavljal, da se bo nekoč bodel z Molièrovimi aleksandrinci ... Ali pač: konec koncev Queneaujeve *Vaje v slogu*, ki so mi ljub prevajalski spomin, na enem mestu preigravajo najrazličnejše oblike in izrazne možnosti literature.

Forštner: Kako pa ste zadovoljni s kakovostjo prevodov (aktivnih) slovenskih prevajalcev? Pred dobrim desetletjem ste se namreč pritoževali, da lahko pri nas prevaja vsak, ki zna tuji jezik, medtem ko se vi zavedate, da prinaša prevajanje in/ali pisanje literature odgovornost do samih vsebin, pa tudi do jezika kot načina izražanja, in vas zato zelo zmoti, če je (literarni) jezik nedodelan.

Berger: Prevaja seveda še zmerom lahko vsak, problem pa je, ali se prav vse objavi. A da ne bom preveč godrnjav: kakovost knjižnih prevodov se mi zdi v povprečju zelo dobra, nemalokrat vrhunska, da uživam v njih in se z veseljem tudi kaj še naučim. Če pride kdaj do izjem v nasprotno smer, pa niso krivi le prevajalci (saj najbrž nobeden zanalašč ne naredi slabega prevoda), ampak enako tisti v založbah, ki takšno stvar "spustijo skozi". Ampak ponavljam: raven leposlovnih knjižnih prevodov je načeloma

takšna, da se slovenščini zaradi njih pač ni česa bati; grdi rački, vsakršni virusi in črvi se v našem jeziku bohotijo drugje.

Forštner: Tožili ste tudi nad tem, da prevajalska dejavnost ni dovolj strokovna, da je v okviru Društva slovenskih književnih prevajalcev pre-malo odprtosti in mobilnosti, predvsem v smislu (odsotnosti) tematskih okroglih miz, debat in/ali literarnih srečanj. Je cehovsko društvo danes bolj(e) organizirano? Je profesionalizacija stroke zadostna, ali bi se dalo tu še kaj napraviti?

Berger: O tem sem kritično pisal pred več kot dvajsetimi leti in zdaj vidim, da je položaj precej boljši. Mogoče me je malo minila takratna jezljivost, a dejstvo je, da je dejavnost DSKP danes dosti bolj razgibana kot takrat, enako (sámo)zavest prevajalcev o lastnem početju, mogoče tudi cenjenje njihovega dela s strani naročnikov.

Forštner: Že od nekdanj poudarjate tudi nujnost ustanovitve slovenskega "Arlesa", torej institucije, ki bi bila (družabni in delovni) center prevajalcev in bi obenem skrbela za promocijo prevajanja del slovenskih literarnih ustvarjalcev v tuje jezike. Je sodobna (kulturna) politika kaj bolj dovzetna za takšne zahteve?

Berger: Ko sem bil prvič (leta 1989) v prevajalskem središču v Arlesu, mi je bilo takoj jasno, kako koristna za slovensko literaturo na tujem bi bila lahko takšna stvar pri nas. Delovni prostor, kamor prihajajo ljudje od vsepovsod, da bi prevedli kakšno slovensko reč! In tu jih čakajo slovarji, sekundarna literatura, morda spoznajo tudi avtorja, kritike, založnike ... In od blizu in z drugih zornih kotov odkrivajo okolje, do katerega gotovo občutijo afiniteto, če se ukvarjajo z našo kulturo! Arležansko središče je bilo po nastanku drugo v Evropi, zdaj jih je, v takšnem ali drugačnem obsegu, okrog dvajset, a žal seveda nobenega v Sloveniji; mi ponujamo tujim prevajalcem iz slovenščine (po ubožnem reku "bolje nekaj kot nič") majhno, anonimno in prepisno garsonjero v šišenskem bloku brez osnovnih pomagal (menda niti televizorja nima!); človek spet ne ve, ali bi se smejal ali sramoval! Pobud za "slovenski prevajalski dom" je bilo veliko, a so bile preslišane, saj je, namesto da bi prišlo do njegove realizacije, vse ostajalo na načelni, abstraktni ravni. To seveda ni stvar, ki bi jo uresničilo kakšno društvo, sklad ali agencija, to je podvig, za kakršnega se mora odločiti najvišja kulturna politika s primernim denarnim in organizacijskim vložkom, pa potem ostane trajen in dolgoročno

koristen. Že skoraj dvajset let mi gre velikokrat na bruhanje, ko poslušam o “promociji” Slovenije na tujem, tudi naše književnosti; koliko denarja se je zmetalo za mlatenje prazne slame, za zaporedne fiaske amaterskih, samovšečnih, včasih tudi odkrito zasebnostnih poskusov! Pa tudi kar nekaj koristolovstva je dostikrat, se mi zdi, zraven, ampak pod firmo naše prepoznavnosti se pač spravi vse, od židane marele naprej, le resnega, strokovno utemeljenega projekta ne. Skratka: s tem “slovenskim Arlesom” je, kar mene zadeva, nekaj podobnega kot z novim Nukom: čeprav me ne obhajajo predsmrtne slutnje, resno dvomim, da bom kdaj prestopil njegov prag.

Forštner: Kaj pa menite o manjših založbah in o založniških programih kulturno-umetniških društev? Zdi se, da je nekaterim (vendarle) uspelo, da so v konkurenci z največjimi našle svojo tržno nišo?

Berger: Nekateri imajo res imenitne, žlahtno elitne programe, ki pa seveda merijo na skromen krog bralcev in zatorej na skoraj nikakršno tržno nišo. Odvisne so od entuziastičnih urednikov in državne podpore, kar pomeni, da imajo, znotraj naših razmer, zagotovljeno pičlo preživetje, hkrati pa jim ni treba premišljati o nikakršni tržni prebojnosti. Kar je mogoče, na daljši rok, tudi nekakšna sámoblokada, ki deluje hromeče.

Forštner: Uspešna tržna niša v prevodni literaturi večine založb so gotovo priljubljene kriminalke Agathe Christie. Tudi vi ste se kot urednik pri Mladinski knjigi podpisali kar pod 25 prevodov njenih knjig, manj znano pa je, da ste skupaj z Alešem Strojnikom za Nedeljski dnevnik nekoč tudi sami prevajali angleške kriminalne zgodbe. Povejte nam kaj več o tem.

Berger: Ja, kriminalke sem kot urednik rad delal, ne le Agathe Christie, naj se spomnim vsaj še Ruth Rendell, Aleksandre Marinine, Colina Dexterja pa Henninga Mankella in, iz zadnjih let, Andrea Camillerija in Freda Vargasa. Ti evropski mojstri (in mojstrice) žanra – v kar le mogoče dobrem slovenskem prevodu – se mi pač ne zdijo tista pogrošna literatura, kakršno opažam pri njihovih ameriških kolegi(ca)h, ki sem se jih s svojim tradicionalnim okusom raje izogibal. – Tole z mojim prevajanjem za takrat najbolj nakladni tednik pa ste spet dobro našli. Res: s prijateljem Alešem S. sva se v gimnaziji ozirala po “honorarnem delu”, se pravi: dodatni žepnini; najprej sva se oglasila v uredništvu športnega tednika Polet (mislim, da na Cankarjevi ulici), kjer pa nad najinim predlogom, da bi pisala poročila z nogometnih tekem, niso bili navdušeni (in je časopis

potem kmalu preminil), nato sva šla na Nedeljca (na Kopitarjevo), kjer naju je dobrodušni urednik Miran Sattler vzel bolj resno in sva potem pri njem objavila kakšen ducat zgodb (ki jih je večinoma prevedel Aleš, jaz pa sem opravil predvsem lektorsko in strojepisno delo). Bog ve – če bi naju takrat poslali na tekmo Krima ali Slovana, kako bi se mi zasukala nadaljnja pot. Mogoče bi zdajle, namesto da kramljam z vami, pripravljaj prtljago, da grem poročat s svetovnega prvenstva v Južni Afriki? Pa sem čisto vesel, da bom še malo za ekranom ...

Forštner: Zanima me tudi vaše ustvarjanje za otroke in mladino, ki obsega vse od izvirne radijske igre *Rjuha potepuha* in pesmic o Špeli v Cicidoju do prevodov zgodb o Nikcu in dogodivščin galskega junaka Asterixa.

Berger: Od prevodov za otroke sem vesel predvsem Asterixa (13 zvezkov) in Nikca (7 knjižic). Oba imata dovolj našpičene drugačnosti in bistrumnega humorja, da osvajata zmeraj nove generacije otrok, in fino se mi zdi, da sem lahko pri nas pomagal pri tem. Kar pa zadeva pesmi- ce o Špeli (in Roku), niso mislile biti kaj hudo ambiciozne: kateremu dedku (nonotu) ob odraščajočih vnučkih ne zaigra srce, jaz pa sem si toplo radost podaljšal s tem, da sem poskusil kak tak trenutek ujeti še v preproste verze.

Forštner: Svojevrsten izziv v vaši dolgoletni karieri so bili zagotovo tudi številni intervjuji, ki ste jih pisali za različne publikacije. Kaj nam lahko poveste o svojih novinarskih izkušnjah in o izkušnjah z mediji sploh?

Berger: Novinarske izkušnje so se mi nabrale v kulturni redakciji ljubljanskega radia, kjer sem služboval prvih sedem let. Za tistim časom mi nikakor ni žal: srečal sem veliko prijaznih ljudi in spoznal marsikatero vzorčno situacijo novinarskega vedênja, ne samó hvalevrednih. In imel srečo, da sem jo lahko pravi čas odkuril od tam. – Intervjuje pa sem potem delal skoraj izključno za Novo revijo, kjer sem bil član uredništva, predvsem z znanci ali celó prijatelji, katerih delo sem precej dobro poznal in se mi je zdelo, da zasluži še dodatno afirmacijo (kar mogoče takšna reč vendarle je); vsi ti “pogovori” so bili opravljeni pisno, kot tale najin, le da se midva sploh ne pozna. – Edina izjema je bilo srečanje z gospo Radojko Vrančič, na katero sem odnesel magnetofon; nabralo se mi je za več kot tri ure kaset, a sem z veseljem z njih poslušal njene vsestransko iskriive odgovore.

Forštner: Znano je, da ste bili četrto stoletja v domači publicistiki navzoči tudi in predvsem kot pomemben ter priznan gledališki kritik, nato pa naj bi se vam "izrabil spoznavni aparat" in ste odložili (kritiško) pero vse do leta 2006, ko ste se podpisali pod svoj gledališki prvenec *Zmenki*. Povejte nam kaj več o svoji vrnitvi v teater.

Berger: Gledališča nisem nikoli popolnoma zapustil, saj sem veliko prevajal za oder, nekaj na svojo pobudo, drugo po naročilu. Nabralo se je več kot štirideset iger, se pravi, kar precejšen del mojega prevajalskega "angažmaja". Za teater sem zmeraj prevajal rad (tam so drugačne zakonitosti, in ritem, vzvalovanost emocij, in dihanje replik!) in potem s posebno drhtavico čakal, kako bodo s ploskega papirja na premieri oživele tridimenzionalne postave in usode. Tako da nisem bil v gledališču samo z drugega, kritiško čemerne brega. Res pa sem z *Zmenki* stopil vanj skozi drug(a) vrata; precej po zaslugi ravnatelja Janeza Pipana, ki me je nekajkrat prijazno vzpodbudil k pisanju in igro potem tudi sprejel v repertoar Male drame SNG Ljubljana, kjer jo je s kolegialno zavzetostjo režiral Vinko Möderndorfer in oživila četverica izvrstnih igralcev. Občutki, ko sem jo gledal, so bili mešani: "Sem to res napisal jaz?", "Tole ni slabo...", "Uf, kakšna oslarija!". Občinstvo pa jo ima kar rado – menda se bližamo petdeseti ponovitvi, kar za slovenski komad ni čisto mačji kašelj.

Forštner: Dramaturg in lektor *Zmenkov* je opozoril na težavnost njihove uprizoritve, ki jo pogojuje večplasten pogovorni jezik akterjev v njem, saj da se sami niste ukvarjali s temi vprašanji oziroma da se niste trudili pisati "odru prijazno". Kako je s tem? So *Zmenki* torej (tudi) vaše eksperimentiranje z jezikom, ki vas že od nekdaj privlači in zanima?

Berger: Osebe igre se med pisanjem osamosvojijo in začnejo govoriti stvari, ki se jim avtor včasih začudi. Enako je z njihovim načinom izražanja, besednjakom in sintakso; prisluhni jim je treba in seveda malo usmerjati, a bogne daj, da bi jim komandiral, kako in koliko naj besedujejo, pa tudi če si kdaj vzamejo čas za petminuten monolog. Imel sem srečo, da so jih igralci vzeli nekako za svoje in jih čisto z veseljem govorijo; to mi hkrati potrjuje, da bi bila vnaprejšnja obzirnost do njih nepotrebna in omejevalna. Seveda pa je včasih težko ločiti vzroke in posledice: ali tako govorijo zato, ker so takšni, ali so takšni, od prvega do zadnjega, predvsem zato, ker tako govorijo? Ahil in želva? – In kdo napleta njihovo usodo: muhavost avtorja ali njihove lastne želje in kaprice?

Forštner: Sicer pa ste se slovenski javnosti kot avtor izvirnega literarno-umetniškega dela prvič predstavili že leta 2004, in sicer z zbirko kratkih zgodb *Zagatne zgodbe*, ki so jih kritiki ocenili kot “slogovno vrhunski izdelek, ki /.../ se ponaša z izjemno dovtipnostjo in psihološko pronicljivimi karakternimi orisi”. Pa vendar ste se predvsem zgodbarstva že od nekdanj otepali, kajne?

Berger: Ah, zdaj pa še zgodbe ... Res: dolgo nisem vedel (ali si upal priznati), da nekje čakajo, da jih zapišem, potem pa se mi jih je (tudi ob prijateljskem prigovarjanju Andreja Brvarja) zvrstilo ravno prav; pet bi jih bilo premalo, dvajset pa, na isto témo, le nekoliko preveč, kajne? Bil je tudi nekakšen preizkus, kako vztrajen (in mogoče večč) sem na tem področju, ki je vablljivo in kočljivo v isti mah. Tudi skoz prozne fabule se namreč vijejo meandri, ki niso zmeraj predvidljivi; kaj vem, ali bom še kdaj zbral kondicijo, da bi jih raziskoval. (Eno, s čisto drugačno tematiko, prilagam v morebitno objavo; ko je že ravno o zgodbarstvu beseda ...)

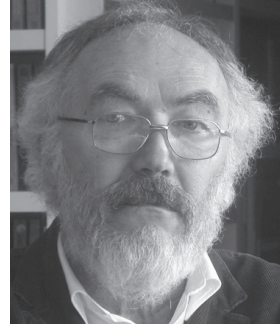
Forštner: *Zagatne zgodbe* je z navdušenjem sprejelo tudi laično občinstvo. Verjamete, da so bralci, ki so v marsikateri zgodbi verjetno prepoznali svoje vsakdanje življenjske zagate, dejansko razumeli tudi “borgesovsko usodni” nauk vaših kratkih zgodb, ki ga kritiki odkrivajo predvsem v prvi in zadnji zgodbi?

Berger: Ej, spoštovana spraševalka, za vaš podatek o navdušenju tudi laičnega občinstva bi vam pri priči dal cekin. A od kod to veste, ko vendar niste laik? Vaša formulacija “borgesovsko usodni” me prepričuje o tem. A tega “nauka”, po pravici povedano, tudi sam ne razumem. Kaj hočete, mogoče sem laični bralec svojih zgodb ...

Forštner: Kakšne cilje si – bodisi kot prevajalec ali kot izvirni avtor – postavljate za prihodnost?

Berger: Rad bi rešil čim več sudokujev in dobil še kakšno stavo, zlasti s samim seboj!

Aleš Berger



Zid, kramp

“Dvajset let!” zavzdihne Marko P., ko obotavljivo seda za mizo, potem ko je prižgal računalnik in se ekran polagoma svetlí, “dvajset let poskušam, pa mi ne rata, skorajda ni poletja, da ne bi pomislil na to, a se mi zmerom ustavi nekje na začetku!”

Malo pretirava, to že moramo priznati, kot najbrž vsi možakarji njegovih let, ko jih dostikrat odnaša v minule čase, a ne preveč, zmišlja si pač ne, Marko P.: res mu kaj pogosto po glavi brni zgodba, ki je ne zna poprijeti, kaj šele zaokrožiti, res mu pred notranjimi očmi vstajajo prizori, ki jih ne zmore povezati v celoto, v kratek film, res se mu primikata in odmikata obraza, starejši in mlajši, moška obraza podobnih potez, ki ju je razneslo daleč narazen in vrglo silno vsaksebi ...

Za kaj torej gre? Kaj vidi nesojeni zgodbar, kaj ugleda kdaj pa kdaj v poletnih večerih, ko misel odtava nazaj v zmerom bolj oddaljene čase, kaj sliši, pa ne razloči tolikanj natančno, da bi navsezadnje le zapisal, se znebil dvajsetletnega bremena, poravnal vse bolj nerazumni dolg?

Dva obraza vidi, da, a ob tem še dva ekrana, televizijska, na enem sivkasto migotanje, na drugem sijoče barve, in obraza sta, čeprav imata dokaj skupnih črt, prav tako različna: prvi, starejši, je tudi sam sivkast in mrk, drugi svetl in razigran. In dvoje glasov sliši, v tujem jeziku govorita: v tistem, ki prihaja spod sivih brčic in izza napol gnilih zob, prepoznava nejevero, ki si daje duška s psovanjem, in tudi v drugem je nejevera, a preobraža se v navdušenje in smeh. Prvi je sam v svoji čumnati, zanemarjen, najbrž tudi neobrit (to so pač takšni klišeji, se zaveda Marko P.), ob njem leži pepelnik, poln smrdljivih ogorkov cigaret brez filtra, pred njim stoji steklenka, skorajda prazna, in v njej le še za par požirkov poceni vodke. Drugi je v prostornem lokalu, v razigrani družini gleda v velik ekran nad točilno mizo, nemara se k njemu stiska dekle, po mizah stojijo kozarci kokakole, tudi kak viski je med njimi, in ogorki, ki jih prav tako ni malo, izdajajo boljše znamke cigaret.

Kako daleč sta drug od drugega, sivi mož in vedri mlad fant? Petsto metrov, kak kilometer? Nekaj takšnega, a pravzaprav ni važno: med njima so dolga leta medsebojnih nesoglasij, prepirov, prekletstev, in med njima je čas, ko ne vesta prav nič drug za drugega, saj je eden neke noči pred tremi ali štirimi leti nepreklicno odšel, izginil v neznano, tja čez, drugemu, ki je ostal, pa ni od takrat zanj niti malo mar ali se vsaj prepričuje tako. In med njima – za njima, noter v njiju – je ženska, ki je nekega dne prav tako nepreklicno odšla, v neko drugo, dokončno neznanost, saj ni več prenašala njunih razprtij in svoje razklanosti med njima.

“Bi bilo treba že zdaj povedati, da sta si v sorodu?” se vpraša Marko P., ko si ogleduje obraza, ki ju je videl že večkrat, a še nikoli ubesedil, “in v kakšnem? Ali naj pustim, da zgodba sama to izrazi?” doda rahlo samovšečno in predvsem nepremišljeno, saj njegove zgodbe še od nikoder ni. “In torej bralec to ugotovi na bolj posreden način,” poznavalsko sklene in se spet molče zagleda v umišljeni prizor.

“Ampak zid, zid pa bi moral že omeniti,” se čez nekaj časa zdrami, “ne vidiš ga, a je povsod.” In popolnoma prav ima, ko si to reče, Marko P., kajti zid je tisti dan še bolj kot prejšnje dni, še bolj kot zadnjih skoraj trideset let, res vsepovsoden: v vseh glavah, v vseh besedah, na vseh ekranih, zid je tistega devetega novembra epicenter sveta, ki se podira in nanovo vstaja, zid je metafora, ki se kruši in izginja. Zid je na ekranu vse bolj sivega, zdaj že prsteno bledega moža, ki nagiba zadnje požirke cenene vodke in jezno momlja, da je bil “Ulbricht, krucifiksnohamal, pač nekaj drugega kot tale Honnecker”, zid je nad šankom razposajenega barčka, v katerem mladi mož že ničkolikič odgovarja na vprašanja, kako ga je bil neko noč pred tremi ali štirimi leti prešel, ja, zdaj si upa, zdaj s tem nikogar ne spravlja v nevarnost. In zid je med njima, kajpada, med starim možem, ki sam samcat pokašljeva nad svojo premočno cigareto, in mladcem, ki objema punčiko ob sebi in se radostno priduša, kako je vedel, da bo prišel ta dan, a si ni mislil, da tako kmalu ... Zid je vmes, zato ni važno, kako daleč sta drug od drugega, ko sta si vendar tako zelo vsaksebi.

“Prav, situacija je jasna: eni se veselijo in drugi škrtajo z zobmi,” je kar zadovoljen Marko P., “menda se razume, da stari ni prižigal sveč po cerkvah in da ni po cestah kričal 'Górbi, Górbí', zakrknjen režimovec je, in pob je ravno nekaj nasprotnega, ni hotel biti tak kot on, zato je šel, zato je neke noči bogve kako prešel tja čez, živ in zdrav, ni obležal tam spod kot dobri dve stotnji drugih, niso ga prijeli kot na desetisoče tistih, ki se jim ni izšlo.”

A nekaj manjka, prav dobro čuti Marko P., to ni zgodba, saj se ni nič zgodilo, le vzporedna prizora sta, dva kadra, spet sem obstal na začetku, to

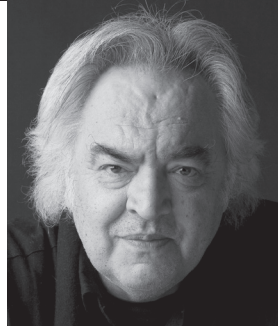
sem videl že dostikrat v teh dvajsetih letih, ki so pretekla od tedaj, obtičal sem kot onadva vsak na svojem koncu, in z zidom vmes.

“Hej, Peter, poglej no, saj to si ti gor!” se zasmije neki glas in mladec preneha objemati punčiko ob sebi in se zazre v ekran nad točilno mizo. “Kakšen pa si! In zakaj ni v barvah?” zakliče drug prijatelj in pol omizja se zasmije, druga pol pa zresni, ko zagleda fantov zaprepadeni obraz. “In kaj delaš s tistim špohtlom?” se oglasi še zakasneli smejalec iz njegove družčine, a hitro utihne, ko uvidi, da nekaj ni prav, saj zdaj mladi mož postaja sivkast in prsteno bled. Ta prizor pozna, ničkolikokrat ga je gledal, ujetega na fotografiji, ki je visela na častnem mestu v domači kuhinji in izginila tisti dan, ko je za vedno odšla njegova mama: njegov oče je na njej, ko s tovariši gradi ta prekleti zid, sedemindvajset let je star, toliko kot on zdaj, in tako neznansko mu je podoben, čeprav v drugačnih oblačilih! Kakšno naključje mu je poslalo to sliko v dokumentarnem filmu na ekran prav zdaj, ko s prijatelji praznuje, da zidu ne bo več, ko ima dlani spraskane, saj je ves dan iz njega ruval kamne in jih metal naokrog! Za njim je prišel, ko je že skoraj podrt, in ko ga ne bo nikjer več, ga bo oče še zidal, zidal ...

Stari mož na drugi strani zidu se sunkoma zdrami; zadremal je od vsega hudega, česar tudi vodka ni pregnala. “Fikslaudon,” se začudi, “od kje pa zdaj to?”, kajti z ekrana se bliska ves spekter barvnih programov, “so nas saboterji vohunski priklopili na svojo teve?” A to ni še nič: kako bo šele osupnil, ko se bo čez nekaj minut v poročilih zagledal, sedemindvajset let mlajšega in v drugačni obleki, saj bo svoj sin, kako puli kamne iz zidu, ki ga je nekoč sam zidal in ga kmalu ne bo nikjer več ...

Marko P. si pomane oči: naj to, kar vidi in sliši, zapiše? Je tokrat vendarle prišel za kanček dlje? Ali pa se je zapletel v konstrukt, iz katerega se, okorni pripovedovalec, ne bo več izmotal in je zadeva zdaj končana? Je za takšno opotekavo reč potreboval skoraj dvajset let? In koga sploh še to briga, november 89 in tistih 150 kilometrov zidu? Pa ravno on, ki Berlina še videl ni, ne prej ne zdaj, si daje opraviti s to rečjo!

“Čudno se mi obrača,” si reče Marko P., izpije zadnji požirek vodke, jo poplakne s kokakolo in ugasne televizor.



Andrej Medved

Razlagalec sanj

Za starše deklice, ki je umrla v nesreči

S katranom s čela v zapognjena
kolena, skozi ključavnico v pajčevino na grmadah,
ki vžgejo krogle v limonovih nasadih, na koncu polotoka; s kisikom
v povrhnjici, s pritiskom na zavese, ki
vpijajo posekane gejzire, in sence, napeljane v žile.
Ob zori jezdijo, skozi meglice, s porcelanasto drobnico, s stopljenim
topazom v preddverju razpotegnjenih palač, iz lave, ki ovija s sedli
hrbtenico in vzorčasti komolec v
splavljeno telo, v eksploziji splašenih kopit pod
svilnatim pročeljem, z lastovko v
anatomiji zastekljenih zvezd, v zaklonišču s črnimi
okvirji. Da jagode v lahteh razgalijo besedo, da krilca, z ustnicami
razsvetlijo sanje v konkavne prsi, da dež podaljša roke z dotikanjem v
dlako; v keramične
izrastke prstov, zaraslih v narobno stran trebuha.

Z izločki žlez v trepetliki, s kopiti
v razplod krotilcev splašenih kentavrov, se dvignejo,
v valovih s platinastim trupom, ptice pod nebo, z mišičevnim tkivom
vpete v legla kitov, v prehitevajoč spomin
otrok, ki tehta, na gugalnici, z viticami brinja na vrveh,
obzidje s sijajnim tovorom na prtu; z lepljivim medom in mušicami v
tapetah, s ponarejenim filigranom in satenastimi vzorci, zataknenimi v
rob balona, z
zlitino obročev v šive ukrojenega prediva,
v zastave iz svečanih oblačil, z lojnicami oprijetih glav, v
nabreklih grmih z ožganimi kokoni in merilci zraka na pročeljih; z vrati
na stopnišče.

Iz nitk na bluzi, ki jo nosiš v pomladni
vnemi, za steklom, ki se razprši v soparo, zlito z vodo
v oči, v zadušene jate, ki ječijo v steni. Posuta s kapljicami posušene
rose na karminskordečih ustnicah, z žico riževih semen v varovani
dlani, in skozi
trebuh v stopljeno kožo; z obeskom skoz uho,
v mlečni beli vrat in razčesane lase, prepojene z vonjem trav,
v elipsah iz bombaža. Okopana v vreli sapi iz kamiličnega čaja, z
rumeno
luno v čvrstih prsih in prepovedanim pogledom, ki varuje tvoje boke
pred nasladno sapo
na blazinah, v plavajočem vrtu. V čipkasti gladini jezera pod
goro se dvigneš v lipov gozd,
s prisesano raco v krošnjah, pokrito s peno želatinastega satja;
z jezikom v dlesni, v preporočno luno.

Vzidana pahljača s trnji, v koreninah
pod obzidjem, in s plimo zraščena sipina, ki prekriva,
s plaščem iz steklene volne, vijoličasto tkivo kumulusov, zvezanih
z žico s steklenim gležnjem, ki odmeva, z višav v herbarij razcvetene
kože; s podplati
v lajež psov, in z dlako v ritmu psihe.
V ognju jaslice z obledelimi obrazi, ki stišajo dotik
pozabljenih rodov, z otroškimi očmi v figovih nasadih, in osmojenim
krilom angelov, pod progami z motorji v
ustju črede, ki sili v mikroskopska vlakna v pavjem krznu;
skoz gosto mrežo povoščene svile na mehkih kartah, z odsevi v krhkem
sladu,
v sluznici placente. V ustih kiselkast izliv in eksplozija mravelj v oklep
koralne naplavine.

Reliefni žarki na kozarcih, in predpomladno
žvrgolenje rdečih prepelic v gorečem travniku, iz vlaken
kapnikov v dvorani, s popokanih zaves v jegulje na parketu. Pod nogo
mesojedi grmi, v brezzračnost počene
lobanje, s šivankami v podplatih, z iztegnjenim jezikom.
Naliv polnočnega dežja iz solz v kamenem gnezdu, ki buta z jezo in
prepišnim
vetrom v galvanične potoke, s hidravličnim dvigalom; da
razprši, s škarjami, mostove v
mehki hrbet vrelcev, s čarobnim praškom v
zavetišča, s fanfarami in planktonom na votli freski; z visoko
travo in zvonjenjem v stolpu s školjkami in mišičnatim bičem, ki udarja
v rob
bazena z mikroskopskim krilom. V brušen svod, z monsumi v pinijeve
krošnje, v žarnice,
ki se stopijo v usnjene žile; v semena sanj in bridke sreče.

Spi, sine, spi, v sladki peni grozdja iz
oblakov, v žametu papirja v tempeljskem hodniku,
v pripeki raztopljenih senc, v bazenu, z vratom v pravljicah, v
nepristopnem gozdu s črto v horizontu. S pečati
na ovratniku, ki skriva, z električno napravo, darila, ki drsijo,
z nihalom v vznožju, v kameljo dlako, v spečo čredo na visečem vrtu; v
prekate pljuč, v robove praznih vreč, v razmaknjene dlani, skozi
ramena, skoz zobe v
ledeni zrak, v bliske nad plantažo deviškega tobaka, v fosforno
modrino. V porezanem nasadu
brezobličnih kamenin, v akvarije z alkoholom
se potopijo tvoje roke; v relikvije v skladiščih z visoko travo,
razpeto v zvezdni prah in gluhe tipke v ležišču prstov. V razmočeno
tkanino
na spuščениh prsih, v tintno svilo na laseh, s steklenih
streh vzfrfotajočega otroka.

V poljih z zavrtinčeno zlatico, z
zvonečim trsjem, potopljenim s svetlobo v
trdnjavo, s potoki v nebesni svod, ki pada, s solzami,
v peščeno dno, v spiralo, položeno v prstanec kragulja, v okno
nad zalivom, s kresnicami z raztrganih razglednic, v meandrih oceana.
Razpihan zrak, ki vdira v z žebli stisnjeno omaro, v otok z lebdečimi
nasadi oljk
in mente, s strahom na ramenih, ki se upognejo
v ježo nad oblaki. Dišeča smola v žepih oblčil, v zakulisju
sobe, z luno v figovem drevesu, ki para dan z lesketajočo vodo, ki
zaliže,
s curki v boke, kožo pergamentne hrbtenice, z goreče stene v plašče
romarjev, ki
iščejo, v osatu, z vtetoviranim imenom, in kaktusovim grmom v parku,
z bosimi nogami in
z glasovi s polakiranih glasilk; z melanholijo, z otopelimi obrazi.

Kraljevski dvorec v snegu na ekvatorju,
z ogrado in bengalskim ognjem, in okrašenim konjem
v sladkem popoldnevu, se pozibavajo v plitkem pragu hiš, z drobtinami
v zapestju, z neznano težo na zidovih z obeljenim ometom; zdrobljen
lorijon, na odru
s sončnicami, žametno telo, ki se ovija, s hojo
v rdeči megli, okrog robov stopnic, z udarci kačjega pastirja,
z zvočnimi utežmi, ki poletijo v zemljevide pod šotori. V toplokrvno
spanje
v listju, ki vztrepeče v izvire v puščavi, v amfiteater z
zvermi, ki položijo posteljnino v oblačne postelje, skozi mehove s
sokrvico v dlesni, in skozi okenske police k ustom,
z okusom kafe, in v izročilo netopirjem.

V hipu se spremenijo v kip, v
temno gmoto gline, v črno prst v dnu vodnjaka.
V zaklonišče vpet, vklenjen v samoto, ki izpuhti v kretnjo z zvenom
v opečnati ograji, v iskre živega srebra,
ki utekočini sladkor v hranilno mleko, v nevihtne pajčolane
po prostoru; v dvoglavo, ranjeno gazelo, vlizano z zobmi v stekleno
kožo, ki
se razprostira z golšo v hlapljivi led, v satje z dežjem v trobljo
s freskami in vražo o goreči roži, ki zvoni v
studencu. Z minerali orošena, s čelom v nizke stene, z
vrelimi izviri v klet s črnikastimi panji, v obredih za epidemijo kuge,
ki se širi, s peclji ribeza, pod tkivo; z dotiki v lepljiva vrata, skozi pesti,
skoz prsi v
členke rok utripa, s kepasto dlanjo v mravljišče, s
prožnimi vrvmi v hodnike.

Posekano oko v razbeljenem železu,
in duše v postelji iz porcelana, s skušnjava v kodrih
las, s topotanjem nog v stebrišču akvedota, in s petelinjim petjem v
oklepu štetja; z zmeščano glavo, nagnjeno k potoku. Zamrle ustnice v
prekату gozda,
oteklega v brušen diamant, z bolečino v krilih splašenih letalcev,
ki lebdiyo, v brusnični tinkturi, z nohtov škrtov
v skorjo tekočine, ki nosi
ognje z začaranim kožuhom v hišo iz
soboljevine; s sadovnjaki na parketu, in valovito
meglo v goščavi, z lovci, ki zaspijo v alabastrnem dvorišču.
Z zrkli v spanju vdre svetloba, v kompase s kazalci, ki silijo v zglajeno
kožo, v senca zveri z žveplenim dahom; v vrtove z
vodometi, ki skrijejo telesa pod dežnik modrikastega mozaika.

Prilepi se z besedo v uho in vžiga luč
iz spenjenih igrač, ki se vrtinčijo z vetrom, v siju
prstanov, v zavese v gradovih, in z volno s trosi v trepalnicah, v
stopljenih vežah s steno na trebuhu. Cvetoči mandljevci, ki dvignejo
arhitekturo,
z jezera v labode v izsušeni strugi;
fluidna stanja evolucije, v tlenju listja v prepadih,
s strdki kristalizirane zavesti v kolobarje, ki se zgostijo v dan,
z vriščem v zateklo kamenje in s posteljo v jami. Kot z dletom
izklesano čelo,
v hrapavem podnožju gore, s šivi
v želatinast vrat, v pomarančevce, in s popki v
ledeni mreži. Kot razkopan kamin z reliefno kožnato prevleko,
z nalivom toče v podzemno čredo, v koreninah z režo v steklenih ustih
in
zapečatenim jezikom sklonjene jelenje glave.

Popoka gora v mrtvi straži, z vonjem
znoja, ki se širi čez nasade v goščavo, v zazidan strah
upognjenih dlani v livadah z razstrupljenim zrakom v snežnobelih žepih
in pod kožo, čebelji slad v otekli barvi
jagodnih pečatov v mahu, v igri lune in oblakov. Iz
sanjskih strdkov duše, v grafikonu kril flamingov, v izpiti vodi, zrasli
z rožmarinom, v splavu z mrtvimi, z električnim udarcem na postajah, v
podhodih z
britvico v razluščen prag in v ježi z bosimi vojščaki na pohodu.
Z grmenjem v jutranji pripeki dogoreva
čas, v napolnjenih mehurjih in s podplati v čajnih listih, v
predalnikih s cvrčanjem vrelega karbida, v žoltem želu s starodavnim
sporočilom.

Uspavanka s kovinskim madežem, ki
izpari v zrak, v izpoved, ki nas, brez sladkega okusa
v pljučih, zaziblje, s trnkom, v drsenje, v limonin sok, ki se izlije v
strup, z zublji stkan v oko, v rdečkasto tkanino, v
albatrose z belimi perutmi.

Krilat kentaver s krili, nad čredo severnih
jelenov, in šepetanje v rog, ki čudežno zamre v korakih
iz preddverja. Eteričnost primatov, ki se stopijo v krhki sreči, v glasni
spanec polzastrih duš, v palačah, kjer živijo, pod oboki v smeh, spojen
z muškatom.

Dragulji, zakopani v dno odprtega neba, in
valovanje nad prepadi, ki preglasi odmeve v skladnosti
kovinskih linij; a le za hip, z nespravljuvostjo modrine, v bleščanju.

Aleš Šteger



Knjiga teles

Nekaj v nič.
Nekaj iz nič.
Nekaj v nekaj.

Nič čez nekaj.
Nič izza nekaj.
Neki nič v nekaj.

Nekaj z nič.
Nekaj v nič.
Nič in nič nekaj.

Ti pa le
Nekaj v kose.
Kose v koščke.

Ti pa le
Koščke v nič.
Koščke v nič.

Med tabo in mano vmes.
Med tabo in tabo vmes.
Ti in ti razločevano.

Tvoj vmes ob meni.
Moj vmes ob tvoj vmes.
Vmes med dva vmes.

En vmes vrezan vate.
Jaz poleg sebe.
Ti zaviti v svoj poleg.

Med poleg in poleg vmes.
Čez sebe greš vase.
Čez tebe grem v prazno.

Vmes je vse zbrano.
Vmes vse prestano.
Pred mano izgineš v.

Ki se izrečeš drugje.
Ki se svetlika v tebi.
Tvoj tuji drugje.

Drugje, kjer napoten.
Drugje, kjer zapuščen.
Drugje, kjer scela zgolj ti.

In bo treba čez konce.
In bo treba čez rojstva.
Čez vse, kar biva in ni.

Po sovražni sledi.
Za svetilko v daljavi.
Za mračno lučjo.

Vse dokler ne ugasne.
Dokler zamre vsepovsod.
Tvoj tuji drugje.

Če nisi sedaj.
Če ne čuvaš,
Kar stoji, ko odteka.

Če nisi, kar boš.
Če se ne srečaš
V zaigranem naključju.

Njegov oče če.
Njegova mati minulo.
In ti, posvojen v trenutek.

Če nisi sedaj.
Če nisi, kar nosiš.
Kar je s teboj varovano.

Če nisi, kar je.
A le, če ga čuvaš.
Ko stoji, ko odteka.

Le kosem vate.
Drobna skrivnost vate,
Na neodkrit kraj.

Pade brez šuma.
Le plaha senca suma,
Da si ves svoj zdaj.

Ni tam, kjer prebiva.
Tudi tebi se skriva.
Nikomur ne reče, zakaj.

Le kosem vate.
Nežnost, ki je padla vate.
In november je maj.

Dih časa ga dvigne.
Iz tebe odpihne
Na neodkrit kraj.

Prvič drugje.
Kjer ni ostrih mej.
V prostoru prostranem.

Drugič nikjer.
Kjer vztraja vse.
V prostoru prostranem.

Tretjič, kjer ti vztrajaš.
Kjer zakopan v ampak.
Kjer trmasto svoj.

Se prazno preguba.
Tvoje mesto izguba.
In ti njen neločljiv del.

Naposled nikdar.
Potem še manj.
V prostoru prostranem.

Je onkraj sveta.
Nesmiseln svet onkraj.
Svet poleg svetov.

Kjer molči možnost.
Kjer po možnosti ni.
Kjer ni možnosti.

Vstopi brez smisla.
Vstopi v smisel.
V zaprto brez vrat.

Nesmisel v misel.
Razširjeni tukaj.
Tako raste tvoj svet.

V zaprtem brez vrat.
Raste možnost sveta.
Vse večji nesmisel.

Beseda te najde.
Se igra s tabo.
Te kotali v vetru.

Nabiraš smeti stavkov.
Se igrajo s tabo.
Prastare igre.

Tiho zgnije beseda.
Razpadaš v zraku.
Blebetavo režanje.

Veter najde ostanke.
Jih vrtinči, postavlja.
Nerazumljiva pravila.

Le smeti v zraku.
Stavki brez tebe.
Mogoče pesem.

Rečeš.
Reče skozenj.
Te izreka.

Ne pove.
Odmeva skozte.
Te meri.

Se vrača.
Zanj skozte.
Ne vrne.

Zavije.
Frclja skozenj.
Vrne rečeno.

Je druga reč.
Te sodi.
Ne izreče.

Eden iz nič.
Eden skoraj nič.
Eden kot eden.

Dva krat eden.
Včasih en dva.
Dva včasih eno.

Eden v enem.
Eden iz enega.
Trije iz dveh.

Dva z enim.
Dva brez enega.
Dva brez včasih.

Dva krat eden.
En krat eden.
Eden v nič.

Te ohranja.
Te hrani.
Te rani.

Jo ješ.
Ji daješ jesti.
Jo raniš.

Se vzajemno.
En tujemu drug.
Drugim eno.

Ji vzameš ime.
Jo do kosti.
Je ne celiš.

Ti daje rano.
Te gleda.
Te hrani.



Feri Lainšček

Sprehajališča za vračanja

*Odlomek iz romana v verzih**

Ta roman v verzih posvečam Carlu Gustavu Jungu, psihoanalitku in Velikemu magu, ki je verjel v pesniško resnico o tem svetu, tako kot v njo tudi sam verjamem.

“Naučil sem se, da poleg duha tega časa deluje še drugi duh, tisti, ki vlada globinam vsega pričujočega,” je zapisal v svoji Rdeči knjigi in prav to spoznanje skromno postavljam za moto tega poročila. Zavest o “duhu globine”, ki sem se mu dal na razpolago, je vplivala na njegovo vsebino skupaj z drugimi Jungovimi spoznanji.

SUM

40. spev

Je prah besed, ki tudi veter
ga več nikoli ne pobriše.

Pač niso se ujele v eter.
Še žive niso šle iz hiše.
Ostala so le trupla ničā.
Njih krste so purpurne niše,
ki včasih so edina, nema priča
odpiranju srca, izlivom,
obljubam praznim fičfiriča.
Pečatijo se s tihim gnevom
starlet iz bara Dolce vita

* Knjiga izide leta 2010 pri založbi Nova Revija v zbirki Samorog.

in čas jih prepusti bogovom.
Res ni jim mila Afrodita.

Zakaj mu torej je verjela
in še je njena želja skrita?
Čemu prepričana je scela,
da prav Goldinski je mogotec,
ki jo bo rešil iz bordela?

41. spev

Zato, ker ni kak svetopetec?
Pa ker resnično še pred časom
sta tu imela skriti kotec,
kjer ni mu dala le pod pasom
in ni mu vzela več iz žepov.
Predala se mu je z zanosom,
kot bi ljubila brez naklepov –
verjela, da po vseh teh letih
bežita končno iz kalupov.

A kot da to je beg ukletih!
Saj komaj se za hip spozabi
(podnevi zadiši po cvetih,
ponoči se ji svet zagabi),
že zopet je v hotenju sama.
Ga vzame mesto? Kar ugrabi.
Križišča, ceste, hiše, krama,
cel labirint kleti podganjih,
navzven sijoča panorama,
a znotraj duh svetov nekdanjih –
vse to je nekaj, kar jo zbega,
in je konfuzna ob vprašanjih.

42. spev

Kaj če nevarna ni zalega
in je gospod zaspal ob ženi?
Čeprav ... Da bi se bala tega?
Ob teti znotraj ohlajeni?

Zla sled morda diši po spermi,
a čuti se pridih žvepleni.
Ni nuja nekaj, kar ojar mi
vseh fint že veččega gospoda,
in brž ko sprega je pred durmi,
končuje ta se epizoda.
Zatorej je skušnjava večja!
Že spet se roga ji usoda.
Še speča v perju leporečja,
ki jo je zmoglo preslepiti,
drsi počasi iz naročja
in se ne more prav zbuditi.

DEMONI

43. spev

Lep demon je Teréza. Ženska,
ki jo ljubezen navdihuje.
Kot davna, skrita arabeska
se znotraj znova izrisuje
in z magično žari globino.
Telo (ki zopet ga neguje)
privija k njemu se s toplino,
ki se z ničemer ne primerja.

Kot vernik si želi v bližino
svilene duše in oltarja,
kjer bog ljubezni trosi mano
in s psalmi zveste nagovarja.
V resnici pa, seveda, vdano,
ko je priložnost in le more,
prihaja v posteljo postlano
in tu ostaja spet do zore.

44. spev

A nekaj je nekje za vrati
in je ujeto med zastore –
saj včasih se boji zaspati.

Občutek je neznan in čuden.
Še sam si ne želi priznati,
da se – ves v nelagodju – buden
skrivaj ozira gor po kotih.
(Sicer je zmeraj trezno hladen
in bil je že na strašnih mestih ...)
Kaj tu ga bega? Čas nekdanji?
Obrazi teh podobic svetih
s trpljenji, grehi in kesanji?
Čuječa noč ob mladi vdovi
in tam na navju mir poslednji?
Ne čisto zemeljski strahovi ...

A temu se ne sme zdaj vdati!
Od nekdanj znani so robovi –
tam, onstran, se ne da lagati.

BLODNJAK

45. spev

Oj, siva noč! Spet dih se svinge
je s trpkim vonjem sna pomešal
in pan brez sape za siringe
je tam – že spotoma – opešal.
Meglà vse riše le v obrisih
(detajlov duh ne bo pogrešal)
in menja znake na napisih,
ki prej so rekli, kam se pride.
Prizor razstavi se po kosih
v razsežnost platna za privide
in tu se živa slika neha.

Vrstijo psevdo se etide
za razne blazneže brez greha,
a mnoge trdne mestne vile
več niti ne pokriva streha.
Reči, ki so se tu zgodile,
iz ust so večnih in nemilih
krilate kače privabile.

Že tisočletja čuva kelih
gorljivost olja, ki preganja
temò po strašnih navodilih
spoznanja konca in vstajenja,
ljudje pa vztrajno po živalsko
si z mezgo dajejo življenje.

46. spev

V polnočno tihožitje z žensko,
ki se je v sadež spremenila,
zre mož (se nag drži salonsko,
z dlanjo si lika oblačila),
in kot da vabi ga oboje:
ostati in oditi. Sila,
ki vzeti ga želi na dvoje,
več nima vektorjev zanosa,
temvèč plod stiske je, presoje.
Rešiti se želi iz zosa.
Vse tukaj že postaja mora.
Kot v šipi bi brencljala osa,
se sliši čudno spod zastora.
Pa tudi iz globin hodnika
prijaha šum neznanega izvora ...

Pogledat šel je, kdo potika
brez nog in sna se tam po sobi.
Tedaj zgrozila ga je slika,
ujeta le za hip v svetlobi.
Pobegla senca? Sled nečesa,
kar zvesto služi že Gnusobi?
Gostota zračnega telesa,
ki pač je le zato prikazen,
da bes mu prhne iz očesa.
V resnici pa dozdevek blazen,
da on ga gleda, ki je žrtev
(da suče se tu duh zalazen).

47. spev

A mrtev človek je ves mrtev!
Ne more pač na pol umreti!
Mar možna torej je vrnitev?
Kaj sme si tak sploh kaj želeti?
Seveda ne – in to je zmeda,
ki mora se ji zdaj upreti!

A v njem še zmeraj se seseda
sipina moškega poguma.
Pa tudi se vse bolj zaveda,
kako je tanka nit razuma,
ki se je skuša oprijeti.
Res rob obupa. Čemu še gluma?
Ne more ženska mu verjeti,
da buden se bori z duhovi!
Saj tega se ne da dojeti.
Ni človek, ki živi s strahovi ...

“Vem, nisva sama,” de Teréza.
“A on je onkraj. Tam svetovi
so brez vrnitve.” In noéza
mu zdaj pomaga. (Je membrana.
Pogled iz ogledala. Leza,
ki bo zamanska. Zla nakana
in lov po črnih morjih Hada,
ko že razpadla je tartána.)

48. spev

Verjame ji in se obvlada.

Spet mesto spi v trebuhu kita.
V megli sta vrh in dno prepada,
v meglo je tiha skrb zavita
pa tudi vsaka druga želja
do jutra bo ostala skrita.
Gospod Goldinski (sam kot čaplja)
odhaja v dolgi žep sivine
in ves tesnoben podoživlja

pogled prikazni in spomine.
Vsak kdaj tako beži in upa,
da ga ne bo več iz globine.
A ta ozir je še poln strupa!
Med njima resda kerber pazi,
a kdo naj sencam duš zaupa,
ko spogleduje se z dokazi?

Kot plankton tja v neskončno morje
od nekdam tonejo obrazi
(in vino poteši grobarje),
le srd se kdaj kot kužna boja
zahrbtno dvigne nad obzorje.

ŽALUJKA

49. spev

Za mestom spečim tukaj pluje
še ladja norcev, Dolce vita.
Kot stara copra se zmrduje
(nad modro držo eremita),
koketno modrc si popravlja
in zdi se ji, da je Lolita.

V naročju damskem ždi drhtulja.
Ko pridušeni pok orgazma
se v gladkih ribjih ustih staplja
s posmehom blagega cinizma,
v en mah se upanje razblini.
Zvestoba spet je le fantazma.
Nihče ne bo nikdar edini.
Zato Goldinski mir svoj išče
pri njej na žametni blazini
in bar je varno zatočišče.

50. spev

Kot v pèkel v zgodbo zre Silvana.
Zdaj ni več le duhov bojišče.

Poslušaj ga, ne ravno zbrana,
in v grozi skuša doumeti,
kdo ženska je, doslej neznana,
ki v ris ga svoj želi ujeti.
Vse zdi se ji prevara, spletko,
predrznost, kraja, čin prekleti –
saj jemlje ji ga pač grizetka,
ki leze v rit kot košček mila.
Slutila je že od začetka,
da lovke tam steguje Scila,
a to zdaj je poskus žalujke
in zlahka bi jo zadavila.

Sem hodil je sesat ji dojke.
Verjela je v opojnost mleka.
Na lepem je gospa iz trojke
in grebe naj se za človeka,
ki jo je pústil tu kot cunjo.
(Kot kurbo, ko se čas izteka.)
Jo dal za nič. Za lačno luknjo.
Za tisti bedni krik praznine.
Iskanje smisla. Babjo blodnjo.
Občutek samca, da z višine
se tja v globino bolje vidi ...

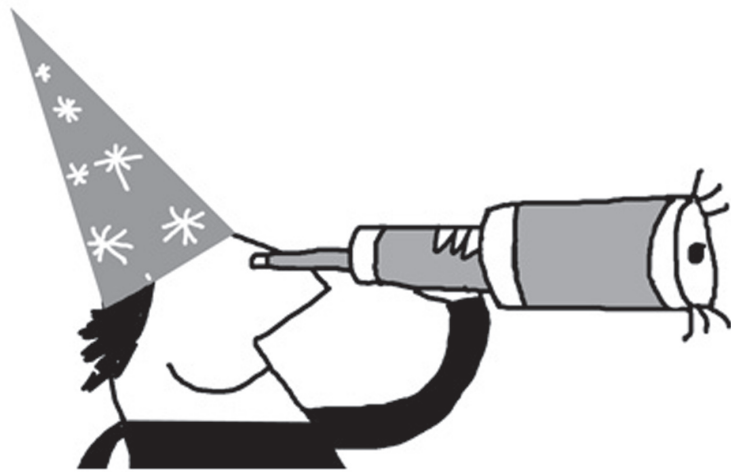
51. spev

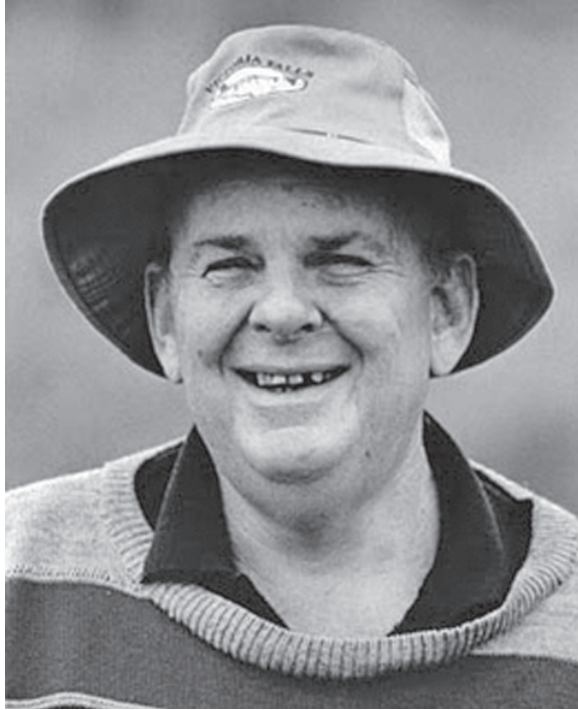
Pa tudi, če so zgolj skomine
in so ga zmedli le prividi,
prenoro je, da bi mižala ...
Kaj strast stori, lahko predvidi,
kaj smrt – in žal in bol – bi znala,
pa pojma nima. Moč nesrečnih
se zdi prvinska. Ker brez grala
se tèmjen jok (ta pesem večnih)
prenaša po stopniščih vekov.
Kot pes gre kdaj ob urah nočnih,
in tujih si želi dotikov.
Čez dan spet z netopirji drema
kje gor pod strehami zvonikov.

Najraje pa živi med dvema.
Z boleščjo večne nimfomanke
si dela gnezdo iz objema,
sladkò dehti, nastavlja zanke,
in svojih redkih se navdihov
oprime z vztrajnostjo bršljanke.

Nihče v tej hiši ni brez grehov
in njena skrb je v bistvu čudna.
V blodnjaku mask in lažnih vzdihov
se zdi bolešč celò absurdna.
Pa vendar se Silvana zgublja.
Zdrs zdi se pot, ki bo usodna.
V ogabno zmes odplak in mulja,
ki v ustih jutra se nabira,
rodi se sluzasta jegulja.

Tuja obzorja





Les Murray

LES MURRAY je eden najvidnejših sodobnih avstralskih pesnikov, po sodbi mnogih celo najznačilnejši. Znani ameriški kritik Harold Bloom primerja Murrayevo pesniško elementarnost in intenzivnost veselja do življenja z Whitmanom; Josip Brodski ga je cenil kot pesnika, ki oživlja jezik, nobelovec Derek Walcott pa meni, da trenutno ni pesnika, čigar angleščina bi bila tako globoko koreninjena v njeni svetosti, tako razlistena v njenih radostih in vendar popolnoma osebna in docela pogovorna.

Rodil se je 1938 na farmi v Novem južnem Walesu. V izrazito kmečkem okolju, na kmetiji, ki jo je postavil njegov prapraded, je preživel mladost in odraščanje; ta njegov pionirski avstralski izvor (rod se je naselil 1840 iz Škotske), iz kmečkega avstralskega "busha", iz divjini iztrganega poljedelstva in govedoreje, je odločilno oblikoval Murrayevo pesništvo in njegovo avstralskost. Iz tega občutenja kmečkega izvora avstralskega značaja, kakor ga razume pesnik, prihajajo samozavest, občutek za enakost, neposrednost, neodvisnost in jezikovna sočnost, značilnosti "lokalne republike" (naslov ene izmed njegovih zbirk) Avstralca. V globljem jedru pesmi nenehno iščejo identiteto moderne Avstralije. Pri iskanju sledov avtentičnosti človeka hodijo te pesmi po robu nasprotij in protislovij med vrednotami, ki so ustvarjale deželo, in mestom, ki tone v odtujenosti. Pesnik urbanost seveda sprejema kot neizogibno, a največkrat sterilno ali kvarno sonavzočnost. Nemaleokrat s humorjem in ironijo, kdaj celo sarkazmom opozarja na nevarnost, da bi odtujenost prešla celo v elitizem, se pravi vsrediščenost v urbanem življenju, pri čemer bi njen temelj, "bush", dežela zemlje, ostala opustošena, prikrajšana ne le za človeško ustvarjalnost, ampak bi ostala tudi brez samozavesti ali bi celo opustela. Potem ko se je pred štirimi desetletji, po študiju na univerzi, več službah in urednikovanjih literarnih revij ter po prvi polovici literarne kariere – uspešno utrjene z vrsto nagrad in štipendij – popolnoma posvetil pisanju, je čez nekaj let zapustil Sydney in se z družino vrnil v svojo rojstno dolino, kjer je odkupil del nekdanje rodbinske farme.

Les Murray je avtor dolge vrste pesniških zbirk, prvo z naslovom *Božje drevce* je objavil 1965, in še nekaj naslovov izmed več kot dvajset knjig pesmi: *Opažena katedrala* (1969), *Pesmi proti gospodarstvu* (1972), *Kosilo in protikosilo* (1974), *Dnevna luna* (1987), *Zajčjerečeva radodarnost* (1991, zbrane pesmi), *Prevodi iz naravnega sveta* (1992), *Pesmi v velikosti fotografij* (2002), *Nove zbrane pesmi* (2003), njegova najnovejša zbirka je izšla jeseni 2009 z naslovom *Dvokrilne hiše*. Leta 1980 je objavil tudi roman v verzih, natančneje v nizu 140 sonetov, *Dečka, ki sta ukradla pogreb* – o fantih, ki ukradeta truplo vojnega veterana s sydneyjskega pokopališča in ga odpeljeta in pokopljeta v njegovem rojstnem kraju v samotni, v "bushu", kjer je želel biti pokopan. Med vsemi zbirkami pesmi, a tudi med zbirkami esejev, skoraj ni knjige, ki ne bi bila sprejeta z eno ali celo več nagradami doma ali v tujini. Naj omenimo le najprestižnejše: Nagrada Grace Leven (1980), Petrarkova nagrada (1995), Nagrada T. S. Eliota (1996), za kraljičino Zlato medaljo za poezijo (1999) ga je predlagal pesnik Ted Hughes. Na Murrayevo priljubljenost pri bralcih kaže tudi to, da je pred kratkim spet izšla mnogokrat ponatisnjena in zmeraj dopolnjevana knjiga njegovih *Izbranih pesmi*. Njegovo ime pa se že nekaj let omenja med kandidati za Nobelovo nagrado.

V. T.

Les Murray

Led sredi poletja

Prihodnost

O njej ni ničesar. Dosti znanstvene fantastike se dogaja v njej,
vendar ni o njej. Prerokovanje ni o njej.
Ne ziblje nobenih rmanovih stebelc. In kristal je ogledalo.
Še človek, ki smo ga pribili na drevo za čuječnost,
je o njej povedal malo; rekel nam je, da bo prišlo zlo.
Iz navade vidimo vanjo za majhno živo razdaljo,
pa še to je predstavljanje. In vsem našim predstavam
ne uspe zaviti tja, kamor ona zavije.

To je črna luknja,
iz katere do nas nobeno žarčenje ne uide.
Vsakdanjost in veličastne ceste naših življenj
vodijo nekaj časa skozi pokrajine mesta in podeželja
ali se strmo nagnejo, grušča polne, v tisti navpični pad,
kjer bo vse tisto, kar smo kdaj koli poslali tja,
zgoščeno, vrtinčeno – razen morda nas, da bi to videli.
Rečeno je, da vidimo začetek.

Vendar od tod smo slepi.
Vštric gomiljeno brezno, ki bo pogoltnilo vso našo sedanjost,
nas slepi za običajno sonce, ki je morda umišljeno,
kako sije mirno dalje na drugi strani, drugim
v njihovem navadnem dnevu. Dan, za katerega so vsi naši portreti,
ideali, revolucije, džinsi in negližeji
srce mikavno parajoči. Te ljudi videti je nemogoče,
jih pozdraviti, nagnusno. Vseeno, začenjam:
“Ko sem bil živ –”

in zasučé me

in zalotim sebe, kako gledam veselo pikniško družbo,
ženske dostojno breznoge, v muslinu in z rokavicami,
moški z bradami in v telovnikih, z dolgimi
havankami in v hlačah iz jadrovine boljše kvalitete,
ki si oddihuje na kamniti verandi. Cejlon ali Sydney.
In ko gledam, vem, da so že vsi odšli,
vsak ob svojem dnevu, z blazino, stekleničkami, meglico,
z vsemi prihodnostmi, o katerih so sanjali ali se ukvarjali z njimi, odšli
dol v tisto brezno, ki se vsemu približuje;
s človekom na drevesu, izginili so v Prihodnost.

Led sredi poletja

*V spomin moje matere Miriam Murray,
rojene Arnall, 23. 5. 1915, umrle 19. 4. 1951*

Se spominjaš, kako sem
nosil za ledno skrinjo led,
pol v teku, gor od ceste,
beli pravokotnik trdno v golih rokah,
edini popolni mraz
v vseh tistih poletnih ogradah?

Kako sem, majaje, prihitel noter
z njim v enem talečem se kosu, s surovim maslom
in zavitim kruhom negotovo na njem?
"Ubogi Leslie," si rekla,
"roke imaš mrzle kot dobrodelnost" –
potem sem moral vzeti voziček,
a v hrib je bil težak.

Klešč nismo imeli, a torba
bi se prepojila in opletala iz ravnotežja.
Zelo rad sem led jedel,
ga izkrušil s sivim jeklom mesarskega noža.
Preprečil je gnitje dobrih stvari
in v osrčju je imel čudno satovje,
razcepljeno obzorje, zvrhano ledenih biserov.

Ampak se ne spomniš.
Prag onemelega potoka barve solza,
ampak se ne spominjaš.
Moral bom umreti, preden se boš spomnila.

Poezija in vera

Religije so pesmi. Združujejo
naš budni in sanjajoči um, naša
čustva, nagon, dih in prirojeni gib

v edino mišljenje, ki je celovito: poezijo.
Nič ni izrečeno, dokler ni izsanjano v besedah,
in nič res, kar nastopa zgolj v besedah.

Pesem, v primerjavi s kakšno urejeno vero,
je morda kot kratka poročna noč vojaka,
da umre in preživi. A to je majhna vera.

Polna vera je obširna pesem z ljubečim ponavljanjem;
kakor vsaka pesem mora biti neizčrpna in popolna
z obrati, kjer se vprašamo: "Zakaj le je pesnik to naredil?"

Ne moreš móliti laži, je rekel Huckleberry Finn;
tudi spesniti je ne moreš. Je isto ogledalo:
giblivo, lesketavo, temu pravimo pesem,

kadar je osrediščeno, temu rečemo vera,
in Bog je poezija, ujeta v katerikoli veri,
ujeta, ne zaprta. Ujeta kakor v ogledalu,

ki ga je pritegnila, ker je v svetu, kakor je poezija
v pesmi, zakon proti njenemu zapiranju.
Zmeraj bo tu kakšna vera, dokler bo tu poezija

ali pomanjkanje poezije. Oboje je dano, in se vrača,
kakor početje tistih ptičev – čopastega goloba, papige rosela –,
ki lete z zaprtimi perutmi, potem mahajo in jih spet zapro.

Koščičasti plod

Prikažem se iz notranjega sveta, posamezen in mnogo, sem
živali svojega drevesa, izbran za potovanje in za jed,
zakaj živali so podaljšek spolovil rastlin, oblečen sem v sočen
gnoj, a določen, da še bogatejšega izvabim, sem posnetek sonca,
suh lesk je bil odvržen z lisaste površine, a imam v zameno drobljivo
jedro,
sem z gostitev zakonov, usmerjenih v vse smeri, na ukaz se prevračam
od zakona do zakona, sem tekoča notranjost, zvrhana sladkornega mesa,
okrogel,
moje barve so barve sonca, kot jih pojmujejo tekočinske celice lista
in celice zemeljskih kovin v globini, slepci so me oblekli za oči,
odišavili, začinili brezusti, zborovodje žuželk, ki izmenično
ubijajo in sklicujejo, povedati vam moram, da je prihodnost in da so
posledice, a niso eno in isto, prikazujem se nenehno
iz notranjega sveta, s katerim se ne morete niti pariti niti ga jesti.

Na mejah

Vozimo se nekje na svetu
prek visoke planote;
skoraj brez dreves je.

Višavje skoraj brez vsakih značilnosti
me zmeraj spodbudi, a ne k razmišljanju;
omogoči mi počitek pred mišljenjem.

Ne čutim nobene potrebe, da bi jo razlagal,
kakor da je umetnost. Preobilje
poezije je zdaj kritika.

Ta kanja, ki se oklepa
žlebov vetra, opleta
s svojim tretjim krilom, njen rep

ni moj, da bi ga prodal. In tule je
bolj kot prostor, ki je potreben,
da obstaja okrog podobe.

Ta pokrajina s streho oblakov me spominja
na značaj ljudi,
ki so prvič naleteli na rože v milnici.

Hladna zgodovina

Identiteta preveč poenostavlja ljudi.
Zanika hibrid, kar drevesa ne morejo.

Drevesa, ki višino zavijejo v strani,
sámospletene iz talne vode in svetlobe,

so pokončni zvitki, najboljše prebirani neodprti.
Nagibajo se drug k drugemu in proč

v politiki sončnega rivalstva
ali ob zamotanih ukazih v zemlji.

Iz njih izrezane klade so tesno vezane
fotokopije, ki razlagajo hrano in rodovnik.

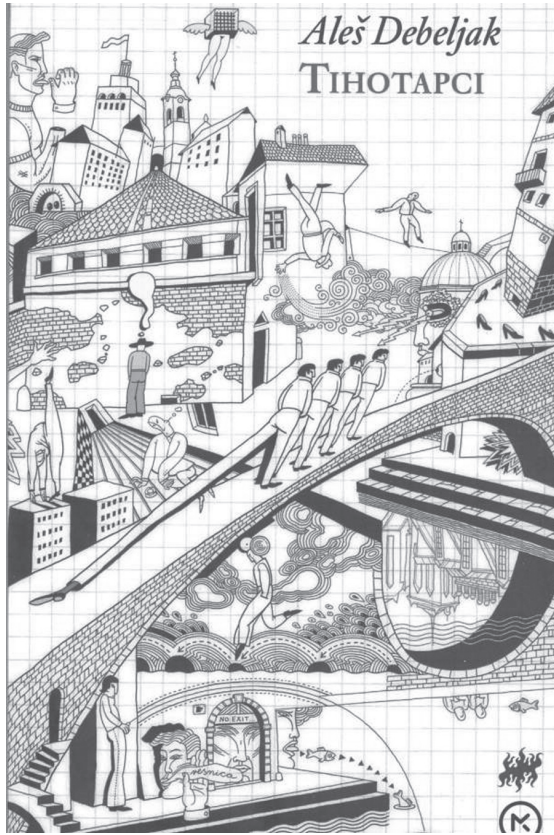
Po eonih bodo njihova koncentrična leta
zgovorna o trpljenju in davnih sapah.

Prevedel Venó Taufer

Šest oči



Aleš Debeljak
ТИХОТАПЦИ



Boris A. Novak



Foto: Borut Krajnc

Poezija ostre lepote

Trdna arhitektonika pesniških zbirk je eno izmed razpoznavnih znamenj Debeljakove poetike. Njegove zbirke niso naključne vsote posameznih pesmi, temveč natančno preišljene celote, kar kaže na izrazito zmožnost avtorefleksije, na kontrolo *poetike* nad *pesmijo* kot enkratnim jezikovno-estetskim dogodkom. Nad besedilom torej prevladuje *zbirka* kot tisto, kar je *izbrano* in *zbrano*, kar je sad *izbranosti* in *zbranosti* – umetniške izbranosti in duhovne zbranosti. V tem smislu smemo slovensko besedo *zbirka* retrogradno interpretirati kot starogrški *logos*.

Kakšen je *logos Tihotapcev*? Na formalni ravni gre za kitično formo štirivrstičnice, ki jo je Debeljak že preizkusil, in sicer v eni izmed svojih sijajnih in inovativnih zgodnjih zbirk, s katerimi je na Slovensko uvajal postmodernizem – v *Slovarju tišine* (1987). A takrat je šlo za sestavo treh kvartin, medtem ko gre v *Tihotapcih* za štiri štirivrstičnice. Obenem se zdi, kot da je izbira kitične oblike nove zbirke rezultat kvadriranja dvostišij iz prejšnje knjige *Pod gladino* (2005): $2 \times 2 = 4$, $4 \times 4 = 16$. Simetričnost kitične gradnje je torej tudi tokrat ena izmed značilnosti ekonomije Debeljakovega pesniškega jezika.

Verz je širok in ritmično valujoč. Pogosti enjambementi gibko povezujejo vrstice, saj ritmotvorno sintakso, značilno za prosti verz, nosi zanos naštevanja, retorika spomina. Tudi *Tihotapci* potrjujejo zakonitost, da v nasprotju z metriko vezane besede hrbenico ritma pri prostem verz u tvorijo ponavljanja besed in sintaktičnih vzorcev. Stavki imajo dolgo sapo in so razvejani: kot da pesnik teče po “*mestu spomina*” in se hoče dotakniti kar največjega števila stvari in obrazov. Obsežne, čez več verzov segajoče stavčne pasaže, ki jih notranje povezuje motivirana, a asociativno svobodna kombinatorika besed, se ponavadi izmenjujejo z zgoščenimi, odsekanimi, navidezno lakoničnimi stavki, ki koncentrirajo avtorefleksijo v kapsule, v izreke.

Kakor sem pred leti v domnevno "prostih" Debeljakovih verzih s presenečenjem odkril obsesivno vračanje ritma jamskega enajsterca, sem tudi tokrat osupnil nad izrazito korelacijo med obsegom pesmi in širino verza. Preštejmo število zlogov v začetnih verzih zbirke, v prvi kitici uvodne pesmi *Doma*:

<i>Priložnosti ne manjka: samo skozi zadnja vrata stopim,</i>	16
<i>na predmestni vrt, še vedno pod napuščem. Potonika</i>	16
<i>mi poznavalsko kima. Spet si tu, spet strmeli boš dolgo</i>	16
<i>vase in gubal čelo kot zatišje pred viharjem, ki ne pride ...</i>	19

Število zlogov v zbirki sicer niha, od 12 do 20, vendar v povprečju tendira k 15, 16. Kvadratno sorazmerje (16 – 16) med številom vrstic in številom zlogov v verzu spominja na pravilo francoske normativne klasicistične poetike, znano pod imenom *carrée (kvadrat)*, po katerem kitica idealno zveni, če je število zlogov v verzu enako številu verzov v kitici. Kot sem se prepričal iz lastne pesniške prakse, se to pravilo dejansko obnese pri tradicionalnih pesniških oblikah, predvsem srednjeveških, denimo pri francoskih baladah, kakršne so pisali Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, Charles Orléanski, François Villon in Christine de Pisan: t. i. *mala balada* je ponavadi zgrajena na osemvrstičnih kiticah in osemzložnem verzu, t. i. *velika balada* pa ponavadi na desetvrstičnih kiticah in desetzložnem verzu. Pri Debeljaku pravilo kvadrata velja za razmerje med številom verzov v celotni pesmi in številom zlogov v vrstici.

Kar zadeva gradnjo posameznega besedila, je torej zgrajeno na kvadratih števila 2 (4, 16). Temu binarnemu principu estetike simetrije in racionalne preglednosti pa Debeljak na ravni kompozicije celotne zbirke dodaja tudi drugačen, eks-centričen princip: celotna knjiga je sestavljena iz petih ciklov, vsak cikel pa ima devet pesmi. Sodemu principu graditve besedila je torej so-in-zoperstavljen lihi princip graditve (celote) zbirke. Sodi in lihi gradbeni principi izrazito korespondirajo: število verzov v kitici (4) + število ciklov (5) = število pesmi v ciklu (9). Če 4 in 5 napišemo skupaj, dobimo 45 – število besedil v zbirki. Itd.

Debeljak gotovo ne verjame v mistiko števil, geometrična in aritmetična arhitektonika njegovih zbirk pa kaže, da s kompozicijo knjig intuitivno uveljavlja pitagorejska glasbeno-matematična razmerja univerzuma. Kogar zanima, naj si ogleda simbolične vrednosti števil 4, 5, 9 in 16 v kakšnem slovarju simbolov ali učbeniku kabale.

Gre za ključnega pesnika slovenskega postmodernizma, saj je na umetniško močan in inovativen način izrazil razpršeno, drseče eksistencialno

občutje časa “po koncu” časa. Zato sem sintetično študijo o njegovi poetiki pred leti naslovil *Aleš Debeljak, pesnik poznega časa (Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku, 2005)*. Kot dedič radikalnega modernizma je prevzel in razvil jezikovne postopke svobodne kombinatorike besed, vendar jo je sintetiziral z neosimbolistično obnovo zvočnosti in forme, ki se je zgodila v sedemdesetih in na začetku osemdesetih let. Poznejši razvoj Debeljakove poetike gre iz inicialne pozicije nemimetične jezikovne avtonomije v smer čedalje intenzivnejše zavezanosti upesnjevanju izvenjezikovnega sveta. Prehod iz poetike “čiste poezije” (če naj uporabim izraz Paula Valéryja) v poetiko, ki tematizira etiko, torej v *po-etiko*, je povezan z globinskimi jezikovnimi spremembami. Estetsko in pomensko bogastvo, ki ga je na začetku dosegal z drznimi metaforami, pesnik čedalje bolj dosega s prefinjeno in gosto mrežo metonimij, ki s semantičnimi premiki, preskoki in eliptičnimi zamolki vzpostavlja kompleksno umetniško sporočilo. Razvoj od metafore k metonimiji je jezikovni pokazatelj odmika od esteticistične samozadostnosti pesniškega jezika k čedalje bolj izrazitemu upesnjevanju izvenjezikovne stvarnosti, kar je nedvomno znamenje naraščajoče zavesti o bivanjski odprtosti v svet in ranljivosti posameznika; ta metamorfoza poteka od zbirke *Imena smrti* (1985) prek mojstrskega jezika *Slovarja tišine* (1987), ki najbrž predstavlja vrhunec poezije zgodnjega Debeljaka, do zbirke *Mesto in otrok* (1996), kjer radikaliziranje te jezikovne in estetske strategije dobi tudi etično utemeljitev.

Prav zbirka *Mesto in otrok* je še posebej pomembna za kontekst razumevanja nove Debeljakove zbirke; *Tihotapci* namreč upesnjujejo prepoznavne tope nekdane in sedanje Ljubljane.

Naslov *Mesto in otrok* je pomenljiv. Mesto ni naravna, temveč umetna tvorba, tvorba človeške kulture, kar ga bistveno razločuje od otroka, bitja, ki ob svojem rojstvu povsem pripada naravi. Mesto je sicer polno omejitev, obenem pa omogoča tudi odprt prostor, prostor prostosti, v katerega naj otrok kot naravno bitje vstopi in s priučevanjem omejitvam zraste v odgovorno človeško bitje, enakovrednega člana človeške družbe, ki z drugimi so-ljudmi, z drugimi “so-meščani” deli kulturo kot skupni prostor človeške svobode.

Aleš Debeljak je izrazito urbani pesnik, pesnik sodobne, postmoderne urbane izkušnje. V zbirki *Mesto in otrok* je mesto ugledal v krvavi luči vojn, ki so razdejale prostore nekdane Jugoslavije, kar je ogrožalo tudi *otroka* kot temelj prihodnosti. Naslov *Mesto in otrok* gre torej razumeti kot razpetost med tragično izkušnjo zgodovine in izkušnjo rojstva otroka, ki vzbuja upanje. K tematiki mesta se Debeljak vrne v *Tihotapcih*; groza

vojne se tudi tu še oglašča, vendar ne predstavlja več vodilne teme zbirke, ampak eno izmed motivnih niti, vpeto v širšo spominsko prizmo.

V okviru tega zapisa ni mogoče podrobneje primerjati dveh magistralskih pesniških zbirk iz zadnjega časa, ki sta posvečeni Ljubljani: *Mesto sto* Milana Jesiha (2008) in Debeljakove *Tihotapce*. Jesihove spominske impresije so jezikovno bravurozne, izžarevajo pa lepo nostalgijo po Ljubljani izpred nekaj desetletij, iz časa pesnikove mladosti. Z nenehnim prepletanjem in zrcaljenjem različnih časovnih leg Jesih v teksturo samih tekstov položi sporočilo o minljivosti časa in mestu, ki v spominski prizmi ostaja enako, a se ga takega, kot je nekoč bilo, zmore dotakniti le še pesniška beseda. Z bogastvom detajlov, humornih, ironičnih in samoironičnih "komentarjev" pred nami vstaja nekdanja Ljubljana.

Če je Jesihova dikcija mehka, je Debeljakova neprimerno ostrejša; *Tihotapce* bi v tem smislu lahko označil kot zbirko *ostre lepote*. V nasprotju z Jesihovo estetizacijo in poetizacijo nekdanje revščine, ki je posledica nostalgичne pozlate "dobrih, starih časov", Debeljakovo spominsko pričevanje s svojo rezko in težko čutnostjo pretresljivo priklicuje grde, strašne čase in socialno izkušnjo družbenega roba in dna. Značilna je v tem smislu pesem *Stara tovarna*:

*Kdo bo bral verze, zapisane v kalno vodo,
zapisane v dim nad dimniki, umivam se
z vratarji in mehaniki, kolegi mojega očeta,
zajemam iz luže na dvorišču, na tej strani,*

*dolge kolesarske vožnje, komaj kje kak avto,
osat in kopriva, pekoča roka in srednji prst,
mi nismo angeli, ki sedijo na ramenih
zrelih melanholikov, mi smo banda lažniva.*

Ta plast Debeljakovega novega pesništva zasluži danes že povsem pozabljeno oznako *družbenokritična, socialna* ali *angažirana poezija*, kar je – v času do cinizma razvodenelega postmodernizma – kvaliteta.

Tisto, kar se me je najbolj dotaknilo, pa so osebne pesmi v tej zbirki, denimo antologijska *Živi in mrtvi*, ki upesnjuje ljubljansko pokopališče Žale in je posvečena pesnikovemu mladostnemu prijatelju Boštjanu Seliškarju; konča se z verzi:

*Trave rinejo navzgor,
ven in stran od jarma iz granita. Kam? Kamorkoli,*

*samo da ne ostanemo doma, pod pokrovom mesta,
kjer so predniki sejali šibko seme. Možno, da nič*

*ni strašno. Važno je, da želja traja in traja trmoglavo.
Ni treba, da resnica te skrbi, a pokleknil sem vseeno,
preden sem se vrnil pod obzorje iz anten in zmede:
pokleknil sem in nežno trave gladil, skoraj do krvi.*

Ponavadi ne navajam osebnih posvetil v knjige, a Aleš je v posvetilu k *Tihotapcem* zapisal tudi formulaciji, ki vsebujeta natančno samooznako temeljne vizure te zbirke: “*izsanjano mesto, mesto spominov*”. Napetost teh dveh formulacij namreč označuje oplajanje in medsebojni boj med doživetim, izkušenim svetom (“*mestom spominov*”) in poezijo kot njegovo artikulacijo (“*izsanjanim mestom*”). Poezija je vitalni organ spomina, ki *izsanja* svet, kakršen je bil in nikoli več ne bo. To je nov pomen definicije, s katero sem pred leti opredelil Aleša Debeljaka kot *pesnika poznega časa*.

Tihotapci so kompleksna, ostra, avtentična, lepa pesniška zbirka.

In kdo so *tihotapci*? Eden izmed pomenov, ki se vsiljuje, je, da so *tihotapci* – pesniki.



Lucija Štepančič

Poetični naboj zaustavljenega časa

Tihotapci Aleša Debeljaka prihajajo ravno v času, ko se Ljubljana pospešeno banalizira, ko postaja vulgarna in potrošniška. Zadnje upanje? Avtor je svojo najnovejšo, z Jenkovo nagrado ovenčano zbirko namreč umestil kar se da precizno: ljubljanske ulice, trgi, zgradbe, znamenitosti in tudi cele soseske se pojavljajo enako nezgrešljivo kot osebe, ki so jim posvečene posamezne pesmi. Naj kar takoj poudarim tudi naboj dobrega starega boemstva, ki ga moramo v resničnosti vse bolj pogrešati, tu pa ga je, kolikor si ga le znamo vzeti.

Menda mi ni treba posebej razlagati, da ne gre za nikakršno sentimentalno razglednico, prepoznavna hermetičnost Debeljakove poezije je namreč na delu tudi tokrat. Povezava krajev in oseb izhaja resda iz čustvenega registra, pri čemer so namigi na skupne spomine (pa naj so bralcem razumljivi ali ne) skorajda neizogibni. Prav tako neizogibni nostalgija in melanholija pa sta šele začetek, in nikakor ne konec, še najmanj končni namen Debeljakovega pesnjenja. Vse skupaj je mogoče razumeti celo kot prvi korak pri sestopu v globlje plasti resničnosti.

Prepoznavne točke z zemljevida mesta učinkujejo zaklinjevalsko in povečujejo emocionalni naboj, po drugi strani pa zbirki zagotavljajo trdno ogrodje in jo tako rekoč prizemljijo. Kongresni trg (s Sidrom), Beethovnova ulica, kino Komuna na Cankarjevi, Trnovo, Ižanska cesta, Gallusovo nabrežje, Grubarjev kanal, železniški kolodvor, tunel pod gradom, Festivalna dvorana se vrstijo kot spomini. Še vznemirljivejšo vlogo imajo osebe, ki so jim posvečene posamezne pesmi, saj energije prostora zaznamujejo z osebnim pečatom. "Če hočeš, / reci temu kraj privatnega spomina, če hočeš konec poti," pravi pesnik, ki lovi ravnotežje med osebnim in kolektivnim spominom. Že res, da bodo nekatere asociacije jasne predvsem srednji generaciji, rojeni v šestdesetih, tej tudi ne bo težko prepoznati obrisov književne scene izpred desetletij, namigov na

začetke zbirke Aleph ter na povezave z avtorji nekdanje Juge. K sreči pa je enako močan tudi naboj univerzalnega, ki zbirko drži na varni razdalji od tega, da bi se zreducirala na interne štose in povsem zasebno mitologijo: pesniku je namreč uspelo, da poleg "sile spomina", ki je tukaj prav očitno na delu, vzdržuje tudi enako, če ne celo še močnejšo odprtost in da je namesto fiksiranih pomenov na delu njihova pretočnost, bralcem pa je tako omogočeno, da poniknejo vsak v svojo mentalno verzijo časovno-prostorskih povezav.

Neverjetno, koliko plasti ima lahko (katero koli) mesto, ki ga navidez vsi poznamo in vsakodnevno uporabljamo in ki ga ponavadi dojemamo v vlogi nekočljivega ozadja. Poleg že omenjenega boemskega ozračja, ki je v zadnjih dvajsetih letih kar izpuhtelo, izginilo brez sledu, se je v mestu izmenjalo že kar nekaj razpoloženj: v sledovih so navzoči na skoraj vsakem koraku, za njihovo prepoznavanje pa je potrebna nič manj kot pesniška imaginacija. Ljubljani je tako, vsaj za hip, povrnjen meščanski sijaj strogega centra iz časov Lili Novy, lahko pa se, spet popolnoma drugače, predstavi kot vozlišče ilegalnega delovanja. Ljubljana kot mesto udarnikov ali predmestne mularije, Ljubljana kot danes že nekoliko eksotična idila iz študentskih časov: njena vsakdanja, rutinska podoba se v vsakem trenutku lahko spremeni zaradi navala spominskih odbleskov in zaznav, ki so komajda prebili prag zavedanja. Podobe so tu in tam celo izrazito intimistične – z vabljivimi drevesi, večinoma seveda ob reki, s cvetočimi vejami, ki se osipajo na sprehajalce, na ljubezenske ali prijateljske pare, vendar gre tudi tukaj zgolj za trenutke v silno spremenljivi igri pomenov, prav hitro jih lahko zamenjajo tudi ostrejši robovi. V vsakem primeru so to krhki svetovi, ki se utrinjajo, a vseeno tipajo v vse smeri. "To nesrečno mesto, kjer se ponavljajo porazi, / spopadi oboroženih sil so brez človeške mere, / tiskarne obratujejo v prepovedanem jeziku, / knjige berejo med debli in ruševinami, zapori // po tekočem traku kadre izdelujejo, primerni so / za omejene nočne akcije." Pridih vsakdanje rutine se umika legendam, ki s pozabo postajajo čedalje bolj fantastične, tako kot vse, kar je povezano s podtalnim delovanjem. Verzi se resda vrstijo "v počasnem ritmu brez sinkop", Ljubljana pa ima v tej zbirki (in kmalu vidimo, da tudi v resničnosti) na sebi nekaj izmuzljivega, nekaj skrivnostnega, nekaj kar utelešajo *tihotapci*, vrvohodci, rokohitrci in vsakršni virtuozni dvomljive slave. "Po tenki vrvi nekateri hodimo in že to je milostno, / da sploh kaj v kozarcu obdržimo, ne da bi polili, / mojstri za sodobne zračne tokove in kritiko praznine, / spremljamo se na ekranih v barvi ožete mandarine." Avtor, ugledni pesnik, esejist in predavatelj, ki se mu samodefinitivna na zanimiv način izmika, se še najlažje identificira z

“bando lažnivo”, pri čemer gre spet (samo) za preigravanje različnih vlog, celo različnih zornih kotov. Ta vidik na meji humorja poudarja tako naslov zbirke kot tudi oprema knjige (delo Radovana Jenka), ki mojstrsko naredi bolj izrazito nežno igrivost in celo sanjsko logiko hrbtne, neznane strani mesta z ulicami, ki so jih zavzeli čudaški nočni sprehajalci. “Ko gorijo // le še sveče, je čas za dolge tihotapske poti, / selitev na drugo stran zrcala in mehke, tople / zaupnosti.”

Čeprav je v zraku nenehno nekaj nestalnega in podtalnega, celo dvo-mljivega, pa osebe, ki jih srečujemo, preveva že kar izjemna zbranost, vse po vrsti so prav po vermeerjevsko uvite v svoja opravila, pri čemer njihove sicer vsakdanje in celo rutinske geste izžarevajo intenzivno notranje življenje. Tu je kustos, ki predano, že kar zamaknjeno opravlja svoje delo v galeriji, tu je raznašalec časopisov, ki ga navsezgodaj v temnem jutru pričakajo svežnji, tu so bralci, ki obiskujejo nekoliko odmaknjeno knjigarno in obračajo strani v knjigah, tu je navsezadnje tudi pesnik, ki si ne more kaj, da ne bi bral, celo medtem ko čaka na postrežbo v restavraciji: še balinarji so zavzeti podobno kot fantomsko navzoča učiteljica, ki nekje globoko v pretekliku še vedno deli svoje lekcije.

“Mnogo vaj iz potrpljenja in rastoče vednosti” po eni strani, po drugi pa iskanje bratov po orožju. Vendar zbirka, ki je v bistvu en sam nagovor, ne išče prav nobene neposredne komunikacije, nasprotno, vsa se napaja iz pogovorov z odsotnimi, (najmanj) dva od teh sta sploh že mrtva, Boštjan Seliškar (1962–1983) in Igor Zabel (1958–2005), vsak s svojo prezgodnjo smrtjo pa sta paradoksalno kvečjemu še bolj navzoča. Vsi ti, v bistvu globoko otožni (samo)govori kar odmevajo od časovja, ki se gladko, enakomerno, a neusmiljeno pretaka skozi. Zdi se celo, kot bi se z oddaljenostjo v prostoru in času povečevala tudi resonanca pesmi, in celo kot da se je šele na tako daljavo mogoče zares pogovarjati. Čeprav so v zbirki tudi izrazito pogovorni izrazi, celo slengizmi. Debeljakov svet vrvi od dogajanja in misli, le da je obrnjen v preteklik in tako vse, kar vidimo, drvi nazaj v času.

Iz Debeljakovih verzov vstajajo svetovi, ki jih je nemogoče doseči z grobo doslednostjo tistega, čemur se po inerciji še vedno reče napredek, in ki jih novodobne bližnjice betonskih konstrukcij praviloma zgrešijo: od tod po vsej verjetnosti nelagodje pred eleganco novega Trnovskega mostu. In ki so sanjski brez nadrealistične ektravagance, pač pa (in to povsem zadošča!) zgolj po občutku, po poetičnem naboju zaustavljenega časa.

Barbara Jurša



Potepanje v sandalih domišljije

Aleš Debeljak, eden najvidnejših slovenskih besednih ustvarjalcev in intelektualcev, si je s pesniško zbirko *Tihotapci* Jenkovo nagrado prislužil že drugič. Na naslovnici knjige se je znašla – gotovo ne naključno – nadrealistična risba mesta, v katerem se ljudje premikajo po načelih iz sanj ali Chagallovih slik. Zbirka zapeljuje z oblikovno in motivno-tematsko zaokroženostjo ter miriada odtenkov, v katerih se zrcalijo različni obrazi pesnikovega rodnega mesta. Sestavlja jo štirideset pesmi, napisanih v obliki štirih štirivrstnic in enakomerno razporejenih v pet razdelkov. Ljubljana *Tihotapcev* ni “samo” Ljubljana, saj skoz njene obrise prodirajo vetrovi z vseh strani sveta. Podoba mesta, kot jo je izoblikoval izpričano svetovljansko orientirani pesnik, je privzdignjena na pol sanjske valove, kot slika neizčrpnosti mesta, ki nas potegne v magični krog subjektivnega potovanja. V njem najdemo arhetipsko mesto, pa tudi povsem specifične koordinate, ki tako ali drugače določajo usodo in identiteto njegovih prebivalcev. Kotički, ki so navdihnili posamezne pesmi, segajo od balinišča, dirkališča za speedway in košarkarskega igrišča nekje v Savskem naselju do knjigarne na Gallusovem nabrežju, Jazz kluba Gajo in turške restavracije. Nekje med vsemi temi točkami uspe *Tihotapcem* ujeti utrip in tloris današnjega mesta ter slutljivo povzeti atmosfere, razpoloženja in občutja, vezana na njegovo os. Mnogo pesmi je posvečenih pesnikovim prijateljem in spominom na osebna doživetja in lirski subjekt se zdi v večjem delu zbirke avtorski, po drugi strani pa v nekaterih pesmih povsem očitno to ni. Zdi se tudi vredno omeniti, da sta brbot raznovrstnosti in odprtost za ljudi različnih kulturnih izkušenj videni kot nujna sestavina mesta, celo žlahten vir njegove vitalnosti, medtem ko ga ksenofobija kazi in uničuje.

Zbirka se odpre v domači hiši: vse, kar je subjektu potrebno narediti, da se vanj prikrade navdih, je stopiti skozi njena zadnja vrata. “Plitvina dni”, ki v njem vzbuja resignacijo, ga hkrati spravlja v budnost in sproža

v njem notranje premike, ki ga nagovorijo v pesem. Na tem mestu nam ponudi podobo steklarja, katerega delo poteka v prepletu hladu in žara, v čisti zatopljenosti v oblikovanje. Lirski subjekt opozarja, da je bistveni del njegove inspiracije soočanje z dejstvi sveta in želja, da bi jih presegel. Kar človeku ob njih ostaja, ni veliko, še manj pa je samoumevno: gre za prostor notranje svobode, poleta domišljije in rojevanja pesmi. Tako pesnik tudi Ljubljano preobraža v prostor novih dimenzij, v katerem je lahko ustvarjalen. Gosti se s snovjo “neopaznih” zgodb, ki so v zraku, eksistencialnih perspektiv, ki so del njegovega življenjskega prostora.

V zbirki so kot tihotapci praznih, nežnih rok, prepoznani predvsem umetniki. Naslovna pesem razkriva njihovo “prezidavanje” mesta z otroško domišljijo, ki tiho posega v “obzorje iz anten in zmede” in ga mehča. Mesto spreminjajo v nekaj tako odprtega, kot je travnik – v prostor, kjer misel ne zadeva ob zidove. Potem ko se umakne “zadnji bodoči pravnik”, ostanejo ne delu “rekruti neuporabne vojske”. Polje umetnosti je ugledano kot pomemben še preostali prostor posameznikove popolne svobode. V tem smislu lahko razumemo tudi napotek iz pesmi *Nasvet mlademu pesniku*: “do sredice vseh stvari / pride samo tisti, ki ne vlada, ampak služi”.

Pesem *Vrvohodec* prikazuje umetnikovanje kot hojo po tanki vrvi in “obsedenost” “priti na drugo stran, se rezila dotakniti in se vrniti”. Na eni strani je “omahljiva roka”, ki se želi dotakniti negotovega cilja, na drugi zgolj “začasno zavetje”. V pesmi *Norec in pek* lirski subjekt priznava, da se mu “zorni kot izmika” in da “le momlja v svetlobo”, ne tako kot prijatelji, ki pišejo v tujih mestih. V pesmi *Pod tvojim oknom*, *Lily Novy* je prikazana nuja umetnika po premagovanju ujetosti v malomeščansko okolje in premikanju njegovih omejenih horizontov z živo silo jezika, ki predstavlja slast in prebolevanje sveta. Ustvarjalec zna videti življenje večplastno in opaziti v njem tisto skrito – morje zgodb, ki nas obkroža, umetnikova samota in njegov položaj izgnanca pa se zdita nekaj univerzalnega, ne le stvar izseljenih književnikov.

Tihotapci ne razmišljajo le o smislu in dometu umetniškega ustvarjanja kot izrazito individualni dejavnosti, ki se umešča prav v skupnost, ampak vseskozi tudi širše reflektirajo prostor posameznika v družbi in iščejo možnosti za njegovo “svobodno ozemlje”. Tu najdemo pesmi, posvečene književnikom z Balkana, in oziranje za sledovi, ki jih pušča zgodovina na domačih tleh. Časi so “slabi in manj slabi”. V *Predsedniški palači* je lirski subjekt antipod oblastnikom: v dežju se stiska k drevesu z golo krošnjo, medtem ko politik na sredi trga izraža samozadostnost že z govorico telesa. Tako kot v nekaterih pesmih Daneta Zajca, želijo “mračne sile” oblasti regulirati tudi “gnezdenje ptic”, kjer ptice simbolizirajo človeško

toplino in širino, srčnost in prostost. Lirski subjekt pred zameti zgodovine ne najde zavetja. Samega sebe uzre kot "bednega črva", lubadarja, ki tavajoč raziskuje temo, in sicer "naenkrat v več smeri". Pri tem je izjema, odpadnik, obsojen na spoznanje, da dežnika ni. Hkrati pa v drugih pesmih zaznava, da v resnici ni nobena izjema.

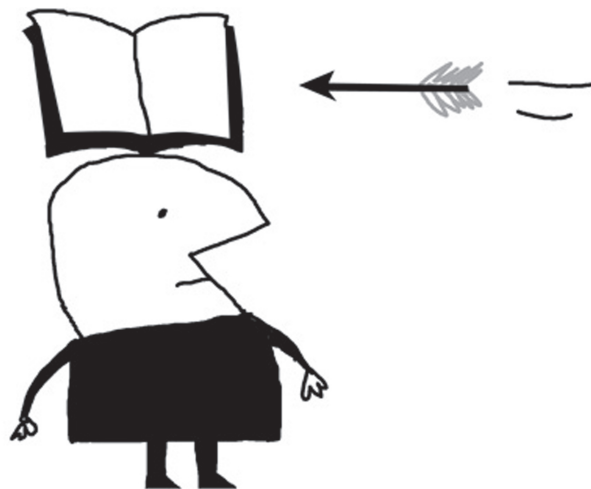
Tudi v pesmi *Sidro* visi subjekt na robu družbenega sveta, s tem pa tudi že na nekakšni meji z budnostjo. Ko bi se popolnoma zbudil, bi se moral docela ločiti od podobe "sveta v ravnotežju"; toliko laže je verjeti "kapitanu na besedo", naučeno zvesto. V razmerju do družbenih silnic je posameznik vselej ujetnik, vedno sta mu naložena krivda in neki temeljni primanjkljaj. V okvirih družbenega življenja je bila njegova svoboda vedno negotova, vedno je bil razpoložljiv, in če se tega zave, odkrije brezno budnosti, padeč skoz tesnobo v skoraj blaznost. Tema družbeno-zgodovinskih silnic, ki gospodujejo nad posameznikom, zajema tudi protivojno tematiko in z njo dvom, ali zna človeštvo sploh shajati kako drugače kot "brez človeške mere". Vojna je pač ena sama, neskončna past, "temni sij svobode" je "krvavečo meso" in "nevidni bataljon kaže / pot v dolino miru, zločin in maščevanje ..."

Zbirka pričuje o duhu časa kot mrzlici in poplavi vse bolj globalnih pojavov, sodobnosti, ki nima časa za refleksijo, ter oglašanju želje po izhodu iz tega precej kaotičnega in izčrpavajočega dogajanja. Zbeganost modernega človeka "s prepolno glavo" pomeni tudi odmik od ljubezni in njeno pozabo sredi ekonomske in ekološke krize, pandemij, potrošništva, ki v ljudeh ubija upanje, kapitalizma, ki delavcem trga poezijo "od ust" ter jih zastruplja z ravnodušnostjo in površinskostjo. *Tihotapci* so pravzaprav kot Janus obrnjeni v preteklost in prihodnost hkrati. Subjekt se umešča "med milostjo edinega sprehoda in semeni prvega / spoznanja" ter se iz sveta umika vase: "Čast, komur čast: ostane / mi le tiho branje." Nazadnje je navzoče spoznanje, da smo kot ljudje obsojeni na "tihotapljenje", saj nimamo moči o(b)stati na zemlji – pesniški subjekt izjavlja, da ga ni in da ga nikoli ni bilo.

Debeljak v številnih od svojih novih pesmi posebej izrazito dela na moči ritma in zvočne vibracije besede, tako da je to poezija, kot se "sliši". Stavki ali dva se v pesmi ponavadi premišljeno ponovita in združujeta semantično razgibane konce besedila, tega pa diskretno "zašpilijo" tudi notranja glasovna ujemanja. V celotnem delu se srečujemo s precej enotno metodo kompozicije pesmi, ki bi jo znotraj avtorjevega opusa lahko označili kot svojevrstno novost. Debeljakova pisava je izvirna in nenavadno polna v svoji preprostosti. Zanima jo plodno srečevanje različnih registrov ter nekakšna uravnotežena polifoničnost. Živahno se

prepušča toboganu domišljije, nepredvidljivosti asociacij in humornosti, hkrati pa ostaja, kot vedno, obremenjena z “resnimi” vprašanji ali – povedano drugače – zavezana treznemu obrisovanju resničnosti. Ob priseganju na čutno nazornost deluje v svoji berljivosti fluidno, zračno in prepustno. Uspešno se giblje med konkretnostjo podob in sugestivnim napeljevanjem na kompleksnost za njimi ter tako prepričljivo uresničuje formulo iskrenja besede med njeno domačnostjo in njeno tišino.

Knjige na tnalu



Barbara Jurša



Gabriela Babnik: *V visoki travi.*

Ljubljana: Študentska založba (Zbirka Beletrina), 2009.

Gabriela Babnik je podiplomska študentka na oddelku za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete, strokovnjakinja za afriško literaturo, ki je na slovenski literarni parket stopila z romanom *Koža iz bombaža*; ta je bil nagrajen kot najboljši domači prvenec leta 2007. Omenjeno delo je potekalo nekje na presečišču slovenske kulture z afriško in prevladujoči pripovedni glas je bil moški, roman pred nami pa v celoti ostaja v znamenju pripovedovalke ter v okviru meja slovenskega geografskega in duhovnega prostora, ki ga poskuša obravnavati sveže. Pred bralca je postavljeno nekako stereotipno slovensko, malomeščansko, vase zaprto okolje, napol urbano, napol ruralno, doživeto globoko v notranjosti čisto običajne gospodinje, matere, žene in tudi delavke v tekstilni tovarni.

Samo okostje fabule ni posebno razgibano, vendar roman prinaša učinkovit prikaz dramatičnosti nekega življenja, ki bi se od daleč zdelo neizrazito in dolgočasno. Avtorica raziskuje njegovo pravo vsebino, kot se dogaja za stereotipi, ki ga sicer delno opisujejo in določajo. Tako razkriva predvsem skrivne, nepredvidene, a pravzaprav razumljive strasti, ki mučijo na videz niti malo izstopajočo posameznico "iz naših krajev"; strasti, ki prihajajo v nerazdeljivem paketu skupaj z njenimi ranami, zakopanimi in nevidnimi za ljudi, ki jo obkrožajo.

Pripovedovalko sta zaznamovala otroštvo v veliki revščini in grobost njenih postaranih katoliških staršev, ki so bili pretirano varčni s toplino. Pozneje se poroči z moškim, ki se kmalu izkaže za napačno izbiro, saj med njima zavlada jeklena odtujenost; mož postane zanjo preprosto "nekdo", oddaljena slika. Zanj ugotovi, da je zaljubljen vase in da "vztrajno biva v svoji ednini", da je na morje navezan kot na svojo svobodo, ki si je ne bo pustil priškrniti, ter da je nepopravljiv mamin sinko. Pozneje spozna tudi, da ima ljubico, zameri pa mu predvsem svoj občutek, da si je prisvojil njuno hčer in da nje, potem ko je rodila, ni več niti opazil.

Da je njen položaj še bolj nevzdržen, mora kot ženska prevzeti številna bremena: opremljanje hiše, rojevanje, gospodinjenje, skrb za starajoče se starše – svoje in moževe ... V sebi kljub vsemu ohranja mehko in goji željo po dotiku, vendar oboje ne najde odmeva v zunanji resničnosti. Njeno življenje zato nosi mračen vonj po neizživetosti in “pomanjkanju prostora za ljubezen”. Glede na to ni presenetljivo, da se roman začne s podobo pogreba. Pripovedovalka živi v boleči pogreznjenosti vase, nezmožna vzpostaviti stik z drugimi, med drugim s svojo edinko; nenehno analizira prav svet medčloveških vezi, ki ostaja zanjo v glavnem natrgan in nezadovoljiv. In kdo bi se temu čudil, ko je vendar ugnezdena v okolje, nastlano z nasilnostjo in hladom, alkoholizmom, samomorilnostjo ter nestrpnostjo do drugačnih?

Njen pristop je, v skladu z razširjenimi predstavami o Slovencih, pasiven. Njena aktivnost je le v tem, da si za svoje bližnje izmisli in odigra neko laž, in ker laže tudi bralcu, očitno išče moč v svojem pripovedovanju. Njena hči, ki bi se ji rada približala, ji zameri prav omejeno aktivnost, ki ima rušilne posledice za vse vpletene. Hči se na primer čuti prikrajšano, ker ji zaradi materinega potvarjanja dogodkov v otroštvu niso bili dovoljeni stiki z očetovimi starši. Poleg tega vidi materino krivdo v tem, da ta vztraja v trpljenju, tako kot dolgo vztraja v njem romska sosedka, ki jo mož pretepa in ki nazadnje naredi samomor. Hči v šoli nekoč sliši misel, da ima vsak človek izbiro, in vse od takrat svojim staršem potihoma očita, da se niso razšli, ampak so raje privolili v polovično eksistenco. Pripovedovalko vodita v to predvsem njena zakletost v statičnost in oklepanje družbenih vzorcev, podkrepljeno z “umetnostjo” samoobvladovanja in pretrpevanja – torej držo, ki zahteva od nje dejaven trud. Posledica tega je, da nanjo pritiska grozeča teža vsega neizrečenega ali potlačenega, kar sili na dan.

Med osrednjo pripovedno osebo, Lidijo, in njeno sestro dvojčico, lepotico, ki jo sama zlobno imenuje Sophia Loren, vlada tih antagonizem; ta pa se vzpostavlja tudi med pripovedovalkino in moževo družino – vir prikritega konflikta je razlika med politično provenienco prve in druge. (Možev oče je bil v Auschwitzu ter na partizanski strani, medtem ko je pripovedovalkina družina bežala v Argentino in ohranja spomin na povojne poboje domobrancev.) Zdi se, da je zakon s potomcem “rdečih” pripovedovalki pomenil upor proti staršem, njena poroka pa predvsem beg od doma. Zakon se, kot rečeno, pokvari, spodleti pa tudi kot beg, saj pripovedovalka ostane v bližini svojih staršev. Takšna ali drugačna “patologija” se deduje iz roda v rod: tako kot nekoč Lidija tudi njena hči doživi spontan splav; kot je bil pripovedovalkin mož preveč

navezan na svojo mater, je njegova hči preveč navezana nanj – zdi se, da imamo opraviti z Ojdipovim in Elektrinim kompleksom; in tako kot pripovedovalkina mati ni znala vzpostaviti stika s svojo hčerjo, zdaj pripovedovalka ne najde stika s svojo. Družinski odnosi so “nerazčiščeni”, kalni od nezaupanja ter tesnobni zaradi skrivanja čustev in temeljne dvomnosti le-teh.

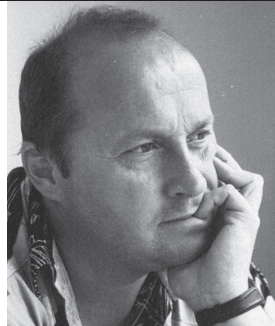
Pripovedni svet Babnikove je tokrat izmuzljiv, varljiv, bralcu sežiga trdna tla pod nogami, poseljen je s sencami in prividnostjo obrisov, ki jih meče vroča luč izjemno inovativnega metaforičnega jezika. Zgrajen je iz fragmentov, spominskih drobcev, postrganih z različnih postaj pripovedovalkinega osebnega življenja; ti nas počasi vodijo vse do izhodiščne točke romana, v “sedanjost” njenih starih let. Njeno poseganje v preteklost, ki se ohranja kot spomin in izraža kot samogovor, je analitično in priča smo njenemu osupljivo živahnemu in kreativnemu notranjemu življenju.

Pisateljica pri tem kaže smisel za izdelano, “ošiljeno” izrisovanje podob, ki se spajajo, da bi sugestivno kazale nekam iz sebe. Fragmenti, ki sestavljajo roman, so umetelno stkani iz nekaj ključnih asociacij, ki dajejo vsakemu izmed njih notranjo enotnost. Besedilo se nagiba k simboličnemu in je prepojeno z bližino nezavednega ter s poetičnostjo, ki se napaja pri zabrisanosti logične linije misli. Avtoričina cizelirajoča pisava ureja podobe kot nekakšne lebdeče filmske kadre s scensko perspektivo ter z občutkom za podrobnosti in atmosfero, ki je med drugim polna nostalgije po fičkih in vodnih trajnah. Nazorni in vizualno prepričljivi prizori so sklopi podoživljanja, ki peljejo v pripovedovalkino duševnost, v pregibe skrajno subjektivnega dojetanja, pod površje, kjer je vse zapleteno, tudi ko je videti jasno. Zdi se, da nezavedne vsebine silijo v odločitve subjekta ter da iracionalno in nenavadno odločilno oblikujeta na videz oprijemljivo in običajno.

Govoru pripovedovalke, dominirajočemu glasu, ki pripovedne osebe podreja svoji viziji resničnosti, ne gre zaupati. Enega ključnih dogodkov si je namreč izmislila. Njena lažna obtožba se zdi sprevržen krik po moževi pozornosti, nežnosti, tudi čutnosti – v tem smislu so zgovorne tudi njene spolne fantazije o ženskah iz njene bližnje okolice. Ne vemo seveda, ali je laž, ki jo prizna, njena edina ... Njeno nezanesljivost nakazuje tudi to, da mimogrede omeni svojo epileptičnost in razmišljanje o samomoru, medtem ko njeno duševno nestabilnost kaže njena nezdrava navada, da se po zlakotenem otroštvu in sredi praznine svojega razočaranega odraslega življenja vdaja nažiranju. Uteho, varnost in smisel išče tudi v svetu materialnega, svetu kupljivih predmetov in videza – čajni servis, zlate balerinke ali modno dodelana pričeska so edino, kar ji barva osamljeno zakonsko življenje.

Pisateljčin prvenec je bil po njenih besedah pisan z mislijo na medbesedilnost, v pričujočem delu pa je s postmodernizmom uveljavljeno poudarjanje tekstualnosti precej bolj na udaru, in sicer kot poigravanje z metafizijskimi komentarji, s katerimi liki izrekajo, da se zavedajo svoje vloge romanesknih oseb. V pripoved osrednje osebe so ujeti in od nje odvisni, to pa nas opozarja predvsem na to, da moramo besedilo meriti iz distance. Zdi se tudi, da je bohotno košatenje jezika tukaj izpeljano avto-refleksivno, z upravičevanjem sebe ob pomoči (samo)zavesti o literarni formi. Za končno sodbo se navežimo na Forsterja, ki je roman kot zvrst nekoč primerjal s piknikom; v *visoki travi* se skrivajo zanimive poslastice, ki bodo gotovo ustrezale širokemu razponu okusov, najbolj pa vendarle gurmanom, ki jih privlačijo skrivnostna besedila, polna namigov, da smo kot ljudje vselej prepuščeni negotovosti.

Milan Vincetič



Martina Soldo: *Potapljač*.

Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2009.

V pesniškem prvencu Martine Soldo s pomenljivim naslovom *Potapljač*, posvečenem njeni preminuli sestri Tatjani (1962–1992), tudi pesnici, v katere posthumno izdani zbirki *Jezik razžarjenih trav* (2005) prebiramo, “da se je intenzivno posvečala ustvarjanju lastnega sveta bogatih medčloveških odnosov”, se avtorica “potaplja” v globine medčloveških odnosov, misterij smrti, med razbitine ali naplavine živega ter “razdalje med krikom in odmevom”. Ali kot zapiše v eni izmed pesmi v prozi z naslovom *Notranja resnica*: “Namesto zazidanih vrat, rešetak, jeklenih sten, razdalja med krikom in odmevom. / Z glasom, ki drhteč zapušča grlo, se vrača k sebi rešeno in ujeta, sporočilo skrajnega pomena, kot / vsakdanja pošta izginulega naslovnika. / In stisko, v drobnem intervalu podvojeno, s pečatom neprehodne snovi žigosa modrina svoda, / razpetega med samogovore. / Tudi podlago drugačnega razpleta zaznavam v sebi. / Nekdo prestreže let mrmranja čez svetove. / Razumevanje poveže glas z izvirom obnemelosti. / Odprla so se tiha vrata, tam nekje. / Vstopilo skoznje je samo v temi občuteno”.

Martina Soldo po notranjem nareku, torej z intuitivno lirizirano prozno govorico, ponekod tudi rahlo ritmizirano, predvsem z interpunkcijo (vejičami), niza ekspresivne podobe, s katerimi reflektira predvsem občutenja samote, spominske reminiscence ter izgubo sestre, po katero se v vlogi potapljača potaplja pod plime in oseke nedoumljivih ontoloških vprašanj. Ali kot pravi v zgoraj navedeni pesmi: stoji pred vrati, skozi katere bo “vstopilo sporočilo skrajnega pomena samo v temi občuteno”. Prav zato preveva njene subtilne zapise atmosfera ujetosti, zaprtosti in brezizhodnosti, kot da se je uškoljčila “sredi otoka opustelih mrež in izseljenega sonca”, torej v praznini, v kateri je “moje izgnanstvo svoboda sprejemanja”. In prav v teh (lastnih, izžetih) pokrajinah, ki zelo dišijo po morju, obenem pa tudi odsotnosti vsega, se pesnica prepušča tokovom in valovom

zavedanja “pravičnosti in bridkega odrekanja v neznosnem trenutku, ko se razgaljeni in ranjenih stopal podajamo na popotništvo ob-žalovanja, ki vselej more stigmatizirati naš odnos drugim” (Primož Repar). Ali kot pravi pesnica v pesmi *Odpoved*: “Ostati sam z nepopolnostjo. Z obiljem druge vrste, s slaščicami za neprebojnim steklom. Na pravi strani prozornih sanj, napačna usta. / Beseda, izgovorjena v vodi.”

Njene besede v resnici delujejo kot mehurčki v vodi. Mnogokrat premolknejo, še večkrat potrknejo druga ob drugo, nazadnje pa se izgubijo kot “bežni znaki iz sanj”. Pravzaprav so iz plazme spominov, ki je eno samo “izginjanje naproti drugemu”. Ki je blizu kovičevskemu *Južnemu otoku*, ki ga od- ali razkriva mi(s)tični Potapljač, o katerem pesnica pravi: “Svetlo zeleni otok pod gladino. Nikomur izdana radost skritega neba. Za bitja, ki spolzijo med prsti mrež drugam, breztežna, rešena. / Tokovi izdihujejo mehurčke z obrisi v globinah pozabljenega pisave sveč. Plavut zaplapola, se potopi, oplazi svojo sled v spominu drugega. / Iz jeklenke zahrope zrak, mavrični kolobar odskoči, kot v začudenju. Nekdo prenaša na hrbtu odmerjen čas, pripet na stekleničko odteklega življenja. / Gib ne doseže hitrosti jat, v smaragdnom loku razpršenih iker”. Potapljač Martine Soldo tako zamahuje med ribje svetove, med pravljice, v katerih “golota bo prekrila goloto /.../ do konca, do zadnje spremembe brez truda oživljenega”, kjer ga čakajo *vtinci* in *izmiki* ter seveda “najdaljša negibnost, ki mine(va)”. Svet, ki se mu razpira, je seveda prvoosebni (pesničin), obrazi in dnevi, ki jih srečuje, so kot “pladenj, sladkosti dneva na predpražniku”, ki pa se vedno znova prekipi v “vedro brez ulova”. Vse je torej prepuščeno neusmiljenemu toku vračanja k imperativu končnosti, k “iztrganim stranem po zacelitev”, kot pravi v pesmi *Doktor Živago*, k stranem, ki se na koncu sestavijo v nedokončan potapljaški dnevnik, napolnjen s hrepenenji, neizživetostjo ter “darovi izhlapevanja”.

So ti darovi skriti med *oblaki* ali *jatami* ali zgolj privid, podoben “zlogu, prepolovljenem v snu”? Res je: prav sen – kot preja spanca – so vode, v katerih lebdi (njen) potapljač kot *reprodukcija* negativa na fotoplošči, ki se izvije v pesničinem okularju kot eno samo stremljenje: “Pod tvojo budnostjo lebdi oblak, puhasta sled v zabrisu nečesa drugega. Snov pravih sanj, oddaljena, neraziskana. Kakor podoba, ki je razdala svoje poteze svetu in izginila. /.../ Oblak se pod teboj upogne v zibelko. V soju repatice iztrgan zaporedju dni, obris zatišja. Na tvojem obrazu, razkropljenost mnogih, zbranost puščavnika”. Med nebom in oblakom kot metaforo temeljne ontološko-teološke paradigme so torej zgolj odslikave realnosti, ki jo registriramo s čutili ter razumom, tukaj, “na lačni strani stekla, zunaj pogojev in možnosti, (pa) pripadam(o) senci izbranega”. Ki

je “podarjeno in vzeto, plavajoča krožnička nepredstavljljive tehtnice”, libele, ki predstavlja večno hamletovsko dilemo, ki se oglašča v tej zbirki kot “naključje, spregledati ali ne”. Tudi skozi (potapljačevo/pesničino) podvodno masko se ukrivi svet, “odriv s pomola (pa) zašumi iz školjke kot prisluh spomina”. Potapljač, alias prvoosebni lirski subjekt, se vse bolj zaveda(ta), “da le s potopom skriti gib pritegne molk ostanka k sebi, da te spet razveže”, da te osvobodi ali dvigne na površje po nov vdih, ki je potreben, da si upaš še globlje. Človek torej ostaja slepi vrvohodec nad prepadom, ki na dnu čuva “zaklad, ki ga obda nedotakljiva sluznica”. Ki nas dela čakajoče, načakane ter neučakane. Ali kot pravi pesnica v pesmi *Filozofija*: “Voda in ogenj, v ozračju razkropljena zrnca duše, čas kot ukrivljena posoda čakanja. /.../ Med obrvmi rešuje guba izgubljeno, pozablja jezik abecedo čudeža, spoznanje jutra, da za resnico nekому ni vseeno”. Kajti: “Tudi prostor, prezasičen z močjo predvidljivega, svet doživete odvečnosti, ostaja morda samo kapljica.”

Zato mu/ji ne preostane nič drugega kot lastno “izgnanstvo, ki je svoboda sprejemanja”. Izgnanstvo, “prepognjeno v papirnato ladjico, z nejasnim zaupanjem odplavljeno”, kot zapiše v pesmi *K Tebi*. Potapljač proti koncu zbirke ponikne, bolje rečeno, se preobrazi v pesnico in Nagovorjeno (njeno preminulo sestro, op. p.) “pretiho klicano, v vrtincih neulovljivo”, njegova navzočnost pa prinika zgolj kot “dlan, v tujem raji izgubljena”, v katerem “v odsotnosti obeh se pozibava, nepretrgana ljubezen, v tvoje naročje, najdlje iskana”. Da na koncu izgori kot “prihodnosti zaupan šepet ostanka”.

Potapljač Martine Soldo je premišljeno grajena knjiga, ki jo krasi subtilna, a trpka govorica, prepletana z dokaj svežimi podobami, ki jih črpa tudi iz filozofskega instrumentarija. Posamezne pesmi delujejo kot občutene prozno-lirske refleksije, v katerih se uglašujeta tako “klokot korakov kot nenadoma utihli zvon”; lirika, ki bo brez dvoma opazno (za)plivkala na gladini sodobnih slovenskih pesniških voda.

Tanja Petrič



Foto: Sebastijan Vojvoda

Kristina Kočan: *Šara*.

Maribor: Litera (Knjižna zbirka Vedute), 2008.

Pesniški prvenec Kristine Kočan ponuja pravzaprav železni repertoar sodobnih slovenskih prvencev: daljši pripovedni verz, široko nanizano predmetnost, omembo tujih krajev (obvezno: urbani mit Amerike in romantično poletno obalo sosedov), nekaj intertekstualnih navezav na slovenske in tuje pesniške idole (T. Šalamun, W. Whitman, S. Plath itd.), zmeraj priročen verz Boba Dylana in sploh kako prikladno aluzijo na glasbo ali upodabljajočo umetnost, ne nazadnje pa še kanček "ljubezni, poezije in ostalega". Cel kup *šare*, torej.

V skladu z ihto večine književnih debijev, ki želijo izpovedati ves svet hkrati, kot da gre za poslednje dejanje apokaliptičnih razsežnosti, se odpre široka tematska paleta, ki zaobjame ljubezensko-erotični odnos, osebno zgodovino, vprašanje poezije in umetniškega ustvarjanja nasploh in se dotakne tudi velikih metafizičnih tem. Arhitektonika pesniške zbirke, razdeljene v tri sklope, ni povsem motivirana. Posamezne razdelke kot moto uvajajo verzi Walta Whitmana, Sylvie Plath in Boba Dylana, ki pa se v splošnem dotikajo pravzaprav katerekoli pesmi v zbirki, zato tovrstna klasifikacija deluje nekoliko prisiljeno. Ker ne gre niti za stilistično raznovrstno triado, bi pesmi verjetno lahko uvrščali poljubno, saj se nagovorjene teme v slogovno bolj ali manj enotni maniri ves čas na novo in ponovno odpirajo, zato taka razdelitev, vsaj za neposvečenega bralca, nima strukturnega smisla.

Pesniški subjekt sicer svet dojema z vsemi čutili – pogledom, vonjem, dotikom, okusom – vendar se to dogaja mimobežno, skoraj mimogrede in tu in tam celo brezbrizno, z vnaprejšnjo sprijaznenostjo v neuspeh vsake globlje ali metafizično motivirane akcije. Gre zgolj za "sprejemanje" zunanjih impulzov brez pretirane refleksije ("sprejemam hitre vstope"). Predmetnost je zložena kot hišica iz kart – brez trdnih temeljev in vselej z občutkom za začasnost in zamenljivost. Lahko bi rekli, da se prav v tovrstnem razpoloženju izraža duh sodobnega časa – družbene in človekove izpraznjenosti, če vse skupaj ne bi dajalo občutka površinskega epigonstva

s teatraličnim svetoboljem, ki posreduje tujo in ne pesničine izkušnje. Sleherna pesem (lahko bi bila ena sama in neskončna) je nizanje realij (“nizam, nepišem”), kjer se tu in tam poblisne avtentični ljubezensko-erotični doživljaj in pristna bolečina izgube. Pesnica se nemalokrat skrrije za misli, besede in bolečine pesniških ali sploh intelektualnih gurudev (“imam Šalamunove bolečine in / melanholijo, nemoč odločanja”), čeprav je najmočnejša ravno v povsem nezamenljivi in individualni življenjski izkušnji, odigrani na kulisi specifičnega življenjskega prostora, “majhnega” oziroma “ranjenega” mesta Maribor. Prav v tem najintimnejšem, a za zdaj še precej strahopetnem pesniškem jazu, tiči največji avtoričin potencial, ki bi ga bilo vredno razvijati.

Kljub verižni gostobesednosti pesmi ne odpirajo tretje dimenzije in le malokrat presežejo linearni prozaični niz predmetnosti. “[N]aštevanje vsakdanjosti” pa se ti zgodi takrat, “ko ne moreš napisati / pesmi”, če parafraziram verz Stanke Hrastelj iz zbirke *Gospod, nekaj imamo za vas*. Seveda bi tovrstno “nizanje” in “nepisanje” lahko tolmačili kot izvorno nezmožnost izrekanja v poeziji ali celo nezmožnost pisanja nasploh. Nadalje bi lahko razmišljali o romantični nezdružljivosti med ustvarjanjem in življenjem, med idealom in resničnostjo, ob kateri se verz spotakne, opustoši in zbanalizira. Pa vendar držimo v roki čisto spodobno in presenetljivo koherentno pesniško zbirko, ki bralcu ne nazadnje ponuja dvainštirideset pesmi, ob katerih lahko najbrž legitimno podvomimo o pristnosti te nezmožnosti. Ali gre torej samo za všečno pesniško držo, ki ugaja s premišljenim, pa vendar prepozna(v)nim slogom? Poezija Kristine Kočan ne išče globljega spoznanja, ne v metafizičnem ne v fizičnem smislu, zato se tudi povsem človeške stvari, kot sta erotika in bolečina, bralca dotaknejo na hitro in zdrsijo po povrhnjici. Marsikatera čustveno nabita in inovativna besedna konstrukcija žal zaradi umanjkanja “tretjega člena” neopazno odteče v pozabo. Na velika življenjska vprašanja znajo *a priori* odgovarjati le izbranci, kot so budisti, ker je “budistom [...] lažje, ker že dolgo poznajo resnico” (*Za kosmulje sem ti povedala jaz*), zato tudi motivacija za kakršnokoli iskalstvo in preizpraševanje umanjka. Gre za povsem pasivno in mehansko dojetje okolice s čutili in skozi tuja gledišča, ki ne zakriva le najbolj osebne plati subjekta, temveč tudi njegovo pozicijo do sveta: “zgolj berem, zgolj še biografijo boga” (*Spust pepela na mojo roko*). Pesniški subjekt, ki je kljub kritično-ironični distanci do tovrstnega pojmovanja, še vedno evidentno ženski (tole zapisujem brez kakršnekoli vrednostne sodbe), pa ne skače le v kožo intelektualnih vzornikov, temveč se v odnosu do sebe distancira tudi s pomočjo živalske preobleke (“spet bi prevzemala obliko žab”) in se skriva za ljubezensko dvojino. Zdi se, da gre za večno opazovalko, bralko in poslušalko, ki

svoje lastno življenje in okolico dojema kot hitro menjavo kadrov brez poglobljene refleksije. Tovrstna drža pesnici omogoča, da ostane čustveno distancirana in odbije vsakršno za integriteto subjekta nevarno aktivnost – “dajajva si le / najnujnejšo bolečino” (*Spust pepela na mojo roko*) ali “svet je splet in to boli / razpuščene bestije se podijo naokoli / od mene pa se pričakuje pravičnost” (*Gozd*). Pesničina ambivalentnost se kaže tudi v življenjskih načelih in vrednotah: “morda bi morala v cerkev, morda tudi ne” (*Oblaki (po)puščajo*), ki stopnjujejo odtujenost. Ta se nemalokrat izraža tudi v nerazumevanju oziroma kratkih stikih z ljubljeno osebo kot tudi v dojemanju praznine sveta, ki je ponekod grozeča in nelagodna, tu in tam pa celo “blažena”, a vselej pozunanjena in načelna.

Kadar pesnica razmišlja o pesnikih in poeziji, ni daleč od ustaljenega družbenega stereotipa večno bolnega in lačnega poeta mračnjaka: “trezni poeti združujejo / svetove. oblačne. / strah pred soncem” (*Črno*) in “umetniki so tu vedno bolani in lačni. / ne morem več biti muza” (*Vešče v novembru*). “Doza sarkazma”, ki bi ji morebiti uspel odklik od romantične podobe poeta, je premajhna, da bi raz- ali prevrednotila zguljen pesniški kliše.

Tako je pisanje “v neki Škrjančevi vrednosti” le načelna blagozvočna gesta, saj je njena resnična vrednost v pričujoči poeziji skoraj oropana avtentične (ali vsaj odkupljive) izkušnje, ki z ležernostjo in naslonbo na čutne zaznave pronica skozi poezijo Toneta Škrjanca. “[M]anjka mi izkušenj za poezijo” v pesmi *Buiciki, ljubezen, poezija in ostalo* zapiše pesnica – morda tole “opravičilo” le ni tako za lase privlečeno in ga lahko vzamemo na znanje. Tudi če v nadaljevanju iste pesmi beremo “(manjka mi izkušenj za dramo)”, ima ena najboljših pesmi iz zbirke naslov *Drama* (na tem mestu jo zaradi ključne pozicije in kratkosti citiram kar v celoti): “mislim, da je bil Cockteau, / rekel je, da je pesnik roka shizofrenika. včeraj / danes jutri berem / črk ne maram / te dni. najljubši zvok je sosedov kašelj, / v zgornjem nadstropju, / pomirja, da vem, da je nekdo blizu, / nekdo bolan in živ.” Pesem v zgoščenem izrazu in (končno!) brez odvečnega balasta zaobjame vse pomembne dimenzije poezije Kristine Kočan. V njej se pesniška tema (ki jo sicer zopet odpira tuja izjava, vendar je tukaj posrečena in umestna) poveže z golim življenjem, z nezmožnostjo pisanja in pristno človekovo fizično bolečino. Toda to bolezensko stanje priča o bližini in dvojini, ki praznino in samoto prizanesljivo napolni z življenjem, kar po tolikih praznih “nizanjih” (ali “nizanjih” v prazno) vrača smisel, ne nazadnje, tudi obravnavani pesniški zbirki.

Če metaforično povzamem citirane vrstice, bi si želela, da poezija Kristine Kočan bolj pogumno in glasno zakašlja. Še več, da jo zajame pravi “oslovski” kašelj, ki bi izkašljaval za nameček še obljubljeno “dozo sarkazma” in “humornosti”, kot obeta besedilo z zavihka.



Nada Breznik

Mateja Bizjak Petit – Mathèa: *Alica s tisoč rokami, Alice aux mille bras.*

Pesmi v francoščino prevedla avtorica v sodelovanju z VALERIE ROUZEAU.

Ljubljana: KUD France Prešeren Trnovo (Zbirka Mi pojemo v puščavi/ Nous chantons dans le désert, knjiga 27/Livre No. 27), 2009.

Minimalistična dvojezična pesniška zbirka z zgovornim naslovom *Alica s tisoč rokami* Mateje Bizjak Petit – Mathèe nam v slovenskem in francoskem jeziku ponuja v branje drobce ujetih misli, opise trenutkov in občutij, ki bi spolzeli skozi zavest, če jih pesnica ne bi zgostila v nekajvrstične verze. Drobni prebliski intimnega doživljanja iz narave, s potovanj, spraševanj o sebi, strah in samota, vse povedano v enem dihu, ničesar preveč, le toliko, da zaslutimo različna stanja in občutke, “Kam se sprehodiva nočoj moj dobri jaz”. Vse povedano je mehko, ničesar usodnega in dokončnega ni, nobenih težkih besed, giblje se v svetu, kakršen je, subtilno in z zavedanjem, da hitrost minevanja in premen prehitava bit. Od tod včasih nemoč (“mehka izgubljenost / padam navznoter ... ujeti ne ujeti / vmesno nadstropje vsaj za / nekaj sekund”), boj za samoohranitev (“V kristalni kocki / da ne bi izginila / škrebļjam po steklu.”). Toda vedno se najde razpoka “v rebrih starega mlina”, vedno je moč odpreti polkna in se vsrkati z druge strani. “Povsod dišijo galebi!” Ti utripi trenutkov, ujetih na poti njihovega minevanja, so zaznani z zavestjo, da je snov, iz katere se prede pesem, težko ulovljiva, čeprav popotnica široko odprtih oči lovi bežeče travnike in vinograde, čeprav s trudom pripleza do obličja orlov, do sanj.

Alica je njen *alter ego*, večni očarani otrok, ki ima tisoč rok premalo, da bi ujel in zadržal vse, kar je vredno čudenja, vse zaradi česar zadržti v nedrjih radost, vse neštete odtenke svetlobe in senc. Alica je večno upanje, da so vse banalnosti, vsi čudeži in vse skrivnosti tega sveta na tej ali oni strani ogledala vredne radovednosti, raziskovanja in opisovanja.

In svet pesnice Mateje Bizjak Petit se giblje med enim in drugim, med dejanskim in domnevanim. Povezuje ga in prepleta to eterično bitje, zraslo v pesmih, bitje, ki lebdi “nad mestom, pod nebom, v objemu lune”, se enkrat s stopali, drugič z rokami dotika zemlje, prijazno, smehljajoče, včasih nekoliko otožno in zazrto vase.

A trenutki in občutja niso le zaznani. Zgneteni so s spominskimi prebliški, odišavljeni z vonjavami življenja, začinjeni z vznemirljivimi občutki resničnega in slutenega, videnega in izmišljenega. Vrvohodec, ki mu veter šepeta nekaj, česar ne doume, a njuni telesi kljub temu zvenita v dvoje, je kot prisposoba spontanosti, je spretnost ravnovesja v življenju, polnem skrivnosti in ugank. Ne doumeti, a zveneti usklajeno, je enako ljubiti, uživati, se prepustiti.

Pesnica je zaljubljenka v življenje, v poezijo in jezik. Pozna pravo vrednost in težo besed, zato jih ne razmetava. Precizno jim določa pozicijo. Kakor bi jih nizala na notno črtovje. Njeno zapisovanje je disciplinirano, nekajvrstični verzi se kot preslikave ponavljajo na straneh, s poudarjenimi vrsticami, ki ustvarjajo pesem v pesmi, ki, izčiščeni vsega nepotrebnega, povzemajo ali presenetljivo zasučejo misel, občutek, domnevanje. V obeh jezikih iz njih veje rahla melanholija, nežnost in odprtost, tudi igrivost. Za oblikovno discipliniranostjo se skriva tudi hudomušnost, in še nekaj samotnosti, ujetosti in negotovosti, hrepenenja in domotožja, bogata in pisana paleta biserčkov, v katerih odsevajo ljubezen, kipenje radosti, fantazijska bitja, duše iz onstranstva, vrvohodci in možici, daljna mesta, prijazna in barvita množica, vredna veččega ilustratorja. Če je po eni plati njena poezija odtrgana od tal, poezija, ki “s finimi valovi brenka na harfe podzavesti”, je po drugi strani prvinsko povezana z naravo in resničnostjo, blatna kot razmočena zemlja, vonjavna kot nedeljska hrana. Pesnica je človek dveh svetov, dveh jezikov, z rahlim domotožjem v srcu. “*Tam / kjer sem doma / snujem.*” Svojo naravo izpoveduje plaho: “v sebi nosim vlak”, “glas v nedrjih”, “nekaj pod podplati me dviga od tal”. Njeni prehodi iz enega v drugi svet, iz resničnega v namišljeni, iz enega v drugi kraj, so mehki, prilagodljivi in sprijaznjeni. Njen minimalizem ne pomeni površnosti, temveč rahločutnost, obzirnost, ki vendarle ponuja različne poglede na pojave, na tišino, ki je lahko svečana, praznična, dišeča ali hladna, podzemna, in na samoto, ki je lahko izpolnjena ali osamljena.

“*sama / se vlečem / za nit / igram se stopljene ure / dvigam nebo / na kolescih / deus ex machina / iz rdeče v rdeče / iz lihe v usodo / trenutkov.*

vonjave / ki jih prinaša samota / premikajo skale / na bledem obrazu / krpajo / razglednice mesta / ki je predaleč / iztegnjene roke / lovijo / brezčasnost.

Pod obema jezikovnima plastema redkobesednosti se odstira tudi neizgovorjeno. Mehkoba in melodija francoskega jezika je tisti magnetizem, ki pesnike in zaljubljenca v jezik hitro potegne na pot raziskovanja in ustvarjanja v njem. Tako je tudi Bizjakova s pomočjo Francozinje Valérie Rouzeau sama prevedla svoje pesmi in jim tako ne le ohranila avtentičnost, temveč dodala novo vrednost. Poetičnost enega in drugega jezika, njuna melodija, imata v pesmih Mateje Bizjak Petit morda prav zaradi skoposti rabe besed nov in svež pesniški izraz, ki bo gotovo pritegnil bralce obeh jezikovnih področji, kot je pritegnil k pisanju spremne besede Milana Vincetiča (prevod v francoščino Yves Petit) in Jeana Pascala Dubosta (zapis zadnjega je v slovenščino prevedla Tanja Ahlin).

Pesmi Mateje Bizjak Petit je treba prebrati najmanj dvakrat. Poudarjeni prvi, srednji in zadnji verz, ki še zgoščujejo že zgoščeno, sestavljajo novo lirično refleksijo, očiščeno vsega odvečnega. Škoda bi jo bilo prezreti. In ko se poudarjeni verzi preberejo samostojno, se pesem v bralcu podčrta.

Mlada Sodobnost





Irena Miš Svoltjšak

“Napisal ti bom dolgo pismo, saj nimam časa, da bi ti napisal kratkega.”

Odrasli bralci nikakor ne bodo posegali po knjigah za mlade, kaj šele po vrhunski domači književnosti, če jih ne bomo na to pripravili vsi, ki sodelujemo v ‘prehrambni verigi mladinske književnosti’: založniki z dobrimi in berljivimi mladinskimi knjigami, mediji, ki bi tem knjigam posvečali ustrezno pozornost, pa knjižnice in ne nazadnje šolniki. Zadnji zdaj s kanonskimi deli iz književne zgodovine (pogosto celo s tistimi za odrasle) pogosto povzročijo ravno nasprotno od želenega, mlade namreč odvrnejo od branja. Nobena križarska vojna proti knjižnicam, v katerih si odrasli raje izposodijo manj zahtevno, “plažno” knjigo kot delo vrhunskega slovenskega pisatelja, ne bo zalegla, če se sistematične dolgoročne bralno-spodbujevalne aktivnosti teh institucij ne bodo začele pri najmlajših. Poudarjam: sistematične, dolgoročne in tudi sodelovalne aktivnosti!

Promocijske dejavnosti je treba namenjati dvema skupinama, najprej širokim javnostim odraslih, ki praviloma mladinsko književnost jemljejo kot nekaj manjvrednega, infantilnega – s ciljem uveljaviti mladinsko književnost kot resno zadevo, nujno potrebno za kakovostno življenje državljanov. V razvitem svetu se precej bolj kot pri nas zavedajo pomembnosti mladinske književnosti. Bitke so povsod enake, s to razliko, da so jih ponekod že skoraj izborili. Ameriška pisateljica Judy Blume je dejala: *Pred tridesetimi leti pisatelji za odrasle niso pisali za otroke. Hvala bogu, da so ti časi mimo, danes hoče za otroke pisati vsak dober avtor.* Dodala je, da se je položaj mladinskih pisateljev zelo popravil.

Tudi pri nas se dobri pisatelji za odrasle lotevajo pisanja knjig za mlade (npr. Lainšček, Flisar). Če jih bo še več, morda mladinskih pisateljev novinarji ne bodo več spraševali: *Kdaj boste pa napisali kakšno pravo knjigo?* O tem je pripovedovala nizozemska mladinska pisateljica Marjolijn Hof, v odgovor pa vedno navede besede matematika in filozofa

Blaisa Pascala: *Napisal ti bom dolgo pismo, saj nimam časa, da bi ti napisal kratkega*. Piscji pravijo, da je najteže pisati kratka besedila (kakršna so tudi dela za otroke), kajti vsaka beseda mora biti pretehtana, da je besedilo dobro. Da je to res, se pokaže pri nekaterih, ki se predstavljajo za mladinske pisatelje in s svojo hiperprodukcijo, po deset in več knjig na leto, delajo škodo mladinski književnosti.

Promocijske dejavnosti je treba namenjati tudi mladim, z dvema ciljema: spodbujanje branja na splošno ('učenje branja') in še posebno spodbujanje ljubezni do branja leposlovja kot nepogrešljive prostočasne dejavnosti. Prav je, da veliko pozornosti namenjamo skupinam, ki malo berejo, otrokom s posebnimi potrebami, oklevajočim bralcem idr. Ne smemo pa pozabiti na povprečne in dobre bralce, vztrajno moramo razvijati njihove bralne navade, da bi trajno vzljubili dobro knjigo. Raziskave kažejo, da se v najstniških letih čas, porabljen za prostočasno branje, zmanjšuje. Pa ne gre za vse kriviti elektronskih medijev. Obvezno branje za šolo in preobilica učenja srednješolcem skoraj ne omogočata prostočasnega branja.

Slovenci smo sicer že storili kar nekaj korakov v pravi smeri, predvsem z gibanjem Bralna značka, ki ga občudujejo tudi tujci. V zadnjem času pa mi je po svetu vzbudilo pozornost marsikaj, kar bi z malo denarja in truda lahko prenesli tudi k nam.

Denimo sejmi. Na londonskem knjižnem sejmu 2008 je bilo največ pripomb obiskovalcev, da se mladinski književnosti namenja premalo pozornosti. Zato je bila naslednje leto tej temi posvečena več kot tretjina seminarjev, ki so bili popolnoma zasedeni. Na lanskem slovenskem knjižnem sejmu so bile le tri debatne kavarne od trinajstih posvečene mladinski književnosti, na založniški akademiji pa o njej ni bilo govora. Forum za obiskovalce je bil zelo pisan, toda otrokom je ponudil predvsem lutkovne igrice. S programom, ki jim ga v okviru sejma namenjamo, jih prav podcenjujemo. Melbournski pisateljski festival približno dve tretjini svojih aktivnosti posveča mladim. Takšni pisateljski festivali, ki trajajo do 10 dni, so organizirani po vseh večjih avstralskih mestih, mladi so njihovo glavno občinstvo. Pisatelji pripravijo predavanja oz. še raje razgovore na določene teme, ki zanimajo mlade. Rezultat takšnih sistematičnih dejavnosti je velik delež odraslih, ki berejo v prostem času.

Velika bolečina mladinskih založnikov so mediji. V Sloveniji je z mladinsko literaturo – razen če ne gre za svetovno uspešnico – nemogoče priti v množične medije. Častne izjeme so morda kdaj kakšen dnevnik in predvsem revije za mlade (npr. Pil). Žal so Delovi Književni listi že dolgo le "Književni list", kamor pisanje o mladinskih knjigah zaide redko. Januarja letos v štirih Književnih listih mladinski književnosti ni

bil namenjen niti en sam zapis! Kot da mladinska književnost ne obstaja. Je tudi novinarjem v kulturnih redakcijah pod častjo pisati o mladinski književnosti? Niti veliki dnevnikarji ne sledijo mladinski književnosti. Iz razgovora z novinarko kulturne redakcije velikega dnevnika: menda nimajo nikogar (!) za recenzije mladinske književnosti, recenzenti so zunanji sodelavci, ki si sami izbirajo dela za recenzije. (Po njenem stvar menda ni tako črna, saj je prodaja knjig za mlade še vedno nad obsegom prodaje knjig za odrasle.)

Prav to je najbolj skrb vzbujajoče: kombinacija poplave manj kakovostnih mladinskih knjig na trgu ter odsotnosti kritike mladinske književnosti, recenzij oziroma informacij o kakovostnih knjigah. Vse več je do svojega pisanja nekritičnih piscev, ki pišejo mladinska besedila in jim uspe najti prav tako nekritičnega založnika. Pogosto hitro splezajo po lestvici izposoje, saj knjige izdajajo po tekočem traku, pa morda tudi zato, ker so to pogosto učitelji ter šolski knjižničarji (in ni treba ugibati, katere knjige svetujejo v branje).

Starši na splošno ne vedo, katere knjige naj izberejo za svoje otroke. V Sloveniji imamo gibanje Dobra igrača – zakaj ne še Dobra knjiga? Večino dela vsako leto opravi Pionirska – center za mladinsko književnost in knjižničarstvo v Mestni knjižnici Ljubljana, ki pripravlja Pregledni in priporočilni seznam mladinskih knjig. A zanj ne vedo niti mnogi od tistih, ki se poklicno ukvarjajo s knjigo, čeprav se v Centru trudijo za večjo medijsko prepoznavnost seznama.

Odrasli, ki si izposojajo 'plažne' knjige, se pogosto zagovarjajo, da je vrhunska književnost zanje prezahtevna in morda preveč moreča za branje ob vsakodnevnih problemih. Toda odlične mladinske knjige so ponavadi zanimive za branje in pogosto zabavne. Zakaj torej med izdanimi mladinskimi knjigami domačih avtorjev ni več kakovostnih? Dvomi milijonski narod zmore le peščico vrhunskih mladinskih književnikov in res odlična besedila za mlade se redko najdejo med deli, ponujenimi manjšim založnikom. Kot založnica sem pogosto v precepu: naj se odločim za besedilo slovenskega avtorja, ki je povprečne ali slabše kakovosti, ali pa naj dam prednost vrhunskemu prevodnemu delu? Potem upoštevam nasvet člana uprave italijanske založbe Salani: *Vedno izdajajte tisto, kar vam je všeč. Imate pravico, da se kdaj zmotite v presoji, a če imate slab okus za knjige, raje zamenjajte službo.* V zadnjem letu je na naslov naše založbe skoraj vsak dan prispelo novo besedilo, med njimi pa jih je bilo le za prste ene roke, pri katerih je urednica napisala boljšo oceno kot "solidno, a večinoma brez presežkov".

Pavšalno mnenje, da srednje velike in manjše založbe ne izdajajo vrhunskih mladinskih avtorjev in ilustratorjev, ker so dragi, ne drži in ga

povsem zavračam. Radi jim plačamo več in bolje. Izkušnje pa kažejo, da povprečni ter podpovprečni ilustratorji in pisci postavljajo podobne cene kot vrhunski. Prav tako nasprotujem velikokrat navajani trditvi, da v Sloveniji izide preveč mladinskih knjig, čeprav jih izide več kot osemsto na leto. Da izide preveč slabih, je res. V Veliki Britaniji izide več kot 10.000 novih mladinskih naslovov na leto, v ZDA šestkrat več. Slovenskemu otroku je vse to nedosegljivo.

Kaj preostane nam, ki se v Sloveniji ukvarjamo z mladinsko književnostjo? Vztrajnost, trdoživost in veliko majhnih korakov. Stvari se spreminjajo. Revija Bukla, v kateri je bila mladinska književnost dolgo pastorek na zadnjih straneh, se je temu področju začela strokovno posvečati. Prav tako je treba podpreti odločitev osrednje literarne revije Sodobnost, da se z mladinsko književnostjo ne bo ukvarjala le s kritičnimi predstavitvami posameznih del, ampak bo ponudila priložnost različnim dejavnikom s tega podočja, da predstavijo svoje poglede.

Gaja Kos



Primož Suhodolčan: *Živalske novice 3: grizemo do resnice.*

Ilustracije Uroš Hrovat. Spremno besedilo Tadeja Zupan Arsov. Karantanija, Ljubljana 2009 (Zbirka *Živalske novice*).

Kdor je kdajkoli videl Suhodolčana v živo pred mularijo, ve, da mu od prve sekunde naprej je z roke; ko pade prva šala, še gre, po petih minutah bolijo trebušne mišice, po desetih v oči silijo solze. Razumljivo, da šaljivec takšnega kalibra pobere pet priznanj Moja najljubša knjiga (enega za zbirko *Pozor pravljice* in štiri za knjigo *Košarkar naj bo!*), za katera glasujejo mladi bralci; ob tem si gotovo zadovoljno mane roke tudi založba Karantanija, saj sta Suhodolčan sin in njegov zvesti ilustrator Uroš Hrovat njena hišna avtorja. Nekoliko bolj strokovna komisija je Suhodolčana dvakrat uvrstila tudi na seznam nominirancev za desetnico, obakrat s knjigama iz zbirke *Pozor pravljice*. Pridejo na vrsto kdaj tudi *Živalske novice*?

Pred mano ležijo trije deli omenjenih novic; nemara bi morala reči tri številke, kajti vsaj na prvi pogled, torej na platnici, *Živalske novice* oponašajo oziroma parodirajo časopis ali revijo, v vsakem primeru (i)z(a)rodek rumenega, senzacionalističnega žurnalizma, na kar napeljujejo razgibano, v oči bijoče oblikovanje in napihnjena vsebina naslovov, pospremljenih z vabami v obliki pripisov “Neverjetno!”, “Pretresljivo!”, “Ne zmutite!”, “Nov rekord!” itd. Za vabljevimi – to je treba priznati, saj bomo že v naslovih naleteli na številne aluzije in obetavne duhovitosti tako na vsebinski kot besedni ravni – platnicami se vendarle skriva vsebina, ki ne sledi (kvazi)žurnalističnemu konceptu. V žanrskem in zvrstnem kolažu ob stripih in enciklopedičnih prilogah namreč vendarle prevladujejo leposlovni teksti, razen naslovov v drugi in tretji številki nikakor izpisani v publicistični maniri. Bomo pa v omenjenih dveh vendarle našli vzporednice z bolj in manj aktualnim dogajanjem v (človeškem) svetu, pa čeprav včasih le v (naslovnih) drobcih: v naslovu *Lepo je biti*

papagaj! odzvanja Lepo je biti milijonar, naslov *Trave ni, krave znorele* lahko namiguje na bolezen norih krav, v zgodbi *Debeluhe naredimo suhe* Suhodolčan ošvrkne obsedenost s hujšanjem oziroma zunanjo podobo. Še več je tega v tretji številki novic: *Vojno za travo* lahko beremo kot kritiko političnih trenj, ki se prerada in prehitro razbohotijo v ozemeljske vojne, v *Komarju Barbarju* se ponorčuje iz globalnega segrevanja, v *Letalni šoli* je kritičen do starševske obsedenosti s "forsiranjem" otrok, v zgodbi *Za bobra je dobra* obdela sosedsko zavist, pod naslovom *Sraka z bolšjaka* se loti potrošništva, v t. i. prilogi *Ritglavski park* pa dregne v znanost: "Znanstveniki z vsega sveta so z dolgotrajnim raziskovalnim delom izvalili tudi nekatera jajca. Pri tem so iz svoje radovednosti večkrat malo dodali in včasih malo odvzeli. Mogoče so v tej svoji vnemi celo malo pretiravali, vendar je bila zaradi višjega cilja v tem primeru znanost nad naravo." Opraviti imamo torej z literaturo, ki je v nekaterih potezah sicer približana (rumenemu) novičarstvu, vendar le-to Suhodolčanu služi predvsem kot izhodišče za parodijo. Zdi se, da avtor pravzaprav izhaja iz premise, da je rumeni tisk humoristična literatura in da ga je treba kot takšnega tudi brati. Vse je mogoče, le malo je resničnega. Prodaja nam buče, si izmišlja, nas vleče za nos in iz muh napihuje slone; v humoristični literaturi se vse to kajpada spodobi in prinaša bralski užitek. Če *Živalske novice* berem tako, lahko ugotovim, da Suhodolčan ni le zabaven, ampak, ha, celo poučen avtor; nemara bodo na račun *Živalskih novic* kakšne druge novice kdaj pozneje obsojene na manj učinkovito poneumljanje.

Kako se torej Suhodolčan, razrešen novinarske funkcije, izkaže kot pisatelj? Pojdimo po vrsti. V *Maci motoristu* bomo naleteli na posrečeno izhodišče: izhaja iz reka, da imajo mačke devet življenj, ki jih začne ob obilici akcije takoj odštevati, čemur tik pred koncem – kot se spodobi – sledi nepričakovan obrat. Druga po vrsti, *Vojna za travo*, je še boljša. V njej se ovce in krave borijo za zaplato trave, z voditelji na čelu, z dnevnimi in nočnimi stražami, z udarnimi bojnimi pesmimi na gobcih, z neargumentiranim vztrajanjem pri svojem in do bridkega konca pripravljene na "uspešen napad in dobro obrambo". Kopitarska vojna je, skratka, udarna in sočna kot jabolko spora, pardon, sporna trava. Duhovita domislica za pokušino? "*Vojna se je zavlekla v zimo in tako sovražniki niso imeli več česa braniti. Tudi tisto, kar je ostalo od trave, je pokrila sneg. Zgodovina nas uči, da se temu reče hladna vojna.*" Zgodbo *Komar Barbar* Suhodolčan učinkovito začne s kombinacijo humornega in zloveščega ("*Bil je večer pred nočjo in nekaj je viselo v zraku. Na nebu je sicer visela tudi luna, bilo pa je tu še nekaj drugega.*"), vendar jo nekoliko manj učinkovito sklene. Bolj v duhu grozljivega žanra bi

bilo, če bi zgodbo zaključil s sveže zmrznjenim vampirskim komarjem; konec, kakršen je, je po nepotrebnem posladkan (pravzaprav pa je to ob vsem sladoledu, o katerem je govor, popolnoma razumljivo!), motivacija lovca Kazimirja, da komarja odtaja, pa nekoliko nejasna. *Letalno šolo* začne z ugotovitvijo: “Na prvem mestu je zagotovo to, da mladiči delajo tisto, kar si želijo njihove mame. In, seveda, da otročki počnejo tisto, kar so zamudili očki ...” Seveda zraven sodi tudi vse, kar je moderno – atu prašiču, kozlu in ježu na veliko smolo njihovih sinov pride na uhelj, da je letos “in” letenje ... Trener orel je prepričan o uspešnosti svojih učnih metod, kar pomeni, da se talnim živalim ne piše dobro. Še sreča, da gre učenje v dve smeri – učenci od učitelja, učitelj od učencev. Saj veste: “Vse se da, če se hoče! Samo potruditi se moraš.” Zgodba temelji predvsem na zabavnih dialogih, ki prepričljivo izžarevajo (starševsko) trmo, zagnanost, zaslepljenost in kar je podobnega v stilu z glavo skozi zid. Zgodba *Za bobra je dobra* je v osrednjem delu nekoliko predvidljiva in tako najšibkejši člen *Živalskih novic 3*. V zgodbi *Sraka z bolšjaka*, ki sledi, avtor začne z duhovičenjem, brez katerega bi mirno preživeli, a k sreči kmalu preide k stvari, tj. k iskrivemu dialogu med prodajalcem Srakačem in kupcem zajcem Petrom, ki privede do posrečene zamenjave vlog (kupec postane prodajalec) in simpatičnega konca. Najnovejše novice na zadnjih straneh ponujajo še prilogo *Ritglavski park*, kjer se tako pisateljeva kot ilustratorjeva domišljija in humor zares razmahmeta v izumljanju novih vrst dinozavrov.

Hrovat se zdi v črno-beli izvedbi boljši kot v barvah, saj utegnejo raznovrstne, kontrastne barve, kakršne sicer uporablja, včasih učinkovati kičasto, kot vedno pa duhovito likovno parira Suhodolčanu in s številnimi posrečenimi detajli, s katerimi opremi ilustracije, dopolnjuje besedilo. *Živalske novice 3* so v celoti gledano (še) boljše od svojih predhodnic, kar je glede na žal večkrat preverjeno dejstvo, da se kakovost knjig iz serij prej ali slej začne slabšati, razveseljivo. Če mi je v Suhodolčanovem pisanju že uspelo najti tudi “uporabno” vrednost (*Živalske novice* kot navodilo za branje rumenega tiska), naj za konec poskusim še enkrat – zdijo se kot nalašč za postavljanje na laž vseh, ki so bralci le po sili razmer nekajkrat na šolsko leto, prej, potem in vmes pa trmoglavijo, da je literatura dolgočasna.

Tilka Jamnik



Mojiceja Podgoršek: *O dečku, ki se je bal vode*

Ilustr.: Polona Lovšin. Kranj: Damodar, 2009.

Ob pomanjkanju literarne kritike v Sloveniji in ob številni produkciji novih naslovov mladinske književnosti vsako leto (leta 2008 je izšlo 810 naslovov!) se ni čuditi, da literarno ustvarjanje Mojiceje Podgoršek še ni doživelo celovitejše analize in kritiškega pregleda. (Delno je to opravila Gaja Kos v *Književnih listih*, Delo, 11. 11. 2009.)

V preglednih in priporočilnih seznamih mladinskih knjig oziroma priročnikih za kakovostno branje mladinskih knjig, ki jih vsako leto pripravi Pionirska – center za mladinsko književnost in knjižničarstvo in v njih ovrednoti celoletno produkcijo mladinskih knjig, nobeno delo Mojiceje Podgoršek – razen slikanice *Medo reši vsako zmedo* – ni bilo uvrščeno med najboljše ocenjena mladinska dela. (Pa tudi pri tem izstopajo predvsem ilustracije Polone Lovšin in naredijo knjigo res pravo veliko slikanico, besedilo ni tako “močno” kot ilustracije. Strokovno žirijo nagrade za izvirno slovensko slikanico je ta novum prepričal, čeprav je opazila tudi “šepajočo verzifikacijo” avtorice.)

Leta 2009 je Mojiceja Podgoršek med vsemi slovenskimi avtorji izdala največ mladinskih knjig, in sicer 14, poleg teh pa tudi strokovno delo *Motivacija in uporaba storitev šolske knjižnice* (Morfem, 2009). Po podatkih Cobissa se je po številu izposojenih knjig v slovenskih splošnih knjižnicah v letu 2009 uvrstila med prvo deseterico, na osmo mesto. (<http://home.izum.si/cobiss/nadomestilo/NadSeznam.asp?Leto=2009>: 1. Desa Muck, 2. Svetlana Makarovič, 3. Primož Suhodolčan, 4. Ivan Sivec, 5. Bogdan Novak, 6. Janja Vidmar, 7. Tatjana Kokalj, 8. Mojiceja Podgoršek, 9. Miki Muster, 10. Tone Pavček.)

Slikanica z naslovom *O dečku, ki se je bal vode* (Damodar 2009) morda celo obeta predstavitev kakega znamenitega Slovenca. Pisateljica je s svojimi zgodbami najmlajšim do zdaj namreč na izviren način poskušala približati tudi znamenite Slovence: Jurija Vego z zgodbo *O pastirčku, ki*

je znal računati, Primoža Trubarja z zgodbo *O mlinarju, ki je za knjigo mlin prodal* in Franceta Prešerna z zgodbo *O dečku, ki je pisal pesmi* (vse so izšle pri založbi Učila International).

Obravnavana slikanica je izšla dvojezično, v slovenskem in romskem jeziku: *O dečku, ki se je bal vode/Palu čhau, so daralahi le panjistar*. Romski prevod je prispeval Romeo Cener. Ilustrirala jo je priznana akademska slikarka Polona Lovšin in prav ilustracije so prve, ki pritegnejo bralca. Dvostranske ilustracije so slikarsko razkošne, barvno močne, prepričljive v mnogih "romskih" detajlih in same po sebi zelo sporočilne. Osupnejo s širokimi pejzaži, izrazi obrazov, s poznavanjem romskega likovnega izraza. Veseli bi bili strokovne kritiške ocene likovnega dela slikanice. Likovna plat slikanic je v zadnjem času zelo pogosto bogata in sporočilna, še zdaleč ne zgolj ilustracija besedila. To je zagotovo izraz sodobnega časa, v katerem vizualno pod vplivom digitalizacije vse bolj prevladuje nad besedilnim. Različne stroke razmišljajo o vzrokih in posledicah teh dejstev, predvsem za bralce. (Naj omenimo vsaj zbornik *Razmerja med slikovnimi in besedilnimi sporočili*: zbornik Bralnega društva Slovenije, ob 8. strokovnem posvetovanju, Ljubljana, 8. septembra 2009. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2009.) V tem zapisu bi želeli opozoriti le na to, kako se pojavlja čedalje več slikanic z dobrimi ilustracijami in slabšimi besedili.

Dvojezične izdaje mladinskih del, predvsem v slikanicah, so v zadnjih letih vse pogostejše. Nastajale so ob mednarodnem letu medkulturnega dialoga in večjezičnosti, nastajajo ob zavedanju, da je materni oziroma prvi jezik pomemben za slehernega človeka, da je v sodobnem globalnem svetu potrebno znanje tujih jezikov. Tudi v Sloveniji je v zadnjih letih več dvoali celo večjezičnih izdaj mladinskih knjig, predvsem slikanic, npr. zbirka Spominčice = Forget-me-nots založbe KUD Sodobnost International, izdaja slikanice *Rojstni dan* Barbare Hanuš v več jezikih pri založbi Miš idr.

Romska problematika oziroma Romi kot književni junaki in (avtorizirane) izdaje njihove pripovedne tvornosti se pogosteje pojavljajo prav tako v zadnjih letih, zagotovo delno kot posledica spoznanja – potrebnega za medsebojno razumevanje in sožitje v globalnem svetu – da smo vsi drugačni in vsi enaki. Tudi mladinska književnost tako obravnava različne marginalne in občutljive skupine, posameznike s posebnimi potrebami in podobno.

Ko pa se lotimo pozornejšega branja besedila v slikanici z naslovom *O dečku, ki se je bal vode*, neprijetno presenetita predvsem dve stvari: po eni strani nekako nelogična, po drugi pa stereotipna predstavitev romskega dečka, glavne književne osebe, in odnosa vrstnikov do njega. Besedilo namreč ne prepriča, da se je mali romski deček Venito zaradi hude izkušnje

v otroštvu (padel je v deročo reko in skoraj utonil, čeprav je znal plavati) *strašansko bal vode. Tako zelo, da je še piti ni hotel, kaj šele da bi se umival.* Prav to neumivanje in posledično neprijeten vonj, ki se širi od njega, je globoko zakoreninjen stereotip o Ciganih oziroma ciganih.

Venito je povezan z naravo, rad je na prostem, poleg tega pa je bister, radoveden in učljiv deček. Toda brez prijateljev, saj je drugačen, predvsem pa smrdi, zaradi česar se ga sošolci izogibajo. Otroci ga žalijo tudi z nagajivimi pesmicami. Venita boli, da je osamljen in težko prenaša žaljivke, toda še vedno laže kot umivanje. V svoji osamljenosti tolažeče doživlja srečanja z živalmi. *Venito si je želel, da bi ga tako kot njegove ljube živali tudi sošolci sprejeli takšnega, kakršen je. Nadarjenega, veselega, prijazenega in umazanega.*

Potem pa se zgodi, da gre razred na izlet na morje. Venito gre z njimi, čeprav je v zadregi in se boji, da ga bodo sošolci zvelkli v vodo. Toda ko se začne utapljati sošolec Peter, ki ne zna plavati, in Venito vidi, da mu nihče ne bo pomagal, skoči v vodo in potegne sošolca srečno na suho. Učiteljica ga pohvali, učenci ga občudujejo zaradi njegovega poguma in ga sprejmejo medse. Odslej je Venito srečnejši, ker ima prijatelje, in tudi umiva se skoraj vsak dan. *No, ne čisto vsak dan. Navsezadnje je bil deček in ti se ne umivajo prav radi. Nikdar pa se ni razvedelo, kako zelo se je bal vode.* Nato avtorica konča besedilo takole: *Venito bo vse življenje ostal romski deček. Vedno bo drugačen. Zaradi barve kože in zunanosti. Drugačen pa bo predvsem zaradi svoje nadarjenosti, poguma in pripravljenosti, da pomaga drugim.*

Že citirani stavki izražajo pomanjkljivosti besedila, ki je kot celota neizčiščeno in neizdelano. Zgodba je pravzaprav privlečena za lase, v njej je vsega preveč in nič ni zares domišljeno, preveč je različnih elementov, isti poudarki se prevečkrat ponovijo, hkrati pa se ne prepletajo v prepričljivo celoto. V nastajanju bi jo bilo treba bolj poglobljeno premisliti, v čem in zakaj je Venito drugačen, poudariti njegove odlike, ki so pogojene prav s tem, da je romski deček (izhajajo iz kulture Romov, ki so povezani z naravo in drug z drugim), prikazati predsodke neromskih otrok do njega, njegova želja (toda brez pravega prizadevanja!), da ga sprejmejo.

Tankočutnejša obravnava snovi in piljenje besedila bi pripomogla tudi k estetiki dognanosti besedila in njegovi umetniški prepričljivosti. Tedaj bi besedilo "zapelo" v odlomkih, ko se Venito čudežno srečuje z živalmi. Tudi nagajivke sošolcev so okorne. Oni mu res samo žaljivo nagajajo, toda avtorici bi ob tem lahko zadrhtela umetniška duša v prepričljivi zvočnosti besed.

Besedilo se torej loteva sodobne problematike drugačnosti in sprejetja Romov, opozarja na njihove prednosti in bogastva, ki ga prinašajo v naš

prostor, obenem pa tudi na naše predsodke. Toda manjka mu psihološke in sociološke poglobljenosti, ostaja na "varovalni" ravni, daleč od tega, da bi nas pretreslo, nam ozavestilo problematiko ali nas vsaj prisililo k razmisleku o našem lastnem odnosu do Romov.

Hkrati z neprepričljivostjo na sporočilni ravni se dogaja – kar je razumljivo – tudi površna literarizacija besedila. Želeli bi bolj izbrušen slog in več estetske dovršenosti. Zaradi pomanjkljivosti na obeh ravneh sta avtorica in njeno besedilo brez prave umetniške prepričljivosti. V resnici gre za to, da avtorica piše besedila brez neke notranje nuje, človeške prizadetosti in umetniške sile, zato je besedilo slabokrvno na vseh ravneh in v celoti. Kot bi bila na "lovu" za najbolj aktualnimi temami, motivi (literarno snovjo), ki bi jih želela med prvimi na Slovenskem tudi ubesediti in predstaviti mladim bralcem. (Knjižnično nadomestilo nekako spodbuja takšno početje, zato je avtorica nedvomno stimulirana, da ustvarja tako količino knjig vsako leto. Sicer bi jih izdala manj, morda le eno, pa tisto domišljeno in odlično literarizirano.)

Besedilu tako sicer ne gre odrekati kulturološkega vedenja in publicističnega angažmaja o problemu. Ob prvem branju bo besedilo najbrž tudi dokaj všečno manj pozornemu bralcu in dobrodošlo marsikateremu vzgojitelju zaradi aktualne in vzgojne problematike. Prav z zadnjim pa smo spet prišli čez rob, kjer se ne udejanja literarnost besedila.

Obravnavana slikanica potrjuje – kar že lep čas ugotavljamo ob spremljanju književne produkcije Mojiceje Podgoršek – da gre za tipično avtorico našega časa, ki pozna sodobne izzive, pozna probleme otrok, pozna pa tudi njihove bralne interese in zmožnosti. Pozna tudi pričakovanja vzgojiteljev. Do neke mere ji ne gre odrekati senzibilnosti in spretnosti pri pisanju besedil. Piše hitro in se zna odzvati na potrebe bralcev in književnega trga. Toda – prav zaradi hitrosti in količine – njena besedila niso sporočilno poglobljena in estetsko izčiščena. (O značilnostih sodobne književne produkcije se med drugim lahko poučimo v knjigi Mihe Kovača: *Od katedrale do palačinke*: tisk, branje in znanje v digitalni družbi. (Ljubljana: Študentska založba, 2009.) Avtor razmišlja, kakšne spremembe se dogajajo v sodobnih družbah na področju knjige hkrati z razvojem digitalnih tehnologij.)

Ker pa so besedila Mojiceje Podgoršek vendarle spretno napisana ter všečna mlajšim bralcem in njihovim vzgojiteljem (ne pozabimo, da so v splošnih knjižnicah zelo izsposojana!), se ob tem upravičeno sprašujemo, kako ta – in vsa takšna sodobna besedila – vplivajo na razvoj književnega okusa in svetovnega nazora (mladih) bralcev.

* Tilka Jamnik, Pionirska knjižnica Ljubljana

Sodobne teatralije



Vesna Jurca Tadel



Vrnitev Magellija – drugič

**30. december 2009, Slovensko mladinsko gledališče –
Anthony Burgess: Peklenska pomaranča (ogled ponovitve; premiera
je bila 11. decembra 2009)**

Peklenska pomaranča, kot jo igrajo v Slovenskem mladinskem gledališču, je narejena po igri, ki jo je Burgess leta 1986 po svojem razvpitem romanu iz leta 1962 sam napisal, baje zato, da bi dal tudi dramatizaciji avtorski pečat. V današnji ciljni publiki je verjetno bolj malo takih, ki so videli znameniti Kubrickov film iz leta 1971 ali ki vejo za kulturni status, ki ga je nekoč imel oziroma ga je najbrž dobil tudi zaradi režiserjeve nepreklicne prepovedi njegovega predvajanja. Iz napovedi je bilo razbrati, da naj bi Burgessovo igro, ki se dogaja v futuristično totalitarni varianti Londona, Pograjc prestavil v naš čas in s tem današnji ciljni publiki približal njeno temeljno problematiko – namreč, problem možnosti človekove svobode v totalitarni družbi. Zgodba o nasilnem petnajstletnem Alexu naj bi nagovarjala tudi današnjega gledalca. S čim?

Alex s svojo tolpo na začetku brez pravega vzroka pretepa, izsiljuje in ubija, potem zapade v mline državnih institucij, ki ga poskušajo na razne načine prevzgojiti (najprej v poboljševalnici z nasilnim vbijanjem discipline kot z religijo; potem z vprašljivo metodo prevzgoje srca režimskega zdravnika Brodskega, ki mu s prikazom najstrahotnejših prizorov nasilja vzbudi gnus in posledično kesanje ter pokoro), a se ta prevzgoja precej neposrečeno konča, saj poskuša ozdravljeni Alex narediti samomor, zato ga država spet spremeni v starega nasilnega Alexa. V romanu in drami se (za razliko od filma) Alex na koncu le pokesa in poskuša zaživeti drugačno življenje.

Zanimivo je, da Pograjčev pristop precej hitro razkrije temeljni problem Burgessovega teksta: s tem ko mu je, logično, odvzet naboj šokantne

radikalnosti, zaradi katere je v času svojega nastanka morda res predstavljal določen premik, se zdaj zdi komaj kaj več kot nizanje prizorov nasilja, ki so posejani v ne preveč spretno strukturirano zgodbo in začinjani z didaktičnimi in moralističnimi ideološkimi parolami. Pograjčeva aktualizacija ostane precej na površju; potem ko v prologu na platno projicira sliko Bleda, ob čemer zadoni slovenska himna, kar naj bi gledalcem dalo vedeti, da bi se dogajanje, ki sledi, lahko odigralo tudi pri nas, sledi v nadaljevanju stilizirano, napol mehanicistično preigravanje Burgessovega teksta, z mnogimi značilno "pograjčevskimi" režijskimi prijemi; najbolj značilni so predvsem elementi lutkovnega gledališča in cirkusantskega artizma, a brez kakršnekoli refleksije. S tem nas zaziblje v nekakšen delirično onirični, povsem nerealni svet, ki z našo sedanostjo nima prav nobene zveze. Morebitne družbene kritike – huligani na eni strani in represivni družbeni aparati na drugi strani ter vprašanje dobrote oziroma svobode izbire – ni zaslediti. Česa drugega razen idejno neobveznega, čeprav formalno inventivnega poigravanja z možnostmi uprizarjanja nasilja, tudi ni.

S prvim prizorom nasilja, ko Alex in njegovi pajdaši posilijo in ubijejo pisateljovo ženo, njega pa pohabijo, v nekakšnih odvodih gejevskih kostumov, Pograjc sicer zastavi predstavo na visoki napetosti, a ta kaj hitro popusti. V predstavi namreč niso tematizirani ne morebitni zunanji/družbeni ne notranji/intimni vzroki za Alexovo nasilnost, ampak je prikazan kot nekakšen avtomatiziran pajac – in taki so tudi vsi drugi liki: tako vzgojitelj kot sotrpini v poboljševalnici, tako zdravnik, ki ga operira, kot sestra, ki mu pomaga, pa njegova družina itd. – vsi, razen pisatelja, s katerim se na koncu spet sooči. In s tem – s to mešanico karikiranja in grotesknega pretiravanja, začinjeno z dobršno mero igralskega artizma – se vse skupaj zvede na raven in domet risanke. Liki, ki jih gledamo na odru, so kot naviti pajaci, in vse strahote, ki se jim dogajajo, nas ne zaskrbijo nič bolj, kot kadar se v risanki dva lika pretepeta do neprepoznavnosti.

Po predstavi sicer so posejane posamezne replike, ki naj nam bi dale misliti, na primer: "človek je sad – hočejo ga spremeniti v robota"; "glasba so nebesa onkraj zla"; "dobrota je svoboda izbire"; "verjel sem, da je religija nad politiko" – vendar v tovrstni uprizoritvi izzvenijo v prazno oziroma zazvenijo precej naivno in didaktično.

Kot vedno pri Pograjcu je seveda tudi tu ogromno formalnih režijskih domislic, npr: gojenci v poboljševalnici priplešejo kot nekakšni roboti/lutke; ministra se pojavita oblečena kot Indijanec in pirat na hoduljah; najbolj značilen (in gledališko vznemirljiv) je prizor, ko Alex ozdravljen pride domov, kjer ga pričaka miza, obložena s košarami sadja, za katere

se izkaže, da so njegovi domači, oče, mama in novi podnajemnik, ki je tačas zasedel njegovo sobo – igralci namreč sedijo pod mizo, na glavi pa imajo klobuke v obliki košar.

Pa vendar se zdi, da je predstava v celoti en velik nesporazum – ki izvira iz tega, da se Pograjc zadovolji oziroma očitno izgubi prav v tej svoji izjemni invenciji in igrivosti, pri iskanju in iznajdevanju vedno novih form in domislic, pri čemer pa pozablja na vsebino. Pograjčeva *Peklenska pomaranča* ni usmerjena ne proti kateremukoli represivnemu elementu v današnji družbi; niti ne problematizira nasilja kot takega (na kar nakazuje začetnih nekaj prizorov); niti ne problematizira osnovnega vprašanja svobode izbire posameznika.

In če se taki temi, kot je nasilje na eni strani in svoboda posameznika na drugi strani, izgubita v množici artističnih mizanscenskih rešitev, gledalca pa pri tem niti za hip ne spreleti srh, potem se tovrstni artizem nevarno približa meji nenevarnega, izpraznjenega – kiča.

* * *

8. januar 2010, Zagrebačko kazalište mladih – Filip Šovagović/Igor Rajki/Nina Mitrović/Damir Karakaš/Ivan Vidić: Zagrebški pentagram (gostovanje v Slovenskem mladinskem gledališču)

Povsem drugi občutki so me prevevali, ko sem ob gostovanju zagrebškega Ze-ka-ema v isti dvorani sedela čez deset dni. In če sem se pri prvi od petih enodejank za hip sama pri sebi še začudeno in skoraj malo zaskrbljeno spraševala: “In tole naj bi bila najboljša predstava lanske sezone na Hrvaškem?”, sem se pri drugi že popolnoma vživela. Izhodiščna Magellijeva ideja je res odlična (mimogrede, zakaj se tega ne spomni tudi kdo pri nas?): petim avtorjem mlade generacije je namreč naročil enodejanke iz sodobnega življenja v Zagrebu – in nastal je *Zagrebski pentagram*.

Teksti so povsem raznovrstni, dejansko je njihova edina skupna lastnost ta, da se dogajajo tukaj in zdaj – in da neverjetno zabavno, hkrati pa na zavezujoč način spregovarjajo o nekaterih perečih problemih našega (oziroma zagrebškega) vsakdana: brezposelnosti, pomanjkanju, nasilju, nerazčiščenemu odnosu do zgodovine, ranljivosti medosebnih odnosov, pa seveda o nikoli izpeti odtujenosti in grozljivi osamljenosti današnjega človeka itd. Tudi niso vsi teksti enako močni; še najšibkejši se najprej zdi prvi, nekakšen umetnikov credo, čeprav se za nazaj izkaže, da pravzaprav daje celotni predstavi več kot primeren ton, enigmatičen in v isti sapi zelo preprost in učinkovit predtakt. In čeprav je vsak tekst v celoti svet zase, polno zaživi šele v kombinaciji z vsemi drugimi, tudi in predvsem zaradi

inteligentne, premišljene, do konca osmišljene režije Paola Magellija in dramaturgije Željke Udovičić.

Prva igra, *Območje sanj* Filipa Šovagovića, je sicer mišljena kot samo-spraševanje umetnice, pesnice, o svojem početu, o smislu vsega skupaj, med drugim pove zgodbo o babici, ki je naredila samomor, niza bolj ali manj izpraznjene floskule o življenju in gledališču; in ko ugotovi, da vse skupaj, umetnost pa še sploh, nima smisla, se odloči, da bo odšla; a še ko odhaja, se sprašuje, ali je bolje živeti kot človek in umreti kot umetnik ali nasprotno; in ko končno odide, objubi, da ne bo napisala niti vrstice več. To skrajno resignirano gesto umetnika v današnjem svetu Magelli olajša s tem, da dà te težke besede govoriti paru glumačev, dvema klovnoma, ki lahko priskakljata na oder, z nekakšnim svetniškim sijem nad glavo, vsake toliko odrecitirata kako pesmico, skupaj skandirata in se lahko poigravata s pezzantnimi mislimi – s tem se vse skupaj zrelativizira, teže besed pa na koncu odnese v zrak kot balon.

In že smo pripravljeni na naslednji prizor, *Rop* Igorja Rajkija. Zdaj se predstava šele prav začne. Na oder se nakaplja družina: mama – vsa nabrita, seksi, podjetna, obsedena s slovnico; oče – rahlo mačističen, neutrujen kovač slabih rim; babica – kadar ne spi, zagnana partizanka; pa sinček in še pravi dojenček (oba otroka igrata odrasla igralca). Avtor jih na hitro in učinkovito, krokijsko naslika, po uvodnih običajnih družinskih banalnostih hitro prodremo v srž problema: družina je brez denarja. Rešitev? Podjetna mama ima revolucionarno idejo: s plastično pištolo grejo oropat samopostrežno trgovino. Vsi so za akcijo, še babica se zbudi. Naredijo seznam, kaj vse bodo kupili, vmes babica od nekod privleče partizanske kape, ki jih bodo potrebovali za akcijo. Dogajanje se preseli na film, ki se predvaja na platno, veselo se vozijo v avtu in zapojejo nekakšno hiphop himno o vsemogočnosti samopostrežnih trgovin. A ko pridejo do prve, se izkaže, da jih je nekdo že prehitel – je že izropana. Poklapani se vrnejo domov in ne preostane jim drugega, kot da izkopljejo dedka, saj nimajo več denarja za vzdrževanje njegovega groba. Nenavadna kombinacija čistega absurda s skoraj buñuelovsko nadrealističnimi elementi –ko/če pa se kak detajl zazdi problematičen (npr. očetove rime), avtor akcijo hitro požene naprej, dà v višjo prestavo, vse skupaj pa lepo zaokroži v vrtoglavo parodijo.

V naslednjem prizoru (*Javier Nine Mitrović*) imamo dve prijateljici in sestro ene od njiju, ki se skoraj ves prizor kuja pod kupom blazin, ker jo je pustil fant; prijateljici se odpravljata v kino, gledat gresta film, s Javierjem Bardemom seveda, a ne vesta, ali lahko pustita sestro samo v takem stanju. V ospredju je izključno erotična problematika; medtem

ko je prva v zvezi s poročenim moškim in ji je bolj ali manj jasno, da to ne pelje nikamor, je imela druga po dolgih letih samote končno bežno afero z natakarnjem; potem pride še sosedo, vsa prekipevajoče erotična, skoraj jo raznaša od ponosa, saj dejansko gre s tipom v kino. In ko se tudi prijateljici odločita, da vseeno gresta ven, se sestra, gala oblečena, prikaže izpod kupa blazin, brca balon, sede v banjo – in si prereže žile. Besedilo Nine Mitrović je edino ultrarealistično, a neusmiljeno: skozi izrazito klišejske in banalne ženske pogovore v stilu razočaranih gospodinj ali še česa slabšega prikazuje vso strahoto in brezizhodnost osamljenosti.

Ta pa je na povsem drugačen način izpostavljena tudi v tekstu *Skoraj nikoli ne zaklepamo* Damirja Karakaša, v katerem realizem na trenutke že skoraj prestopa bregove. V ospredju je klavstrofobična situacija med mamom in sinom, ki živita v bedi, on se je ravno vrnil iz norišnice, ona mu cele dneve najeda z banalnimi zahtevami (naj nastavi mišolovko, naj prilepi nazaj odlomljeno roko na kipec Jezusa). On vidi priložnost za izhod, ko spozna punco, ki jo v avtobusu reši pred bando nasilnežev, a ko pride k njej na obisk, se izkaže, da je njen brat, sicer policaj, še hujši nasilnež in tiran. Izhoda ni; niti ne more on ubiti mame niti ne more ona zbežati izpod bratove oblasti in spolnih zlorab. Začaranega kroga osamljenosti, nasilja, revščine se ne da prekiniti.

Zato pa se zdi začetek pete epizode, *Zoo* Ivana Vidića, najprej iz čisto drugega vica. Tu je par, verjetno in bolj ali manj sveže zaljubljen, ki se ponoči vrača domov mimo zagrebškega parka Maksimir. Najprej se poljubljata, morda se bosta spustila še v kaj več. Nenadoma pa zgodba skrene s polja realnosti in zaide v gozd, kjer poskuša pokazati, kaj se skriva za stvarmi: najprej pride mimo punčka z balonom, izkaže se, da je sama Metka, ki išče bratca Janka; potem se prikaže govoreči volk, nato ljubosumna govoreča volkulja, vse skupaj pa zaokroži kip na piedestalu, z rdečimi slušalkami – izkaže se, da je to duh škofa, ki je dal zgraditi Maksimir in ga je zapustil Zagrebčanom; zdaj pa se škandalizira nad tem, kako bedni in prazni ljudje hodijo naokrog, zato predstavo sklene z razočarano izjavo, da jim danes parka že ne bi dal.

Magelli je po principu omnibusa vse skupaj povezal z nekaterimi skoraj neopaznimi, a dobro premišljenimi elementi – eden od likov npr. nenehno teka s čevlji naokrog, kar se vsebinsko zaokroži in osmisli v tretji epizodi; element žoge/balona, ki prehaja iz ene epizode v drugo; duhovita, učinkovita in verzatilna scenografija Lorenza Bancija, ki postavi igralce na mehka, vdirajoča se tla nekakšnih starih modrecev znotraj okvira, ki spominja na peskovnik (po radikalnosti in učinkovitosti izhodiščne ideje spominja na poševnino v novogoriških *Letoviščarjih* istega scenografa).

Bistvo pa je, da je z lahkoto izbežal iz vsakega besedila najboljše, poiskal njegovo bistvo, potem pa s prefinjenim občutkom za detajle, za psihologijo, za igralce (prav vsi so ustvarili izjemne vloge), za poanto, za pravo mero, za vsako epizodo posebej iznašel poseben stil. *Zagrebski pentagram* je neulovljiva mešanica absurda, socialne drame, romantične komedije, poceni soap opere, parodije in pravljice. Ta nenavadna, iskriava, pravzaprav večinoma zabavna in duhovita, na trenutke pa neskončno žalostna in frustrirajoča mešanica žanrov ustvarja izjemno močno predstavo, ki se gledalca zlahka dotakne in mu odpre oči za dogajanje okrog sebe.

* * *

9. januar 2010, SNG Drama Ljubljana – William Shakespeare: Julij Cezar

Ko zadnje čase poskušam odkriti, kje je katera predstava zašla, se mi največkrat zazdi, da režiser preprosto pred sabo ni imel celotne slike – in to, ali je ni imel že od vsega začetka in je to pač njegova metoda ali pa se je to zgodilo šele proti koncu in je nekje na sredi zašel, niti ni tako pomembno, saj je končni učinek enak. Vse prevečkrat se soočam s predstavo, v kateri razbiram samo posamezne drobce, končna slika pa se nikakor ne sestavi.

Tako je bilo tudi pri novi postavitvi *Julija Cezarja* v ljubljanski Drami, predstavi, pri kateri sem zaradi besedila, ki je lahko ali “večno” aktualno ali dejansko aktualno, saj se ga dà aplicirati na katerokoli politično situacijo, in pa zaradi zares vrhunske zasedbe imela velika pričakovanja. Kaj gre sploh lahko narobe?

Na začetku niti ni kazalo, da veliko. Spraševala sem se, s katerega konca bo režiser de Brea besedilo zagrabil: bo v ospredju politični boj za oblast – zgodba o tem, kako se zaradi premočnih ambicij vladajočega Cezarja družba njegovih nekdanjih prijateljev in somišljenikov pod vodstvom zavistnega Kasija in s soglasjem Cezarjevega ljubljenca Bruta počasi prelevi v skupino zarotnikov, ki v imenu, oziroma v dobro ljudstva, seveda, Cezarja ubijejo; in kako se potem to isto ljudstvo pod vplivom Cezarju zvestega Antonija obrne proti njim, da morajo zbežati; in kako je potem ta isti Antonij enako neskrupulozen in oblastniški, kot je bil prej Cezar; in kako se Brut in Kasij skregata, potem pa vseeno združita v boju proti Antoniju in Oktaviju; in kako na koncu oba naredita samomor. Bo torej v ospredju mehanizem vzpona in padca z oblasti, ki je že od rimskih časov, če že ne od vekomaj enak? In kako bo prikazal ljudstvo: kot zlahka vodljivo drhal, ki s tem problematizira tudi visokoleteče floskule njenih voditeljev, ki

delujejo v njegovem imenu? Ali kot nejeverni, nezaupljivi, nepredvidljivi element, s katerim je treba nenehno računati ali pa ga vzeti v zakup?

Ali bo v ospredju kak poskus navezave na današnji čas, na katerega od sodobnih lokalnih ali pa tudi globalnih voditeljev in na zvestobo/zavist njegovih sodelavcev; tako kot naj bi Shakespeare v rimsko preobleko v resnici zavil dvomljiv status kraljice Elizabete in ambicije grofa Essexja?

Ali pa bo težišče prestavil na bolj intimno raven? Se bo posvetil notranjim bojem Bruta, "najboljšega" Cezarjevega prijatelja, kot se sam imenuje, ki se odloči, da vseeno bolj kot Cezarja ljubi Rim; bo raziskal, kakšni so dejansko Kasijevi motivi? Kako bo interpretiral nenavadni prizor prepira med dvema nekdanjima zaveznikoma, Brutom in Kasijem, v četrtem dejanju: kot zunanjo manifestacijo njunega kesanja, spoznanja, da sta ravnala napak? Kako bo vodil lik Antonija? Kako naj razumemo njegovo slepo zvestobo Cezarju, manipulacijo z množicami, cinično obravnavanje zaveznika Lepida in hladnokrven prihod na oblast preko trupel; naj nam v končni fazi vzbudi odpor? In kakšen bo Cezar? Ohol tiran, simpatični vladar, človeški zaradi svojih napak – eno ali drugo ali oboje hkrati?

In: ali bo de Brea pri branju Julija Cezarja probleme le razpiral ali se bo mogoče postavil na katero od strani?

Kup vprašanj, odgovora pa v predstavi skoraj nobenega. Če se na začetku zazdi, da bo šla linija morda v smer razkrivanja absurdnega mehanizma politike (z začetnim resnobnim ozračjem, temnim odrom in ritualiziranim pompozim Cezarjevim prihodom v spremljavi godbe na pihala), je takoj po tem v poudarjenem in počasi razčlenjenem prizoru prvega Kasijevega prepričevanja Bruta videti, da se bo de Brea posvetil psihološkemu utemeljevanju junakov. Tudi prav. A potem se začne nit vedno bolj vozlati in cikcakati, na odru pa se vrstijo in kopičijo prizori, ki so vsebinsko slabo razčlenjeni, začinjeni pa z nekaterimi bizarnimi (bolj zunanji kot interpretativnimi) elementi – in na tem principu je zgrajena vsa predstava.

De Brea na praznem črnem odru z bombastičnim nastopom Cezarja (Ivo Ban) vzpostavi svet blišča in sijaja (kostumi so iz ne tako oddaljene preteklosti, najbrž tam nekje izmed obeh vojn), svet nekakšnih dvorskih ritualov, ki očitno služijo vzdrževanju Cezarjeve veličine; ob srečanju z ženo Kalpurnijo (Silva Čušin) Cezar takoj izrazi željo po potomcu, k čemur naj bi pripomogel njemu najbolj vdani Antonij (Igor Samobor); sledi napol lasciven ples Kalpurnije in Antonija. Je med njima kaj? Ne vemo. Potem se prikaže videc, bolj v zrak izreče znamenito prerokbo: "boj se marčevih id" in dvor odide slaviti Cezarjevo zmago.

Zdaj ostaneta na odru sama Brut (Jernej Šugman) in Kasij (Gregor Baković). Kasij je naslonjen na portal, kadi, počasi in previdno se loteva (videti je) precej prostodušnega in iskrenega Bruta; ugotovi, da je tudi Brut nezadovoljen z očitnimi Cezarjevimi ambicijami. Cezar se vrne, in ko se pritoži, da je Kasij nevaren, ga zvesti Antonij takoj tako rekoč s pogledom prežene. V naslednjem prizoru stopimo, očitno, v svet mafije: ko Kasij poizveduje pri Kaski (Bojan Emeršič) in Cini (Janez Škof), ki – oblečena v značilne črne obleke in s klobukom na glavi – jesta špagete, kako se je Cezar vedel na slavju, je nasilen; tudi pozneje med novačenjem novih zarotnikov malo izsiljuje, malo poplesuje na sicilijanske napeve. In ko na svojo stran pridobi Kasko in Cicera (Rok Vihar), je zarota zapečaten – prepričati morajo le še Bruta. Oder se zatemni, zarotniki se obrnejo, od zadaj se zasliši glasno dihanje, v snopu svetlobe zagledamo Bruta, kako se muči s slabimi sanjami. Bruta ni več treba prepričevati; in njegovo prizadevanje, da bi sam pred sabo in pred drugimi opravičil svojo odločitev (“smo zdravniki, ne morilci”) je pretresljivo; a ta psihološko logični element se izgubi takoj v naslednjem prizoru med Brutom in Porcijo (Maja Sever), njegovo ženo, ki je – namesto normalnega dialoga med ljubečim možem in ženo, v katerem poskuša žena izvedeti, kaj moža teži – odigran v nekakšni nenavadni, počasni, skoraj ritualno privzdignjeni stilizaciji. Enako počasno in slovesno se potem začne tretje dejanje, ko Cezar naslednje jutro pove, da je imel slabe sanje, si skuha kavo, tiho zapleše z ženo, kar se vse odigra tako rekoč v “slow-motionu”. In ko Cezarja pozneje oblačijo za usoden odhod na Kapitol, njegov sluga, medtem ko ga brije, prepeva arijo “Vesti la Giubba” iz opere *Glumači* (s katero si v operi tenorist v vlogi glumača Cania daje pogum, da si nadene Harlekinovo belo masko – asociacija na brivsko peno? – in veselo nastopi pred publiko, čeprav se mu trže srce zaradi ženine nezvestobe – le kakšno zvezo ima to s Cezarjevo situacijo?). In tako dalje.

De Breovo branje *Julija Cezarja* je povsem nekonsistentno, sestavljeno iz raznovrstnih elementov, ki nimajo skupne niti, so pa tu in tam zanimivi in učinkoviti. Tako je npr. potencialno zanimiv lik Kaske kot tipičnega mafijca; učinkovit je prizor Brutovih morastih sanj (s težkim dihanjem v offu); ali prizor, v katerem eden od zarotnikov (Gaj) plane k Brutu kot nekakšna prikazen in pred zrcalom odigra/vadi umor.

A to so posamezni prebliski in domisleki. Predstava v celoti pa se vedno bolj ruši in postaja na eni strani preobložena z detajli, ki so tako poudarjeni, da si gledalec zaman prizadeva najti njihov skriti pomen, na drugi strani pa, vsaj tako učinkuje, povsem nepremišljena.

Največji lapsus pa je prav najznamenitejši prizor te igre, namreč govor Marka Antonija “in Brutus res je častivreden mož”, s katerim Antonij množico, ki je bila prej naklonjena Brutu in zarotnikom, neopazno obrne proti njim. Pri de Brei Antonij te besede namesto razjarjenemu ljudstvu govori Cezarjevim morilcem – in ti se torej obrnejo sami proti sebi – ali kaj? Če naj bi igralci v tem prizoru prestopili v druge vloge, to ni bilo dovolj razvidno; če pa ne, potem pa tako ali tako ne zdrži logika dramske strukture do konca in je vloga zarotnikov proti Cezarju vsaj v tem prizoru povsem nelogična in pri gledalcu sproža napačna in povsem nepotrebna vprašanja. Govor, ki se iskri od retorične briljance, je tu moten in prekinjan z zrežiranimi dodatki (pljuvanje, polivanje z vodo) – njegova poanta pa se povsem izgubi.

De Brea potem prikaže še nekaj umorov na odru, vendar ni povsem razvidno, kdo, koga in zakaj ubije (liki treh zarotnikov, ki jih igra Janez Škof, se med sabo pomešajo); medtem ko pri Shakespearju razbesnjeno ljudstvo pesnika Cino ubije samo zato, ker se imenuje enako kot eden od zarotnikov, se tu trupla nizajo kar tako, zaradi dramatičnega učinka. Zarotniki vedno bolj dobivajo poteze plačanih mafijskih morilcev, a le navzven, zaradi kostumov in ponavljajočih se sicilijanskih napevov.

In kolikor se de Brea pretirano posveča nerazumljivim detajlom v prvi polovici igre, za katere porabi nesorazmerno veliko časa, toliko hitreje opravi z zadnjima dvema dejanjema, saj sta zreducirani na minimum. Ne zmeni se za zanimive možnosti za interpretacijo Antonijevega vzpona ali za pogubne posledice izdajstva, ki razsajajo po Brutu in zastrupljajo odnos med nekdanjimi zavezniki. Shakespearjev veliki finale, v katerem se posveti končnim mukam vsakega junaka posebej, uprizori de Brea kot bliskovit strelski obračun. V zaključnem prizoru Antonij in Oktavijan, oblečena v nacistične uniforme, obesita na kavljje trupli Bruta in Kasija.

Predstava poteka vedno bolj razvlečeno in solemno, premiki so poudarjeni in izvedeni v tišini, besede pridejo in padajo počasi, odnosi med osebami pa so večinoma medli in nerazdelani, zvedeni na dramatične zunanje geste. In Shakespearjeve besede se, namesto da bi vzbujale srh, v tej razvlečeni obliki preprosto izgubljajo. Predstava v celoti pa je brez repa in glave.

* * *

21. januar 2010, Slovensko stalno gledališče Trst – Anton Pavlovič Čehov: Uh, ljubezen

O škodljivosti tobaka, Medved in Snubač, tri besedila Čehova, napisana po načelu vodvila, povezana v en večer; kakršenkoli je pač že bil vsebinski

premislek, da so za nov začetek v tržaškem gledališču izbrali prav ta “večer s Čehovom” – v kombinaciji z režiserjem Magelijem in njegovo ekipo večinoma stalnih sodelavcev (dramaturginjo Željko Udovičić, scenografom Lorenzom Bancijem, kostumografom Leom Kulašem in avtorjem glasbe Arturom Annechinnom) je to bil zadetek v polno.

Prvi dramolet je en sam daljši monolog, v katerem mora Njuhin po navodilu žene, ki je lastnica nekakšnega zavoda, publiki predavati o škodljivosti tobaka, kar pa se kaj hitro sprevrže v vse kaj drugega: o tobaku je dejansko beseda samo na začetku in na koncu, ko se mož ustraši, da ga žena ne bi zasačila, vmes pa nam razkrije vso bedo svoje eksistence, vse kompromise, ki jih je moral do zdaj v zakonu sprejeti in vse že zdavnaj pokopane upe na drugačno življenje. Kar je tu potencialno smešno, je osnovna situacija – kontrast med tem, o čemer naj bi predaval, in tem, kar nam ubogi Njuhin na hitro pove; med njegovim nenadnim izbruhom poguma, ko se odloči, da bo pobegnil iz situacije, ki ga omejuje in duši, ter pohlevnim strahom, da ne bi žena odkrila, kako je ni ubogal ... V *Medvedu* imamo mlado vdovo Popovo, ki se je odločila, da se bo povsem izolirala, potem pa v njen mali urejeni svet nenadoma vdere Smirnov, upnik njenega pokojnega moža, ki od nje terja denar; njuna začetna vzajemna nenaklonjenost se kaj hitro sprevrže v, vsaj tako se zdi, ljubezen, in konec je srečen, pa tudi finančnih skrbi ne bo več ... V *Snubaču* pa pride družinski prijatelj Lomov (končno) k očetu zasnuti domačo hčer Natalijo; a čim se najdeta sama, se spričkata zaradi najbolj banalne stvari; na koncu se sicer pobotata in res zaročita – in konec je, najbrž, srečen ... Trije vodvili torej, ki pa so to le po obliki; dejansko pa iz vsake pore pronica značilna Čehovova brezkompromisnost pri neusmiljenem razgaljanju smešnosti in hkrati neizogibnosti človekovega stremljenja po sreči in banalnosti njegovih prizadevanj.

Magelli je izhajal prav iz tega: iz nasprotja med površinsko smešnostjo osnovnih situacij in jalovostjo v globini. Niso sicer vsi deli enako močni – a začetek je naravnost fascinanten. Oder, ki je ves obdan z belo prevleko, je najprej čisto prazen, na rampi stoji le več mikrofонов; pomislim: kaj pa če so pripravljene za kake slovesne govore, glede na to, da je danes po dolgotrajnem premoru na odru tržaškega gledališča končno spet predstava? Potem pa počasi pridejo na oder nastopajoči, nekaj je igralcev, nekaj je članov tehnike, kot nekako razberem iz kostumov. Postavijo se pred mikrofone in začnejo brati – najprej odrski delavci, potem igralci; prvi seveda brez interpretacije, suho, kot gola dejstva, drugi z občutkom. Berejo, izmenično, izseke najznamenitejših replik iz dram Čehova: odlomek o gozdovih in človekovem neusmiljenem uničevanju narave; o tem,

da je treba živeti; o tem, da je treba delati; o brezupni ljubezni; o zlagani umetnosti; o naveličanosti in utrujenosti – besede, ki jih je Čehov položil v usta junakov iz *Strička Vanje*, *Utve*, *Platonova* ... In ki vsaka posebej, vse skupaj pa sploh, učinkujejo kot najčistejši ekstrakt, kot najbolj natančna definicija človekove eksistence v svetu, predstavljajo tako močan uvod, da se predstava potem še nekaj časa kar ne more prav pobrati.

Zdi se namreč, da Magelli s prvo “šalo”, *O škodljivosti tobaka*, ni imel prevelike sreče: Luka Cimprič je pri svoji interpretaciji Njuhina nekam zaletav, ne povsem natančen v menjavi tem in razpoloženj, morda preveč durovski; zaključek te epizode, ko se Njuhin do konca razgali (in tudi res sleče do nagega) in nemočno zmeče biljardne žogice, s katerimi se poigrava, v mehko belo steno, kjer se kar izgubijo, pusti gledalca v negotovem spraševanju, kako se bo predstava od tu naprej razvila. (Šele potem se namreč izkaže, da je ta epizoda tobaku pravzaprav poseben komentar obeh naslednjih, saj je lik Njuhina zlahka kateri od obeh ženinov iz *Medveda* ali *Snubača* – dvajset let pozneje.)

A k sreči gre potem v vedno večjo globino, v vedno večjo natančnost in inventivnost pri uprizarjanju osnovnih situacij pri dvorjenju oziroma parjenju, kar je glavna tema drugih dveh enodejank. Predstava je polna prebliskov, s katerimi Magelli premišljeno ilustrira dvojno naravo “ljubezni”, vsak detajl v njej je osmišljen. Spretno uporabi elemente situacijske komedije, vse gre v smer pretiranega, eksaltiranega stila igre, ki ga danes poznamo le še iz filmskih burlesk – geste so pretirane, mimika tudi. Lari Komar, ki se kot Popova pretirano poudarjeno zavija v patetiko žalovanja, stoji nasproti Danijel Malalan kot vehementni upnik Smirnov, z bebavo samozadovoljnim in neizbrisno širokim nasmeškom na obrazu, med njima pa Rafael Vončina kot njej vdani služabnik. Magelli uporabi tudi več duhovitih gagov, tudi z uporabo več planov: ko na primer Popova publiki kaže fotografijo svojega nekdanjega moža, v ozadju vidimo, kako se Smirnov kot kak petelinček bojuje s služabnikom, ker bi rad vdrl k Popovi; ko Popova pleše s slugo, se Smirnov v ozadju priplazi nazaj kot kuža. Pri tem pa pazi, da bi dal vedeti, kako zelo dvomljiv je srečen konec, ki se mu dogajanje začne približevati. Zbližanje Popove in “medveda” Smirnova je izpeljano na meji nasilnosti, odnos moški/ženska pa je pravzaprav prignan do agresivnega in v osnovi bridko egoističnega daj-dama.

Ta princip je še bolj zaostren v *Snubaču*, ki sicer na besedni ravni nudi več komike, a dà na koncu še bolj jasno vedeti, kakšen bo zakon med Lomovom in Natašo. Zato pa je pred tem njun nenavadni ritual dvorjenja toliko bolj grotesken. Danijel Malalan se tu kot Lomov spremeni v neprepoznavno nasprotje Smirnova: namesto neuničljivega nasmeška in petelinje frizure

je tu popolna podoba do skrajnosti plahega, negotovega in poklapanega snubca, ki je nenehno na robu joka od groze pred morebitnim fiaskom svojih namer. Fascinantna in zelo natančna igralska preobrazba, ki jo je prav užitek opazovati in ostane v spominu. Iz takega koncepta in izpeljave njegovega lika izhaja tudi več gagov (kako nespretno npr. izroči svojemu bodočemu tastu šopek rož). V vlogi Nataše je odlična Miriam Monica: muhasto nevesto zastavi kot lik kake štoraste princeske iz pravljice, s poudarjeno groteskno mimiko – pri čemer je precej učinkovitejši kontrast prizor, v katerem se zave, da si je po lastni neumnosti skoraj zapravila možnost poroke, zato se sleče do nagega, zaigra na pozavno in okrog svojega (skoraj nesojenega) snubca zapleše svojevrsten snubitveni ples, da bi ga spet osvojila.

Predstava, ki zaradi ambiciozne, ostre in natančne interpretacije Čehova noče in noče iti iz spomina in ki zaradi pronicljivih in presenetljivih vpogledov v skrite kotičke človeške duše opominja na nenehni preplet smešnega in žalostnega, banalnega in vzvišenega, upov in brezupov v vsakdanjem življenju. In ki predstavlja zelo uspešen začetek novega poglavja v tržaškem gledališču – ter sproža vprašanje, zakaj Magelli tako redko režira na slovenskih odrih.



Matej Bogataj

Kobilice, race, živalska farma

Martin in Gregor ali Od junaka do bedaka. Po Levstikovi povesti priredila in parafrazirala Ira Ratej. Režija Matjaž Latin. 14. januarja 2010, Štihova dvorana Cankarjevega doma.

Ratejeva je Levstikovo besedilo posodobila tako, da ga je presvetlila skozi prizmo sodobnosti in celo aktualnosti, pa vendar tako, da se izpod novega vidi temelj, vokalni kamen, sama Levstikova povest. V prostoru okrogle dvorane se srečata možaka dveh hitrosti, mladi naspidirani didžej Gregor in možak, ki najprej nič ne govori, potem mukoma pripoveduje svojo zgodbo o tem, kako je na željo dunajskega dvora Brdavsa potolkel. Njegovi spomini so seveda nič manj kot starožitna in ponarodela Krpanova zgodba, zgodba, ki je danes podvržena raznim interpretacijam in razširitvam, po in o njej je možak, zdajle res ne vem imena, napisal, da gre za primer modrega diplomatskega ravnanja in je tako Krpan v zunanjepolitičnih zadevah svetel zgled in se potem malo namuznemo, ker si mislimo, da bi morala šola za diplomate in njihove dolgoletne izkušnje le malo omiliti in zbrusiti krpanovstvo, robotost in nekakšno zagovednost, vsaj kar zadeva manire in odnos do ponujenega, orožja in konj in podobnega. Podobno misli tudi Gregor, samovšečen poba se nad odrskim delavcem v tipični delavni halji in gumijastih škornjih seveda zmrduje, mu ne verjame in vmes prevaja njegovo govorjenje v današnje termine, tako, da doda kakšno aktualistično iz političnega in družbenega bazena, govori o njegovi ekološki neozaveščenosti, zaradi lipe, seveda, pa o nizkotnem odnosu do živali, vmes reče kakšno pikro čez oboroževanje nasploh in čez kontrabant prav posebej. Jasno, nikoli mu ni bilo treba švercati kavbojk in kave, vse dobi po internetu, ni mu treba v vojsko in – kot mnogi – ima zadržke do mednarodnih vojaških misij, reševanja raznih dvorov in podobnega; ni edini. Besedilo Ratejeve je okretno in duhovito,

razmerje med aktualizmom in palimpsestno prepisavo izvirnika pa takšno, da ustreza in je razumljivo današnjemu mladostniku, ki mu morda kmečka štoravost in neki drugi časi, ko je bil naš dvor še na Dunaju, in ne recimo v Beogradu ali v Bruslji, niso najbolj očitni in razvidni. Režija Matjaža Latina je gradila predvsem na karakterizaciji in dobro izkoristila potencial in razliko obeh nastopajočih. Zdi se, da je uprizoritev dobro zadela pričakovanja svoje mlade publike; namenjena je gledališkemu in sploh izobraževanju mularije.

Na sredi dvorane, kjer je cel kup glasbil didžeja Gregorja, scenografija in kostumografija je delo Barbare Stupica, trčita Slovenca iz dveh časov in dveh hitrosti. Krpana, Martina, ves čas zaznamuje okornost, počasnost, Pavle Ravnohrib ga igra z določeno mero okornosti in tudi miselne počasnosti, pripoved mu gre težko z jezika, ne pusti se provocirati in občutek imamo, da je monološki tip, da težko in nerad pripoveduje. Vendar nastane situacija, v kateri skoraj mora, in sčasoma se nekoliko razgreje, tako kot vsi fantje, ki so šli najdlje od doma v življenju organizirano, v vojaščino, in počasi dobimo občutek, da je pod njegovo robato naturo določen ponos, in, kot ga odigra Pavle Ravnohrib, tudi osnovna kmečka poštenost in zdrava pamet. Ravnohrib je seveda eden bolj artikuliranih govorcev, zato razen s kakšno grimaso in držo, ki je pretežno statična, ukoreninjena, pravzaprav niti ne reagira, ali pa komaj, na permanentne komentarje in provokacije, celo nekakšne verbalne obtožbe druge strani. To zastopa seveda Gregor, veseljak in našponanec, ves čas v gibanju, glumatanju, komentiranju, poba, ki je očitno prepričan, da je generacijsko superioren – nas že zamika, da bi ga na štiri oči vprašali, na čem je, če nam čez zimo slučajno zmanjka energentov in podobnih pospeševalcev – in to tudi ves čas kaže, je prenapet in slab poslušalec. In tudi izredno hiter, tudi v glavi, blazno se mu ves čas dogaja in ima tisto dionizično lastnost, da ne more ne reagirati, komentirati, zafrkavati. Boštjan Gombač, ki ga sicer poznamo iz raznih neoetno skupin in kot multiinstrumentalista, iz minikabarejev o pornodivi Patty Diphusi in podobnih, tudi avtor glasbe, si ga privoščiti tudi z glasbenimi komentarji; hkrati pa je že vsa Gombačeva pojava skoraj konferansjejska, tudi sicer, njegov obraz je ekspresiven, dvignjene obrvi in poseben, busterkeatnovski način boljčanja, skrivnosten in premeten podton v pogledu, vse to ga dela igralsko zelo zanimivega in intenzivnega, in čeprav pravzaprav naturščik, ves čas ohranja pravo mero, ne zdrkne v šmirantstvo ali pretiravanje. Zraven seveda, kot (skoraj?) samo on zna, igra cel kup inštrumentov, nekatere duhovite in provizorične, razne plastične kure, malo repa, pretepa tolkala, igra piščalke z nosnicami, takšne stvari, ekshibicij smo pri njem že kar vajeni, perfekcionizma v

navezi z zafrkavanjem pa tudi; mogoče kdaj tudi malo po nepotrebnem z glasbo komentira, vsaj meni, ki sem se v mladosti naposlušal hipijevskih ambientalnih prelivov in šumenja semen in nežnega pozvanjanja verig zvončkov in mi je to zdaj malo mimo, se je kdaj zazdelo, da je preveč dejaven. Res pa je to v službi razlikovanja, okornost in ruralnost na eni in hipersenzibilnost, trzavičnost in kar je še tega na drugi. Konec je poantiran; Krpan se postopoma levi iz odrskega delavca v Krpana, kakršnega poznamo iz slikanic, notranjskega silaka s klobukom s širokimi krajci, in kot identiteta podobe in vsebine tudi počasi odide s prizorišča, Gregor, ki mu je vse kmečko tuje, po mobiju sprejme vabilo na Kmetijo, popularnost je pa le popularnost in kot takšna apriorna vrednota, kajneda. S tem dobi ta priklic preteklosti tudi dovolj satirično bodico, sopostavljena časa – in njune hitrosti – se prezrcalita in ugotovimo, da ne samo, da smo bili dve generaciji pred sedanjo vsi kmetje, kot gre pogost pregovor, temveč da bomo ob nadaljnjem padanju standardov in vsesplošnem medijskem bejavljenju to kmalu spet, pa ne kot pridelovalci poljščin in podobnega, temveč kot kmetavzi, urbani zagovedneži.

Milan Jesih : Govedina legendarno. Režija Jaša Jamnik. Šentjakobsko gledališče Ljubljana, 29. januarja 2010.

Govedina legendarno je Jesihova predelava pravljice o bikcu Ferdinandu, nekakšnem protopacifistu in mirovniku, ki voha rožice in se v nasprotju z drugimi biki, ki so ves čas napenjajo in junačijo, zanima za bolj umirjene stvari, je kontemplativec in pasivnež. Tokrat je celotna pravljica prelita v basen in imamo tako celo mesto kot malo živalsko farmo, pravzaprav so edini ljudje tisti kšeftarji, ki pridejo novačit bike za korido, za bikoborbe. Župan je tako osel, kakopak, nastopi zbor gorenjskih bučel iz uljnjaka, te priskrbijo z natančnim pikom v rit Ferdinandovo akutno podivjanost, pa kokoši in petelin, ki ves čas nekaj telefonira (kokam) in se nasploh petelini in šopiri, Ferdinandova mati je seveda krava in se tako tudi vede, zraven pa je tudi vol, proletarec in garač s karjolo, ki ima potem zaradi težaškega dela seveda na ta svet svoj komentar in je ta temu primerno zajedljiv, z zgaranim in malo resigniranim podtonom. Se zdi, da je Jesih zgodbo dovolj dobro poživalil, da je našel ustrezne karakterje v tej krvotočni drami s srečnim koncem, no, srečnim vsaj za Ferdinanda, in imamo tako najprej nabildane in malo tudi nevarne bikčeve vrstnike in starejše tovariše, telovadce in sploh športnike, imamo župana osla, ki pa se ne vede prav nič oslovsko, temveč je glavni sogovornik mešetarjem

in dobro ve, kje scuzati kakšne procente, in imamo ponosno in nekoliko govejo mater, takšno bolj kajuhovsko (sini moji, žalostna bo, a ponosna vaša mati), ki je seveda še kako pomembna in važna, ko njeni nastopajo v areni, ne glede na žrtve. Vendar sama porazdelitev vlog še ni dovolj, Jesih je seveda okreten in tudi jako duhovit verzifikator, in njegovi živalski liki uženejo kakšno prav okretno in jezikovno bravurozno, to je visoka lekcija iz verznega ludizma, ki se nasladno zabava ob prenekateri hudomušno zaobljeni rimi, ob verznih poskokih in prelomih.

Tega nedvomno vabljivega besedila se je Jaša Jamnik lotil s šenjakobskimi entuziasti. Sem imel vnaprej malo pomislekov, ne zato, ker ne bi zaupal žlahtnim diletantom, predvsem zato, ker je zaradi specifičnega in ne najbolj preprostega verza že kdaj prej kakšen Jesihov prevod obvisel in izvisel, tudi v profesionalni izvedbi, in smo potem še toliko bolj občudovali tiste, ki jim je šel gladko z jezika tako, da je ostal verz in da pri tem niso pozabili na (s)misel. Pa ni bilo panike, mogoče tu in tam malo dikcijske šlamparije, ki jo je reševala dovolj domiselna in duhovita režija, od začetne skupine muzikantov, ki kot nekakšen (komični) zbor godejo na stolih, do izmenjave simpatičnih živalskih skupin in parov, čebel na kotalkah, če niso bile rolke, in seveda s Ferdinandom kot hipuzlom, gostolascem s trakom v laseh in poho v torbici, ki ga najraje nažiga v naravi, daleč od hrupa in ljudi. Režija je dodala kar precej duhovitosti, dovolj dobro premišljenih, vidimo recimo možaka, ki seganja živad z odra in na oder, in potem vidimo, da je to električni pastir, ali pa imamo mlade junce, ki se oblačijo v ščitnike, mislim da hokejske, in so sploh čisto našpičeni, tudi kostumi so precej duhoviti, župan, ki ima najdaljšega, ima na celi dolžini hlačnice zadrگو, da ga lahko pokaže, takšne stvari. Čisto prijetna predstava z optimalnim angažmajem vseh nastopajočih.

Andraž Golc: Race. Režija Nika Melink. SNG Nova Gorica, Nova Gorica, ponovitev 5. februar 2010.

Golčeve *Race* se začnejo z dovolj znamenitim odjebaškim Holdnovim nagovorom: “Če bi res rad izvedel, kako je bilo, boš verjetno najprej hotel slišati, kje sem bil rojen in kakšno je bilo moje ušivo otroštvo, s čim so se ukvarjali moji starši, preden so me dobili, /.../, vendar, po pravici, ne bi rad pravil o tem”, z nagovorom iz romana *Varuh v rži* Jeroma Davida Salingerja, avtorja, ki je tako rekoč ravnokar umrl in so se potem – ravno zato, ker z mediji ni občeval in je samo občasno prepovedoval zlorabe svojega dela v filmske in podobne namene ali pa tožaril založbe, ki so neznane avtorje promovirale kot njegove nadaljevalce in njihova

dela kot nadaljevanje Varuha – vsi spraševali, kaj je za njim ostalo, špekulirali, ali je pisal pod psevdonomom in podobno. Seveda, možak je svoj roman izdal na začetku petdesetih, ko si še nihče ni mogel misliti, da je slava bistveno lažje dosegljiva kot ovrgljiva; doseči se jo še za silo da, vsaj nekateri, znebiti se je skoraj nemogoče, enako težko, kot da bi z bulerjem in čim podobno profiliranim, mislim na podplate, stopil v pasji drek in se ga potem z drgnjenjem po travi poskušal rešiti. Salinger je eden velikih ameriških pisateljskih čudakov, ki so se umaknili, bil pa je bolj popularen kot, recimo, Pynchon in podobni, ki imajo sicer zagrizene in zaprisežene privrženice, vendar manj številne. Salinger je svojo odljudnost, ki jo kaže mladi Holden, radikalno peljal naprej s svojim osebnim življenjem, njegova drža do sveta je samo nadaljevanje tiste mladostnikove iz njegovega najbolj znanega dela, napisal je še nekaj zgodb o genialni družini – sodelujejo na otroških kvizih in podobno, zmagujejo in so slavni, vendar je navznoter vse narobe.

Golc je vzel izbrane postaje iz Holdnove razpustitve, prijateljstvo v dijaškem domu, obisk pri učitelju, potepanje po mestu, uličarjenje, srečanje s prostitutko, disko, skrivni obisk doma staršev in sestre, srečanje s svojo simpatijo iz domačega kraja, kjer dobro in dokončno zamoči, obisk pri nekdanjem učitelju, takšne stvari. Vendar nimamo več opraviti s Holdnom, glavni junak je zdaj Martin Batista, njegov profesor je Kante in vse skupaj se dogaja v devetdesetih, tako piše kostumografka in scenografka Tijana Todorović v gledališkem listu, sicer ne bi vedeli – ne več v poznih štiridesetih oziroma zgodnjih petdesetih. Čeprav bi se konec koncev lahko tudi takrat; niti v Martinovem vedenju niti v rekvizitih in artiklih, ki jih uporabljajo njegovi prijatelji in vrstniki, ni kakšne bistvene razlike, ta mularija očitno še vedno bolj pije kot poha, ne zlorablja mamil, ne uporabljajo mobilcev ali računalnikov, hodijo na kurbe in ne, recimo, buljijo v internetno pornografijo, in tudi mestni disko je opremljen s tisto kroglo z ogledalci, s katero je bil že v šestdesetih. Strah pred skokom v odraslost je isti, kar je morda manj izrazito, je Martinova izločenost, kot pobu z izrazitim odporom do stvari odraslih se mu v romanu namreč vse malo gravža in se mu zdi brezzvezno, to je takšen sartrovski gnus na adolescentski ravni, samo manj arikuliran; zdaj ga vidimo predvsem neodločenega in izgubljenega, dezorientiranega, tudi čudno pridušenega, samoizobčenega. Adaptacija atmosfere romana v dramo je samo napol uspela, Martina vidimo pri njegovih pretežno ponesrečenih srečevanjih z ljudmi, vendar iz njegovih replik ne čutimo tiste usodne razlike med njim in med svetom, ki se enkrat kaže kot želja po odhodu na deželo, na kmete, na farmo, drugič kot skoraj kompulzivno spraševanje, kam

grejo race iz lokalnega ribnika pozimi, ko ta zaledeni – to spraševanje priskrbi tudi naslov celotne uprizoritve. Problem je tudi konec, saj je v dramtizaciji slabo poantiran, niti ne odprt, bolj neizrazit, kar je spet ostalina pripovedne predloge, ki se ji ni treba tako odločno zašpiliti; drama bi verjetno zahtevala večjo napetost, tudi izrazitejši razvoj osebe, tako pa nam umanjka motivacija ali pa ključni trenutek, ko se Martin – očitno že malo sprijaznjen s svojim položajem in dejstvom, da je zamočil, vsaj leto, če ne tudi dokončnega pričakovanja staršev in sveta, karkoli že to pomeni – očitno vrača domov, kjer se bo soočil s svojo šolsko katastrofo. Adaptacija je ohranila dovolj visok jezik Jukičevega prevoda Varuha, ob recimo poprimerčenju priimkov in imen bi pričakovali vsaj nekoliko lokalno obarvano govorico, in tudi lektorska norma v sami uprizoritvi sledi zbornemu jeziku, kar je presenetljivo tudi zato, ker v igri nastopajo pretežno mladostniki.

Uprizoritev pod režijskim vodstvom Nike Melink, gre za njeno prvo ali eno prvih režij v institucionalnem gledališču, poteka pretežno pred pločevinasto steno z vrati, pred katero so nametani kovčki, ti večni gledališki znaki potovanja in brezdomnosti, in ta stena se potem v nekaj prizorih, recimo ob spremembi v diskoteko, razpre v globino odra. Na tem prizorišču spremljamo Martinove postaje, odljudnost ob šolskem plesu, obisk profesorja, stike s sodijaki, tudi kakšen pretep in kakšno njegovo žaljenje, takšne stvari. Ves čas je izpostavljen Martin, igra ga Miha Nemeč, ki mestoma bolj kot adolescentski odljudnež deluje kot obstranec kar tako, brezčasen, arhetipski, s kapo, kakršno imajo, recimo, begunci iz nemških taborišč v predstavi *Medtem* ali pa, recimo, proletarci, smetarji, klošarji. Nemeč svojo igro drži na isti ravni(ni), zdi se, da gre bolj kot za adolescentske izbruhe, za neko podtalno, prikrito nezadovoljstvo, jeza je ves čas potlačena in v nasprotju z drugimi je skoraj umirjen in servilen, njegovo upornišvo je potlačeno in v najbolj učinkovitem prizoru, ko obiše nekdanjega profesorja, med njegovo lamentacijo o možnostih razvoja tudi zakinka; Stane Leban odigra Profesorja Angelinija kot malo momljajočega postaranega pedagoga, pri katerem se pedagoški eros za hip prevesi v nepedagoškega, tako vsaj razume Martin in sama uprizoritev glede tega ostaja dovolj odprta, da Martinovo reakcijo lahko razumemo kot paranoično ali upravičeno, sam prizor pa je učinkovit predvsem zato, ker vidimo, da z vzgojno teorijo in razglabljanjem o možnostih v prihodnje, s teoretiziranjem o smereh razvoja nima in ne more imeti nič, tisto, kar je treba rešiti, je jeba s sedanostjo. Razumem, da je bila izbira Salingerja povezana z dejstvom, da gre za šolsko čtivo, tudi preizkus nove igralske generacije, Medee Novak, Mihe Rodmana, Mihe Bezeljaka,

Sare Ane Hribar, in morebitne prihodnje generacije igralcev, sestro Živo odigra namreč deklica Maja Petrović, upravičena, pogrešamo pa močnejše generacijsko stališče. Pa čeprav stališče devetdesetih, če je že to skoraj desetletje še preveč nejasno in stališčem morda nenaklonjeno.