

Sodobnost

10

Letnik 76
oktober 2012

Uvodnik

dr. Boštjan M. Zupančič: Kravji bal..... 1171

Mnenja, izkušnje, vizije

Klemen Fele: Dvosmiselnost svobodne izbire..... 1189

Pogovori s sodobniki

Nataša Švikart z Marjanom Pungartnikom 1202

Sodobna slovenska poezija

Miriam Drev: Na poti k srnjaku..... 1216

Jurij Hudolin: Ravnilo prostora, metronom časa 1223

Ivan Dobnik: Portret pokrajine v dežju..... 1229

Sodobna slovenska proza

Milan Vincetič: Pokora sv. Auree Cordobske 1237

Manka Kremenšek Križman: Zadnja priložnost..... 1248

Katja Rován: Naima in Kamran..... 1256

Tuja obzorja

Sunandan Roy Chowdhury: Poezija v izgnanstvu 1261

Franz Kafka

Reiner Stach: Zakaj je Kafka pustil svoja dela obležati?..... 1267

Janko Ferk: Sodnik(i) v Kafkovem *Procesu*..... 1275

Alternativna misel

Matthijs van Boxsel: Enciklopedija neumnosti, 2 1284

Sprehodi po knjižnem trgu

Pavle Rak: Utišanje srca (Jelka Ciglencečki) 1298

Milan Dekleva: Etimologija pozabe (Lucija Stepančič) 1301

Svetlana Slapšak: Mikra theatrika (Matej Bogataj) 1304

Rade Krstić: Bojevnik (Milan Vincetič)..... 1308

Lidija Dimkowska: ph nevtralna za življenje in smrt
(Staša Pavlović)..... 1311

Mlada Sodobnost

Svetlana Makarovič: Balada o Sneguročki (Milena Mileva Blažič) ... 1314

Slavko Pregl: O zmaju, ki je želel biti kralj
(Dragica Haramija, Janja Batič)..... 1318

Gledališki dnevnik

Matej Bogataj: Žrtve mode dum-dum..... 1321



dr. Boštjan M. Zupančič

Kravji bal¹

Surrealizem² trenutne situacije, tudi na področju gospodarskega propada, razpada Evropske unije, evra itn., je tako zaprepaščujoč, da je večina ljudi, zlasti tistih, ki so za sedanjo katastrofo politično in gospodarsko odgovorni, nesposobna dojeti zdaj že korenito drugačnost. Ljudje sicer intuitivno doživljajo boleče in bolezensko stanje in vidijo dejstva, vendar jih niso zmožni razumeti.

Zanikanje (denial) kot obrambni mehanizem

To zanikanje – torej globoko in defenzivno *zanikanje* katastrofalnosti današnjega stanja – pa ima še drugo razsežnost. Problem, v katerega smo zdaj potopljeni že do vratu, tisti iz edipalne generacije opazijo kot akutnega, medtem ko tisti, ki ta problem v resnici ne le povzročajo, temveč dejansko *so* ta problem, katastrofičnih razsežnosti sploh ne zaznajo. To je silno zanimivo vprašanje, ki kaže na njegovo razsežnost in je razumljivo le na psihoanalitičen način.

Filozofsko rečeno je problem pri prededipalnosti v ontološki samo-referenčnosti, ki je tu v izvoru vseh drugih problemov, seveda povsem subjektivno vprašanje, populacija prededipalcev pa problema ni zmožna videti preprosto zato, ker oni ta problem, kakor koli ga subjektivno že doživljajo, dejansko predstavljajo in subjektivno *so*. Tistega, kar zares smo, pač ne vidimo! Povejmo zelo neposredno in nerahločutno: problem civilizacije in kulture, kakor je obdelan v *Prvi od suhih krav* ter v *Tembatsuju: drugi od suhih krav*, je subjektivni problem, ki se kaže v medgeneracijskem

¹ Besedilo je, od tod naslov, del *Tretje od suhih krav*, ki bo v samozaložbi izšla novembra 2012.

² Uporabljamo besedo surrealizem, toda v resnici gre za *disociacijo* v psihiatričnem pomenu te besede. Subjekt “disociira”, kadar Harry Potter zaradi neznosnosti stanja, v katerem se znajde, pobegne skozi opečnati zid na železniški postaji, Alica pa skozi zajčjo luknjo, in tako stopi v kronično stanje zanikanja. R. D. Laing je ta obrambni mehanizem inteligentnih opisal v delih, ki ju navajam v nadaljevanju (glej opombi 14 in 15).

prepadu med edipalno in prededipalno populacijo. Vsakdo, ki danes prižge televizijo in si ogleda neporaščene *baby faces* političnih protagonistov in njihovo bolj ali manj evnuhoidno degeneriranost, lahko opazi, da ta populacija, ki se je v vsej svoji manipulativnosti spravila na oblast, problema ne more zaznavati. Tu torej ne gre za vprašanje zanikanja nečesa groznega in nesprejemljivega, temveč gre za vidik osebne patologije ljudi, ki niso zmožni, kar je popolnoma razumljivo, kritične distance do lastne norosti in pokvarjenosti, kar je tu približno ista stvar. Dobro se spominjam profesorja Turčina na zagrebški psihiatriji in tega, kako nam je zelencem dopovedoval, da tisti, ki mislijo, da so nori, nikoli ne znorijo. Kritična distanca do lastnih norosti je zanesljiv znak zadevnega duševnega zdravja, pa pri tem izvemamo običajne slepe pege (angl. *blind spots*, fr. *les taches aveugles*). Neki prizadetež je prišel k analitično naravnemu psihiatru, češ da so mu v glavo montirali čip in da izpod poda prihajajo čudni plini. Analitik modro pripomni, da se bo kajpak treba dokopati do začetka te zgodbe. “Kako do začetka?” odvrne pacient. “No, do tega pač, kakšen je bil začetek.” “Ah, ja,” odvrne megalomanski paranoik, “to je pač lahko. V začetku sem ustvaril nebo in zemljo!”

Na eni strani imamo torej vprašanje zanikanja, na drugi pa vprašanje subjektivne nesposobnosti prededipalne populacije, ki se problema *a priori* ne more zavedati. To kaže na raven moralne prizadetosti. Zato namen tega besedila tudi ni, ker žal ne more biti, da bi te “ljudi” – katerih število zaradi generacijsko-kumulirane narave pesticidno pogojenih mutacij skokoma narašča –, ozavestili ali jim s predstavitvijo besedila, ki ga v svoji apatičnosti niti brali ne bodo, pomagali pridobiti kritično distanco. Ne bomo rekli, da njim delo zaradi tega ni namenjeno, je pa s psihološkega vidika vnaprej jasno, da ga – kakor nič drugega (razen sebe) – preprosto ne bodo vzeli resno, še verjetneje pa je, da zaradi odpora, ki ga čutijo do problematike, le-tega sploh ne bodo brali. Merilo duševnega zdravja, o katerem tu piše psihologinja Nataša Pust, je prej ko slej kritična distanca do lastne in neizbežne norosti.

To seveda pomeni, da pričujoče besedilo ne more ozdraviti problema tam, kjer ta resnično je. Lahko le pomaga tistim, ki sami *niso* del tega problema, ga pa skušajo tako ali drugače blažiti, zaustavljati, miriti. In z njim živeti.

Ponotranjanje moralnih standardov (normativna integracija)

Nosilno vprašanje, s katerim se z družbenega stališča ukvarja prof. dr. Albin Igličar, je vprašanje *normativne integracije*. Sociološko se problem prededipalnosti, ki je navsezadnje sicer biološko pogojen, najbolj očitno,

ker je masoven, manifestira v statističnem merilu in zato sociološko; izraža se kot zastoj pri asimilaciji ne le minimalnih moralnih standardov, temveč vsega tistega, kar bi Lacan imenoval simbolni red. Ljudje tudi opazajo, da nič več ni racionalno predvidljivo in da nič več ne deluje.

Pojem normativne integracije se uporablja zlasti v kriminologiji; kriminaliteto kriminologi sociološko-statistično že najmanj zadnjih petdeset let obravnavajo kot vprašanje zastoja v ponotranjenju, asimilaciji, integraciji *pravnih* norm. Psihološko pa tu seveda ne gre ravno za pravne norme. Gre za ponotranjenje skrupuloznosti, minimalnih moralnih meril (standardov), s katerimi se običajen človek v svojem družbenem in družabnem življenju pač udejstvuje. Če namreč edipalizacijski proces – kakor smo ga že nazkazali in obdelali v *Prvi od suhih krav*, dokazali pa v *Tembatsuju: drugi od suhih krav* – deluje pravilno, potem deček in pozneje mož prek očeta privzame modificirane minimalne moralne standarde, kar pomeni – to je v *Nikomahovi etiki*³ razumel že Aristotel –, da določenih podlosti tak človek preprosto ni zmožen.

To, kar se pri posameznikih v otroštvu dogaja kot medgeneracijska nasledstvena asimilacija minimalnih moralnih standardov, se na družbeni in sociološki ravni pozneje odraža tudi v višji ali nižji stopnji kriminalitete. Tu je treba posebej poudariti, da se po zakonu o velikih številih (Quételetov zakon) naključne posameznosti v statističnem zbiru med seboj izravnajo, nevtralizirajo, zaradi česar je potem na primer stopnja kriminalitete na sto tisoč prebivalcev v določenem družbenem okolju povsem stabilna. To med drugim dokazuje, da tovrstni sociološki pojavi niso izraz posamičnih naključnosti, kakor to velja za posamezno kaznivo dejanje, na primer za umor, temveč da se v tem relativnem številu na sto tisoč prebivalcev po zakonu o velikih številih odražajo čisto določne *družbene* zakonitosti. To pa širše dokazuje tudi, da je družba kot celota *sui generis* pojav, ki ima svoje, od posameznika povsem drugačne, avtohtone zakonitosti. Neodvisno od bioloških dejavnikov je torej stopnja kršitve moralnih in pravnih norm v določeni družbi v četrtem odmiku od biokemičnega vzroka nekaj, kar odraža vprašanje normativne integracije, ponotranjenja, asimilacije moralnih norm.

Nižja kot je stopnja normativne integracije, to je pravzaprav tautologično, višja bo stopnja kriminalitete, in obratno. Za razliko od sociološkega pristopa k razlagi problema pa smo, tako se zdi, ta čas soočeni z družbenim progresivno nazadujočim stanjem, v katerem je zaradi inkubacijske dobe več kot dvajset let, če govorimo samo o prvi od hormonskih mo-

³Aristotel, *Nikomahova etika*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1964.

tilcev prizadeti generaciji, danes res zelo težko razločevati med socialnimi, socialno-psihološkimi nasledki v n-tem odmiku na eni strani ter neposrednimi učinki hormonskih motilcev, ki jih danes zaznavamo že s prostim očesom in na cesti na drugi strani. V tem sobesedilu ugotoviti, da je verjetno odpovedal proces medgeneracijsko pogojene normativne integracije, ker stopnja družbene patologije pač raste, ni problem, če pa so v raziskavi, katere rezultate je objavil New York Times maja 2012, ugotovili, da je na Wall Streetu borznih posrednikov psihopatov najmanj deset odstotkov, potem to ni več le klasičen problem socioloških razsežnosti.⁴ Ustreznejše bi morda tu bilo, če bi – s popolnoma medicinskega stališča – govorili o epidemiji. Vendar je tudi na tako preprosto formulo težko pristati, če vendar vemo, da je edipalizacija tisti most med generacijami očetov in sinov, ki ne le pospešuje, ampak omogoča asimilacijo moralnih norm, to pa je individualni izraz točno tistega, kar na družbeni ravni pospešuje ali zavira tisto, kar v statistični razsežnosti imenujemo normativna integracija. Zelo preprosto povedano: opraviti imamo z biološkimi *prvotnimi* vzroki, ki so v menjavi tolikernih generacij očetov in sinov zavrli, kar se na sociološki ravni kaže kot statistični učinek, pojemajoče normativne integracije.

Vse to se sliši zelo učeno, vendar je s prostim očesom in zdravo pametjo vsakomur viden učinek dejstva, da so *navzdol* (minimalna morala dolžnosti) povsem prebite meje tistega, kar je še moralno dopustno. Tako ni več skupnega imenovalca, ki bi si ga kot *deljene vrednote* ljudje medsebojno posredovali. Če etičnega skupnega imenovalca ni več, pa to pomeni, da tudi funkcionalno – v družbeni delitvi dela – stvari postajajo popolnoma nepredvidljive.

Minimalni standardi tistega, kar je moralno logično in kar se spodobi, so po eni strani odvisni od tega, koliko vrednot in kakšne si v določeni socialni konstelaciji ljudje dejansko *delijo*, po drugi strani pa to omogoča ne le normalno občevanje med ljudmi (komunikacijo), temveč posledično tudi delitev dela. Gre za to, da je umanjkanje skupnega imenovalca, na katerega bi se ljudje lahko zanašali, popolnoma disfunkcionalno, pa se tu spomnimo na tistega ljubljanskega odvetnika mlajše generacije, ki je potožil, da mu gre, ko gre zjutraj iz svoje pisarne na sodišče, zaradi nepredvidljivosti – na bruhanje.

Pravni nered

Ta končna posledica pravnega sistema, ki sploh ni več sistem in ki ne deluje več ter je postal logično nepredvidljiv, nelogičen, iracionalen itn.,

⁴ <http://theweek.com/article/index/225046/why-is-wall-street-full-of-psychopaths>
in
http://www.nytimes.com/2012/05/13/opinion/sunday/fables-of-wealth.html?_r=1.

pa očitno ni odsev nekakšne arbitrarne neskladnosti pravnih norm. Ta nepredvidljivost je namreč posledica dejstva, da si udeleženci v pravnem kot simbolnem redu ne delé več niti minimuma vrednot, ki bi jim omogočale predvidevanje, kajti edino logika je tu lahko predvidljiva, da o tem, kaj je pravično oziroma krivično, sploh ne govorimo. Vemo, da je pravni red, ki je sicer objavljen v raznih uradnih listih, le epifenomen, medtem ko morda devetdeset odstotkov delovanja pravnega reda na vseh ravneh pravnega dogajanja izhaja iz moralne logike stvari same in iz občutka pravičnosti (faktor x), zaradi česar so potem tudi in med drugim odločbe sodišč predvidljive, ne pa popolnoma in hazardno nepredvidljive. Če mi nekakšna vrhovna sodnica skrbno razlaga, da je za prometno nesrečo, ko otrok zaradi nepazljivosti tistega, ki je zanj odgovoren, s pločnika skoči na cesto, objektivno odgovoren avtomobilist, ki je slučajno pripeljal mimo, to meji na sistemsko pogojeno psihozo.

Bodimo konkretni. Če hoče recimo odvetnik svoji stranki svetovati, mora biti v določenem pravnem manevrskem prostoru – ker si z ostalimi strokovnjaki deli določen minimum vrednot – zmožen napovedovati, kaj se bo v pravnem sistemu zgodilo, to pa ne iz popolnoma mehaničnih formalno-logičnih sklepov, temveč nekako iz globlje pripadnosti etičnemu, moralnemu in pravnemu redu. Če ta globinski skupni imenovalc poprej ponotranjenih vrednot in tvornega sodelovanja v pravnem kot simbolnem redu ne deluje več, potem stvari postanejo ne le nepredvidljive, temveč tudi disfunkcionalne. Takšne postanejo zato, ker razum, ki je sicer vodnik po skrivenčenih poteh pravnega reda in ki vsebuje vse asimilirane norme, ne deluje več ne razumsko in ne razumno. Normativna integracija danes ni več enostaven problem kriminalitete, odstopanja od tistega, kar se je vrednot asimiliralo, in kaznivih dejanj v njihovih statističnih razsežnostih, kar je nekaj, kar od tega povprečja odstopa. Ne, tu se je problem v celoti spremenil, zato klasični sociološko-kriminološki pojem ne opisuje več tistega, kar se je pri normalnih prehodih iz ene generacije v drugo doslej dogajalo. Ko je kot sekira udaril dejavnik hormonskih motilcev, ki je presekalo etično tvorno istovetenje sina z očetom, se namreč ni ustavil samo proces ponotranjenja vrednot, normativne integracije, temveč tudi proces normalnega sodelovanja v simbolnem redu. Če je na primer res, da “prededipalci s svojo participacijo v simbolnem redu le blefirajo”, kot se je sočno izrazila neka psihologinja, potem žal ne gre le za vprašanje ponotranjenja vrednot, ampak tudi, če parafraziramo Lacana, za normalno sodelovanje v jeziku.

Jezik namreč ni samo sredstvo medsebojnega človeškega sporazumevanja; komunikologija kot sociološka veda žal ne more več izhajati iz

predpostavke, da je jezik kot skupni imenovalec neke družbe enostavno dan. Tu je treba razlikovati med Lacanovim označevalcem in označencem; beseda "oče" na primer, ki je bila prej nosilka globinske resonance in semantičnega pomena, v prededipalnem kontekstu te udarne moči nima več. Če poenostavimo, bi lahko rekli, da beseda nima več svojega pomena, ne pri tistem, ki jo je bil izgovoril, in ne pri tistem, ki jo je slišal.

V pravu to na primer pomeni, da racionalni argument, ki je bil poprej prepričujoči nosilec logike in pravičnosti ter sosledja, nima več prepričevalne moči, to je moči, ki bi pri posamezniku resonirala z globljimi plastmi zavednega, predzavednega in nezavednega. To v temelju prizadene že sólo delovanje besed in s tem argumentov, da o sistemskih posledicah, ki vplivajo na blokado delovanja pravnega reda kot celote, sploh ne govorimo.

V temelju tega vprašanja je treba tudi razumeti, da je zaradi razpada odnosa med očetom in sinom na udaru subjektivacija (individuacija) samega sina, konsolidacija njegove moške istovetnosti, s tem pa tudi njegovo duševno zdravje, ker se sin kot subjekt do konca nikoli ni bil sestavil. "Še vedno se iščem ...!" je fraza, ki jo v klinični praksi slišimo največkrat. V naslednjem odmiku je torej sodelovanje take prededipalne osebnosti v pravnem redu ne le moralno nezavrto, ker zanjo skrupulozne spodnje meje tistega, kar je še sprejemljivo, sploh ni, temveč je prav psihotično, ker se je bil med drugim izgubil stik s tisto dejanskostjo, ki jo jezik v svoji povsem temeljni medosebni funkciji ponazarja in pooseblja. Konsolidacija ega (istovetnosti) pri pravem moškem je neposreden nasledek odraščanja od matere. Brez kontinuitete v času in orientacije v prostoru, ki je za tak razkosen ego (fr. *ego morcelé*) značilen, ne preseneča, če je tudi stik z vsakdanjo realnostjo močno moten.

Disfunkcionalnost, o kateri smo prej z evfemizmom govorili, torej ni vprašanje skokovitega porasta statistične stopnje kriminalitete, ampak je protislovno mogoče celo pričakovati, da so in bodo stopnje določene kriminalitete celo padle – enostavno zato, ker jih pravni red, v katerem je vse na prodaj in je v njem, ker je že prevladal Lacanov *position féminine*, vse relativno, sploh ne zaznava več. Za primer lahko vzamemo Islandijo z njenimi tristo dvajset tisoč prebivalci, kjer je skupina prededipalcev zanelila finančni požar svetovnih razsežnosti. S svojo popolnoma nezavrto podlostjo je klika brez spodnje meje skrupuloznosti omogočila, da se je na povsem "praven" način pač zgodilo, kar se je zgodilo. Potem ko je islandska premierka Jóhanna Sigurardóttir že pred nekaj leti rekla, da to ni bil finančen, temveč etičen problem, so po vsem svetu čakali, kako se bo pravno-immunski sistem odzval. Problem namreč ni bil samo v tem, da se

je dogajal finančni rop britanskih in nizozemskih varčevalcev; premierkin etični problem je bil namreč v tem, da je bil zakonodajno znotraj same Islandije teren že tako dobro pripravljen, da je znana preiskovalna sodnica norveškega izvora, ki je prej delovala v Franciji, Eva Joly, obupano dvignila roke in dejala, da je sistem že zakonodajno sprevržen in da imunske reakcije sploh ni zmožen. Zdaj na Islandiji gradijo nov zapor, v katerega kanijo poslati velik del omenjene klike, tečejo pa najrazličnejši kazenski postopki – v enem od njih je bil obsojen tudi nekdanji islandski premier Geir H. Haarde.

To kazensko pravno zgodbo pa je žal mogoče razumeti samo, če z lakanovskega stališča razumemo, da pri prededipalnem sociopatu vrednote sicer nikakor ne delujejo, deluje pa na poseben in precej grozovit način tisti prededipalni strah pred arhetipskim sadističnim očetom, ki je tako sijajno prikazan v Gibsonovem filmu *Apocalypto*⁵. Podobne izkušnje imajo tudi razne protikorupcijske komisije: vrednote sicer nikakor niso asimilirane, zaradi česar same po sebi ne predstavljajo zaviralnega momenta, deluje pa naknadni strah. Problem je le v tem, da, kot to radi rečejo v anglosaškem pravnem sistemu, žal ni mogoče vsakomur ob komolec kot angela varuha postaviti žandarja, da bi se ta na vsako nesprejemljivo ravnanje svojega varovanca sproti odzval. Vestí ne more nadomestiti noben žandar. Dokler je prededipalno-psihopatski Cefizelj en sam, Butalcev pa veliko, še nekako gre. Franu Milčinskemu se je to kot sodniku zdelo celo nekako zabavno.

Mogoče še globlje kot vprašanje normativne integracije zareže razpad ne samega pravnega sistema, ki pravzaprav parazitira na fenomenu jezika, ampak jezika samega. Z vrednotami in njihovo asimilacijo je njihova skupna točka ta, da je kakršno koli besedno in pojmovno občevanje med ljudmi na koncu vendarle pogojeno z “deljenimi vrednotami”, ki dobesedno vzpostavljajo medosebno in družabno, družbeno in celo globalno človeško *občestvo*.

Vrednote kot posredovalec medčloveškega občevanja

Tu je, bi lahko rekli, stična točka med Lacanom in Durkheimovo ter Andenaesovo sociologijo normativne integracije. Za Lacana je jezik predvsem način občevanja posameznika s samim seboj, to je občevanja med njegovim zavednim na eni in njegovim nezavednim na drugi strani. S sociološkega gledišča pa so deljene vrednote (ang. *shared values*), kot

⁵ Glej *Apocalypto* na <http://www.imdb.com/title/tt0472043/>, 11. 8. 2012.

jih na primer obravnava tudi Roberto Mangabeira Unger v svojem delu *Knowledge and Politics*⁶, tisti skupni imenovalec, brez katerega ni moralnega strinjanja, brez katerega ni skupnega in apriornega izhajanja iz iste funkcionalne podmene, na primer da se nekaj spodobi ali ne, da je nekaj moralno nesprejemljivo itn. Če izginejo spodnje meje tistega, kar je moralno sprejemljivo, potem nastopi hudo presenečenje: za tretjega tu nič več ni – kot se je izrazil tisti odvetnik – predvidljivo.

Če vprašanje obrnemo, kaj hitro ugotovimo, da je ta predvidljivost tistega, kar se dogaja na medosebni ali družbeni oziroma družabni ravni, le izhajanje iz nezavedne predpostavke, da si z nekom določene temeljne vrednote tako ali tako delimo. Psihopat, sociopat, patološki narcis (fr. *pervers narcissique*) itn. pa nas v tem smislu nenehno preseneča; on ali ona ravna tako in počne stvari, ki se nam preprosto zde moralno nedoumljive. Ker si edipalizirani posameznik česa tako podlo in scenosledsko predvidenega v svoji moralni zavrtosti ne more niti predstavljati, je to sociopatova perfidna prednost. Njegovo ravnanje nas zaprepašča, ker mu njegova globoka moralna nezavrtost omogoča dejanja, kakršnih sami ne le nismo zmožni, temveč nam kaj takega, kot je rekel Aristotel, niti ne more priti na misel. To je, če vzamemo psihopata kot predstavnika te podčloveške vrste, kot pravi Martha Stout⁷, njegova odločilna prednost in slednjega se v večini primerov tudi izdatno zaveda v smislu: “Ti normalni ljudje so (moralno) zavrti, torej v nekem smislu bedasti, saj niso zmožni tistega, česar sem zmožen jaz sam, poleg tega pa mojega nezavrtega ravnanja zaradi svoje neumnosti sploh ne morejo predvideti ...”

Tisto, kar so za edipaliziranega posameznika vrednote, ki si jih deli z drugimi edipaliziranimi posamezniki, je za prededipalca le patološko naivna zavrtost, ki mu omogoča manipuliranje, subvertiranje medosebnih situacij itn. No, vsaj tako on to doživlja. Nikoli ne bom pozabil izraza na obrazu nekega študenta na ljubljanski pravni fakulteti, ki je pri dekanu protestiral zaradi ocene, ki jo je dobil pri mojem predmetu. Dekan, ki mu seveda ni bilo nič jasno, je v svoji pisarni sklical sejo pritožbene komisije. Ko sem prišel tja, je mladi sociopat po ne vem kakšni logiki že sedel pred komisijo, ker je tja zvito prišel četrtr ure prej. Sociopati vedno delujejo po vnaprej preračunanem scenariju (fr. *scenario pervers du jeu tordue*).

⁶ Roberto M. Unger, *Knowledge and Politics*, Free Press, New York, 1975 na <http://www.law.harvard.edu/faculty/unger/english/knopol.php>, 11. 8. 2012, Free Press, 1976.

⁷ Stout, Martha, *THE SOCIOPATH NEXT DOOR*, Three Rivers Press, N. Y., 2005. Dr. Martha Stout je bila 25 let klinična psihologinja in profesorica na katedri za psihiatrijo na Harvardu. Njena knjiga je bila, kar glede na endemičnost problema ni presenečenje, *national bestseller*. Razlog je očiten in *mutatis mutandis* velja za psihiatrinjo Marie-France Hirigoyen ter njeno *LE HARCÈLEMENT MORAL* (1998) (v angl. *STALKING OF SOUL*); samo v Franciji je bilo prodanih 450.000 izvodov te knjige, prevedena pa je bila v 24 jezikov. To o razširjenosti te patologije pač nekaj dokazuje.

Že to je name kot “obtoženca” v tej “aferici” imelo učinek, kakršnega je sociopat – take stvari postanejo jasne šele *ex post facto* – predvidel. Ko sem odločno zahteval, da se odstrani, je tip v dekanovi pisarni kakor po naključju pozabil aktovko. Terjal sem, da pride ponjo in jo odnese iz pisarne. V aktovki, o tem ne dvomim, je bil aktiviran magnetofon. Nepozaben je izraz morilsko-prededipalnega besa na njegovem obrazu, ko sem ga v njegovi nameri razkrinkal.

Spet, sociološko rečeno, psihopat itn. si z edipaliziranimi pač ne deli vrednot, ki si jih kot skupni imenovalec svojega občevanja dele normalni ljudje. To pa je pri zlorabah njegova odločilna prednost. Globlje vprašanje pa je, kako je vse to v času, ko prededipalci postajajo usodna večina, povezano z medčloveškim občevanjem, torej z jezikom na eni strani in posledično z medčloveškim občestvom na drugi.

Sodelovanje v jeziku

V slovenskem jeziku je odnos med besedama “občevanje” in “občestvo” očitno. *Občestva ni, če ni občevanja*. Večji del občevanja (komunikacije) med ljudmi pa poteka prav prek resonančnih pomenov, označevanj, ki jih nosijo besede – torej prek jezika. Pri Lacanu je de Saussurjevo in Jakobsonovo razločevanje med označevalcem in označencem v jeziku temeljnega pomena.

Označevalec (fr. *signifiant*) je tu beseda, njen pomen (fr. *signifié*) pa je semantični naboj, globinska resonanca samega pojma, ki ga beseda nosi. Če za prededipalca beseda označevalec “oče” izgubi svoj pomen, pri njem ne gre samo ali predvsem za to, da te besede “ne razume”. Razumstveno-kognitivno prededipalec pač dobro razume, kaj *drugim* ta beseda pomeni. Če drugega ne, je zmožen besedo uporabljati za svoje manipuliranje, saj s pridom in perfidno izračuna, kako bodo nanjo reagirali – ne on, temveč drugi. S svojimi “resonančnimi tablami”, kot jim pravi Sam Vaknin, odlično in kognitivno zazna, kako se na to besedo odzovejo drugi. Stvar je le v tem, da je psihopat zmožen, kot to prikazuje Haneke v filmu *Benny's Video*⁸, svojo mater ubiti in si zatem, ne da bi trenil z očesom, iz hladilnika postreči s hladnim pivom, na truplo v kuhinji pa do nadaljnjega preprosto pozabiti. Meja med osebnostno motnjo (karakterno deformacijo) na eni in psihozo na drugi strani je očitno zelo porozna, permeabilna, zato psihiatri že leta poudarjajo, da je tu diferencialna diagnoza zelo otežena. Psihopatizacija družbe uničuje vrednote kot malto medosebnih odnosov in

⁸ Glej *Benny's Video* na <http://www.imdb.com/title/tt0103793/>, 11. 8. 2012.

delitve dela; psihotizacija med tem pojasnjuje, zakaj politični protagonisti problemov, ker so izgubili stik z dejanskostjo, ne le ne rešujejo, temveč jih bolj ali manj zavedno, kot kak Milošević, Mussolini ali Hitler, potiskajo v samouničevalno skrajnost. Narcizem, ki je skupni imenovalec tega sindroma, se, kot poudarja Umberto Galimberti, hrani z uničenjem, destrukcijo.⁹

Skrivenčenja v značaju nekoga, ki je v temelju prekršil tabu incesta, se ni izvil iz diade z materjo, ni bil od očeta simbolno prikrajšan in ni sklenil ločitve od matere (fr. *séparation*), so v samem temelju te epidemije, ki onespособi, kar smo zgoraj imenovali – v statistično-sociološkem pomenu – “normativna integracija”. Globlje rečeno pa smo še vedno pri vprašanju vstopa v jezik. S stališča intuicije si je kajpak težko predstavljati, da je motnja v osvajanju jezika kot sredstva občevanja med ljudmi lahko tako usodna že v posamičnih primerih, kar je lepo prikazano v filmu *Gladiator*¹⁰, in sicer v osebi cesarja Komada.

Zato pa se je treba na problem ozreti iz drugega zornega kota. Moderni psihoanalitiki poudarjajo, da tako imenovani materni jezik pravzaprav ni jezik, ki prihaja od matere, ampak prihaja od otrokovega očeta. Še več, oče je tisti, ki otroku dobesedno privzgoji globinsko pomenskost jezika. Simbolni naboj besed, ki jih otrok globlje ali bolj površinsko v svojih fazah ločevanja od matere začne dojemati, je namreč način, modus simbolnega osamosvajanja otroka – od matere. Drugače rečeno, oče je s svojo simbolno falično in kastracijsko vlogo nosilec simbolnega, to je vsega, kar se na otroka prenaša iz družbenega v osebni kontekst. To je na bolj enostaven način razumel že Freud. Osnovna formula, ki smo jo pred štiridesetimi leti že nakazali v spisu *Criminal Law and Its Influence Upon Normative Integration*¹¹, je namreč v očetovi pogojeni ljubezni do otroka. Striženje sinovih peroti, kar je pri nas folkorni izraz za travmatično simbolno kastracijo s strani očeta, ni nič drugega kot preprečevanje materine potuhe, odvajanje sina od matere, za odločno preprečevanje incestoidnega odnosa med obema. Ta “poškodovanost” (travmatizacija sina) je univerzalna in je povsod vgrajena v samo danost monogamnega edipalnega

⁹V medicini se z masovnostjo določene bolezni – in tu gre za *bolezen!* – ukvarja le epidemiologija. Psihoanaliza in psihoterapija delujeta iz kabinetov, v katerih se vrste klinični primeri: posamezniki. Socialna patologija je veja kriminologije, ki se do vprašanja še ni dokopala. V drugi statistični skrajnosti je sociologija, ki pa vprašanje doživlja le na *sui generis* ravni družbe kot celote. Manjka torej most med obema razlagama. Ta manko pojasnjuje, zakaj vprašanje še ni prodrlo na raven velikih števil.

¹⁰Glej *Gladiator* na <http://www.imdb.com/title/tt0172495/>, 11. 8. 2012.

¹¹Glej podrobneje Boštjan M. Zupančič, “*Criminal Law and Its Influence Upon Normative Integration*”, *Acta Criminologica*, št. 1, izd. 7, 1974, str. 53–105 na <http://www.erudit.org/revue/ac/1974/v7/n1/017031ar.pdf>, 30. 9. 2012.

trikotnika oče-mati-sin. Oče pač svoje žene sinu ne bo prepustil – v tem je antropološko-vseobsežni model, kot to poudarja psihiater Gérard Pommier, za to dogajanje in je tisočletni temelj človečne civilizacije.¹²

Ta pogojnost in pogojenost očetove ljubezni je zrcalna slika postopnega osamosvajanja zlasti dečka od matere, in prav tu lahko nastane začaran krog, v katerem otrok očetovih pogojev ne sprejema. Ne sprejema jih, ker ostaja v potuhi (diadi) z materjo, s tem pa se odreče lastni subjektivaciji, to je, ostaja v kronični krizi istovetnosti, predvsem pa jeziku kot simbolnem mediju s svojo globinsko simbolno funkcijo. Odveč je tu vsako psihologiziranje in sociologiziranje problema. *Deček se namreč, če njegovi možgani niso moški, z očetom v tej dilemi enostavno ne more poistovetiti.* Prej je bilo tako, da je deček za nagrado odstopa od matere z iniciacijo, ki je antropološki pojem, prejel svojo konsolidirano psihološko moško subjektiviteto (integriran ego), pri feminiziranih možganih pa to ni več možno. Ostane torej v diadi z materjo. Vandotov Kekec kot otroški simbol pogumne in navihano-spontane moškosti je zato v Sloveniji že postal predmet negativnega transferja. Ker se že za otroštva z njim ne kanejo poistovetiti, ga kot literarni lik preprosto zavračajo.

Če zato otrok zavrača očetove pogoje za ljubezen, se s tem odvrne ne le od očeta, ki ga posledično seveda tudi sam začne zavračati, temveč se bolj ali manj zavestno odloči, da ostane v tem, kar je neki prededipalec v analizi zelo nazorno imenoval “materino zrklo”.¹³ V tem kliničnem primeru, ki je bil dodobra psihoanaliziran, se je izkazalo, da subjekt v poznejši, postadolescentni dobi, čeprav se je svojega temeljnega problema zaradi analiziranosti prav dobro zavedal, iz tega materinega “zrkla” preprosto ni bil več zmožen izstopiti. Pri tem je zanimivo, da se je, kot

12 Gérard Pommier, *L'ORDRE SEXUEL*, Champs Flammarion, Paris, 1989; *COMMENT LES NEUROSCIENCES DÉMONTRENT LA PSYCHANALYSE*, Editions Flammarion, 2004.

13 Očetje sinov so tu enostavno – žrtve. Niti malo jim ni jasno, da se je bila zgodila koalicija med materjo in sinom, to je, če je mati, kar je zvečine primer, nasleda sinovi feminilni afiniteti in z njim ostala v diadi, potuhi. Gotovo, s penilno zavistjo obremenjena ženska sina v vsakem primeru falicizira, dela iz njega svoj nadomestni falus in tako zdravi svojo temeljno zavist.

Toda ravno sinovi so se poprej temu uprli, so odločno stopili v proces *iniciacije v moškost*. Kaj je botrovalo temu prehodu, na katerem so sinovi matere nehali jemati resno? Kaj, če ne ravno sinovi *moški možgani*, ki so uvideli razliko, se z materjo pričeli *negativno* istovetiti?

Če se je zdaj to obrnilo na glavo, če očetje ostajajo žrtve koluzije med sinom in materjo, nekakšni družinski hišniki, ker sin manipulira z materjo, ona pa na to bolj ali manj sprevrženo pristaja – pač tudi glede na historiat lastnega odnosa z očetom –, potem nas klinično preseneča dejstvo, da je malo mater, čeprav so tudi takšne, ki bi bile potencialnega “maminega sinčka” pripravljene odločno odriniti od sebe in ga pravzaprav prisiliti, da postane moški.

Ni torej absurdno domnevati, da se ta patologija masovno dogaja, prenaša v naslednjo generacijo, prav zato, ker se matere niso zmožne upreti skušnjavi falicizacije sina. No, to ni nič presenetljivega, če ohranimo v mislih, da so ravno matere tisti most, prek katerega so se vsekdar iz nezavednega v nezavedno prenašale sprevrženosti – njihovih očetov. Klinično je zato vedno treba preveriti, kaj se je bilo dogajalo z materinim očetom. On je vir patologije, ki jo bo nasledil sin. To je danes bolj res, kot je bilo kadar koli poprej.

rečeno, problema kognitivno v celoti zavedal. Njegova simbolna funkcija, to je njegovo dejavno in tvorno sodelovanje v simbolni funkciji jezika ter njegova tvorna raba, vse to je bilo skrčeno na temu ustrezno omejen domet. Ker se je subjekt pri svojem nadaljnjem študiju ukvarjal z zahtevnimi filozofskimi abstrakcijami, se je prav pri njegovi rabi zlasti Kanta pokazalo, da globljega simbolnega pomena filozofskih abstrakcij kljub zelo visokemu inteligenčnemu kvocientu ni bil sposoben dojeti v njihovem etično-moralnem dometu.

Simbolna funkcija jezika, to je popolnoma jasno, je torej razvojno-funkcionalno in neizogibno povezana s funkcijo očeta, ko ta otroka dobesedno trga iz rok ne le klasične pogoltna matere (fr. *la mère dévorante*), temveč matere sploh. Kadar je govor o pogoltni materi in sploh arhetipu, kot je to sijajno prikazano v filmu *Beowulf*¹⁴, je krivda za preprečitev izstopa iz "zrkla" materina. Kadar pa se sin bolj ali manj zavedno in za vedno odloči, da bo ostal v patološko pogojenem ter incestoidnem zavezništvu z materjo, da bo torej iz takšnih in drugačnih razlogov sistemsko in kronično zavračal istovetenje z očetom, nastane začaran krog, v katerem oče sina zavrača, ker je seveda sin najpoprej zavrnil očeta. Ta medgeneracijska negativna povratna zveza (angl. *negative feedback loop*) se kot pingpong, kot nekakšen *kavelj* 22, odvija med obema generacijama najmanj prvih dvajset let sinovega življenja. Posledica je, da sin ostane "mamin sinček", ostane torej v kršenju incestnega tabuja. In kot je imel navado reči znani slavist in prešernoslovec, oče Borisa Kidriča: "Bojte se, bojte se maminih sinčkov!"

Tabu

Tu je torej govor o temeljnem ločevanju, o izstopu sina iz materinega objema, zaradi česar je *tabu incesta* v resnici izvorni in izvorni greh, ki seveda ni predvsem evgenične narave. Tu je namreč vzročna zveza obrnjena, tabu incesta je potreben ravno zato, da bi se v razvoju otroka lahko vzpostavila njegova moška osebnost (subjektivacija), to je, da bi pričela delovati očetova falično-simbolna funkcija, skozi katero otrok iz materinega objema začne vstopati najprej v družabne in potem v družbene odnose. Če se to ne zgodi, ostane sin v najbolj prvinskem pomenu te besede asocialen in, kakor danes vse pogosteje vidimo, tudi psihopatično antisocialen. Če torej govorimo o integraciji in asimilaciji moralnih norm, je jasno, da do te asimilacije in integracije ni prišlo, ker je bil otrok neka-ko zavržen od očeta, saj je sam najpoprej zavrgel očeta, da je lahko ostal

¹⁴Glej *Beowulf* na <http://www.imdb.com/title/tt0442933/>, 11. 8. 2012.

v incestoidnem odnosu z materjo. Slovenci nimamo izraza za hrvaško besedo *izpaštanje*, toda današnja psihoanalitična aktualnost mazohizma, prededipalna "krivda" ter strah pred prededipalnim očetom izvirata prav iz kršenja temeljnega tabuja.

Ponovimo tu, kar smo opisali že v prejšnjih dveh knjigah. Patološki narcis, če hujših deformacij osebnosti niti ne omenjamo, je v gornjem smislu "faliciziran". V lakanovskem žargonu to pomeni, da sebe mirno, ker je *kul*, povsem *apriorno* doživlja kot "nekaj več". Ta "nekaj več" pa je, bodimo ironični, le materin nadomestni lulček. Iz tega lulčkovstva spet izvira njegov apriorni *self-entitlement*, to je, njegova globoko nezavedna podmena, da mu "kot takemu" *a priori* pripada "nekaj več". Za narcisoidnega sprevrženca (fr. *persers narcissique*), kot temu pravi Hirigoyen, je to odločilna prednost, ki je Stoutova ne omenja. On namreč nenehno izhaja iz predpostavke, da je predestiniran za predsednika republike, vlade itn., da je to njegovo nadvse naravno upravičenje (angl. *self-entitlement*). Te vrste drža ga res pripelje do omenjenih pozicij v družbi; na televiziji vsak dan vidimo to prepričljivo in globoko vsajeno držo samoupravičenja, saj zato pa ljudje temu nasedejo, kot nekaj najbolj naravnega, češ "saj razumete, moja voditeljska vloga je pač moja usoda, saj sem bil že vzgajan kot renesančni princ ...," kot se je eden od njih nekoč noro izrazil. To je ta latentna arogantnost, ki si je normalen posameznik ni zmožen niti predstavljati, ga pa zato – zlasti kot očeta – vedno znova, tudi če je prav pasivno potuhnjena in prikrita, preseneča. Ta narcisoidni konstrukt je umeten, odvisen od matere ali njenih surrogatov ter neverjetno krhek in vgrajen ima samouničevalen konec. Pasolini je to prikazal v zadnji sekvenci filma *Mama Roma*, še lepši primer pa je Dominique Strauss-Kahn: preden je v New Yorku sedel na letalo, da bi postal predsednik francoske republike, se je zapletel s snažilko v Sofitelu, danes pa je v vrsti kazenskih postopkov, med drugim tudi za zvodništvo. Patološki narcizem "moškega" je artefakt ter od matere sposojen nadomestno-falični fantazem. Subjekt ni konsolidiran, živi materin falični manko, ukraden je samemu sebi ne le biološko, temveč tudi, posledično, psihološko. Na vse to se veže cel roj razcvetenih prededipalnih patologij, ki jih tu ne moremo podrobno obdelati.

Kadar je blokada ločevanja (*séparation*) otroka od matere popolna, govorimo o psihotični strukturi osebnosti, kar pa ne pomeni, da je otrok in pozneje odrasel subjekt psihotik. V psihoanalizi kot klasičen primer ustvarjalne psihotične strukture navajajo irskega pisatelja Jamesa Joycea. Pisatelj je psihoanalitično zanimiv prav zato, ker je zapisal svoj tok zavesti (angl. *flow of consciousness*), kar je analitikom omogočilo vpogled v

delovanje njegove jezikovno-simbolne funkcije, ki je iz ustvarjalne nuje prek samega jezika nadkompenzatorno rabljena in uporabljana. Značilno za psihotično strukturo osebnosti je namreč, da se subjekt nikoli ne vzpostavi, da skratka ustreza vsemu tistemu, kar je R. D. Laing opisal v svojih znamenitih delih *The Divided Self*¹⁵ ter *The Self and Others; Further Studies in Sanity and Madness*¹⁶. Tu je namreč govor o tako imenovani shizoidnosti, izraz pa v podobnem pomenu uporabljata tudi Deleuze in Guattari, pri čemer je najbolj opazna značilnost shiza, kot ga imenujeta, to, da ni sposoben seči iz samega sebe (angl. *reach out*). V lakanovskem jeziku pravijo, da taka oseba nosi svoj "mali a" v žepu in s seboj, da se ni zmožna zaljubiti in torej izven sebe prenesti libidinalnega naboja. Milejšo obliko take shizoidnosti je Marie-Louise von Franz imenovala *puerilnost* in jo je sijajno opisala v svojem delu *Puer Aeternus*¹⁷. V tej milejši obliki je po tej teoriji libido v celoti zaobsežen v materi, zaradi česar ostane tak posameznik ne le nezmožen, da bi se zaljubil, temveč kot subjekt nikoli ne odraste, ostane, v gornjem smislu – predvsem pa tudi moralno –, puerilen. Ko je Franzeva pisala svoj nosilni tekst, je bil opisani problem epidemiološko gledano še v povojih, proti koncu svojega življenja pa ga je tudi ona sama opisala kot *epidemijo* puerilnosti, le da pri tem nikoli ni opisala temeljnega vzroka, ki je biokemičen, zaradi česar, in zaradi ničesar drugega, pa je individualna patologija prerasla v globalno pandemijo. Mimogrede bodi navrženo, da se tukaj domet jungovske psihologije pravzaprav neha.

Po lakanovski teoriji je torej opisana psihotična struktura osebnosti materin oklepni objem, iz katerega se deček in pozneje le nepopolno odrasel moški, ki nikoli ne bo pravi moški, preprosto ni zmožen izviti. Proces ločevanja od matere pa ni v razliki med črnim in belim, to je, to morda ni diskretno, *aut-aut*, da-ali-ne vprašanje. Obstajajo namreč vmesne stopnje neizvitosti iz diade z materjo in taka vmesna stopnja je sprevržena narcisoidnost, v kateri mamin sinček sebe doživlja kot poosebljen materin falus. Iz tega izvirajo šibkosti njegovega značaja, njegova narcisoidna samoreferenčnost in vse ostale deformacije. Po naši presoji ni verjetno, da je ta vmesna sprevržena različica radikalno različna od psihotične strukture. V klinični praksi se to kaže drugače, ker je za perverzno osebnost značilno neumorno ponavljanje nabijanja užitka po istem ustaljenem in nepremakljivem vzorcu. Klinično se tak problem kaže

¹⁵ Ronald D. Laing, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Penguin Books, Harmondsworth, 1960.

¹⁶ Ronald D. Laing, *The Self and Others; Further Studies in Sanity and Madness*, Tavistock Publications, London, 1961.

¹⁷ Marie-Louise von Franz, *Puer Aeternus*, Meta, Ljubljana, 1988.

drugače kot shizoidna zaobseženost v samem sebi, vendar gre v temelju za isti problem, preprosto za nepopolno od-ločitev od matere. Nemški psihiater Flöttmann zato govori o simbiotični strukturi osebnosti in ima na svoji internetni strani objavljen izredno zanimiv repertoar značilnih simbiotičnih sanj.¹⁸ Slednje je praktično in klinično izredno zanimivo, se pa ne dotika temeljnega vprašanja, ki ga tu obravnavamo.

Tu se torej vračamo na vprašanje simbolne funkcije jezika in vrednot, ki si jih tak subjekt deli – ali pa ne – z ostalimi pripadniki družbenega občestva. Družbeno občestvo, to je tudi sociološko povsem razvidno, je namreč možno le zato, ker si ljudje – spet sociološko rečeno – vrednote, kot smo rekli, delé. Vprašanje je torej, kaj je ta *sharing of values* (slov. deliti si vrednote) v svojem globljem nesociološkem pomenu. Kaj to sploh pomeni, “deliti si vrednote”?

Ko otrok prek očetove pogojene ljubezni vstopi v simbolni red, za svoje vzame vrednote, ki mu jih je bil v kastracijskem procesu odvajanja od matere vsilil oče. Ponovimo, da se v tem postopku deček, če ima normalno maskulinizirane možgane, poistoveti z očetom, predvsem pa nezavedno privzame očetove vrednote, ki tako postanejo njegove lastne – *prav zato*, ker se jih kot privzetih, asimiliranih, integriranih preprosto *ne zaveda*.

Vrednote, ki si jih več ne delimo

Manj ko se jih kot privzetih zaveda, močnejši je učinek asimilacije, ponotranjanja teh vrednot. Že iz običajne življenjske izkušnje vemo, da ne gre zaupati človeku, ki o sebi govori kot o poštenjaku, in da ne gre za dobrega jemati človeka, ki o lastni dobroti govori. Prava poštenost in dobrotu sploh ne vesta zase, saj sta globinsko vsajeni asimilirani vrednoti, ki sta potemtakem, če sta pristni, povsem nezavedni. Človek, ki se na njihju sklicuje v vrednostnem smislu, ni pristen, celo več, verjetno je, da se v tem pogledu pretvarja, da torej obe vrednosti “blefira”. Če je v tem sobesedilu danes tako popularna beseda *fejkanje*, potem je z epidemiološkega stališča intenzivnost tega sprenevedanja premosorazmerna anomiji, obratnosorazmerna pa pristnemu ponotranjenju predmetnih vrednot. *Fejkanje* in hinavščina sta namreč možna natanko toliko, kolikor predmetnih vrednot subjekt sploh ne jemlje resno, jih je pa sposoben in zmožen *fejkat*, “blefirati”, manipulativno zlorabljati, se glede njih pretvarjati in sprenevedati. Ta proces je danes posplošen. Hinavščina postane množičen

¹⁸ Glej podrobneje Holger B. Flöttmann, *New Theses about the Borderline Personality Disorder*, Wilhelm-Griesinger-Institut für Psychotherapie und Psychosomatik, 23. 1. 2009 na http://www.wilhelm-griesinger-institut.de/veroeffentlichungen/borderline_engl.html, 11. 8. 2012.

pojav. Stranski učinek tega pa je, da je danes malo takih, ki bi, kot bi dejal Nietzsche, držali besedo. Nikomur več ni mogoče zaupati in spet nihče ni več – v etično-moralnem smislu – predvidljiv. Tu postane očitno, da je nepredvidljivost, o kateri smo prej govorili, nasledek blokirane edipalizacije.

“Deliti si vrednote” je potemtakem stanje, v katerem je odločilno medgeneracijsko istovetenje med sinovi in očeti. S psihoanalitičnega stališča, ki ga zlasti poudarja Gerard Pommier, je tu govor o “univerzalnosti edipalnega trikotnika”. Vrednote se namreč medgeneracijsko instalirajo, to je v resnici antropološko vprašanje, v vseh kulturah ravno prek edipalnega trikotnika.

Poanta pa seveda ni v trikotniku kot trikotniku, marveč v vprašanju, kako sinovo istovetenje kot nihalo zaniha od matere k očetu. Šele v tem nihaju, ko pride do pozitivnega istovetenja z očetom, se pri dečku namreč instalirajo vrednote prejšnje generacije. Te vrednote so glede na intenzivnost in zdravje tega nihaja asimilirane, nihaj sam pa je seveda od družine do družine zelo različen, bolj ali manj učinkovit in zdrav, zaradi česar je očetov sin lahko v večji ali manjši meri človek načel in prepričan ali pa zdrizast mamin sinček, ki ne drži besede in nima načel, ampak samo zrelativizirana mnenja, ki so vsakokrat čemur koli in vselej naprodaj. Kar je samo druga beseda za korupcijo!

Šele v drugem odmiku, potem ko je ta edipalni nihaj v okviru edipalnega trikotnika znotraj družine opravljen, se edipalizirani deček, fant, mlajši možki in mož tvorno, konstruktivno in pozitivno vključi v družabna in družbena razmerja, v katerih deluje kot pospeševalec poštenosti – ali pa obratno kot nosilec sprevrženih manipulacij. V že omenjenem ameriškem filmu *Gladiator*, ki je seveda pisan po psihološko naštudiranem scenariju, se ta razlika nazorno pokaže kot razlika med dobrim in zlim, kot razlika med pokvarjenim cesarjem, sinom Marka Avrelija, ki ostaja v incestoidnem odnosu z materjo in posledično tudi s sestro na eni strani, in poštenim Maximusom, naslovnim gladiatorjem, ki ga scenarij označuje *kot moža besede*, na drugi strani. Film zato črno-belo, vendar psihološko povsem adekvatno prikaže razliko med nekom, ki je kršil tabu edipalnega trikotnika in ostal v incestoidnem odnosu z materjo ter pozneje s sestro, in možem, ki se je bil vzpostavil kot subjekt, ki v tem smislu nekaj da nase, ki je mož beseda. S sociološkega stališča bi za slednjega lahko rekli, da si “deli vrednote”, da je torej človek, ki na svoje vrednote nekaj dà in jih je vsemu navkljub pripravljen uveljaviti, pa čeprav pri tem žrtvuje lastno življenje. Še enkrat pa moramo poudariti, da torej statistični izkaz deljenih vrednot v temelju ni sociološki mehanizem. Vrednote se inštalirajo zgolj in samo v družinskem okolju, ki je po Margaret Mead od družine

do družine lahko radikalno različno, kar seveda opazimo tudi v vsakdanjem življenju, ko za nekoga rečemo, da je iz dobre družine, iz dobrega okolja itn.

Poanta je torej v vprašanju, kako se iz posameznih družinskih okolij, iz posameznih nihajev v posameznih edipalnih trikotnikih vse to pretvori v *družbeno zavest*, v kateri je stopnja deljenih vrednot lahko visoka ali pa nizka. Zaman je torej filozofirati o anomiji ali normativni integraciji, če pri tem ne izhajamo iz podmene, da se vse to dogaja v posamičnih družinskih okoljih. Šele njihov skup, ki je narod v celoti, z določenim jezikom in z določeno socialno zavestjo, predstavlja tisti predmet obravnave, ki ga sociologija potem lahko ne le meri, temveč tudi kritično obravnava. Če to razumemo, postane jasno, zakaj je recimo že razlika med slovensko in hrvaško ali avstrijsko ali italijansko ... mentaliteto lahko tako radikalna, saj je po zakonu o velikih številih nepregledna množica teh edipalnih trikotnikov na koncu vendarle rezultanta niza zdravih ali patoloških mehanizmov, ki se vsi po vrsti dogajajo medgeneracijsko in v posamičnih družinah, te pa se med seboj lahko radikalno razlikujejo. Z globalnega vidika potem lahko opazimo, da je mentaliteta nekega Avstrijca, Italijana, Hrvata, Slovenca ... zelo različna, pri tem pa ne moremo več ločevati kure od jajca, kajti ta medgeneracijski edipalizacijski proces, ki se vedno odvija na prehodu z generacije očetov na generacijo sinov, je historični zbir vseh posamičnih dogajanj v posamičnih družinah. Statistično se na koncu lahko to izkaže v mentaliteti nekega ljudstva, naroda, vendar je treba razumeti, da je izvor takega ali drugačnega statističnega učinka normativne integracije oziroma anomije v svojem prvotnem vzroku prav učinkovitost oziroma neučinkovitost edipalnega trikotnika v posamezni družini. Sociologija mora to socialno zavest pretvoriti v psihonalično pojmovanje, pri slednjem pa je prej ko slej usodno odločilen en sam vidik. Ta vidik je tako ali drugače (ne)dokončani proces ločevanja otroka (sina) od matere, proces, v katerem se sin, če ima moške možgane, lahko poistoveti z očetovimi pogoji za očetovo ljubezen.

Če je torej govor o delitvi vrednot, o normativni integraciji, o asimilaciji etičnih vrednot, o ponotranjenju etičnih stališč itn., potem je to sociološki učinek psihološkega dogajanja, njegovo nasprotje pa je *anomija* kot stanje, v katerem si družbeni subjekti vrednot ne delé. Anomija je neke vrste psihoanalitična anarhija. V tej nepredvidljivi zmešnjavi, ki je bila nastopila zato, ker ni bilo osnovnega vrednostnega občevanja in ker zato družba ni več organsko, če parafraziramo Durkheima, sodelovanje ljudi v tvorni delitvi dela, nastopi stanje, ki mu Durkheim pravi *dizorganizacija*. Slednje pomeni, da delitev vrednot preprosto ni več možna, celo več, ljudje med

sabo preprosto ne občujejo več. Tu seveda ne gre samo za kognitivno-pojmovno sporazumevanje, temveč za aktiviranje skupnega imenovalca *deljenih* vrednot, katerih odsotnost pa preprosto pomeni, da je v končnem učinku situacija anarhična in nepredvidljiva. Ni treba posebej poudariti, da to neposredno vpliva na učinkovitost delitve dela v določeni družbi, s tem pa ima mikro- in makroekonomske učinke, ki jih na koncu zaznavamo v gospodarskih kazalnikih, v vrednosti valute, v ekonomski rasti itn. Zato pa smo zapisali, da je gospodarstvo preveč pomembno vprašanje, da bi ga prepustili – ekonomistom.

Sklep

Živimo v zelo nemirnem času. Tega se nismo nadejali, a resnico pregovora Gorje tistim, ki žive v zanimivih časih, zelo boleče in oprijemljivo-določno občutimo vsak dan bolj ter vsak posebej in zase.

V Franciji se na primer množe knjige z naslovi kot *Francija, ki je ni več*, *Zbogom Francija* itn., kajti kultura je tu žrtev na različnih ravneh te psihopatizacije. Brutalizacija osebnih odnosov, razpad srčne kulture, izpad zaupanja ter kriminalizacija v politiki in poslu, epidemija neskrupuloznosti in neodgovornosti – vse to so le zunanji znaki Durkheimove anomije in dizorganizacije. Taka družbena stanja so obstajala že prej, saj drugače pa Durkheim, ki je imel statistiko samomora za indikativno, o tem ne bi bil mogel pisati. Toda prvič v zgodovini človeške vrste, ker je problem biokemično pogojen, sta izostala revolucija in s tem resetiranje sistema.

Nove generacije pa to anomično stanje, ker so v njem odrasle in drugega videle niso, jemljejo “zdravo za gotovo”. In jutri bo ta anomičen svet le njihov – vse do trenutka, ko bo kot spirala pozitivnih povratnih zank in kot sistem udaril v zidove drugih sistemov. Če Bog da, da bi to videli, nas starih tedaj ne bo več!



Klemen Fele

Dvosmiselnost svobodne izbire

Svoboda in izbira sta problematični prav zaradi časa. Strogo vzeto je možno govoriti in pisati samo o dveh časih: o absolutni preteklosti in o pretekli sedanjosti. V absolutno preteklost spadajo dejstva, izvršena dejanja, misli, spomini, a tudi želje, namere in upanja, ki se niso udejanili, pa bi se lahko. Zaradi same narave časa kot neprekinjenega toka imamo v govorici in pisavi, ki se nanašata na sedanjost, vedno opravka z nečim minulim, bivšim. Ko torej hočemo biti času primerni, sodobni, zdajšnji, čas odteka, govorimo in pišemo pa vselej o nečem preteklem. Opisani zdaj se je časovno pomaknil v preteklo sedanjost. Človeška ustvarjalnost se seveda obrača tudi k možnemu in prihodnjemu, ki sta neizogibno zadolžena s preteklim. Prav z opisi možnega se lažje odločamo, kam naj gremo, kaj naj storimo, kaj lahko upamo. Časenje časa omeji svobodo izbire, ki pomeni odločanje med že vnaprej določenim. Izbira je vpeta v preteklo in se s preteklim odpira možnemu in prihodnjemu. Tu neke najbrž lahko najdemo mesto tudi umetnosti in literaturi, če ustvarjalnost skrajno poenostavimo in približamo tistemu zgolj koristnemu, uporabnemu, prostočasnemu in vsakdanjemu, torej vidiku naslovnika, bralca, gledalca, poslušalca, morda celo politika. Kdo bi si danes še upal zapisati, da je pisanje smisel in cilj njegovega življenja ali da zapisano sili človeka k resnici, svobodi, lepoti ali vsaj k sumljivemu bralnemu užitku, morda celo nasladi, skromni zadostitvi po spoznavanju novega, še ne videnega, usodnega ali pa čisto banalnega, vsakdanjega, mogoče nepotrebne in namenjenega zgolj samemu sebi.

Pred sto leti si nihče ne bi mogel zamisliti sveta, kot ga živimo danes. Ljudje, ki so se vanj rodili, so sprostili neverjetno količino lastne ustvarjalnosti v želji spreminjati, izboljšati svet. Za njimi so ostala tako pogorišča kot miselni spomeniki, ki nam pomagajo razumeti svet, sebe in druge. Še nikoli ni bilo toliko piscev, knjig in bralcev kot danes. Seveda zgolj

količina besedil ne pomeni tudi moči oblikovati življenja sodobnikov, kaj šele prihodnjih ljudi. S pogledom nazaj se včasih iz množice zaslišijo glasovi, ki so vplivali in celo utemeljili to, kako vidimo svet. Iz sebe so zasnovali filozofijo, umetnost, literaturo in skozi lastno ustvarjalnost gradili nove svetove, ki so nazaj potrdili njihov čas in njih same, nam pa odprli nepredstavljljive miselne krajine. Za njimi je ostal preplet, ki upraviči življenje, posvečeno misli in pisavi. V pisavi razkriva mišljenje, ki se je oblikovalo v literaturo, dovršilo v filozofijo in potem nazaj vplivalo na življenje. Ko govorimo o njih, jim sami posojamo glas. Dva taka glasova pripadata ženskama, ki sta se zapisali literaturi in filozofiji. V času, ko sta bili rojeni, je nedvomno veljalo, da ustvarjalna ženska nima niti svoje sobe, kot je nekoliko pozneje pisala Virginia Woolf v *Lastni sobi* (1929). Soočili bomo torej dva duha, ki jima je uspelo, ne le najti svojo sobo, ampak tudi zunanji svet pojmovno opremiti, literarno obogatiti in razkriti zagate, ki zadevajo slehernika.

Prva je zbežala iz Sovjetske zveze, se naselila v Ameriki, med drugim je pisala drame, filmski scenarij in romane (njihova skupna naklada že presega nekaj desetlin milijonov izvodov, na ameriških lestvicah knjig vseh časov so spet uvrščeni zelo, zelo visoko) ter tudi v njih ustvarila filozofijo, imenovano objektivizem, ki od posameznika terjaja, da življenje vzame v svoje roke. Zagovarjala je šibko državo, prosti trg in kapitalizem. Vplivala je na ameriške libertarce, neoliberalce ter tudi na konservativce. Lahko ji pripišemo težnjo skrajnega individualizma, ona ga imenuje egoizem, in to v pozitivnem smislu, saj ga pojmuje kot rabo razuma. S pisanjem je v svoj krog privabila ljudi, ki so okrog nje zgradili kult. Ta še danes živi v obliki več inštitutov in revij. Temu kultu je v mladih letih pripadal in ponotranjil njegove ideje poznejši dolgoletni direktor Ameriške centralne banke (FED) Alan Greenspan, ki je skoraj dvajset let (1987–2006) z dolarsko politiko “reguliral” svetovno gospodarstvo. Njena romana lahko šele zadnja leta beremo tudi v slovenščini, manjka pa prevod njenega najpomembnejšega, najdaljšega dela. Starša sta ji dala ime Alisa Zinovjevna Rosenbaum (1905–1982), okrog leta 1925 ga je spremenila v Ayn Rand. Ayn naj bi po finsko pomenilo oko.

Druga je rojena v Franciji, velja za prvo eksistencialistko in utemeljiteljico sodobnega feminizma. Tako v romanih kot filozofskih delih obravnava ženske situacije od rojstva do smrti, ki so pogojene biološko, ekonomsko, zgodovinsko in družbeno. Zagovarjala je avtentično življenje, svobodo, emancipacijo. Pogoj za osvoboditev ženske je kolektivni boj, ki prinaša svobodo in srečo tako ženskam kot moškim. Eksistencializem, ki ga je razvijala skupaj s Sartrom, je kot modna misel dosegel vrhunec že v petdesetih letih preteklega stoletja. Sledi je pustil mnogo tudi v naši

literarni krajini. Za razliko od prve je prav v kapitalizmu in meščanstvu videla svojega nasprotnika. Iz francoskega jezika je moč njene pisave segla praktično povsod. Gre seveda za Simone de Beauvoir (1908–1986), ki je od prijatelja Herbauta zaradi delavnosti dobila psevdonim Castor (Bober).

Ocena kapitalizma kot danes prevladujočega in seveda že vprašljivega modela globalne ureditve je pri teh dveh avtoricah izključujoča. Ena je za, druga je proti. Med očesom in bobrom torej ni sporazuma. Kot vselej pa se iz razlike, ki je utemeljena v življenjski izkušnji, filozofiji in literaturi, razkriva tudi vrsta podobnosti in celo skladnosti. Razlika je torej tista, ki paradoksalno proizvede enakost. Pokazati bomo skušali, kako iz življenja nastaja misel, ki oblikuje njuno literaturo in filozofijo. Objektivizem in eksistencializem imata skupno časovno izhodišče, miselna in družbena ozadja, pa tudi idejo, da lahko človek samega sebe ustvarja in tako tudi spreminja. Zato bomo najprej primerjali nekaj biografskih potez, se dotaknili izbranih filozofskih tez ter se v njihovih romanih osredotočili na konstitucijo nekaterih ženskih likov. Šele potem bo čas, da ju zares soočimo. Srečali se za časa življenja nista, je pa Ayn Rand vedela za eksistencializem in feminizem ter do njiju v skladu z objektivizmom zavzela lastno stališče.

Naredimo zdaj njuno skupno biografsko skico. Kraja njihovih rojstev sta oddaljena nekaj več kot 2000 kilometrov (Sankt Peterburg in Pariz) in tri leta na začetku 20. stoletja, rojeni sta bili v meščanskih družinah, ki sta jima omogočili relativno srečno otroštvo in humanistični študij. Njuna očeta sta doživela življenjsko razočaranje, enemu so boljševiki zaplenili lekarno, drugi je bil pravni svetovalec, ki si je želel predvsem nastopati kot igralec. Bila sta velikanska podpora za bivanjski odskok, ki sta ga morali opraviti kot avtorici. Odnos do matere je pri obeh poln razočaranja ali celo konflikten. Prva zaradi tega zaključí, da je altruizem škodljiv, druga se zaradi materine vernosti pri štirinajstih spreobrne. Že pred dvajsetim letom sta se odločili, da bosta vse življenje ateistki, ki se bosta uresničili s pisanjem. Najprej sta pisali romane, pozneje tudi filozofska dela. Vse življenje sta imeli stalnega partnerja, strast pa sta izživeli drugje, za otroke se zavestno nista odločili in tega nista obžalovali. Doživeli sta lepo starost ter umrli priznani in čaščeni. Tudi po tridesetih letih še vedno sprožata polemike in vzbujata oboževanje. Vsaka nam je zapustila več kot dvajset knjig.

Utrinki s poti mišljenja

Na nastanek njihovih filozofskih poti je nedvomno vplivalo stanje evropskega duha poznega 19. stoletja. S koncem, z dovršitvijo filozofije pri

Heglu, se je odprl prostor zadnje faze nihilizma evropskega človeka. V to fazo spadajo vsaj imena, kot so Marx, Nietzsche, Kierkegaard, Husserl, Heidegger. V nasprotju z žensko "občutljivostjo", ki je seveda bolj mit in teater kot dejstvo, sta izbirali racionalne filozofije. Prva navede kot izhodišče Aristotela, druga Hegla. Obe sta se opredelili glede avtentičnega, pristnega življenja, ki temelji na odločitvi, izbiri in zavesti, torej na razumskih postopkih. Kot zapriseženi ateistki sta razvili kritiko religije in mistike, obenem se jima je odprl prostor neskončnega in absolutnega, ki sta ga umestili vsaka po svoje.

Objektivisti na očitek, da delo Ayn Rand ni filozofija niti filozofski sistem, odgovarjajo na več načinov. Iz njenih besedil se da pokazati, da se dotikajo temeljnih filozofskih disciplin (ontologije, gnoseologije, etike, estetike, politične filozofije ...). O tem govorijo že naslovi njenih filozofskih del (*Za novega intelektualca* (1961), *Vrlina sebičnosti* (1964), *Kapitalizem: neznan ideal* (1966), *Romantični manifest* (1969), *Uvod v objektivistično epistemologijo* (1979), *Filozofija: kdo jo potrebuje* (1982)). Značilno je, da so nastala za glavnimi književnimi deli. Mnogo bolj kot pri Simone de Beauvoir je njena filozofija strnjeno prisotna v ključnih romanih *Izvir* (1943) in *Atlas je skomignil* (1957). Zlasti v slednjem najdemo v zadnji tretjini več kot sedemdeset strani dolgo poglavje, v katerem prek lastnega oddajnika z vdorom v radijski program spregovori skrivni organizator stavke ljudi uma John Galt. Njegov dolgi monolog je manifest objektivizma.

Že v prvem romanu *Mi, živi* (1936) se opredeli proti sovjetskemu poskusu in njegovi kolektivizaciji. Tako lahko rečemo, da Ayn Rand ljubi kapitalizem zaradi izkušnje, zaradi lastnega sovraštva do nastajajočega, sovjetskega komunizma. Kapitalizem zagotavlja svobodo posamezniku, komunizem pa ga v imenu skupnosti izniči. Prvi je ureditev herojev, drugi iz heroja neizogibno naredi poraženca. In biti heroj je v vrednostnem sistemu Ayn Rand najvišja možna drža človeka. S podporo tej možnosti je privabila k sebi številne ljudi. Marsikdo si namreč išče gospodarja, še zlasti, če mu ta obljubi, da bo kot hlapec postal heroj. Sicer je heroj nosilec pozitivnih moralnih vrednot: razumnosti, neodvisnosti, neoporečnosti, poštenosti, pravičnosti, produktivnosti, ponosa. Te vrednote so pogoj za samospoštovanje, najvišjo značajsko lastnost, pri kateri pa Ayn Rand prezre negativni pol: zaverovanost vase in domišljavost. Vse to se namreč skriva v pojmu *self-esteem*. Moralna kriza nastopi, ko samospoštovanje podredimo samozanikanju.

Svojo misel se je trudila razviti tudi aksiomatsko, uporabljala je bolj ali manj popolne tautologije (A = A, eksistenca eksistira, bivajoče biva,

zavest je zavest o nečem). Kot pri vseh filozofih je njeno miselno zgradbo možno površno reducirati na nekaj temeljnih, tipičnih, znanih stavkov, ki jih je za prodajalce knjig definirala kar sama: *Naravo, ki zapoveduje, je treba ubogati. Ne moreš pojesti torte in jo obenem tudi imeti. Človek ima smoter v samem sebi. Dajte mi svobodo ali pa me ubijte*. Izhodiščna misel objektivizma je razvidna že iz imena. Obstajajo namreč objekti. Dejstva o njih niso odvisna od človeka. Preprosto obstajajo in to je pri njej pomen stavka: bivajoče biva. Ta aksiom razdeli na podaksioma zaznave in zavesti. Obstaja namreč nekaj, kar zaznavamo, in kdor obstaja, ta ima zavest. Pri objektivizmu imamo torej svet objektov, ki jih zaznavamo, o zaznanem imamo zavest, ker pač obstajamo. Objekt in subjekt sta/ostajata ločena. Logiko stavka $A = A$ je v bistvu razumela brez enačaja, saj ta ne pomeni samo skladnosti objekta s samim sabo, ampak lahko pomeni tudi to, da je istovetnost pravzaprav istovetnost *in* razlika. Naša svoboda je v odločitvi, ali bomo mislili. Res je, da lahko izbiramo, ali bomo mislili ali ne, vendar moramo že biti subjekt, da bi se sploh lahko odločili misliti. In to, da mislimo, nas nazaj naredi za subjekt, kar ve že metafizika. Vselej obstaja horizont, obzorje, iz katerega mislimo in smo.

Da pa bi vsaj koščke filozofskega sveta Ayn Rand primerjali s tistimi iz filozofskega sveta Simone de Beauvoir, si oglejmo dve formi sveta življenja: telo in drugega. Forme sveta življenja razkrivajo, kako je biti človek in biti z drugim, s soljudmi. Omenili smo že najvišji ideal človeka, to je heroj. V vseh romanih Ayn Rand nastopa prav ta vrsta človeka. Seveda ne gre za solistični nastop. Da bi ga uzrla, poudarila, izpostavila, mora nanizati vrsto drugačnih človeških eksistenc. Če je heroj najvišja oblika človeka, bo čredni, kolektivni človek najnižja. Zanimivo je, da v svetu, ki ga je živela, in v delih, v katerih je ustvarila zgolj možen, fiktivni svet, vidi predvsem težak boj med heroji in povprečnimi ljudmi, ki je pogon notranjega gibanja zgodbe. Upor, stavka herojev, ljudi uma je glavna tema *Atlasa*. Če Atlas skomigne, pade nebo na zemljo. Heroji so tisti, ki na svojih ramenih držijo svod neba. In heroji, ljudje uma z vprašanjem, kdo je John Galt, ki je tudi prvi stavek romana, izginejo neznanu kam. Ob razkritju moralne krize se odločijo za umik pred svetom, ki jim ne priznava veljave. Čredni človek je parazit heroja in brez heroja ne preživi. Takšna delitev ljudi se odlično prilega vsem družbam izključevanja.

Po svojem bistvu kapitalizem ni samo družba možnosti, ampak tudi družba izključevanja. Heroj namreč drugega ne prizna, ampak ga objektivira, podredi si ga kot objekt. Država postavlja okvir, znotraj katerega se odvija podrejanje. Manj države tako paradoksalno pomeni več podrejanja. Zato ni čudno, da je Ayn Rand mogoče pripisati latentni rasizem,

fašizem, ksenofobijo. Takoj ko spregovori čredni "mi" (v antiutopičnem romanu *Himna* (1938) je uporaba besede "jaz" prepovedana, posameznik o sebi govori v množini), se seveda identificira s heroji, oni drugi, ki niso mi, pa postanejo predmet mahinacij, zaničevanja in nazadnje izničenja. Takšno vrsto mišljenja z veseljem privzamejo pristaši prej omenjenih ideologij, kljub temu da sama nikoli ni spadala v njihove vrste. V Ameriki je do konca življenja ostala tujka in nasprotnica vseh oblik kolektivnega, vključno s premočno socialno državo. Sama je od ljudi zahtevala etični egoizem, razumljen kot skrb zase, ter uporabo razuma, samospoštovanje, nepopustljivost in produktivnost. V skrbi za drugega je videla šibkost in nepravičnost. Svobodno misliti iz sebe in za sebe ter narediti iz sebe boljšega človeka. Ta utopični moment danes težko razumemo, a to hvalnico človeku vseeno velja upoštevati vsaj kot mogoče nasprotje človeku, ki se je udejanjal kot potrošnik. Po drugi strani je njena misel pospešila in okrepila prav tisti svet, ki je iz nas že davno naredil potrošnike. Razglasitev njene vrste heroja odpre pot človeku kot potrošniku, ki je sam nepreklicna ukinitelj heroja. Potrošnik ne misli, potrošnik kupuje, in da lahko kupuje, se mora iztrošiti v delu, ki mu spet omogoča, da ne misli, ko kupuje itn. Le kaj pomeni krilatica, da je potrošnik kralj? Najbrž ne gre za razglasitev kraljevine.

Temeljno medčloveško razmerje, ki ga bomo osvetlili pri obeh ustvarjalkah, herojinjah uma in literature, je seveda ljubezen. Če je telo pri Ayn Rand bolj orodje razuma kot subjekt sam, bo pristna ljubezen možna samo med isto vrsto ljudi: med herojem in herojinjo. Vrste ljubezni razdeli na sebičnost in žrtvovanje. Pristna ljubezen je sebičnost, ker je to ljubezen do tistega, ki je tega vreden. Vreden pa je ljubezni, če uteleša vrednote, in samospoštovanje je najvišja vrednota, kar je drugo ime za egoizem. Nasprotno je ljubezen do tistega, ki tega ni vreden, žrtvovanje. Herojinja lahko najde ljubezen le v spoštovanju, občudovanju in s čustvenim odgovorom na vrline heroja. In obratno. Da je takšna ljubezen možna, razkri-vajo liki njenih romanov. Herojska ljubezen izživi spolno poželenje na osnovi duhovnih vrednot. Kakor je pristna ljubezen odgovor na vrednote drugega, najdemo odgovor na vrednote drugega tudi v pristni umetnosti. Ayn Rand takšno pravo umetnost imenuje romantična umetnost. Če je telo orodje razuma, pa je drugi utelešenje vrednot, ki jih sam poseduje. Glede na različno situacijo moških in žensk si je težko predstavljati enakost moških in žensk, velja pa, da moramo najprej biti, če hočemo ljubiti. Ljubiti tako pomeni predvsem vrednotiti.

Izpostavimo zdaj še nekaj tez Simone de Beauvoir, ki so povezane s telesom, drugim in ljubeznijo. Njeni ključni filozofski deli sta *Etika*

dvoumnosti (1947) in *Drugi spol* (1949). Ko je začela pisati, se kljub študiju filozofije ni želela ukvarjati s pisanjem o tujih mislih, ampak je hotela napisati dober roman, kot pravi v avtobiografskem romanu *Najlepša leta* (1960). Najbolj znani stavek *Drugega spola*, ki ga je Vatikan uvrstil na seznam prepovedanih knjig, je, da se ženska ne rodi, ampak to postane. Na sledi prvega pravega ukvarjanja s Heglom v Franciji, ki ga je v tridesetih letih preteklega stoletja predaval nečak ruskega slikarja Vasilija Kandinskega Aleksander Koževnikov (fr. Kojève), je Simone de Beauvoir boj za pripoznanje med gospodarjem in hlapcem preslikala v boj za pripoznanje med moškim in žensko. Če je telo vselej naseljeno s samozavedanjem in ena samozavest za svoj obstoj potrebuje drugo samozavest, najmanj samo sebe, ki je dvoje, svoj objekt in subjekt, potem ni nobenega razloga za to, da bi moral moški biti subjekt, ženska pa objekt, moški transcendenca, ženska pa imanenca. Toda kaj pomenita tukaj pojma imanenca in transcendenca, ki se v besedilu tako pogosto ponavljata?

Transcendenca pomeni seči čez to, kar si, in postati to, kar (še) nisi. Imeti torej načrt, cilj, projekt in ga udejanjiti. Uresničitev cilja sproži spremembo subjekta. Tu subjekt pomeni predvsem osebo, človeka z zavestjo, razumom. Ker je moški spol tisti splošni (v nekaterih jezikih sta moški in človek ista beseda), je ženski tisti drugi, posamični, naključni spol, ki je v nasprotju s subjektom zgolj objekt. Ženska ni usmerjena proti cilju, ampak ostaja objekt, torej zaprta v imanenco. Objekt je tisti, ki sam ne dela in tako ne seže čez sebe, je torej imanenten, ostaja pri sebi, notranji. Zaprt v hišo. Ženske niso delale, ker za žensko del ni bilo oziroma bila so moška in ženska dela, pri čemer so bila moška dela plačana, ženska pa ne. Ženska je bila tako odvisna od moškega. Moški je eno, ženska je mnogo. Ker žensko delo ne pomeni graditi samega sebe, ampak predvsem služiti drugim, so se dolgočasile. Zaradi dolgočasa so se ukvarjale s prostočasnimi in družabnimi dejavnostmi, a niso ustvarjale. Tudi če so ustvarjale, tega niso počele zaradi ustvarjanja in ustvarjenega, ampak zaradi pozornosti, slave. Cilj torej ni bil uveljaviti sebe, ampak narediti sebe za objekt oziroma doseči, da bi se kot objekt med objekti ločile, bile zanimive, privlačne. V zgodovini sicer obstajajo nore in genialne ženske, ni pa genialno norih žensk, ki bi si svet in usodo človeštva naložile na ramena, četudi za ceno lastnega življenja. Včasih so hote pristale na vlogo hlapca. S knjigo o ženski Simone de Beauvoir zruši predstavo o večni ženski in večnem moškem ter kliče k spremembi položaja, da bi naredila življenje znosnejše tako za ženske kot za moške.

Moško telo torej vstopa v svet bistveno drugače kot žensko. Razlog za to ni biologija oziroma genetika, ampak situacija, položaj, v katerem se

to telo znajde. Situacija ni odvisna od telesa, ampak je telo odvisno od situacije. Usodo ženske lahko spremljamo splošno ali posamično. V času se položaj spreminja s spremembami družbenih in miselnih sistemov. Za posameznico se položaj spreminja skozi vzgojo, odraščanje, puberteto, spolnost, rojevanje, staranje. Če je telo usoda in se vsekakor ohrani različna med moškim in žensko, pa ni razloga za ohranitev neenakopravnosti. Pri tem vprašanju velja isto, kot velja pri vprašanju enakopravnosti in osvoboditve katere koli manjšine. Zato lahko kljub večjemu deležu žensk njihov položaj primerjamo s položajem Judov, homoseksualcev ali črncev. Dokler ni svobodna večina, tudi manjšina ne mora biti svobodna, lahko pa zahteva več svoboščin. Zato zagovor kolektivnega boja, ki je po izkušnjah 20. stoletja sumljiv in morda celo neverjeten, saj se je iztekel v svet odtujenih posameznikov, potrošnikov, ki za kolektivno nimajo prav dobro razvitega čuta. Posameznica, ki hoče znotraj imanence najti transcendenco, je velikokrat samo smešni, poslednji poskus vklenjene ženske, ki se svoj zapor trudi spremeniti v nebesa slave.

Antropolog Frazer pravi, da so si moški izmislili bogove, ženske pa so bogove častile. Ko je moški postavil vrednote, ženska ni nasproti postavila lastnih vrednot, ampak je sprejela moške. Zato je pomembno, kako je v *Etiki dvoumnosti* Simone de Beauvoir razdelila ljudi. Eksistenca, prebivanje nosi s seboj strah pred izničenjem in na ta strah pred svobodo ljudje različno odgovorimo. *Podčlovek* se izogne vprašanju svobode, ker sam ni svoboden. *Resni človek* podredi svojo svobodo vrednotam, ki naj bi bila brezpogojne. *Nihilist*, ki zanika svobodo, ni sposoben ničesar, zato se odloči, da ne bo storil ničesar. *Avanturist* se posveti prisvojitvi, prilastitvi objekta, dejanje izbire svobode opravi zgolj zaradi dejanja samega. *Strastni človek* drugega dojame kot objekt. Torej s svobodo spet ni nič. Tem petim nepristnim držam človeka stoji nasproti izvorna svoboda: osvoboditi sebe pomeni osvoboditi druge.

Osnovna poteza eksistencializma je postavitev eksistence pred esenco, bivajočega pred bitjo. Eden izmed virov je danski filozof Kierkegaard, ki trdi, da vsak posameznik svobodno izbira način življenja, izkusi pa svojo realnost in ne objektivne realnosti. Strah pred odgovornostjo ga žene v neavtentičnost, nepristnost. To je poteza, ki jo je sprejela tudi Simone de Beauvoir. Etika je dvoumna zaradi situacije človeka. Človek je svoboden, vendar njegova svoboda prihaja iz ničevosti, ki je bistvo človeka, in prav iz tega bistva se je sposoben zavedati samega sebe. Obenem je objekt za druge, faktičnost. Prav faktičnost in svoboda sta izvir dvoumnosti, ambiguitete. Ne obstajajo absolutne vrednote, ampak so vrednote posledica izbire. Svoboda je univerzalni smoter, cilj avtentičnega prebivanja.

Človeška svoboda zahteva konkretne cilje, posamezne projekte. Enako kot Ayn Rand tudi Simone de Beauvoir trdi, da mora človek vzeti samega sebe za smoter, za cilj. Izvorna spontanost bivanja preide v moralno svobodo, ki jo dosežemo, če smo samim sebi smoter. Smo absolutno svobodni, da izberemo prebivanje v končnosti, ki je odprta v neskončno. To je tudi edina neskončnost, ki jo avtorica dopušča.

Svoboda in ljubezen sta neločljivo povezani, sicer gre za vazalski, suženjski odnos. Idealna ljubezen pomeni prej pajdaštvo in tovarištvo, kot pa tradicionalni zakon, kjer moški vzame žensko, ki mu jo izroči njen oče, za ženo. Vzamemo in izročimo lahko samo predmet, objekt, saj se subjekt izročitvi upira in hoče, da ga kot samozavest priznamo prav tako, kot nas prizna sam. Da bi se zadeva zapletla, lahko sam subjekt zahteva podreditve, objektivacijo. Uživa v tem, da ga drugi hoče kot objekt. Avtentična, pristna ljubezen bi torej morala temeljiti na recipročnem pripoznanju dveh svobod. Z razgrnitvijo situacije drugega spola pojmovanje ljubezni seže od samoljubja oziroma narcizma do zaljubljenosti v ideal moškega, od homoseksualnosti do heteroseksualnosti, od razočarane najstnice do pohotne ženske v menopavzi. Bistveno je, da ima beseda ljubezen za oba spola različen pomen. Vloge so napisane vnaprej in dejstvo je, da si zelo malo moških in premalo žensk želi, da bi se ženska dopolnila: tisti, ki jo prezirajo, ne vedo, kaj bi s tem pridobili, tisti, ki jo ljubijo, se predobro zavedajo, kaj bi izgubili. Ker smo na isti ladji, bomo morda moški in ženske nekoč uveljavili nedvoumno medsebojno bratstvo.

V kraljestvu ženskih likov

Ayn Rand se je živo zanimala za umetnost 20. stoletja, za film. Njeno prvo besedilo, objavljeno še v Petrogradu, je biografija o poljski balerini, igralki in *femme fatale* Poli Negri. Potem ko je leta 1925 odšla na obisk k sorodnikom v ZDA in se ni več vrnila v Sovjetsko zvezo, je najprej delala kot pomočnica scenarista pri znanem režiserju Cecilu B. DeMillu, pozneje je vodila oddelek za kostumografijo pri producentu RKO. Tudi moža, ki je bil igralec, je spoznala pri snemanju filma. Večina njenih romanov je posnetih na filmski trak.

Prvi roman, *Mi, živi* (1936), ima med njenimi deli največ avtobiografskih elementov. Kot Ayn Rand je tudi njena junakinja Kira Argunova v novi, boljševistični situaciji onemogočena pri študiju. Ni naključje, da se roman s takšnim naslovom konča s smrtjo glavne junakinje. Gre za več kot ironični simbol, ki razkriva avtoričino vseživljenjsko držo do zapuščene

domovine komunizma. Roman se začne s prihodom pobegle družine iz Krima v Petrograd. Situacija na vlaku spominja na začetek romana *Idiot* F. M. Dostojevskega, ki ga je Ayn Rand cenila. Obenem se je podobno potovanje zgodilo njeni družini. Kira se od ostalih žensk loči po tem, da ima globoko samospoštovanje, ki bo v naslednjem romanu že poimenovano egoizem, noče ženskega teatra, zaničuje verno sestro in plehko mater, spoštljiva je do očeta in v danih okoliščinah in pod pritiski ne popušča. Postati želi gradbena inženirka. Prvega moškega si izbere sama, in sicer tako, da se pretvarja, da je prostitutka. Gre za strastno spolno iniciacijo, ki sproži zaplet zgodbe. Torej ravno obratno, kot gredo navadno ljubezenske zgodbe. Celotna zgodba je strukturirana kot prehajanje Kire med prvim, pravim, strastnim moškim Leom Kovalenskim in drugim, prilagojenim, a nič manj ljubečim partijskim človekom Andrejem Taganovom. Izvor njunih imen pravi, da je prvi lev, drugi pravi moški. Edino leva zares ljubi, medtem ko pravega moškega pravzaprav pomiluje in pozneje izkoristi, da reši leva. Da bi bila zgodba še bolj poučna in življenjska, se herojstvo prvega skrha, zvestoba drugega do partije pa zlomi. Sicer je potek njihovih razmerij širši in globlji od te sheme, a vendar se moč njenega delovanja razkrije predvsem v spremembah, skozi katere bosta šla njena moška. Sama se zruši in končno, ko se trikotnik razdre in Leo ne razume njene žrtve, izbere sebe. Kira je metafizična junakinja romana, ki tragično propade. Vsi živi so poraženci. V romanu najdemo celo paleto ženskih likov, vendar ima resnično moč in značaj samo Kira Argunova. Je herojinja ravno toliko, kolikor so ostale ženske pasivne.

Podoben ženski lik najdemo v romanu *Izvir*. Dominique Francon, iz katere imena odzvanja gospodar (*dominus*), na začetku romana ni prisotna, saj so pomembnejši glavni junak in njegovi antipodi. Ko Dominique nastopi, je razpeta med delo in nevrednega moškega, ki jo med izsiljevanjem naročnika zamenja za dobljeni projekt. Ko sreča glavnega junaka, arhitekta Howarda Roarka, ki je spet heroj, se zgodi podobna pristna ljubezen kot med Kiro in Leom. Pred tem in za tem ni ljubila nikogar. Prav to epizodo so močno napadle feministke, saj jo lahko razumemo kot zagovor posilstva. V romanu ni čisto jasno, ali je bil nakazan "ne", je pa jasno, da je ona njega zapeljala in v seksu tudi uživala. Vendar se je med zapeljevanjem uprla in on ta odpor stre. Problem je, da se posiljevalci vedno izgovarjajo, da je žrtev odnos hotela. Sicer pa je vsaka spolna iniciacija, defloracija, razdevičenje neke vrste posilstvo, kot pokaže Simone de Beauvoir. To seveda ni opravičilo za Roarkovo dejanje, celotna zadeva je na spolzkem terenu. Roman se dejansko razvija kot menjava Dominique, ki si jo izmenjajo ničvrednej, heroj in mogotec, da bi na koncu pristala

v naročju heroja. Preostala stranska ženska lika sta manipulatorska mati ničvredneža (ime Peter ne preseneča) in naivna zaročenka. Zaključek romana je čisto nasprotje romana *Mi, živi*. Heroj na ameriških tleh zmaga ter uveljavi samospoštovanje in egoizem kot držo, kariero in program.

Tretji lik je Dagny Taggart iz romana *Atlas je skomignil* (1957). Dagny je še močnejši lik kot Dominique. Ayn Rand jo opiše s pridevnikom "neženska (*unfeminine*)". Že pri devetih letih se je odločila, da bo vodila očetovo korporacijo. Pozneje postane podpredsednica železniške korporacije, saj ima znanje, moč in vpliv. Njen brat ima kot predsednik višji položaj, a dejansko manjšo moč. Zanj je bolj kot za Kiro in Dominique velja, da je znanje moč. Njeno področje sta kemija in matematika. Kot etični egoist se mora upreti stanju v državi, v kateri paraziti zavladajo ljudem uma, ko sprejmejo zakon, da ima posameznik lahko samo eno podjetje. Enako velja, da je strast moč. Ima tri razmerja s tremi heroji. Prvi je izjemen moški, jeklarski genij, ujet med ženo, ki ga ne spoštuje in ga spolno zavrača, ter ljubico, ki ga ceni zaradi njegovih vrlin. Dagny je v tem odnosu ljubica, ki je ljubljena skozi ves roman in prek nje Ayn Rand razkrije svojo teorijo ljubezni. Drugi je lastnik največje korporacije za pridobivanje bakra. Skrit je za masko lahkoživca in Dagny pripravi, da se pridruži stavkajočim. Tretji je seveda John Galt, glavni moški lik romana in glasnik objektivizma, moški, ki bo ustavil motor sveta. Kljub temu da Ayn Rand načelno zagovarja enakost žensk in moških, lahko ugotovimo, da so njeni glavni ženski liki vendar podrejeni glavnim moškim likom. Moški liki so nosilci njenih idej, do žensk je bila še kako nezaupljiva.

Literarno ustvarjanje Simone de Beauvoir lahko razdelimo, če izpustimo številne eseje, skoraj na enaki polovici, in sicer na avtobiografska in druga dela, ki pa imajo prav tako kot pri Ayn Rand očitne avtobiografske elemente. Da se ne izgubimo med številnimi deli in liki, bomo pri njej obravnavali tri ženske like iz romana *Mandarini* (1954), ki ga je v slovenščino že leta 1971 prevedel Tomaž Šalamun. Za ta roman je dobila Goncourtovo nagrado, najvišje francosko literarno priznanje.

Roman lahko razumemo kot literarno realizacijo *Drugega spola*. Številna mesta kažejo natančno takšna ravnanja, kot so opisana v tej bibliji sodobnega feminizma. *Mandarini* so kitajski birokrati. Ime je izposojeno in preneseno v čas po drugi svetovni vojni v Francijo. Dogajanje se začne na božič leta 1945. Obstajata dve pripovedni ravni. Prva je vsevedni pripovedovalec oziroma pripovedovalka, ki sledi glavnemu junaku Henriju. Druga raven je prvoosebna pripovedovalka, naš prvi ženski lik Anne Dubreuilh. Zanj lahko upravičeno trdimo, da je glas Simone de Beauvoir.

Sicer je Anne psihiatrinja, a njen mož je človek pisave in akcije, kot je bil Sartre. V romanu ima 39 let in ugotavlja, da jo čaka samo še starost. Kljub temu da svojega dvajset let starejšega moža ljubi in spoštuje, ga na očitek lastne hčere, da nikoli ne bi hotela živeti kot njena mati, v nikoli odloženih rokavicah iz jelenovine, prevara, a pri tem ne uživa. Anne je tako celostna podoba sicer srečne, a nikdar zares zadovoljne zakonske žene.

Drugi lik je Paulina Peron, Henrijeva žena. Henriju naj bi v krogu eksistencialistov ustrezal Albert Camus. Paulina bi lahko bila njegova druga žena Francine, ki se je živčno zlomila. Camus je njuna otroka zaupal njeni sestri in si tako odprl pot do svobodne ljubezni. Paulina sicer ohranja stik z realnostjo, a le dokler ji je zagotovljena Henrijeva ljubezen. Imata pogodbo, da bosta živela skupaj do konca vojne, in jasno ji je, da jo bo Henri zapustil. Je pogost ženski lik, ki jo moževa nezvestoba žene v ljubosumnost, paranojo, samouničenje in celo norost.

Tretji lik je Annina hči Nadine Dubreuilh, ki ji izven romana ne najdemo ustreznice. Kot smo že povedali, se je Simone de Beauvoir zavestno odločila, da ne bo imela otrok. Rečemo lahko, da ima glas in lastnosti, za katere je verjela, da bi jih lahko imela njena hči. Obenem lahko skozi odnos mati-hči Simone de Beauvoir opiše elemente odnosa s svojo materjo. Nadine pripada generaciji, ki ji je vojna ukradla mladost in prvo ljubezen. Henrija preračunljivo prevzame Paulini. Je primer mlade ženske, ki se zaplete med nezadovoljstvo in narcizem. Kot objekt se z lahkoto razdaja. Izmakne se tiraniji posameznega moškega, a zapade tiraniji javnega povpraševanja. Kljub mladosti jo pravzaprav čaka enaka usoda staranja kot Anno.

Za ženske like Simone de Beauvoir lahko rečemo, da so pokrajine, kjer izrisuje ženske situacije. Postavlja jih v takšna razmerja, kot so ji bila znana in do katerih je prišla v *Drugem spolu*, pogrešamo pa ženski lik, ki bi bil nosilec osvoboditve, dopolnitve žensk.

V izhodišču smo dvosmiselnost svobodne izbire zamejili z naravo časa. Potem se je sprožil niz dvojnosti, ki ga narekuje sama narava pojma. Pojem vedno priključuje protipojem. Dvoumnost – dvosmiselnost, svoboda – suženjstvo, preteklost – sedanjost, pristnost – nepristnost, telo – drugi, moški – ženska, kolektivno – individualno. Predstavili smo dve avtorici, dva življenjepisa, filozofske teze ter njune ženske like, literaturo in filozofijo. Enakost, ki proizvede razliko, in razlika, ki proizvede enakost, Ayn Rand in Simone de Beauvoir, kako svobodno je izbirala ena in kaj je bila svoboda za drugo. Objektivizem in eksistencializem sta dediča svojega prostora in časa. Objektivizem pospešuje ameriški imperializem 20. stoletja,

eksistencializem se rodi iz duha propadlega francoskega kolonializma, iz porazov v drugi svetovni vojni, ki naj bi bili zmaga. Oba od človeka zahtevata pristinost, vendar prvi postavi posameznika pred skupnost, drugi posameznika razume šele iz skupnosti. Izhodišče objektivizma je pozitivna eksistenca ($A = A$), izhodišče eksistencializma je negativna eksistenca (nič, ki lahko postane vse). Smrtni človek ne more stopiti na mesto mrtvega boga. Svoboda je v objektivizmu svoboda posameznika v okviru svobodnega trga. Vloga države se mora zmanjšati, čeprav ščiti svobodo posameznika. Država mora uporabiti silo proti rušenju države. Eksistencializem hoče svobodo za vse, osvoboditev zatiranih, svobodo brez države. Ni svobode posameznika brez svobode v družbi. Objektivizem vidi izkoriščanje v etatizmu, v možnosti, da se neustvarjalni dvignejo nad ustvarjalne. Eksistencializem vidi izkoriščanje v kapitalizmu kot takem. Prvi zazna parazitizem pri vzdrževanih razredih, drugi vidi parazitizem pri ženski in otroku. Pristna ljubezen je pri prvem odgovor na vrednote drugega, pri drugem je pristna ljubezen pripoznanje svobode drugega. Izbira za prvega pomeni izbrati sebe, za drugega izbrati drugega.

Kako torej svobodno izbrati med njima in zakaj sta bili življenjska situacija, življenjska pot Ayn Rand in Simone de Beauvoir pravzaprav zelo podobni? Iz iste situacije bi načeloma morali izhajati vsaj podobno mišljenje, pisanje, ustvarjalnost. Ayn Rand je eksistencializmu očitala nihilizem, saj ta trdi, da je človek nič, ki pa lahko postane vse. Izbirati v vsakem primeru pomeni ločevati in tu lahko sledimo Simone de Beauvoir in poskusimo zadržati oboje. Zadržati glas obeh. Morda nam to uspe z ženskimi liki obeh avtoric, ki so nosilke njunih idej v manj natančni in bolj človeški različici. Zdi se, da je današnji svet ukrojen po meri objektivizma, spremenimo pa ga lahko z eksistencializmom. Končno močen, svoboden posameznik, heroj poveča moč skupnosti, da pa bi bil res svoboden, mora osvoboditi tudi druge, pa čeprav ga bodo ti verjetno ubili. To je bilo pravzaprav že sporočilo Platona: vedeti, da v votlini obstaja(jo) (še) drugi.



Marjan Pungartnik



Nataša Švikart Žumer z Marjanom Pungartnikom

Švikart: Kako se spominjate začetkov, vaših prvih objav in delovanja v Odsevih?

Pungartnik: V času, ko sem hodil na gimnazijo, smo imeli v Slovenj Gradcu literarni klub, pri katerem so izhajali tudi Odsevi. Vodil ga je Tone Turičnik in potekali so neskončni pogovori o literaturi. Nekaj malega smo imeli tudi stikov s tedanjimi avtorji. Denimo z Martom Ognom, ki mi je še danes ljub pesnik. Revija je omogočala, da so na Koroško prihajali vsaj nekateri avtorji, ki so v njej objavljali. Tudi iz literarnega kluba smo objavljali. Vse skupaj je bilo malo provincialno, a bilo je veliko navdušenja.

Švikart: Ali se spominjate svoje prve pesmi? Kakšna je bila njena forma?

Pungartnik: Najbrž vsak avtor ve, kdaj po številnih poskusih nastane njegova prva prava pesem. Spomnim se, da sem nekoč odhajal od doma in na našem hribu so kosili. Ko sem se oziral, je bilo vedno več brega pokošenega, kot da bi ga nekdo spotoma jedel. To je tema moje prve pesmi. Z današnjega vidika je bil to nekakšen sonet. Ampak ni.

Švikart: Med študijem v Ljubljani ste bili dokaj marljiv študent, ni vas zaneslo kot mnoge druge. Zelo hitro ste ugotovili, da ste prišli tja študirat, in kmalu ste postali urednik Radia Študent in Tribune.

Pungartnik: Takratna FSPN je bila ena najbolj živih fakultet, veliko stvari se je dogajalo.

Mi smo bili prva civilna generacija, prej so tam študirali sami policisti in partijski sekretarji. In smo postali tudi prvi uporniki, ker smo dejansko prišli študirat zaradi znanja. Že v tretjem letniku smo se tako lahko

uveljavili v študentskem življenju in smo prodrli do uredništev. To nam je omogočilo tudi stike z drugimi študentskimi centri po Jugoslaviji; kot generacija smo rasli in ostali povezani.

Ja, kolege s študija so pobrali številni, priložnostno delo, policija, droge, alkohol, ženske. Od vsega študija je ostalo malo: nekaj kislih obrazov, kadar se s kom srečam, v glavnem pa tisto, kar sem bral zraven in počel navkljub študiju, literatura. Ne glede na vsa razhajanja ostaja literatura tisti svetlejši del mojega študija. Tudi vse v zvezi s Tribuno in Radiem Študent je bilo lepo, ampak brez haska. Verjetno bi mi danes bolj koristilo, če bi delal kot špicelj.

Švikart: Kakšen vpliv je imela na vas in na vašo generacijo zbirka *Poker*?

Pungartnik: Zbirko mi je posodil profesor slovenščine iz paralelke, Stanko Sušnik. Zares me je prevzela. Do naslednjega dne, ko sem nekaj iz nje bral tudi po šolskem ozvočenju (rekli so mu radio), sem jo prebral nekajkrat. Zaradi tistih pesmi so me dolgo zbadali – spomnim se, da sem vključil *Gobice* in *Billy Lou*, ki se mi je zdela odličen blues. Ne vem, ali se je prav globoko zapisal vame, to je bilo bolj odkritje nečesa, kar je v meni že obstajalo. V *Pokru* sem jasno videl vsaj tri pasove: tradicionalističnega, ki ga je povezoval s takratnim pesniškim okoljem, konceptualnega (stvari), ki se mi je zdel bolj kot humor, tudi z elementi satire, in pesniškega. Tega je najtežje razložiti, ker se v njem prepletata druga dva in na koncu koncev gre za enega pesnika. Prav tu je ponudil razrahljano tekstovno strukturo, ki mi je bila blizu. Jaz pa sem imel svoj svet, v katerem ni bilo tiste urbane komutativnosti – pri meni sta bila jasna zgoraj in spodaj, bilo je jasno obzorje in bile so jasne “temne figure”, ki jih pri Šalamunu ni. Šele z Umberto Sabo sem si jih lahko jasneje opredelil in potem tudi potegnil jasno ločnico med sabo in drugo slovensko liriko. Če lahko tako rečem – *Poker* je bil impulz, ki mi je bil potreben za to, da sem videl, kaj pravzaprav sem, kar je bilo zame pomembno predvsem glede na gimnazijsko okolje in tudi glede na koroško “literarno sceno”. Odprl je pot za instinkt ne le biti drugačen v tistem okolju, ampak tudi za težnjo po absolutni poeziji. *Poker* glede tega ni bil absoluten, ali pa le v majhnem delu.

Takrat je bila zelo priljubljena Kuntnerjeva zbirka *Vsakdanji kruh*. Bila mi je všeč. Vsi so pričakovali, da se bom priklonil njegovemu vplivu, a mene njegova kmečka idila ni pritegnila. Spomnim se, kako so hoteli, da bi pomenil beli jagenjček, ki teče spod jerebike, brata, ki naj bi šel delat v tovarno. Oh, oh! Bil sem s kmetov in sem vedel, da tam ni nobene idile. Mene je pritegnil jezikovni modernizem.

Švikart: Kako zelo je bila literatura podrejena politični usmeritvi, koliko na škodo literature, koliko je politična usmerjenost v literarnih tokovih avtorjem pomagala (sploh značilnost romanopiscev)?

Pungartnik: Nekje proti sedemdesetim letom prejšnjega stoletja se je zrušil nadzor nad literaturo, kot so si ga predstavljali absolutisti. Da ljudje (pri revijah) vedo, kaj morajo in česa ne smejo. Ampak tistih deset let po drugi svetovni vojni je skoraj po vsem svetu obstajala cenzura, ljudje so komaj prilezli iz vojne in niso želeli novih konfliktov. Potem se je začelo odpirati. Tudi pri nas, po letu 1964. To je bil konflikt proces in dostikrat so oblastne elite najemale pisce, da bi "obdelali" tisto vprašanje, ki še ni bilo zrelo za odprto javno razpravo. Tako je bilo z vprašanjem slovenske politične emigracije, vernikov in podobno. Včasih so zagnale licemeren vik in krik (kot ob primeru Nove revije ali skupine Laibach), ko je bilo v bistvu že vse odločeno. Bolj jih je zanimalo, kdo je proti, kajti to so bili pravi sovražniki teh političnih elit. Iz tega izhaja nauk: stran od političnih tem. Kundera mi je v intervjuju rekel, da je bil češki teater najboljši takrat, ko je bila presija največja. Verjetno to velja tudi za literaturo. Demokracija je dobra za trgovanje, za literaturo pa je dober strog oče.

Švikart: Kaj o avantgardi menite danes? Vam je še vedno blizu ali iščete kaj novega oziroma ste se našli kje drugje? Nekoč ste rekli, da vam zdaj mnogo več da ena preprosta pesem kot obilo besed, ki nič ne povedo.

Pungartnik: Tisto, kar se je dogajalo v drugi polovici šestdesetih let, je dvig, ki je šel čez vse. Sledil je lahko le upad. Ne mislim politično – jasno je, da se je nacionalizem takrat rodil in z njim tudi jedro nacionalne elite. Toda nacionalizem v slovenski zgodovini ni nič novega in je, kot se kaže danes, "normalno stanje stvari". Politika (in z njo nacionalna država) je velika redukcija in spravljane v vrste in kvadrate, nobena inovacija ni in je tudi usmerjena proti inovativnosti. Izbruh novih oblik, ki jih Slovenija do takrat ni poznala ali pa jih je poznala kot redkost (in se proti njim tudi obračala), to pa je spremljal velik preskok v dojemanju jezika. Avantgarda je zame veliko napisanih besedil in dogodkov, ki so potekali predvsem na univerzi. To ni kapital osvajanja oblasti, to so pozicije, ki so ostale zapisane v času. Od tega se ne da prehranjevati v nadaljnjem življenju. Takoj ko je jezikovna senzibilnost zdrsnila v običajne okvire, je bilo treba iskati naprej. Seveda mi je obdobje modernizacije blizu, čeprav ga imam za največje pogorišče minulega stoletja, saj je tudi bil edini protiavtoritarni vzpon. A to je drugo vprašanje. Tisto o obilici besed in preprostih pesmi

pa je motiv bleščeče enostavnosti, ki jo najdemo vzdolž vsega razvoja poezije. Res je avantgarda (če jo tako imenujemo) proizvedla veliko besed, še več pa jih jo je zasulo.

Švikart: Skozi različne poskuse sodobnih prijemov ste se vrnili k večni pesmi v zbirki *Oglej*. V njej je poudarjena bivanjska tematika, vračanje k vprašanju pripadnosti, odtujenosti, minevanja in nazadnje smrti.

Pungartnik: Ne vem, ali je to “večna pesem”. Prej bi rekel, da je to absolutna pesem, ki se napaja iz nič. Najprej me je strašno zanimala slovenska mitologija, npr. desetnica ali galjot, in skozi to sem se sam moderniziral. Pomagala mi je ustvarjati metatekst. A to je bilo na robu retorike. Če imam kaj od študija, imam prav od branja poezije. Vsevprek in na široko, v izvirnih jezikih in prevodih. In še – to ni povratek, to je popotovanje, pri katerem nisem več našel tistega doma, iz katerega sem odšel. Glede pripadnosti bi citiral Skacela, ki govori o hoji nad breznom. Vsaka pesem o tem je vprašanje – ali pripadam? Ali je tuje tisto, čemur ne pripadam, in ali ne bivam zase, da bi bil od-tujen? Večina pesmi o smrti je strašen duševni kič, ker, če smem citirati nekega predsokratika, *niti misliti, niti reči ne smeš, da nebit je*. Tako nisem nikoli pisal o Smrti (ali pa vsaj ne vem, da bi pisal), prej me je fasciniralo stanje izginevanja. Tako nekaj še vedno je, tudi če izgine, kakor pušča črna luknja za sabo informacijo o tem, kaj je požrla. Eksistencializem se me ni prijel.

Švikart: Ste idejni vodja Literarne hiše Maribor; poudariti je treba, da deluje že pet let. Kakšen je bil osnovni namen, ko ste jo odpirali, in kakšne cilje ste si zadali?

Pungartnik: Literarno hišo Maribor sem z dekretom ustanovil leta 2007, prva prireditev v njej je bila 18. oktobra 2007 (ob tednu vseživljenjskega učenja). Zgodba se je začela z graško Literarno hišo, ki se mi je zdela nekakšna neosvojljiva trdnjava, kjer do direktorja prideš po treh mesecih čakanja, je silno bogata in sodi pod univerzitetno okrilje. Za osnovno povezavo smo tudi mi potrebovali Literarno hišo. Po štirih letih iskanja stika je letos izšla revija *Lichtungen* z izborom mariborske in graške literature, ki so jo predstavili v Literarni hiši Gradec, kjer nas je pričakalo več kot sto ljudi. Ker pa smo majhni in revni, je naša Literarna hiša skromnejša. Njena osnovna ideja je, da obstaja neko stalno literarno prizorišče, ki ni vezano samo na interes organizatorja ali izbrance. V program EPK smo se uvrstili prav zaradi tega, ker je to hiša za vse in pomeni pretok literature.

Od sedemdesetih let sem se trudil ustvariti publiko za literarne prireditve in zdaj pobiramo del plodov tega truda.

Švikart: Kateri programi trenutno potekajo v Literarni hiši? Poudariti je treba, da se tam zgodijo trije, tudi štirje literarni večeri na teden.

Pungartnik: Prvi program je predstavitev mariborskih avtorjev. Potem je program *Živíjo*, ki vrača v življenje umrle avtorje. Trdim, da ni bolj mrtve stvari, kot je mrtev pesnik. Vsi si strašno oddahnejo, ko nekdo umre, da nikomur več ne hodi v zelje. Nanje pozabljajo vsi – od fakultet do DSP, uredniki izborov, občine. Če bomo kdaj dobili prostore, kjer bo to mogoče napraviti, bo nekje stena, kjer bodo imeli svoje mesto. Nima smisla čakati na kogar koli, da se nanje spomni. K sreči vsakogar čaka ta usoda, tudi tiste, ki “pozabljajo”. Naslednji program je povezava z okoljem, kajti Mariborska literarna družba je povezana z Zagrebom, Gradcem, Koroško, Primorsko, Skopjem, Sarajevom, Furlanijo ... Vabimo ljudi, ki jih Maribor sicer ni vabil. Poseben program so zamejski avtorji, na katere Slovenija tako rada pozablja, sploh DSP. Poleg tega obstajajo manjšinski, neslovenski avtorji (po nacionalni definiciji), njim je namenjen program *Na preprogi iz zvezd*. Program *Repatriacija* vključuje pisce – recimo temu tako – iz diaspore. Rodili so se v Mariboru, a živijo in ustvarjajo drugje. Program *Literarne harmonije* (harmonij si seveda nisem izmislil jaz) pa predstavlja literarna društva iz Slovenije. Potem je še program, s katerim sodelujemo pri Slovenskih dnevih knjige. Podpiramo mlajše avtorje, organiziramo predstavitve knjig. Pisan in obsežen program, tri do štiri prireditve na teden.

Švikart: Že vrsto let urejate spletni časopis *Locutio*, ki je prva spletna literarna revija na Slovenskem. Zakaj ime *Locutio*?

Pungartnik: Mlajša skupina mariborskih avtorjev je na mojo pobudo poskušala izdajati revijo. Sestajali smo se na delavnici (v sedanjem DUM) in razmišljali o imenu revije. Predlagali so (v glavnem Tomaž Brenk) *Postscript*, *Žametne citre* in podobno. Jaz pa sem odprl slovar in na slepo položil vanj prst – na besedo *locutio*, in tako je revija dobila ime. Beseda je latinska (iz *loqui*, govoriti) in pomeni govor ali izgovor, kar je povsem ustrezalo iskanemu imenu. Iz tiskane revije ni bilo nič, kar je značilnost tiste generacije; na silo sem jo držal pokonci in vedno, kadar sem jim malo obrnil hrbet, je prišlo do kakega konflikta. Videl sem, da nima smisla. Tako ali tako sem govoril, da za poezijo ne bomo več sekali

dreves in da bomo objavljali samo še elektronske knjige, in leta 1993 sem začel pripravljati internetno stran. Tega se je bilo treba naučiti; učil sem se kar štiri leta. Nato je nastala prva revija, ki je bila posnetek tiskane revije. Sprva smo "izhajali" na tri mesece in smo objavljali 15 avtorjev, kmalu pa smo prešli na dvomesečno izhajanje in pred štirimi leti na 30 avtorjev. Do leta 2005 sem revijo sam tudi tehnično urejal. Potem je Edo Milavec pripravil v tedaj zelo sodobnem PHP novo obliko in jo postavil na osnovi databaze. Do zdaj sem predstavil 1050 avtorjev, in to je trenutno tudi največja zbirka biografij pri nas. Revija je brana po vsem svetu, v njej pa objavljajo avtorji iz Amerike, Maroka, Avstrije, Srbije, Bosne, tudi iz Jemna. Od tam nam poetične kolumne pošilja Irena Knehtl; gre za prikaz arabske kulture in hkrati dojemanja arabskega sveta od znotraj. Prednost interneta je, da je dosegljiv po vsem svetu in brez težav najdemo zvezo tudi z Avstralijo. Locutio izhaja na dva meseca, pravkar je izšla 68. številka, objavljenih je bilo že skoraj 2000 prispevkov. V vsaki številki je do 35 avtorjev in zanimivo je spremljati, kdo revijo bere: 60 odstotkov je Američanov, berejo jo tudi v Rusiji, na Švedskem, v Italiji, Avstraliji, na Kitajskem itn. Pomembno je seveda tudi dejstvo, da je revija dostopna prosto in brezplačno. Od leta 2007 smo zabeležili približno tri milijone obiskov, branj pa je na mesec od šest do osem tisoč.

Švikart: Analizirajte Locutio in glavne ključne – na kaj morajo biti pozorni bralci in avtorji?

Pungartnik: Locutio ima vsaj tri večje sestavine. Prva je revija, ki je namenjena predvsem literarnim besedilom. V njej kajpada prevladujejo pesmi, je pač tako. Z uredniškim delom pri Dialogih sem pravzaprav uvidel, kako pomembna je za revijo raznolikost avtorjev, kar se da široko odprta vrata, kako dolgočasno je omejevanje in izločanje. Saj vidite slovenske revije. Ob velikanski pomoči javnih sredstev komaj životarijo. Druga sestavina je indeks avtorjev, ki zdaj obsega že več kot tisoč imen. V njem sem posebno ponosen na nekatere avtorje, ki so praktično zamolčani: na Ernsta Golla, Ludvika Mrzela, Igorja Šentjurca ... Tretja sestavina je kronika, ki zapiše tisto, česar v medijih v glavnem ni, z nekaj fotografskega gradiva in z informativnim besedilom. Pri pregledu dostopov do revije ugotavljam, da so na prvem mestu iskani avtorji, zelo pomembna pa je tudi kronika. Zanj je, recimo, veliko zanimanje na velikih iskalnikih, ker se bolj usmerjajo na dogajanje. Pravzaprav je tu še četrta sestavina, to pa je kompleks forumov, ki še niso aktualizirani. V načrtu imam še glosarij, ki je nepogrešljiva sestavina takšnih strani, in upam, da se bom pretolkel tudi do tega.

Švikart: Ali se v Locutio lahko vsak zapiše ali vendarle še obstajajo neka uredniška politika, nadzor in uredniška cenzura?

Pungartnik: Moj uredniški princip je naslednji: najprej objavim iz tistega, kar dobim od avtorja, tisto, kar je najboljše. Če gre za začetnika, se po navadi zapleteva v kako debato. Za drugo objavo se je treba že bolj potruditi. Nekaterim pisanje steče in imajo dobro obdobje – ti dobijo v tistem času tudi več prostora. Od 12. številke se je na prvem mestu dolgo pojavljala Irena Knehtl – to je privilegij, ki sem ji ga dal zaradi nenavadnosti njenih besedil. Navsezadnje, kdo pa ima pesniškega kolumnista iz Jemna? Bistvena je tudi raznolikost, jezikovna, tematska, kulturna. Izhajam iz stališča, da se mora v vsakem elementu nove, globalne kulture, ki je pomembno povezana z internetom, izražati tudi narava pobabilonske jezikovne zmede. Vedno so v uvodu prevodi, objave od drugod, tujejezični prispevki. Na koncu so “lažji žanri”. Sprva sem bil prepričan, da ne bom objavljajl esejistike ali teorije kot parazitskih žanrov, toda sčasoma se srce omehča. In še, velikokrat je drobec pomembnejši od celovitih in temeljitih enot, je kot sol v jedi. Vse to izraža osebne nazore urednika, saj se ljudje velikokrat odločajo za objavo zaradi njega in ne zaradi česa drugega. Nadzor? Ko so enkrat avtorji dobrodošli in jih več ne odganjamo, kot je to praksa pri tiskanih revijah, je veliko stvari pri njih samih – tudi jezikovni nadzor. V uredniških napotilih imamo tisto znano formulacijo “*Ne objavljamo besedil, ki širijo rasno, versko, nazorsko, narodnostno nestrpnost in nestrpnost do manjšin, pri čemer velja literarna licenca. Presoja jo urednik. Prav tako ne objavljamo besedil z eksplicitno spolno vsebino, ki bi lahko bila ocenjena kot pornografska, ker je revija namenjena tudi mladoletnim osebam.*” Velikokrat se v Sloveniji srečujemo prav z nestrpnostjo, čeprav je literatura za zdaj na liberalnejši strani tega sveta. Lahko pa bi se skozi zadnja vrata pritihotapilo kaj takega. V nekaterih diletantskih izdajah sem našel sledi nacionalne, verske, seksualne nestrpnosti ... Pri avtorjih, ki ne pripadajo literarni javnosti, se to lahko zgodi. Za to je tu tudi urednik. Uredniške cenzure pa ne zganjam. Če se mi zdi, da se da kaj izboljšati, to napravi avtor sam.

Švikart: Kakšna je po vaše prihodnost tiskanih revij, knjig ob vse bolj uveljavljenih elektronskih, prav tako cenejših, tako za uporabnike kot avtorje?

Pungartnik: Kmalu pričakujem množično uporabo e-bralnikov, takih z elektronskim črnilom. To je povsem enakovredno tisku. Niso še razviti

tako, da bi lahko bili res v celoti uporabni, manjkajo recimo barve. Tudi vprašanja avtorskih pravic še niso rešena. Ampak to je samo vprašanje časa. Potem boste lahko imeli v eni sami napravi na tisoče knjig. Že zdaj je njihova ponudba izjemno velika. Obstaja vrsta formatov, ki jih lahko berete na računalniku (lit, pdf, djvu ...), čeprav to ni to. Pravzaprav je knjiga množično porabno sredstvo šele sto ali sto trideset let, odkar obstaja obvezno šolstvo. Prej je bila privilegij pismenih. Tehnološko je bil papir univerzalno sredstvo, na katero se je tiskalo vse. Nekaj se je potem premaknilo z nosilci zvoka in slike, kar je pomembno izrinilo knjigo iz rabe. Knjiga je še vedno čarobna stvar, posebno osebna knjižnica. Nihče te ne zna pozdraviti s tisto tišino, s katero pričakujejo knjige. Tega se človek ove, ko utihne šum računalnika. To je najbolj polna tišina, ki jo je mogoče doseči. V Sloveniji je že prišlo do tega, da gre vse, kar se ne bere, v bukvarne. Zadostuje, da je ena knjiga v državi. Če si jo izposodiš, pri tem zasluži še pošta, saj je poštni strošek danes eden najvišjih pri distribuciji knjige. No, za zdaj ne verjamem, da naše knjižnice izbrisane knjige nadomeščajo z njihovimi elektronskimi različicami. In še ena zmeta je: da postajajo knjige cenejše. Nasprotno. Cena knjig je na zahodu zelo zrasla, posebno tistih, ki se dobijo prek interneta. Te se tiskajo na zahtevo ("on demand") in jih v bistvu ne zalagajo v pravem smislu. Samo stroj jih izpljune, kadar pride naročilo. Če k njihovi ceni dodamo še stroške pošiljanja, postajajo knjige pravo razkošje. Tudi revije niso poceni, tiste tiskane. Verjetno je prihodnost res v internetnih revijah, na katere se lahko naročite, dobivate na vpogled le košček, če pa hočete celotno revijo, jo morate kupiti. Čakam na antikvariat starih elektronskih knjig.

Švikart: Šele v devetdesetih letih ste začeli objavljati pravljice, lutkovne in otroške igre. Ali ste jih že od nekdanj pisali? Jih še pišete?

Pungartnik: Pišem, vendar za končno oblikovanje ne najdem pravega časa. Nisem tudi pod rezilom nujne objave. Počnem to, kar me veseli. Veliko je dela z urejanjem revije, veliko z Literarno hišo, veliko s knjigami, veliko z delavnico, veliko z branjem, veliko s pisanjem ... Pravzaprav sem jih začel pisati kot kratke zgodbe, ne kot pravljice. K pisanju lutkovnih besedil me je pritegnil Tine Varl, potem pa je nastalo, kar je nastalo.

Švikart: Mnogo ste nastopali po bivši Jugoslaviji, Avstriji. Govorite rusko, češko, angleško, italijansko, hrvaško, makedonsko. Veliko knjig in besedil ste prevedli oziroma jih še prevajate. Kaj vas pritegne, da se odločite za prevod? Prevedli ste kar štiri Polakova besedila. Kaj vas je pritegnilo pri tem avtorju?

Pungartnik: Dosti sem nastopal po vsej Jugoslaviji, mislim, da sem bil celo zadnji od slovenskih avtorjev, ki je bil tam takrat, ko so se že začeli nemiri ob razpadu. Zaradi literature država ni razpadla. Zdaj obnovljamo tisto, kar nam je nekaj političnih norcev porušilo, tudi pisatelji so bili med njimi. Potem sem začel sodelovati z avstrijsko Štajersko in organiziral tam številna branja, tudi bral sem. Drugod ne. V stikih z jugoslovanskimi in drugimi avtorji sem veliko prevajal, vendar se nimam za knjižnega prevajalca. Veliko pesnikov sem prvi prevedel, predvsem v času sodelovanja s Tribuno, Dialogi, Problemi, Katedro, nekaj pa tudi lutkovnih besedil, a to je bilo v času, ko je bil v Lutkovnem gledališču Maribor Tine Varl. Pavel Polak je človek, s katerim se je dalo sodelovati, in tako so nastali tudi številni prevodi lutkovnih besedil, ne le njegovih. Potem so prišli drugi ljudje in se je sodelovanje končalo.

Švikart: Ste tudi urednik založniškega programa Mariborske literarne družbe. Koliko knjig je izšlo od leta 1998?

Pungartnik: Svet se ni začel z nastankom tega društva. Začel se je s koncem osemdesetih let. Z društvom in delavnicami pa se je nenadoma res usulo, po moji zadnji evidenci jih je izšlo okrog 270. Kar nekaj zbirk je, ena je za prvence – v tej je izšlo že več kot 60 del –, potem je Svetlin za poezijo – v tej zbirki je do zdaj izšlo več kot 50 knjig. Marsikdo je z mojo pomočjo prišel do knjige, takšne neprofitne, nizkoprorračunske, nekatere sem izdelal celo ročno sam. Zato da bi potem kaka literarna goska vihala nos nad mano.

Švikart: Zanimivo, ukvarjali ste se tudi z oblikovalskim delom.

Pungartnik: Pravzaprav po sili. Leta 1987 sem začel postavljati knjige, jih opremljati in oblikovati. Potem je prišlo tudi drugo, napravil sem znak Zveze kulturnih društev Slovenije in Maribora in oblikoval različne grbe, zastave, priznanja, spletne strani ... Skratka, ko zmanjka denarja, nekako vskočim in naredim sam.

Švikart: Od številnih poklicev oziroma dejavnosti, s katerimi ste se ukvarjali, od prevajalstva do lutkovnih predstav, vas danes ljudje najbolj poznajo kot pesnika in mentorja. Od leta 1978 kontinuirano vodite različne literarne delavnice.

Pungartnik: Ja, res je, pesnik in mentor. Zadnje čase me imajo radi za "publicista", čeprav to resnično nisem. Niti novinar nisem več. Pravzaprav

se človek vse življenje sprašuje, kaj je. Če na internetu izobesite svojo stran, na kateri je v glavnem poezija, potem se težko predstavite kot mesar ali vlakovodja. Čisto pragmatično – sem pesnik in mentor. Poslanstvo pa pomeni, da naj bi me nekdo poslal. Teh paranoj nimam, čeprav so jih veliko pošiljali za mano. No, pri poslanstvu se realizacija vedno odšteva od nečesa neskončnega, skoraj božjega. Na to gledam drugače – vsako opravljeno delo gre na kup, brez velikih pretenzij. Ko bodo nekoč ta kup kurili, to pa bodo zagotovo počeli, bo večji ali manjši plamen. Ta reč o poslanstvu je takšna, da človek z enim očesom škili na tisto, kar bi lahko bilo. V bistvu je dobro vse, kar pride naproti. Tako, kot je poezija prišla kar sama, je prišlo tudi mentorstvo. In kolikor tega je, toliko ga je. Najbrž v 250 spremnih besedah h knjigam človek nekaj pove o sebi, o literaturi, o avtorjih. Realizacija je opravljeno delo in ne nekaj, kar visi v zraku. Morda boste rekli, da mi manjka ambicije. Človek se lahko realizira tudi tako, da obmolkne, če ga to sreča.

Švikart: Že zdavnaj ste na delavnice vabili tudi mnoge drugačne, posebneže, izobčence, marginalce ... Menim, da je Prosnik po vas povzel idejo o poeziji kot neke vrste čiščenju, samorealizaciji. Ali se sploh zavedate, koliko je to takim ljudem pomenilo? Tudi ideja o literarnih delavnicah v zaporu se mi je zdela izjemna.

Pungartnik: Nekoč sem izjavil, da delam predvsem z marginalci. To je povzročilo, da sta z delavnice burno odšli dve članici, češ da onidve že nista marginalki. Pa tega ne bi smel reči, kajti ne gre za noben princip. Še to mi pravijo, da je pisanje, ki ga zagovarjam na delavnicah, "terapevtsko". In to mi govorijo tisti, ki so sami postali pisatelji, ker so se zdravili. Tistih nekaj ljudi, ki spadajo v kategorijo "drugačnih", sem srečal mimogrede, in lahko rečem, da so postali zame nekakšen kriterij. Nikogar nočem omenjati, saj vse upoštevam kot enakovredne člane delavnic, skupin. Lahko rečem, da sem jim vedno hvaležen za nekaj, kar je tako imenovana visoka literatura izgubila – za stik z življenjem, z jezikom v njegovi nepodajnosti, za priklon nečemu, kar zahteva višje razumevanje, strpnost. Verjamem, da je jezik najmočnejši ogenj človečnosti in da vrača ljudem tisto, kar so jim drugi odvzeli. Če se izrazim v avstro-ogrski terminologiji, ki je povečini še vedno stanje današnje psihiatrije, je lahko norec izvirnejši in boljši literat od tako imenovanega normalnega človeka. Poleg tega je pisanje dejavnost izobčencev in je smešno, da se tisti, ki znajo komaj spregovoriti, posmehujejo tistim, ki da so nemi. Jezik prihaja od znotraj. Skozi delavnice sem poskušal tem posebnim ljudem ustvariti okolje, ki

jih sprejema. Včasih se posreči, včasih tudi ne, to je nepredvidljiv odnos. Tudi to, da jim literatura nekaj pomeni, je del reintegracije. In sploh ni pomembno to, kar se dogaja pred mano, ampak tisto, kar se dogaja v moji odsotnosti. To so stvari, do katerih lahko pride vsakdo, le človek mora biti. Prostora je za oba, za Prosnika in za mene, da prideva do enakega sklepa.

Da, ideja o delavnicah v zaporu. Moram jo aktualizirati. A obstaja neka težava – včasih mi ni bilo težko voditi dve ali tri delavnice. Danes tega ne zmorem več. Ne gre za starost, gre za breme, ki ga z vsakomer prevzameš, saj moraš to, kar dobivaš, tudi vračati.

Švikart: V vseh letih vodenja delavnic je z vami navezalo stik veliko avtorjev. Kaj se pravzaprav zgodi z avtorji, ki ne pridejo v antologije, ne spadajo med vplivne, pravzaprav nimajo referenc?

Pungartnik: Ah, reference so postale pomembne šele z novim sistemom financiranja izida knjig, se pravi nekje konec devetdesetih let. Sicer pa hierarhija prihaja iz političnega organiziranja in se z referencami identificiramo pred državnimi telesi. Na žalost je profesionalizacija piscev povezana z njihovim političnim položajem (tj. z njihovo prepoznavnostjo pred zahtevami politične države) in to vpliva tudi na veliko bolj izrazito ločnico med “pomembnimi” in “nepomembnimi” avtorji. Na srečo je nastalo kar nekaj literarnih združenj (društev), ki se ukvarjajo z organiziranim literarnim življenjem, in to posrka vase “nepomembne” avtorje. Govoriti o “pravem pomenu” nekega avtorja je veliko težje. Danes denimo Prešeren sploh ne bi bil “pomemben”, ker ne bi vsako leto objavil nove knjige. Vprašanje je, ali bi se prebil med “šolske pisce”, ker ne bi pisal o zasvojenostih, medijih, rokenrolu, Romih in debelosti. Prebralo bi ga 40 ljudi in morda bi se kdo obupno trudil, da dobi kako lokalno nagrado. Morda je bil zadnji, ki je sestavljal kolikor toliko nepristranske antologije, Cene Vipotnik in najbrž bi ga on uvrstil v kako.

Z elektronskimi knjigami in internetom se stvar seveda širi, a so možnosti premalo izkoriščene. Tudi nezaupanje do novih medijev je veliko, največ pa je za to kriva napačna orientacija na tiskane medije. Mislim – izključna orientacija. Dejansko obstaja nekakšen limb, v katerem avtor čaka na sorodno dušo, s katero potem splava v stvaren svet. To pa niso knjižnice, ker so se te spremenile v navadna skladišča prodajnega blaga. Recimo, da je elektronska knjiga ali internet takšen limb – in vse vabim vanj. Delam tudi antologijo dobrih pesmi. Tja bodo prišli tisti, ki niso prišli v druge antologije.

Švikart: Pravzaprav posledično vprašanje: kje vidite svoje mesto v slovenski literaturi?

Pungartnik: Jaz svoje? To je zanimivo vprašanje. Kaj je to “slovenska literatura”? Če vanjo spadajo vsi, ki v Sloveniji pišejo, potem imam nekakšno mesto tudi jaz. Seveda, tudi če je nikakršno. A takšne opredelitve ne zagovarja nihče. Avtorji, ki so pisali (in ki še pišejo) v drugih jezikih, ne pripadajo slovenski literaturi, tako se vsaj obnaša literarna zgodovina, in tudi v DSP niso prav nič veseli, da bi jih okupirali drugojezični. Pred kratkim je govoril o tem kolega iz Avstrije. Pri njih je nezaslišano, da nekdo, ki v Avstriji piše v češčini ali slovenščini, ne bi veljal za avstrijskega pisatelja. To pri nas ne velja. Če pa so to tisti, ki pišejo v slovenščini, je že težava. Vsaj štirje jeziki so – kranjščina, beneška slovenščina, štajersko-pomurski (ali štajerski ali pomurski) in koroški jezik. Koroščino sem dodal čisto ahistorično, je nekaj takega kot rezijanščina. Tukaj bi se težko odločil in mi pravzaprav ni do tega, da bi kjer koli bil. Če namreč v Slovarju slovenskega knjižnega jezika ni Slovenca, potem Slovenca menda tudi ni. Če so meje jezika meje sveta ... Raje pripadam neki čisto tretji, nenacionalni književnosti. Nekakšni Woodstock literaturi. Zakaj bi se me nekdo lastil? Zame so nacije to, kdo bo komu stal na glavi, koga izkoriščal, komu kaj prepovedoval, dovoljeval ... Nobene svobode ne prinašajo, samo napihovanje. In še najmanj dve svetovni vojni so zanetile. Sem pač nacionalni nihilist.

Švikart: Med prebiranjem vaše spletne strani me je prevzelo geslo *Literatura pripada vsem*. Kakšno je vaše mnenje o tem in zakaj menite, da je to še premalo poudarjeno, ko to dajete za moto strani?

Pungartnik: To je pravzaprav moto internetne strani Mariborske literarne družbe in izraža tudi moje stališče. Razmišljal sem o tem, ali naj zapišem “vsakomur” ali “vsem”, pa sem se na koncu odločil za slednje. *Vsakdo* je mišljen individualno, *vs* pa so kolektiv. Literatura je kolektivna institucija, saj obstaja kot komunikacija in je povezana s kolektivno, skupinsko izkušnjo jezika. Ne smemo je zvesti na individualni akt pisanja ali branja. A geslo je tudi nekoliko aktualistično – branje je postalo marketinška stvar, pisanje stvar marketinške promocije. Vsako leto *moraš* izdati knjigo, *moraš* imeti reference, *moraš* spadati v vplivne lobije, *moraš* biti prevajan, *moraš* prejemat nagrade, *moraš* biti v antologijah – kakor da gre za tovarno ali za reklamno agencijo. Literatura se giblje drugje, ne v prisilah šolskega branja, ne v predavalnicah kateder za literaturo, tudi

ne v kakem nacionalnem projektu zastopanja in zastopanosti in niti ne kakega društva. Ko vse to odštejemo, je ostane večji del, ki je pravzaprav ne zastopa nihče. Zdi se mi, da se premalo zaupa bralcu – kakor da ga mora nekdo nenehno siliti, da bere tisto, kar misli ta ali oni. Premalo se tudi zaupa osebni knjižnici, čeprav jih je pri nas manj kot pri drugih civiliziranih narodih. Ne zdi se mi prav, da pride v izložbo knjigarne s knjigo samo tisti, ki izložbo najame. Kot metafora in kot dejstvo. Poudarek je tudi na drugih dveh besedah – *literatura* in *pripada*. Literaturo razumem bolj kot manko – tisto, kar se (še) ne bere, o čemer se (še) ne govori, piše, kar ne dominira ... Prav to, odnosi dominacije, ki v literaturo prihajajo od zunaj in ki v njej vzpostavljajo vladajočo literaturo, zakrivajo njeno slojnost, mnogopomenskost, odprtost, vsiljujejo pa politični siže in vsakdanjo satiro. Na koncu se tudi izkaže, da avtor in bralec pripadata nekemu drugemu, ne literaturi.

Predstavljam si, da bi lahko brali vsi. Da bi lahko pisali vsi. Danes je staromodno imeti takšne predstave, kar je pač izraz vladajočega nazadnjaštva, a kolikor vem, se pismenost znižuje, če pa izobrazbo pre-pustimo šolstvu, toliko slabše za izobrazbo.



Miriam Drev

Na poti k srnjaku

I.

Brezskrbni dnevi; z asfaltom so prekrili
našo ulico; zlagoma mu je podleglo mesto
od konca do konca. Prikličem nekdanji zemljevid:
bolj pot kot cesta, na eni strani vrstne hiše,
na drugi plotovi s slakom. Preteklost poblisne.
Moški s cevjo za zalivanje vrta spira milnico
s karoserije svetlo rdečega avta.

Potem izlet. V neki vasi
– oče vozi počasi po prašnem makadamu –
pobira mularija kamne s tal,
jih luča, *tonk in tonk in tonk*,
na naš prtljažnik. Nazaj domov
ne peljemo skoz isti kraj.

Za vetrobranskim steklom droben dež
na poti proti letališču, kjer se ob robu gozda
za žičnato ograjo, skoraj svobodni,
pasejo srnjaki, po novem med njimi
naš najdenec Kôti. *Tam mu bo boljše*
kot v živalskem vrtu, so rekli.
Na glavi ima grbice,
kjer bodo zrasli rogovi.

V vzratnem zrcalu zibanje mojega čela, brade,
ust, nosu, odvisno od ostrine ovinka.

Hrumeča senca na našem pasu. Zavorni sunek.
Hip, ko nihče ne ve za izid.
Topel dež se zliva gosteje in gosteje,
da ničesar več ne vidim.

Vrtoglavo zaporedje kot na krožišču: k srnjaku,
spolzka cesta, tovornjak.

II.

Od kod na prizorišču udomačen srnjak?
Žival iz dveh svetov,
gozdnega ob rojstvu, kjer se ga je na ležišču
v odsotnosti samice dotaknila nespametna
človeška roka;
mestnega, v kotu, postlanem z obloženim kartonom,
kjer je rasel ob mleku iz otroške stekleničke,
kajti: *Človeški dotik pomeni vonj odtujenosti, rano.*
Srnja mati mladiča za vedno zavrne, je oče pojasnil
gruči planincev, ga dvignil in odnesel s sabo.

Najbrž je imel svoje nežno živalsko ime.
Mi smo ga klicali Kôti.

Dan za dnem sva se igrala.
Božala sem bele lise na njegovem hrbtku;
v njegov pogled se je vselila človeška razsežnost,
moje šarenice so napolnili lubje, potok, mah
in divja srnjad.

Dotiki otroštva dveh svetov.

Ko so razigrani skoki zrasli čez mere
dnevne sobe in vrta, so ga odrasli
sklenili poslati drugam – v nesluteno kratki
preostanek brezskrbne vedrine.

Nisem pozabila; nisem prerasla.
V meni srnjak ostaja nepoškodovan.

III.

Vsakič sva šla krožno od Ljubljane čez Vodice do Brnika; in v ravni liniji do Mengša spet domov.

Nekdo je pozneje rekel: *Zgodilo se je po pomoti*, nekdo drug, brez olupšav: *Tako je naneslo*. Seveda pa so njega, komaj z nastavki rogov, strokovnjaki za zakol najlaže ujeli. Mehko, mlado divjačinsko meso za zbrane veljake, ob vinu in lahki prilogi, po sladokusniškem protokolu.

V mehkem zimskem somraku po snegu razpršeni skoraj sveži sledovi krvi, ko se končuje dan.

Drevesni štor nekaj korakov naprej namesto tnala. *Tukaj so zaklali neko žival*, pripomne oče, preden posumi, zakaj srnjak, v teh zadnjih tednih poln nežne moči, na najine klice, srečen, ne privihra izmed temnečih dreves do obronka za ogrado.

IV.

Med vožnjo nazaj
je ob robu ravnine med vasmi
ustavil.

Gnalo naju je čez njive,
čez grude in sneg,
kot da bi mu tavalala
naproti.

V.

Hodila sem po temnem polju,
polnem kraterjev in mlak, dima,
puhtečega iz kôp zažganih vej in dračja.

Izmed smrek priteče damjak,
zaplava čez kotanjo,
se vzpne po bregu, skloni pod plotom
in pomuli travo.

Spet se znajde v vodi, skoči ven,
se skozi luknjo v letih zmuzne gor
na travnik, ki je suh.

Tam se bo po mili volji pasel.

Na kraju, kjer se, lahak, zadržuje,
klopotec vrh ograje meša zrak.

VI.

Okleneš se tistega, kar ljubiš,
ne glede na izgubo.

Dolgo sem se ubadala z vprašanjem,
kako izpeljati oboje:
selektivno zapirati za sabo
vrata nekega spomina;
ohraniti živo
njegovo gibko milino.



Jurij Hudolin

Ravnilo prostora, metronom časa

Oče sinu jeseni

Jesen je, jesen na Braču,
skozi liste fig se preceja rumena svetloba
in vsak dan je manj sveta.

Spet bo zaduhtelo po novem rojstvu,
čas pa iz leta v leto
veča skrivnost.

Vse mojstrije, ki jih je iztesalo
življenje, lahko skrivaš do groba,
milovanja nikar.

Jesen je, jesen na Braču,
jaz pa ti, sin moj,
pripovedujem zgodbo

o svojem življenju na morju,
o svoji ribičiji, prstacih in dagnjah,
o svoji stari barki,

o maestralu in burji,
o premraženih prstih in prezeblem intelektu in
o vojnih dobičkarjih, ki se že predolgo valjajo v biserih.



Ravnalo prostora, metronom časa

1.

Včasih je
konec že
na začetku

srečna ljubezen
to ni več
normalno

jutro je
že visoko
buden sanjaj naprej

kakor si sanjal
celo življenje
srečna ljubezen

to ni več normalno
noč je nenavadno pogosto
tako na začetku

srečna ljubezen
to ni več normalno
že spiš?



2.

Večer jutro dež sneg
sivo belo rumeno rjavo –
težko kar koli zanesljivo rečem.

3.

Človek s psom se spremeni
ko sreča drugega človeka s psom
ni več tisti človek

in drugi ni več isti
psa lajata
beseda da besedo

prepirata se o mistiki –
kaj nama hočeta
povedati psa?

4.

Biti svoboden,
to je smešnica,
priložnostna kozerija.

Nikoli nisi svoboden,
zato misliš, prežvekuješ, duzaš,
dremlješ, kašljaš, kolcaš.

Biti svoboden,
je poslovna past,
nikoli mera čiste duše.



Appendix

Prišel bo čas za veselje
in srečo tega sveta
nobena bolečina ni daljša

od življenja
prišel bo čas veselih in
dobrih ljudi

takrat bomo mi že
gozd, trava, ocean,
morebiti govoreči kamen:

tukaj živijo dobri in srečni
ljudje, ki niso zapravili
svojega življenja

pride, še pride tak čas
ko bomo skupaj zidali bivake
skupaj bomo kakor ribez in

gozdne jagode drug poleg drugega
jaz grem na vlak ljubezni
in veselja do življenja

izstopil bom v kraju
nenavadno mehkega imena
tukaj živijo dobri in srečni

ljudje, ki niso
zapravili svojega življenja
tukaj, v kraju ljubezen:

KONJ VEVERICA POTOK ŽENSKA
OCEAN MESEC LUNA MOŠKI
IZ KEMIJE LJUBEZNI V MODROST





Ivan Dobnik

Portret pokrajine v dežju

1

To ni sneg.
Je dež v vse bolj mračnih dneh aprila.

Loviš noči,
ki jih je zrak pobelil in dvignil nad umrljivo.

Poišči torej,
kar je zanosno, kar je nebesno, čisto,

kar še žari
in ljubkuje lepoto sredi vsakdanjih dni.

Glej, danes si v dimu
mokrega sonca srečal vrabčka otrplih oči.

Poslušal si,
kako mu je trepetalo kozmično srcé!

2

Oblaki
rek, zavese meglic in frfoti mokrih ptičjih kril.
Leskov grm, posut s popki zvokov.

Znamenja,
da se je potrebno napotiti k zapuščenim živalim.
Brez odlašanja. In preživeti,

locirati
njihov prostor žarenja. Da bi se tako ogrel
pod streho in pod njo

z lučjo zaspal.
V hladnem aprilu,
ko po okoliškem hribovju pada sneg,

komaj slišen,
kakor sprehod
mačjih šapk.

3

Kar prihaja,
zagotovo pomeni
prečiščevanje reke.

Pomeni opravilo stvarjenja
neba in zemlje. Ti si odprt
in prisluškuješ padanju neba.

Tako boš legel v njegovo
oko. To je najbolj zanesljivo
preseljevanje.

Čudijo se tvojemu naporu.
Norčujejo se iz tvojih odločitev.
Zaničujejo tvojo samoto.

Vendar iz tvojih semen izrašča
nešteto visokih dreves. To so sončni listi
za drzne ljubezni nad puščavami nesmislov.

4

Ogenj ne odpušča.
Pušča sledi

in hrani rakovice na svetlih
nočnih ozvezdijh.

O, le kje boš našel mir,
zlit z metafiziko nežnih dotikov?

V okostenele pokrajine,
ki te oblegajo,

pošiljaš krhka pisma.
Nikoli ne boš dobil odgovora.

Veliko življenj boš čakal
na en sam dotik.

5

Ali bo tudi ta pokrajina
umrla, ta, ki jo skozi okno v tem trenutku

opazuješ in s katero skupaj dihaš
gost aprilski zrak, zdaj, ko si pomanjšan

in zgošččen od prisluškovanj norostim sveta?
Ne, še pravočasno jo boš preselil sem,

v domišljijo, na bele plavuti vtisnjenih stopinj,
bilko za bilko, cvet za cvetom, vsako drevesno vejico,

oblake vseh barv, otožno trsje za Strugo,
jelše, vrbe, siničke, mačke, miši

in še vse drugo, in tistega je največ,
česar ne moremo takoj odkriti

in česar ne bomo nikoli odkrili.

6

O, psalm murna! Ko veter veje
zaveje, se čudiš vesolju, svetlobi,

na katero igraš, vse je en sam korak
in skok, brezmejno poletje,

privoščiš si hojo čez strehe! Prebuja
se bivanje drobnih mravelj in

ponosnih slonov, gepard je odprl oči,
tisočkrat si ji že povedal pesem,

ki si jo bo še tisočkrat želela
slišati. Samo zanjo, samo njej.

7

O, obala!
Je tu zdaj konec

najinega žalovanja in
povzdigovanja smešnih čustev,

konec pokopa kozlov, groze
v smrtih, konec živega apna

na truplih, še toplih, je,
je to zdaj razblinjeno?

O, obala!
O, bliskanje v mraku

domišljije! Prihajajo nove
generacije, ki se znajo bolje

vojskovati kakor ti: pozdravljava
jih! Na asfaltu hrupa in na žarečih

zaslonih! In vse, ki strastno tipajo
beline dišečega papirja

in vonjajo vrtove na njih,
poročila o notranjih dramah bitja,

o bližini, o poljubih,
o pogovarjanjih, o tišini

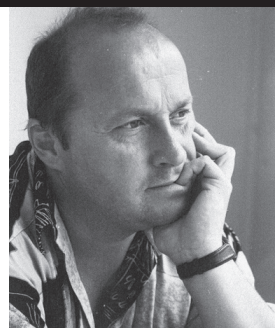
med eno in drugo
radostno besedo,

vse, ki se bodo spopadli na
svoj način, ki niso ravnodušni,

pozdravljava jih! Pošiljava
jim to prepelico podpore,

ta psalm brez odstopa,
tega tihotnega kolibrija

neuničljivosti.



Milan Vincetič

Pokora sv. Auree Cordobske

Če si ne bi pomagal z levico, bi klecnil kot zložljiv dežnik, kajti preobilni škof v nosilnici, ki so jo bili privlekli iz stolne ropotarnice, se je sunkovito nagnil na njegovo stran. Tudi ostali nosači, ki jim je bilo naročeno, naj vendar ne galopirajo, so mrko stisnili zobe, saj so bile pred njimi stopnice, nad katerimi je nebeška kočija tako poševno obvisela, da je nekaj moških celo priskočilo na pomoč. Le inženir geologije Ranko, ki je za pet let poniknil, se ni nikomur smilil.

Od takrat se ni spremenil niti za las: še zmeraj je bil poskočen, dvignjenih ramen in vrtajočega pogleda, ki ga škof ni mogel dohitevati. Inženir Ranko, ki se ga je prijel vzdevek Svizec, je bil pravi zagnanec za kamne. S kladivcem, ki je spominjalo na čevljarsko, je krušil skale, drobce pa neumorno kartiral v predalčke v kovčku, ob večerih pa ročno strgal okruške, misleč, da ga mikroskop, ki si ga je bil sposodil v lekarni, neumorno vara.

“Prevzvišeni, bogata sva!” je poskočil do stropa.

“Kar Tomka mi recite, ko sva takole na samem,” je škof položil dlan, ki je spominjala na tesarsko, na njegovo.

“Poglej si to čudo skozi mikroskop, Tomka,” je kipel, “a vidiš tiste drobne pikice, tisto Rimsko cesto? Noben pirit ali kršec ni, temveč čisto zlato. Poslal sem ga v laboratorij, poglej,” je hlastno šaril po papirjih, “črno na belem piše, da vsebuje več kot deset gramov čistega zlata na tono, kar je dvakrat več, kot je potrebno za ekonomsko upravičenost projekta. Poslušaj,” se je komaj obvladoval, “po grobih ocenah bi lahko izkopal do osemsto tisoč unč zlata na leto, kar je, dobro poslušaj, dobra milijarda dolarjev.”

“Že dobro, že dobro, Svizec,” ga je škof posadil na stol, “samo prenačliti se ne smeva. A o tem, dragi prijatelj, nikomur niti besede, še najmanj novinarjem ali lokalnim ekologom, ki jim je bojda že nekaj prišlo na uho ...”

“Ali na rame,” je javknil Ranko, ko se je vsa teža prevalila nanj. V ledjih mu je hudo zapokljalo, ko pa se je škof, prepričan, da krmari skozi

brzice grehov in odpustkov, spet pomaknil na levo, da bi ujel ravnotežje, je primijavkal glasen prdec.

“To je nezaslišano ...” je pritajeno zavelo.

“Ph, zgolj prazen prdec,” je popravil vratar iz perutninske klavnice.

“Prazen, prazen ...” se je očitajoče ozrl Ranko ter prenesel težo s ključnice, v kateri mu je topo preskočilo.

Škof, na katerem je visela ponošena trenirka, je priberglal ves zelen. Sopel je kot mrož. Spominjal je na prapotopno žival, ki se je prežeče vkopala na vse štiri. V prsih mu je votlo plalo, tu in tam je pokašljaj, ne da bi si z roko zakril usta.

“Tega niti sveta vodica ne izbriše,” je počasi izdaval.

“Prisežem, gospod škof ...” je zajecjlal Ranko.

“A misliš, da sem jaz?” je sunkovito vstal, a se je že trenutek pozneje zaradi bolečih kolen sesedel.

“Morda je ...”

“Zaupal sem ti, Ranko,” je zahropel kot som, “ne more vendar biti vsak piškur vprežen v nebeško kočijo ... Ti pa, moj bog,” se je pokrižal, “ga spustiš kot tramvajsko kljuse. Najbrž je že prišlo do nadškofije, od tam do Svetega sedeža pa je le korak ... Da postaneš škof, moj Ranko,” je spustil glavo, “ne pride čez noč. To ni tako kot tvoje trkanje po kamnih, ki da nama bo prineslo bogastvo. No, ja,” je pokimal, “z zlatom se da vse kupiti, in če bi nama res uspelo ...”

Dan se je na skrivaj nagibal v večer. Ta pa se je zlagoma pridušal na verandi z mesnatim kaktusom.

“Če bo tako, kot kaže, dragi Ranko,” je spustil glavo med dlani, “bom Svetemu sedežu predlagal, da preimenujemo našo stolnico v Cerkev sv. Auree Cordobske. Bila je,” se ni dal motiti, listajoč zajetni koledar z življenjepisi svetnikov, ki ga je prekladal na kolenih, “sestra mučencev Adolfa in Janeza ter hči svete Artemije, ki se je po smrti moža, premožnega Arabca muslimanske vere, s hčerko Aureo, ki ji pri nas pravimo kar Zlatka, umaknila v samostan v predmestju Cordobe, kjer je živela, kot poroča Evlogij, trideset in več let. Odpovedala se je očetovi veri in prestopila v krščanstvo, za kar so jo hoteli mučiti in usmrčiti, a se je ustrašila in zatajila vero. Nato se je vrnila v samostan, kjer je delala strogo pokoro za svojo napako. A kmalu so jo znova gnali pred sodnika,” se je potajeno zazrl v nepobeljen strop, “toda tokrat je vztrajala v svoji veri v Kristusa. Obsojena je bila na smrt z obglavljenjem, njeno truplo so vrgli v reko Guadalquivir.”

“Bomo tudi mi delali tako pokoro, Tomka?”

“A ne za tisti tvoj ali moj prazen prdec, naj je bil še tako glasen,” se je škof useknil v robec, ki mu ga je sestra Angela, tudi najbrž zaradi neljubega pripetljaja, zaradi katerega bi najraje stopicala tiše kot miš, pozabila zamenjati.

Zato pa je bila tudi tokrat kot poper. Po vseh štirih je pretaknila vsak kotiček, vsako razo ladijskega poda je preiskala s povečevalno lupo. In z baterijo, ki jo je pridno ugašala. Ker je pač škoda kropiti svetlobo s svetlobo.

Ranko pa kot psiček za njo.

“Moja kolena, gospod Ranko, so vajena klečanja,” se je sunkovito obrnila. Imela je pogled zasledovane lisice: kar prodoren, a utrujen. In naveličan. Ter za las oddaljen.

“Zelo prašno je in polno pajčevin,” se je dvignila, ko je šla z roko in omelom pod omaro. “Veste, gospod škof so mi po vašem odhodu odvzeli ključ vaše sobe. Bojda ste v njej pustili neke zelo važne dokumente, ki da ne smejo priti nikomur drugemu v roke ...”

Tvoj obraz, sestra Angela, bi skoraj povedal na glas, je kot iz parafina. Iz svečevine. Kot takrat, ko sem te prvič zalotil pritiskati oko h ključavnici, da bi me ujela, ko sem se do pasu gol umival v lavorju. Kajti moja soba, kot je pridal gospod škof, mora dišati na meniško skromnost in vzdržnost, saj lahko le tako, podobno kot pri prerokih, nastajajo čudeži.

“Ali pokore,” ga je prehitela.

“Veste, sestra, moja znanost, če lahko temu sploh tako rečem, temelji na disciplini. Vse mora biti natančno umerjeno, pomerjeno, opisano, oštevilčeno, kartirano in poimenovano. Ali celo preimenovano. In ne boste verjeli, da ...”

Dvignila se je in se prepasala. Imela je za ped preveč zalite boke, a dokaj čvrsta stegna, ki so se plaho odkrivala in pozibavala boke. Da bi jo kar osedlal.

“Prej prasička kot kobilčka,” si je pogodel v brado.

“Oprostite,” je zardevajoč povlekla krilo navzdol, ko je segla izza noge nočne omarice.

Ni nosila nogavic. Tistih rjavkastih nunskih nogavic, ki so se neznosno mečkale. In bile popackane z madeži znoja.

“Razbil se je, gospod Ranko,” je razprla dlan.

“Mu pač moram dati novo ime, sestra Angela.”

Nehote sta se srečala z očmi. In se oplazila z dlanmi.

“Naj ima okrušek tvoje ime, sestra, lapis Angela,” je pogoltnil slino.

“Tega si vendar nisem zaslužila, gospod Ranko,” je pobožno sklenila roke.

“Pa še kako, sestra Angela,” ji je pomagal vstati, medtem ko je otresala krilo.

“In če me boste še potrebovali, veste, kje me najdete ...” se je nejevoljno prestopala, ne da bi ugasnila baterijo.

“Če seveda gospod škof ne odredijo drugače, sestra Angela,” je zamrmral ter s papirjem, namočenim v špirit, obrisal okular mikroskopa, ki je čepel na mizi kot pred nekaj dnevi sestra Angela, ko sta se ji v licih naredili nedolžni jamici, kakršne je zasledil na porcelanastih kipcih v stranski ladji.

Ko je sondirec Kubota tik pod vitraži dvignil kljun, se je škof prvič prijel za glavo.

“Ne bojte se, vaša milost,” ga je miril strojnik s škotskimi zalizci, “to je japonec,” je potrkal po pokrovu, “natančnejši je kot skalpel ...”

Strojnik, ki se ga je od takrat, odkar se je dobesedno zaljubil v ta svoj preveč ubogljivi stroj, prijel vzdevek Kubota, je rad pretiraval. Njegovi prsti so igranje premikali joystick, v stroju je, ko je naletel na trdnejšo plast, le glasneje zapredlo, on pa je le zmagoslavno dvignil palec in povlekel ročico za plin.

Že od prvega srečanja je bil Rankov. Spominjal ga je na nespoštljivega drvarja, ki sicer zabeli kakšno neslano, pri kateri pa se zmeraj rep drži glave.

Sestra Angela, ki je pridrsala s termovko kave in piškoti, se ni mogla odlepiti od pramenov docentke Marine, ki je skrbno prerisovala vzorce v črno beležko. Še več: docentka na montanistiki je vsak svoj teren, za katerega si je vzela kar neplačan dopust, obravnavala kot študijsko gradivo, s katerim bo obogatila praktikum v naslednjem semestru.

“Cerkev so pred približno dvestotimi leti razširili,” je pristopil Ranko, “udorino, ki je nastala zaradi ugreza ali premika spodnje plasti, pa so zavozili, gospa docentka ...”

“Kar Marina mi reci, Ranko,” ga je prijela za komolec.

“Imam tudi mleko ali smetano, gospa docentka,” se je uslužno priklonila sestra Angela.

“Samo da ni preveč sladkana, sestra,” je ta odvrnila.

Ko je nalivala Ranku, ji je dal vedeti, naj se ne vznemirja po nepotrebem, kajti gospa docentka se že suče okoli štiridesetih, poleg tega pa, je uprl pogled v njen široki prstan, je gotovo srečno poročena.

Tudi pomočnik Magajna, na kratko Magi, ki si je brisal roke kar v hlačnice, mu je spoštljivo prikimal. Docentka Marina si ga je sama izbrala na zavodu za zaposlovanje, poldrugo leto je bil namreč njen študent, potem pa je zavozil zakon in dokončno obesil študij na klin. Nikoli ni bil za knjige, bolj je bil delavec kot talent, zato je brez ugovarjanja izpolnil vsako zadano mu nalogo.

“Boste še piškotke, gospa docentka?” je uslužno dvignila pokrovček.

“To pa z veseljem,” je pomežiknila Ranku, ki se je s konico čevlja malce preveč spotakljivo dotaknil sestrinega gležnja.

“Popoldne, ko se bodo oglasili želodci, pridite na lovski golaž, ki ga naš škof obožuje,” je pridala sestra Angela, medtem ko si je Kubota po pastirsko požvižgaval pesmico, ki jo je naklepal v kabini.

Nažgala sta se ga kot kozla. Celo popoldne sta preždela v gostilni in se nalivala z vsem, kar je teklo. Magi je znal piti kot tolmun, Kubota se je zabetoniral z brendijem in pivom.

Vrata sta skoraj snela. Pravzaprav sta padla skoznje. Sestra Angela, ki ju je opazila že od daleč, jih je pustila priprta. Strahoma je pogledovala proti njuni sobi, v kateri so se ropotaje prevračali stoli. Vsakič, ko sta zakrulila pesmico, ki jo je Kubota sproti spreminjal, se je na hitro pokrižala. Še sreča, je mrmrala, da so škof odsotni, odpravil se je bil na birmo v župnijo sredi gričev, od koder se navadno vrne precej okajen. Kajti dušni pastir, ki je kraljeval v župnijski cerkvi, ki se ni in ni mogla rešiti zidarskih odrov, ga je prav tako rad dal na zob, v bistvu pa je bil, kar je škof Tomka zelo cenil, priden in pohleven, kot se za božjega poslanca spodobi.

Pridrsala je kot mačka in se pritajila za stebričkom, da bi ujela vsak njun gib, sopenje, hropenje, napade kihanja, kletvice in spahovanje, imelo jo je, da bi potrkala in ju pobarala, ali morda želita kozarec vode, ko pa je na hodnik z odpetim razporkom prilomastil Kubota, bi se od sramu najraje v zemljo vdrla.

“Glej ga, zlomka, škof moj Tomka,
po župci splaval bo zvonik,
če pod njim je zlati hrib
ali tvoja črna rit.”

“Ali pa smrdeče kosti,” se je zadril Magi.

“Jebi ti tiste mrličke okoli cerkve, Magi,” je zabelil Kubota, “pospravili jih bodo, kot so vse ostale ... Boš videl, Magi,” se mu je pocedilo po bradi, “ko bomo naluknjali to škofovo njivo, bom prijahal na novem kubotu, ki bo segal višje, hk, od škofije, in jo preoral po dolgem in počez ter globlje od pekla ... Najprej, hk, moj Magi,” je pomolil roko skozi vrata, “bom veselo razrnil škofovo kapelico, ne razrnil, zradiral,” je mežikal v zvonik stolne cerkve, “zatem pa se bo moj kubota zažrl kot krt in jo prekobilil na hrbet ... A veš, Magi, na kaj me spominja ta njegov božji hramček, hk? Na hrošča, na navadnega hrošča, ki ga razmažeš s podplatom, da se sliši, hihi, hrsk, hrsk ...”

“Pravi jebiveter si, Kubota,” ga je Magi mlasknil po stegnu.

“Naj bom, in to stokrat, a vseeno bova odprla svojo banko, Magi,” je pri-vijal, “a ne bova poslovala s papirji niti z bankovci z zlato nitko. Z zlatimi opekami, dragi moj Magi, bova podkurila škofu, Ranku, najini žrebički, tisti docentki, ki ji hodi preko riti v žep, pa bova namenila zgolj ...”

“Prazen prdec, Kubota,” se je zarežal Magi, “prazen, da ne bi mogel biti bolj ...”

Sestri Angeli pa je zapelo v trebuhu. In pogrknilo v požiralniku.

“Docentka pa je prava, Kubota, poznam jo iz študentskih let. Tistemu, ki si ga je privoščila, in privoščila si je lahko vsakega, saj je bila baba in pol, mi pa mulci, ki bi ga vtaknili tudi kači v gobec, je najprej izpila jajca, zatem pa mu popivnala možgane ...”

“Popivnala možgane,” je Kubota bruhtnil v krohot. “Opazoval sem jo v retrovizorju, kar prilepila se je nanj, drgnila je s kolenom po njegovih jajcih, on pa je le milostno pogledoval proti sestri. Stavim, da tudi sestrica ni preveč nedolžna, kaj?”

Sestro Angelo je kar pribilo ob steno. Onadva pa v krohot.

“Da ti povem, Kubota,” je zakrakil Kubota, “ob tem pa naša država, kot tudi ta naša firma, veselo tone in propada. Še najbolj me spominja na luknje, ki jih navrtam pod cerkev. In jih hote ne zadelam ...”

“Gnjaviš me, jebiveter,” je pripel Magi in besno zalučal kozarec v steno.

Sestra Angela se je pomanjšala v drobtino. Ter zbirala pogum, da bi poškilila noter.

“Država je v kurcu, Magi,” se je majal Kubota, “v glavnem mestu demonstrirajo, slišal sem po radiu, medtem ko si se ti nacejal, ljudem gredo lasje pokonci, ker neke skupine, ki jih imenujejo odpadniki ali teroristi, pozivajo k oboroženemu upor. Medtem ko si ti lezel pod krilo tisti učiteljici, ki se je hihitala, kot da jo po podplatih žgečka sam peklenšček, tam doli v jugovzhodnih provincah že vladajo ...”

“... izredne razmere,” se je potemnilo sestri Angeli.

“V tej škofiji pa živijo kot v školjki,” se je popraskal Magi. “Ali škofu vse dol visi, hihi,” je zarobil, “ali pa se mu niti ne sanja, saj nobenemu ne pusti, da bi črhnil o politiki ...”

Po tleh se je zakotalila steklenica. Hvalabogu, da je Magi ni prav zadel, sicer bi končala v oknu.

“Pa jim bova že podkurila, Kubota, da ...” je mrzko priprl veke.

“In odkurila,” je pridral Magi ter zategnil popevčico, zaradi katere bo sestra Angela, seveda po spovedi, ker ji je že preveč prišla pod kožo, še nekajkrat ponovila pokoro.

Ranko je lezel v tranzistor, ki je vsake toliko časa izgubil glas.

“Če bi izvedel najin debelinko, bi me že vrgel čez prag ...”

Za hipec mu je pomečkala vrat. Imela je vztrajne, pogoltne roke. In prste, ki niso znali nehati.

“Ne da se živeti, Marina,” je položil dlan na njeno, “le od tistega njihovega Boga ...”

“Njim se že splača, Ranko,” se je nagnila nadenj. Mu pihnila za ovrtnik in ga oplazila s slapom las. Ki jim je vselej sledil, ko ji je namrščil piš.

“Najbolje bo, Marina, da kar spakiramo. Šušlja se, da bo v kratkem zakuhalo tudi v našem mestu ...”

“Komu vendar diši ta zarobna škofija, moj Svizec?” mu je sedla na kolena.

“Kubota in Magi sta bojda vse raztrobila ... Zadnjič sta se ga nažrla in se na vsa usta hvalila, da cerkev leži na gori zlata, da jo je treba samo vreči v zrak in bomo lahko zlato nagrebli kar z golimi rokami ...”

“Misliš, da so ljudje tako lahkoverni, Ranko?”

Z dlanjo mu je šla pod srajco in pod pazduhe. In poslinila kazalec. Ter mu z njim potegnila čez ustnice.

“Le kaj te je pred leti prineslo sem, Ranko? Navsezadnje je bila, le priznaj,” ga je poljubila na sence, “le novinarska rasa, ki sta jo zakuhala s Tomko. A ljudje niso tako kratke pameti, kot si mi domišljamo, in sestra Angela mi je ...”

Zakopal je glavo v njene dojke, ki so dišale po tišini.

“A veš, Marina, da sem en kamenček, ki se je oddrobil, poimenoval po njej,” je pridihnil.

“Vedela sem, da je med vama nekaj. A ne tako silnega kot med nama, kajne Ranko?” se mu je strastno vpila v ustnice. Ter zagrizljala kot veve-rica. Stol je nevarno škripal, povzpela se je na mizo in spotoma pometla vzorce na tla.

“Pusti jih, ti moj Svizec,” si je pritisnila njegovo glavo k mednožju, “jih bo že našla metla sestre Angele ...” Nagnila je glavo nazaj, da so se ji lasje usuli na hrbet.

“Paziti bi se morala, Marina,” je sopol, medtem ko ju je neslo proti postelji, “božje oči in ušesa so zmeraj širom odprti ...”

“Še posebej na škofiji,” se je zahihitala in si lahkotno odpela nedrček. Ter ga zalučala na okensko polico. Čez čas so hlačke obvisle na lestencu.

“Vsaj zavese bi lahko zagrnila, Marina,” je zašepetal, medtem ko je po stropu pohitela senca, ki je za hipec zdrknila čez njiju.

Gleženj sestre Angele ni in ni uplahnil. Poleg vsega je hudo pomodrel. “Pri vojski sem opravil tečaj za bolničarja, sestra, lahko vam ga povijem,”

je poškilil skozi priprta vrata. Na pručki je mrtvo čemela njena desna noga.

“Samo zvin, a ne preveč nedolžen, sestra,” ji je previdno premaknil stopalo. “Najbolje bi bilo, da bi šli k zdravniku. Rentgenska slika bo pokazala, če morda ni zdrobljena kaka koščica, Angela,” ji je šel z dlanjo po mečih.

Javknila je. Ter ga prijela za ramena. In zarila nohte do bolečega.

“Ranko, ne smete,” ga je odrinila, ko je položil roko na drugo stopalo. In mehko zadrzal do roba sivkastega krila, pod katerim je nosila sintetično kombinežo.

“Povežem vam gleženj, da se ne bo premikal,” je ožel platneni povoj, namočen v močno okisano vodo.

Zamižala je in v nedogled žebrala, da je bila pač nerodna, saj zna vse Kubotove luknje na pamet, a on vselej navrta tudi slepe, ne da bi jih zadelal, češ da bodo ...

“Svojejav je, sestra Angela. Pa tudi Magi ni nič boljši. Zadnje čase imam občutek, da sta se zarotila proti nam ...”

“In če samo malce pogledata stran, ti in tista tvoja docentka ...” je pridala sestra ter s pogledom odtavala skozi zaveso.

“Moja, Angela?” je dvignil obrvi.

“Ti in tista tvoja docentka,” je vztrajala, “takoj ko se zaklepetata, Kubota zasvedra, da je joj, naravnost pod temelje ...”

Oprla se je nanj in poskušala vstati.

“Najbolje bo, Angela,” jo je smeje podržal, “da gremo kar po nebeško kočijo,” jo je uščipnil v lice.

Zardela je in našobila ustnice. Ter ga s komolcem rahlo sunila pod rebra.

“Kubota in Magi bi te nosila kot princesko, ti pa bi ju z nebeškim bičem po njunih peklenskih hrbtih ...” je zažvrgolel.

“Saj si tudi zaslužita, Ranko. Kot tista tvoja docentka. Veš,” je spet prešla na ti, “ko si prišel pred petimi leti, priznam, se je v meni nekaj zganilo. Pa si nisem upala. Tudi takrat, ko sva pobirala po tleh tiste tvoje kamenčke, sem bila kot klada ... Si kakega poimenoval tudi po njej, moj Svizec?”

V njenih očeh se je gostilo nekaj vodenega. Kot da se bo vsak hip obesilo nanj, na ovratnik, ki ga je mečkala, ali na ruto, ki jo je bila hlastno vrgla na mizo.

“Ne bi smela, Ranko,” se ga je miže oklenila, medtem ko so se podala vrata, a ni bil preprih niti siamka, temveč nagla roka, ki ni mogla biti niti pokorna niti milostna.

Z večkrat prepognjenim časnikom je zadovoljno razmazal muho.

“Zadnje čase jih je preveč, gospod škof.”

“Poleg vsega so nenاسitno sitne, inženir.”

Mrgodil se je kot jajce. V krilu mu je predla siamka, ki se je zvalila na hrbet, da jo je moral gladiti po trebuhu.

“A najhuje je, gospa docentka Krisper ...” je dvignil pogled.

“Marina,” ga je prehitela.

“... da so vse bolj nasilne. Kot novice, ki so se preselile kar na naslovnice. Kar seveda ni dobro. Poglejte,” je jezljivo razgrnil jutranjik, “koga ne bi te vesti spravile v slabo voljo? Vas, ki ste prepričani, da se vam življenje konča v prahu in pepelu? Nas, ki se nam življenje konča tam, kjer ga Bog ni želel spočeti? Še malo,” je šel s kazalcem po naslovih, “pa bo vsega konec ...”

Docentka je nagubala čelo. Komaj drugič jo je povabil v svojo pisarno, ki je dišala po orehovini, starem papirju in knjigah, ki jih je sestra Angela, ki se je pravkar prizibala s pladnjem, vse bolj brisala z levo roko.

S komolcem se je naslonila na inženirja in razložila pijačo.

“Jaz raje ne bi,” je docentka pokrila kozarec.

“Vi tudi ne, gospod inženir?” je povzdignil škof.

Deloval je kot izgubljeni pastir. Čeprav ga je dušilo, najbrž od debelosti, ali pa mu je pešalo srce, in je morala sestra Angela vklopiti ventilator, ji je vsake toliko pomignil, naj mu vendar dotoči, saj božja kapljica razjasni še tako temačne misli.

“Niso časi prehitri, časopisi so prepozni,” je navkljub zdravnikovi prepovedi segel po cigari, “pa tudi moja čredica je vse manj pokorna, Marina.”

“Prav imate, gospod škof. Tudi Kubota in Magi nista več ista. Še posebej Magi, za katerega bi še pred mesecem dala roko v ogenj. Poglejte,” je začela naštevati na prste, “predolgo ste si zatiskali oči ...”

Sestra Angela je neslišno dotočila, škof pa globoko potegnil.

“Danes časopis niti za cigarete ni več dober,” je pogodrnjal.

Docentka se je zleknila v naslanjač, iztegnila noge ter pustila, da se ji je kratka bluza odkradla do popka, v katerega so zabredle Rankove oči. Pa tudi sestrine. Na slemenu cerkve se je po svoje trudila kukavica.

“Je vaš gleženj že v redu, sestra Angela?”

“Ne bi verjel, če ne bi videl,” je začel Ranko, docentka pa ga je očitajoče ošinila. “Ste bili pri zdravniku, sestra? Po mojem ni tako nedolžno, kot se zdi na prvi pogled ...”

“Po tvojem, Ranko? Saj vendar nisi noben zdravnik!”

“Je pa zato nepogrešljiv bolničar,” je povzdignila glas sestra. In si pomagala z rokama, da je prekrižala noge, ne meneč se za krilo, ki ji je za las nespodobno zlezlo previsoko.

“Lahko vzamete moje bergle, sestra,” se je oglasil škof, “zdravnik mi je namreč priporočil, naj se čim prej postavim na noge.”

“Zadnji čas je, gospod škof, da se postavimo kar vsi,” mu je pritrdila docentka.

Zagledala se je v njegov popolnoma negiben obraz. Kot da je hkrati iz masla in iz lesa.

Stol se je nevarno pozibaval, v kolenu mu je suho počilo.

“Najbolje bo, gospod škof, da kar spakiramo.”

Sestra je globoko zavzdihnila. In primaknila čajnik, na katerega je skoraj pozabila.

“Poleg tega se, gospod škof, vse bolj oglašajo oboroženci, ki jim je bojda vse napoti ...”

“Tudi naša cerkev, gospa docentka?” se je pokrižala sestra.

“Tudi, sestra, tudi,” je mlačno pripomnil škof.

“Poleg vsega,” se je vmešal Ranko, “se strojnik vse pogosteje pritožuje, da ne more priti do goriva. Naš pa še čaka ...”

“Ne skrbite, gospod škof,” je položila dlan na njegovo, “naš kombi najbrž ni tako sumljiv, da bi nas ustavljali na kontrolnih točkah. Vzorci, ki jih bova še danes zložila v zaboje, jim najbrž ne bodo preveč sumljivi ...”

“Pa to?” je pohitela sestra v svojo sobo.

Ter položila na mizo raševinasto vrečo.

“Nekaj bomb, pištola, dva nabojnika in palica dinamita,” je škof pokukal v vrečo.

“Kubota, sestra?”

“Ja,” je zardela, “v predalniku za orodje.”

“Naj pokličemo policijo, gospod škof?”

“Če se nismo prej, se tudi zdaj ne bomo dajali v zobe, gospa docentka,” je brezkrvno pomignil sestri, naj šaro pospravi z mize.

“Prazen prdec,” je prhnil inženir, docentki pa so se zožile zenice, medtem ko je škof teptal cigaro v pepelniku, ki ga je nato sestra, ne meneč se za njegov ledeni pogled, stresla kar skozi okno.

Predelani terenski poltovornjak z lahko strojnico, ki jo je zašiljeni moški, oblečen v maskirno obleko brez oznak, težka obvladoval, je pijano nosilo od zida do zida.

Voznik je skozi spuščeno šipo kriče zavijal nekaj kot 'po župci splaval bo zvonik, če pod njim je zlati hrib ali tvoja črna rit', medtem ko je strojničar brcal v tla ter vpil, naj vendar že doda plin, saj ta škatla ni majava nebeška kočija.

Dokler ni sunkovito počilo. Terenec je zavrtelo na bok, kolesa brezglavo vrtelo v prazno, moškega ob strojnici je razmazalo ob bližnji kostanj.

Voznik, posajan po licih, je komaj trepnil, ko je skozi škotske zalizce primezela rdečkasta vijuga.

“Navaden prazen prdec, Svizec,” je škof, božajoč siamko, vpil v slušalko, ne meneč se za voznikovo glavo, ki jo je do nerazpoznavnosti sploščilo na vetrobranskem steklu.

“In še dvojni povrhu, Tomka, saj rumenega ni niti za pod noht,” je hropel inženir, medtem ko je docentka dolivala kavo, ki naj služi kot pokora po njunih silnih nočeh. Te tudi sestri Angeli, odkar je stlačila raševinasto vrečo v slepo vrtino, niso privoščile niti trenutka mirnega spanca, čeprav je vsak večer na čelo poljubila kipec sv. Auree Cordobske – na škofijo ga je bil poslal podeželski župnik z romanja v Fatimo –, ki, menda zaradi njene še neuslišane pokore, ni potočil krvavih, kaj šele zlatih solz.



Manka Kremenšek Križman

Zadnja priložnost

Stoji na parkirišču pred visoko poslovno stavbo. Skozi zaslonko fotoaparata opazuje glavni vhod, nato s pogledom skozi objektiv zaokroži po parkirišču. Skoraj prazno je, le nekaj težkokategornih, večinoma temnih avtomobilov je tam. Že po zloščeni, dragi pločevini se vidi, da se nekaj dogaja. Spusti aparat, ki ga ima obešenega okoli vratu, da mu rahlo zaniha nad trebuhom. Globoko vdihne. Hladen zrak začuti čisto na koncu pljuč. Tako je mrzel, da ga zaboli. Potem izdihne. Naredi se meglen oblak. In spet. Nekaj časa se tako igra, ker drugega nima početi. V bistvu bi rad prižgal čik, vase potegnil nekaj dimov, pravih, nikotinskih, namesto praznega zraka ... Okleva. Zatipa škatlico cigaret v žepu ... Bi, ne bi, bi ... Umakne roko. Če prižge, lahko zamudi trenutek, oni se bo vsak čas prikazal, ura je petnajst do devetih. Pri fotografiranju je vse stvar trenutka, moraš imeti potrpljenje, če zamudiš, lahko zajebeš in potem je, kot bi začel zgodbo pripovedovati pri koncu. Brez uvoda in brez jedra.

Ja, če zamudiš, lahko zajebeš ... Ves teden je bila živčna. Vedno je bila takšna, ko se je bližal Janov rojstni dan. Govorila je samo o tem, kaj vse mora kupiti, koga vse povabiti, kako bo z baloni okrasila stanovanje, v nedogled je spreminjala jedilnik, čeprav je bilo potem vse enako kot prejšnje leto in kot leto poprej. Jedilnik: narezek, piščanec s krompirjem, govedina z rižem, mešana solata, torta. Povabljeni: njeni in njegovi starši, njena sestra z družino, njegov brat ... In isti pogovori in enaka družinska podrkavanja, ko so se ga malo napili. 'Pazi na svojega brata! Ko se bo nacedil, bo začel,' ga je začela opozarjati že septembra, čeprav je imel mali rojstni dan šele osmega oktobra. Vse skupaj mu je šlo na kurac. Če ji je samo omenil, zakaj zganja tak cirkus okoli vsega tega, mu je zabrusila, da ima samo enega sina in da je zanj pripravljena narediti vse. 'Čisto vse, razumeš, ne kot ti, ki ti dol visi.' Ni vedel, kaj je mislila s tem, da mu vse dol visi. Ker mu ni dol viselo, malega je imel rad. Enkrat

je na to temo odprl usta, pa sta se usekala, kot bi šlo na življenje in smrt. Ne, ni imelo smisla drezati vanjo, kadar je bila takšna.

Meglo bi lahko rezal kot pogačo. Še malo, pa se ne bo nič več videlo, v takšnem tudi bliskavica ne pomaga. Premakniti se bo moral bliže, sicer slika ne bo dovolj ostra. Huka si v dlani. Roke ima čisto pomrznjene, čeprav jih tišči v žepih. Moral bi imeti rokavice, toda z rokavicami ne moreš slikati. Objektivna ne bi mogel naravnati dovolj hitro in natančno. Ne, rokavice so proti vsem pravilom. Brezpalčniki še, rokavice nikakor. Ampak on tudi brezpalčnikov ne mara. Aparat ti mora sestiti v dlan, objektiv moraš zatipati scela, kot žensko joško. Tudi v noge ga zebe, vojaški škornji nič ne pomagajo. Prestopa se. Najraje bi poskakoval, a ne more, tako ovešen s fotoaparatom, torbo ...

Tisti večer je zamudil. Postopal je po pisarni, dokler ni prišel Slavc. Povabil ga je na pijačo. 'Enega na hitro, kaj praviš, saj je petek,' je rekel. Dolgo ne utegne, domov mora, mali ima rojstni dan, mu je odvrnil. Šla sta čez cesto k Olgji, kot običajno. Najprej je naročil Slavc, potem on ... Naenkrat se mu nikamor več ni mudilo. Kar sedela sta tam, bilo mu je fino, pogovarjala sta se o neki fotografski razstavi v Berlinu, o zadnji predstavitvi World Press Photo v Cankarjevem domu in o Bressonu ... Mimo Bressona ni mogel. O fotografiji, o umetnosti, kako ujeti pravi trenutek, bi se lahko pogovarjal ure, takrat je pozabil na čas. Domov je prišel ob devetih, rahlo nadelan, vsi so že povečerjali, nič ni rekla, niti pogledala ga ni. 'Pa kje si bil do zdaj, stari?' mu je zaklical brat. Videlo se je, da ga ima že precej pod kapo. Nekaj je zamrmral, nič določnega. Če bi vedel, da se bo končalo, kot se je, bi se izgovoril, da je imel nujno delo, da so ga nenapovedano poslali poslikat predsednika države, predsednika vlade, neko pomembno živino, jebi ga, to vedno vžge, sij njihove pomembnosti se avtomatično prelije tudi nate. Ne, niti slutil ni. Ob desetih so se sorodniki poslovili, mali je še nekaj časa kolovratil naokoli in mu razkazoval darila, potem ga je odnesla v njegovo sobo, pomagal ji je spraviti, spat sta šla brez besed. Zjutraj je odšel v službo. Ko se je popoldne vrnil, so bili predali komode in garderobna omara odprti. Prazni so zevali v prostor in ga manjšali. Bilo je kot kakšna jebena instalacija z naslovom Odhod. Vzela je svoje in Janove stvari in preprosto odšla. 'Dovolj imam. Ne kliči me,' je pisalo na listku, z Janovim magnetkom Shreka, pritrjenem na hladilnik. Ni razumel. Je odšla zaradi včerajšnje zamude? Seveda jo je poklical. Rad bi se pogovoril, ji je rekel, pa ni hotela. Da si nimata več kaj povedati, je rekla, in da so se stvari pripravljale že dolgo, le da on, kako značilno zanj,

tega ni opazil. Tista zamuda za Janov rojstni dan je bila samo okrasek na torti. Tako je rekla temu, okrasek na torti.

Silhuete avtomobilov so zabrisane, sij obeh reflektorjev, ki osvetljujeja pročelje stavbe, je vedno bolj šibak, udušen. Še enkrat dvigne fotoaparata k obrazu, odpre zaslonko, naravna objektiv, v redu je, zaenkrat je dovolj svetlobe. Pokazal jim bo. Ne morejo ga kar tako odpisati.

“Hočem EKS-KLU-ZI-VO!” Opazuje njegove ustnice, kako oblikujejo besedo, kako se raztegnejo, napnejo v U in spet raztegnejo. Ko besedo izgovori do konca, pozabi zapreti usta. Še vedno so napol odprta. Vidi spodnjo vrsto zob, nepravilno raščeni. Čudno, da je to opazil šele zdaj, po vseh teh letih. Oni ponovi besedo. Zdaj še razločneje, še glasneje. Kot bi mu hotel to svojo jebeno ekskluzivo vtisniti v možgane, jo zariti vse tja do hrbtenice in v rit. Če bi Habinc vedel, da se zna v kritičnih trenutkih umakniti, izstopiti, se zavleči vase, v neki svoj svet, tako kot zdaj, ta hip, in neobremenjeno preučevati okolico, obraze, oči, zobe, kar koli, potem se ne bi tako zelo trudil. Ampak oni tega ne ve, še naprej mu nekaj razlaga, kot bi razlagal idiotu, kot bi ga hotel z besedami pregrizniti, stisniti, ga spraviti čez rob. Njegovi zobje so kljub kajenju beli. Verjetno ima prevleke, ja, zagotovo ima prevleke, ampak to mu ne pomaga kaj dosti, pomisli. Moral bi si urediti spodnjo vrsto zob, res bi si jo moral. Kazi celoten vtis. Potem Habinc umolkne in se obrne proč od njega. Je to znak, da lahko odide? Naredi korak nazaj. “Pazi, da ne boš spet vsega zasral. To je tvoja zadnja priložnost ...” sikne oni, ne da bi ga pogledal. To ga preseneti, zadnji stavek, ta ton. Še nikoli ni govoril z njim s takšnim tonom. Vrne se od tam, kamor je zaplaval. Ne ve, kaj bi. Začne se prestopati, počuti se nelagodno. Z desnico se oprime naslonjala fotelja, kot bi iskal oporo. “Pa ne, da mi groziš?” končno vprašal. “Ne jebi, Kobal, ne grozim ti, samo opozarjam te. Sam veš, kako je s teboj,” mu odvrne in se obrne k njemu. Pogleda ga naravnost v oči. “Ne, ne vem. Ti mi povej, ti očitno veš, kako je z menoj,” zavrti, njegov glas je ciničen. “Začel si piti, izgubljaš ostrino, to je. Postajaš povprečen. Povprečen in nezanesljiv.” Tukaj se ustavi, kot bi hotel s premolkom ustvariti poseben učinek. “Nisi več v prvih vrstah, že nekaj časa nič več, zato se pazi. Kup honorarcev komaj čaka, da naskoči tvoje mesto, časi so trdi, sam veš, ni se za zajebavat. Do zdaj sem ti kril hrbet, zdaj ti ga ne bom več. Še ena napaka, pa letiš,” reče. Na to nima kaj pripomniti, vse je res. Nekajkrat se je že zgodilo, da je zamudil kak dogodek. Kolegi iz konkurence so mu posredovali svoje fotke, da se je nekako izmazal. In pred kakim mesecem je odšel fotografirat na napačen

naslov. Bil je okajen. Ko je končno dojel, kam mora iti, je bilo že vsega konec. Razvedelo se je, počasi se vse razve. Umakne pogled. Zagleda se v steno za Habinčevim hrbtom, v tisto sliko, akvarel, Bohinjsko jezero pred nevihto. "Moraš ga ujeti med podboji vrat, ko bo odhajal. Edini smo, ki vemo, kaj se bo danes zvečer v banki dogajalo, to moramo izkoristiti," mu naroča. Zdaj govori tiše, v njegovem glasu ni več grožnje. "Jasno, naredil bom, kar se da," odvrne. Še vedno gleda tisto sliko.

Kdaj za vruga mislijo končati, že dve uri stoji na tem kurčevem mrazu. Mora se premakniti. Počasi, na videz brezbrizno stopa čez vzhodni del parkirišča, noče, da bi kdor koli kar koli posumil, kak varnostnik ali kaj podobnega, potem bi lahko onega opozoril, da ga zunaj čakajo ... Jebemti, če ni ta njegov posel, to zalezovanje, ena gverila. Zdaj ga od stavbe loči še dobrih dvajset metrov. Stopi za steber bližnje trgovine. Spet si huka v roke. Sestanek bo trajal najdlje do devetih, tako je menda rekel njihov vir. Zdaj je deset, in še vedno nič. Potem si prižge cigareto, ne more več zdržati, predolgo se vleče ... Potegne, našobi ustnice in pihne v zrak. Iz ust se mu na debelo pokadi.

Ko bo to za njim, bo odšel v redakcijo in pokazal fotke Habincu. "Ni slabo," bo rekel. Nikoli ni naravnost pohvalil, vedno tako, napol, okoli ovinka. Izbrala bosta najboljšo. Šla bo na prvo stran, ker je zadeva ekskluzivna, kot pravi Habinc. Druga fotka bo na tretji strani, kjer naj bi se zgodba o odstavitvi prvega človeka največje banke v državi zaradi slabega vodenja nadaljevala. Potem bo šel lepo domov. No, mogoče še prej na pijačo. Tak je ritual. Malo se bo pogrel, nekaj spil, toliko, da se sprosti, toliko, da mu kri spet zakroži po telesu. Doma si bo skuhal makarone, jih preлил z omako in konzerve, danes ni še nič poštenega jedel. Po večerji si bo eno prižgal in odprl pločevinko pira. Zleknil se bo na kavč in gledal televizijo, pritiskal bo na daljinca, surfal po kanalih, nobeden ga ne bo zares pritegnil, vmes bo zaspal, pa spet pritiskal na daljinca, okoli druge zjutraj se bo zavlekel v posteljo in kar tak, napol oblečen zaspal. Ko se bo naslednji dan zbudil, bo odšel k njima. Uredil se bo, stuširal in obril, oblekel bo črn pulover in črne hlače, črna mu najbolj pristaja, mu je nekoč omenila. Za malega ima darilo, kupil ga je že pred časom. Velikega plišastega rjavega medvedka. Okoli vratu ima zavezano rdečo pentljo in govori angleško. Če ge stisneš k sebi, reče: 'I love you.' Če ga primeš za ušesa, zajoka: 'Au, that hurts.' In če ga stisneš za podplate, zacvili od užitka in po angleško reče 'žgečka me'. Nekaj posebnega je in ni bil poceni. Predstavlja si malega, kako ga bo stiskal k sebi, ga vlekel

za ušesa ... Ne, tokrat ni pozabil, zares se je potrudil. Tudi zanjo ima darilo. Parfum, Nina Rizzi, tega ima rada. Potem ju bo povabil na kosilo. V kitajca bodo šli, mali obožuje flambiran sladoled. In potem mogoče še v kino. Izbrala bosta film, ki je primeren za Jana. Ja, tako bo kot nekoč, samo priložnost potrebuje, še eno priložnost. Imela je prav. Zanimarjal jo je. Tudi malega. Vse dneve je visel v službi ali v bifeju, s kolegi ... Zdaj bo drugače, spremenil se bo. Bi jo moral poklicati, preden se odpravi k njima? Da ne bo kot zadnjič. Prišel je na obisk, kar tako, nenapovedano, bil je ravno v bližini. Pozvonil je, odpret mu je prišel neki tip, ki ga še nikoli ni srečal. To ga je zmedlo, stopil je korak nazaj. Je pri napačnih vratih? Ne, četrto nadstropje, nad zvoncem napis Kopal ... "Želite?" ga je vprašal oni. "K Tanji sem prišel," je odgovoril. "Ni je doma, čez kako uro pride, po nakupih je šla. Če hočete, lahko stopite naprej in jo počakate," je rekel. Nekaj trenutkov je mencial pred vrati, takšne situacije ni predvidel, ni pričakoval, da ga bo neznanec vabil v njeno stanovanje, v stanovanje njegove žene, ker še vedno je njegova žena, še vedno, pizda. Jasno, da ni šel naprej, zahvalil se je in odšel. Pozneje jo je po telefonu vprašal, kaj za vraga počne tisti tip v njenem stanovanju. Bila je tiho. V duhu je videl izraz na njenem obrazu, dve gubi na čelu, ki sta se poglobili, postali izrazitejši vedno, ko je v začudenju ali preišljevanju dvignila obrvi. Da ga nič ne briga, da ima zdaj svoje življenje. In če že mora vedeti, je tipu ime Brane. Njen prijatelj je, samo prijatelj, je rekla preveč ihtavo, da bi ji verjel. Čutil je, da mu laže, pozna jo, jebemti, pozna jo že deset let. Po desetih letih menda veš, kako nekdo diha. Saj morda ni nič resnega med njima, kaj prehodnega verjetno. Spremenil bo to, samo še eno priložnost naj mu da, menda si jo zasluži, vsak si jo ... Vseeno bo poklical, preden gre tja, tako, za vsak primer.

Vse se zgodi zelo hitro. Ko ga zagleda, je oni že na platoju pred stavbo. Pravzaprav ga sploh ni videl priti ven, čeprav je ves čas gledal tja, v steklena vrata. Kot bi za tistih nekaj usodnih trenutkov izgubil zavest. Je prepozno? Je zajebal? Spet? 'Moraš ga ujeti, ko zapušča stavbo, med podboji, znak banke mora biti viden, razumeš?! RA-ZU-MEŠ?!' mu odmeva v možganih. Mrzlično razmišlja, kaj naj stori ... Moški stopa proti parkirišču, še malo, pa bo pri avtomobilu, še malo, pa se bo odpeljal in ostal bo brez posnetkov, mora ga nekako ustaviti, oni se nenadoma skloni, nekaj mu je padlo na tla. Rokavica? Dvigne fotoaparatus k obrazu, odpre zaslonko, naravna objektiv, pritisne na sprožilec, bliskavica razsvetli parkirišče. Moški pogleda proti njemu, proti svetlobi, ki zdaj skoraj brez presledka reže mrzlo ozračje. Zdi se, kot bi streljal na svojo žrtev. Repetira

in ustreliti, repetira in ustreliti, jo skuša zaslepiti, jo ustaviti, ujeti, ustreliti, križati ... Križal te bom, ti jeba tajkunska, boš videl, na tem kurčevem mrazu sem te čakal celo večnost, ne boš mi kar tako spizdil ... Moški je presenečen. Bo Habinc zadovoljen s tem? Bo dovolj izraz presenečenja na njegovem obrazu? Prestrašenosti? Izraz ranjene živali, ki jo preganjajo? Ki so jo tam notri, v tistih pisarnah nocoj obsodili na odstrel in jo zdaj lovi, da jo bodo linčali, jo zasmehovali, tudi javno, po časopisih, najprej v njegovem. Novica o razrešitvi bo najprej objavljena pri njih. EKSKLUZIVNO. Zgodba bo začinjena s podrobnostmi iz njegovega poslovnega in zasebnega življenja, z majhnimi umazanijami in natolcevanji, ki bodo zapisane tako, da morebitna tožba proti časopisu ne bo vzdržala. Potem bo sledil linč po radiu in televiziji, smrad se hitro širi, ljudje hočejo kri, veliko krvi. Morda pa to ne bo dovolj. Habinc hoče še znak banke in kljuko in podboje vrat in vso prekleto dekoracijo okoli tega tipa ... Tisti pospeši korak, zdaj je že pri svojem avtomobilu, odpira vrata ... "Gospod!" zavpije. Oni zastane, se obrne, z orokavičeno levico se oprime vrat velikega črnega mercedesa, čaka ... Ne zave se takoj, kaj bi rad, zakaj ga je sploh poklical. Fotoaparati si sname z vratu, da ga pri teku ne bi oviral. V nekaj trenutkih je pri njem. "Bi vas lahko poslikal pri vhodu? Tako mi je naročil urednik," reče zadihano, ko priteče do njega. Zdaj si stojita nasproti. Oni ne odgovori, samo gleda ga. Gledata se. Kot strelica mu skozi možgane švigne misel, da ima enkratno priložnost. Ali ni to tisti odločilni trenutek, o katerem govori Bresson? Žrtev ima na dosegu roke. Lahko naredi njen portret. Serijo portretov človeka, ki je pravkar končal svojo jebeno kariero. Kaj se zrcali na njegovem obrazu? Kaj čuti v tem trenutku? Začudenje, bes, izmučenost, občutek izigranosti, krivde, razočaranje, odpor, sovraštvo? Vse to? Morda kaj tretjega? To mora izrabiti, iztisniti iz vsega skupaj, kar je mogoče, to ga bo spet dvignilo ... Njegove fotografije bodo zaokrožile po medijih, pod njimi bo napisano njegovo ime, povrnil si bo ugled, ni še prepozno, Habinc bo dobil svojo ekskluzivo in on novo priložnost. "Kateri časopis?" vpraša. "Novice," odvrne in dvigne aparat k obrazu, odpre zaslonko, naravna objektiv, ne počaka, da bi oni pristal na kar koli ... Moški še vedno nepremično stoji ob avtu, mežika, svetloba ga slepi ... On pritisne na sprožilec. In še enkrat in še enkrat ... Stopi za korak vstran, da bi ga ujel z drugega zornega kota, nato počepne, se zopet vzravna, slika kot obseden, se pomakne naprej, bliže k onemu, zdaj sta si tako blizu, da se njuni sapi premešata ... Moški naredi korak nazaj, hoče se umakniti, a se ne more, z lopatico zadene ob vrata avtomobila, jecne, nato dvigne roko, kot bi se hotel obvarovati pred udarcem ... V tistem začuti v podlakti močan sunek in takoj nato bolečino. Iz rok mu iztrga aparat. Prešine ga,

da je pozabil na osnovno pravilo: če bi ga imel obešenega okoli vratu, se to ne bi moglo zgoditi ... Oni se pomakne vstran, dvigne fotoaparatus k obrazu in pritisne na sprožilec, naenkrat je situacija obrnjena, zdaj je on tisti, ki ga fotografirajo. Svetloba ga zaslepi. Potem škljocne še enkrat in še ... "No, kako se ti zdi? Kako se počutiš?" sprašuje, ne da bi se ustavil. Premika se sem in tja, spreminja kote, kot on malo prej, stopi naprej, naredi korak vstran, pa spet nazaj in brez prestanka pritiska na sprožilec. Roko dvigne k obrazu, da bi si zastrl oči ... "Dovolj je, prosim," krikne. Moški zastane, fotoaparatus spusti k telesu, sunkovito diha, oba dihata sunkovito, razburjena sta ... Kaj zdaj? Lahko bi skočil in mu iztrgal aparat, drži ga le z eno roko in videti je utrujen, zelo utrujen ... Prvič v vsem tem času pomisli, da ima pred seboj človeka, o katerem ne ve ničesar. Kdo je pravzaprav? Kako živi? Kaj rad bere? Kakšni filmi so mu všeč? Vse do tega trenutka mu je predstavljal le delovno nalogo, ki jo mora izpeljati čim bolje, ker je od tega odvisen on sam. Ima družino? In če jo ima, kakšen je njegov zakon? Srečen? Mu bo žena zdaj, ko je izgubil službo, stala ob strani? Kam je namenjen v tem trenutku? Domov? Objekt, ki ga je želel izkoristiti, ga razgaliti, osmešiti, mu odvzeti dostojanstvo, ker kombinacija fotografije in besedila pod njo v njihovem senzacionalističnem časopisu ne pomeni nič drugega kot odvzem dostojanstva, naenkrat ni več le objekt. Stegne roko proti fotoaparatu. "Mi ga lahko vrnete, prosim?" reče. "Kaj boš s posnetki?" vpraša moški. Skomigne. "Ne vem. Nekaj materiala moram prinesiti v redakcijo, na prvo stran naj bi šel," reče. Oni ga gleda, kot bi ga ne razumel. Njegovo dihanje, ki se je medtem skoraj umirilo, je spet pospešeno, izraz izmučenosti na obrazu izgine, obrazne mišice se napnejo, spet je v teku, spet je v pogonu ... Z obema rokama dvigne fotoaparatus nad glavo ... Zdaj ga bo vrgel ob tla, razletel se bo na koščke, ostal bo brez vsega, brez posnetkov, zamiži, čuti, kako se vse v njem krči, čaka, da bo treščilo, zdi se mu, da traja celo večnost, naj se že zgodi, tišina, ki ji ni konca, kriči ... Odpre oči. Moški stoji pred njim, desnico, v kateri drži fotoaparatus, je spustil k telesu. Ni več sovražnosti na njegovem obrazu. Končano je, ve, da je končano. Nekaj med njima je zdaj drugače, nekaj se je spremenilo, ne ve točno, kaj ... "Tu ga imaš," reče, mu potisne aparat v roke, sede v avtomobil in se odpelje. Gleda za njim še dolgo po tistem, ko ga ni več. Fotoaparatus si obesi okoli vratu, rahlo mu zaniha nad trebuhom. Prižge si cigareto, globoko vdihne, hladen zrak začuti čisto na koncu pljuč. Začne pregledovati posnetke, svoje, njegove, preučuje izraze na svojem obrazu in na obrazu tistega moškega, podobni so, tako prekleto podobni, presenečenje, ujetost, strah ... Ko pride do konca, s kazalcem pritisne na tipko za izbris in briše posnetke, enega za

drugim. Potem odide nazaj proti banki, dvigne aparat k obrazu, odpre zaslonko, naravna objektiv tako, da ujame velika, zaprta steklena vrata, ime banke ... in pritisne na sprožilec. Naj vidijo, da je bil tukaj in da se ni zgodilo čisto nič, ne nocoj. Ko konča, spravi aparat v torbo in odide čez parkirišče proti avtobusni postaji. Jutri bo odšel k njima. Poskusil bo, še enkrat bo poskusil.



Katja Rován

Naima in Kamran

Nekoč je živel deček po imenu Kamran. Živel je na podeželju, v veliki beli hiši, ki je bila – je že dolgo tega – last Angležev, ki jim je indijska zemlja dišala prijetneje od britanske. Nekaterim celo tako zelo, da se nikdar niso vrnili domov. Tak je bil tudi mister Formman, ki so mu Kamranovi starši nudili bivališče, v zameno pa je sprejel vlogo učitelja bistrumnemu dečku. In čeprav sam ni znal ničesar in je najraje v samoti, pod drevesom, skrivaj srkal žganje in krhotaje odžvižgaval petju ptic, je zmožel v dečku obuditi strast za matematiko, leposlovje, zvezdoslovje, akuzmatiko, meteorologijo, dušeslovje, primatologijo, logopedijo, glasbo, aritmetiko, estetiko, kaligrafijo, etiko ... Starši so bili na uspešnega Kamrana ponosni, njegovemu učitelju pa od srca hvaležni.

Nekega večera, ko se je mister Formman ravno vrnil s sprehoda, sta ga Kamranova mama in oče resno vprašala: “Se najin sin dobro uči?”

“Zelo dobro,” je odvrnil učitelj.

Nato pa mu je oče zastavil vprašanje, ki ga je zmedlo – vprašal ga je, na katerem področju Kamran najbolj blesti. Mister Formman je premišljeval. Vedel je le, da je dal dečku svobodo pri brskanju po njegovih knjigah, atlasih ... Nekoč pa sta na podstrešju odkrila skrinjo, ki so jo tam pustili angleški osvajalci, in v njej je Kamran našel ... Ko je mister Formman tako brskal po svojih neurejenih mislih, je nastala tišina, ki je vse spravljala v zadrego.

“Violino! Violino igra dobro,” je učitelj prekinil mučno tišino.

“Krasno!” so bili navdušeni starši. “Kamran naj zraste v velikega violinista. Od zdaj naj bodo njegovi dnevi posvečeni igranju violine.”

Starši so tako svojega radovedneža spremenili v violinista. Kamran se je hitro naučil prebirati note, toda na violinskih strunah je le s težavo krotil svoje nerodne, majhne prste. Kot bi se hoteli upirati krhkemu inštrumentu, so se ti motovili, zdrsavali s strun, se v zraku krčili, opletali in se tresli.

Prišel je dež in zalil Indijo z upanjem na bogato prerojenje zemlje. Kamran je kljub težavam pridno vadil, saj naj bi na dan prvega Sonca, ki bo oznanilo konec deževne dobe, v mestu odigral svoj prvi koncert in se kot mladi virtuoz predstavil širnemu občestvu. Igral naj bi v dvorani, ki so jo postavili angleški osvajalci in jo je vidno načenjal zob časa. V stenah so se izrisovale tanke razpoke, skozi katere so potepuški otroci lovili tihe odmeve nežnih simfonij.

Naima, črnooka deklica, je bila ena od sirot, ki so živele na cesti in se borile za preživetje v mestu, ki mu vlada bog Kaos. Preživljala se je s tem, da je čakala pred hoteli, restavracijami in kulturnimi ustanovami ter gostom, obedovalcem in obiskovalcem odpirala vrata taksijev. Nekateri so jo opazili – ob pogledu na suhceno, umazano bitje se jih je polotilo nelagodje, in da bi ga pregnali, so ji pomolili nekaj rupij. Drugi so jo jezno spodili, češ, kaj se to pravi, takole nadlegovati ljudi. Tretji pa so jo popolnoma spregledali – raztreseno so zvihrali mimo in jo včasih nevede odrinili s poti.

Ker je dolgo deževalo, so bile noči hladne. Naima je hlad občutila do kosti. “Če ne najdem zavetja, bom od mraza umrla,” je pomislila, ko je s težkimi koraki čofotala po blatni ulici. Dolgo je tako hodila in prispela do velikih zarjavelih vrat. Potrkala je. Vrata so oglušujoče zaškripala ter se nato čisto počasi odprla. Prikazala se je starka s sivim nagubanim obrazom in predirljivimi črnimi očmi ter se srepro zazrla vanjo. Naima jo je, tresoč se – malce zaradi mraza in malo bolj zaradi strahu –, prosila, ali bi smela prenočiti na njenem dvorišču, zebe da jo in ima nekaj denarja.

“Koliko denarja?” je vprašala starka.

Naima ji je pomolila svoj dnevni zaslužek in starka ji je v zameno dovolila vstopiti. Za železnimi vrati je skrivaj vodila sirotišnico za podgane, ki so jim divji Iruli pobili starše. Starka je deklico osorno porinila med lačne podgane, ki so jo v pričakovanju mleka in polente obkolile, skakljale so vanjo, jo praskale in grizle. Ko jim je starka prinesla jedačo, se je Naima osvobodila njihovega objema in se zatekla v kot, kjer je poskušala umiriti bitje svojega srca. Med večerjo se ji je približala podgana in ji ponudila kos polente. Naima je darilo sprejela in hvaležno požgečkala podgano po trebuščku. Nato je mirno spala vso noč. Naslednjega jutra se je vrnila na delo, zaslužek pa odnesla starki, ki ji je odtlej vsak večer pridržala vrata. Starka še zdaleč ni bila namerno osorna, le vso ljubezen je razdala podganam, tako da je za ljudi imela bore malo. Naimo je prenašala, ker ni povzročala prevelikega hrupa in se je z njenimi podganami spoprijateljila.

Bližal se je dan prvega Sonca. Naima se je zahvalila starki, ki ji je nudila zavetje.

“Kmalu bo sonce ogrelo zemljo in spet bom svobodna,” je rekla.

Starko je ob dekličinih besedah občela slabost. Zabičala ji je: “Pri meni si živela kot v hotelu in dovolila sem ti plačevati tako rekoč z drobižem. Do dneva prvega Sonca mi prinesi sedemnajst rupij, sicer te zaklenem v kletko za mutirane podgane in zapahnem železna vrata, da ne boš nikoli več okusila svobode.”

Deklico je grožnja prestrašila, pretresena je bila ob vsoti, ki jo je morala zbrati do dneva prvega Sonca. Bala se je, da ji to ne bo uspelo. Vso noč se je prevračala in stokala v težkih sanjah. Prikazovala se ji je stara, zavaljena podgana z izbuljenimi očmi ter jo nagovarjala, naj skozi ventilacijo vstopi v restavracijo, pod mizami naj se izmuzne k straniščem, kjer naj si umije obraz, nato pa se postavi pred straniščna vrata in pobira straniščinino. Naima si pomena sanj ni znala razložiti, ni vedela, ali jo stara podgana vodi ali ji sodi, a ker je bila v stiski, se je odločila slediti njenim napotkom. Skozi ventilacijo je vstopila v restavracijo, se splazila pod mizami in se izmuznila k straniščem, tam je našla kangljico z vodo, si umila obraz, nato pa se je postavila pred straniščna vrata in od obedovalcev pobirala straniščinino.

Na podeželju se je prebujalo sveže pomladno vzdušje. Mister Formman je znova posedal v senci in se predajal miru, ki ga je tu in tam zmotila zgrešena nota, ki se je izmuznila izpod Kamranovih prstov. Ta je glavo od jutra do noči nežno prislanjal ob krhek inštrument. Violina in njen zvok sta postala ves njegov svet in bližal se je dan velike preizkušnje, ko bo prvič zaigral pred občinstvom.

Tistega dne Kamran ni občutil nobene posebne vznemirjenosti. Ko je pred hišo čakal na prevoz v mesto, so se mu v mislih risale note in notranji glas mu je mrmral uvodno melodijo. Bil je zbran in pripravljen. V koncertni dvorani se je nagnetlo ogromno ljudi, Kamran pa je na oder stopil čisto sam. Prislonil je brado ob violino, ki jo je pred leti našel na podstrešju podeželske hiše in je pripadala neznanemu tujemu človeku, ki je govoril neznan tuj jezik, in zaigral. Igral je in bolečina njegove pesmi je odmevala v dušah poslušalcev. Igral je in osamljenost zvena izpod njegovih prstov je razkosala maso poslušalcev na drobne koščke. Igral je in ljubezen njegovega obupa je odrinila četrti prst s strune, da se je pesem zlomila in je zavladala tišina. Kamran je kot prikovan občutil težo snopa svetlobe iz reflektorja, ki je svetil vanj. Izpustil je violino in stekel iz koncertne dvorane na ulico, kjer vlada bog Kaos. Tekel je, oči so mu zalivale bistre solze.

V restavraciji je šef strežbe že sedemnajst minut mencial, ker ga je tiščalo na stranišče, ki ga je zasedel šef kuhinje. In kadar gre šef kuhinje nad

luknjo čepet, ga zlepa ne spraviš ven. Šefa strežbe je tako tiščalo, da je le še malo manjkalo, pa bi se polulal v hlače, zato je zavil na stranišče za goste, kjer je Naima pobirala straniščino. Ko je videl drobceno deklico, ki od njegovih gostov pobira denar, je ponorel. Primazal ji je klofuto, ji vzel ves prisluženi denar, nato pa jo vlekel za ušesa, da je kričala in se zvijala od bolečin. Naima je staremu, zavaljenemu natararju z izbuljenimi očmi komaj pobegnila – pod mizami se je izmuznila ven, na ulico, kjer vlada bog Kaos. Tekla je, oči so ji zalivale bistre solze.

Na razpotju ulic Iskanja in Praznine se je srečalo četvero črnih oči.

“Naima sem,” je vzvalovilo nekje v zraku.

Kamran pa je, kot bi nekdo drug spregovoril skozi njegovo grlo, odvrnil: “Kalith sem.”

Naima je v nežnem smehljaju sklonila glavo, Kalith pa se je rahlo dotaknil njene roke. Ta se je začela tiho dvigovati. Njuni telesi sta utripali vedno topleje in vedno bliže. Drhtaje sta staknila lici in začutila prijeten vonj pomladi. Prašna ulica se je počasi spreminjala v prostran travnik in vsenaokoli so zapele ptice. Spremljalo jih je šumenje vetra v krošnjah in brbotanje vode v daljavi. Nato je zapihljal veter in Naima je ovila roke okoli Kalithovega vratu. Nato je veter zapihal in Kalith je trdno prižgel Naimo k sebi. Nato je veter začel pihati v sunkih, butal je in ruval drevesa, Naima in Kalith pa sta se še tesneje objela in njuni telesi sta začeli kamneti. Nato je tla stresel potres in gore so stresale s sebe tisočletne kamne, ki so zasuli ljubimca. Nato je padal dež, bučela je toča in reka je drla čez nasip v mesto. Voda je gmoto kamenja na razpotju ulic utrdila v mogočno skalo.

Tisočletje ali dve pozneje se je monsieur le Cosmost, odpisani profesor kiparstva na likovni akademiji Sotona v Bellewizzu, odpravil na duhovno popotovanje po Indiji. Pa s svojim izletom ni bil nič kaj zadovoljen. Vse dni se je izmikal prometu, si s krpo pokrival usta, tuja hrana mu je povzročala črevesne eksplozije, potepuški otroci so mu strgali rokave že čisto vseh srajc, ki jih je bil vzel s seboj, in enkrat se mu je celo zgodilo, da je nič hudega sluteč hodil po ulici, pa mu je neki nepozornež na glavo zлил vsebino nočne posode. Tako je nesrečen taval po kaotični Indiji.

Nekega dne, ko je med sprehajanjem s sklonjeno glavo razmišljal o vrnitvi domov, pa je zadel ob skalo, ki je stala na razpotju dveh ulic. Monsieur le Cosmost je obstal pred neobdelano gmoto kamnine. Vzhičen se je dotaknil površine in začutil ritmično bitje v njenem središču. Odstopil je za korak, da bi zajel sapo. Nato je z ramen spustil nahrbtnik, iz njega vzel

kladivo in dleto, na glavo pa si je poveznil baretko. Začel je klesati. Kot začaran je klesal noč in dan – ni ne jedel, ne pil, ne počival, ne spal. Nista ga zmotila ne dež ne veter. Tako je klesal sedem let, sedmega leta pa je na dan prvega Sonca izpustil dleto iz rok. Pod težo snopa sončne svetlobe se je proti nebu dvignil kamniti kip Ljubimcev, združenih v tesnem objemu, ki še danes stoji na razpotju ulic Iskanja in Praznine.

-
- Naima pomeni “pripadajoča enosti”.
 - Kamran pomeni “tisti, ki je uspešen”, Kalith pomeni “tisti, ki je razumljen”.
 - Iruli so nomadski lovci, ki ne verujejo v svetost podgan, ter jih zato lovijo in jejo.
 - V indijski mitologiji je podgana spremljevalka boga Ganeša in je kot sveta žival deležna inkarnacij duš umrlih. Odlikujeta jo trpežnost in inteligenca.



Sunandan Roy Chowdhury, rojen leta 1969 v Kolkati, je založnik, urednik, prevajalec, pesnik in esejist. Študiral je zgodovino na Presidency Collegeu v Kolkati in na univerzi Jawaharlala Nehruja v New Delhiju; doktoriral je z dizertacijo o problemih indijske visokošolske politike. Redno predava na oddelku za azijske študije na finski univerzi Satakunta. Napisal je knjigo *Študentski aktivizem in družbene spremembe v Sloveniji, Poljski, Indiji in Bangladešu* (Worldview, Kolkata, 2006) in souredil *Islam in strpnost v širši Evropi* (CEU Press, New York, 2006). Njegovi eseji so bili objavljeni v različnih revijah, med katerimi so *Mainstream* (New Delhi), *Ha'artez* (Jeruzalem), *Dagens Nyheter* (Stockholm), *Mint* (Mumbaj) in *FT.com* (Financial Times, London). Trenutno v angleščino prevaja poezijo Jibanandana Dasa, poleg Tagoreja najpomembnejšega bengalskega pesnika. Sam je začel pisati pesmi leta 2009, ko sta mu drug za drugim umrla oče in žena. Piše v bengalščini, za katero pravi, da je "jezik srca", in v angleščini, ki je zanj "jezik razuma".

Sunandan Roy Chowdhury

Poezija v izgnanstvu

Poezija v izgnanstvu

Poezija ne hodi več z mano
Iščem jo povsod
Na bazarjih, tržnicah, avtobusnih postajah
Odvrnila je svoj obraz
Minilo je toliko časa ...

Ne najdem je niti na riževih poljih
Tudi tam se drenja množica mrtvih
Sem upal, ko je mimo
Odropotal vlak
Da bom med belim cvetjem
Zagledal demona strojev

A tudi te možnosti
Mi poezija ni podarila
Zdaj so demone strojev
Premagali demoni oblasti
Zato je poezija zbolela
Namesto da bi mi stala ob strani
Je odšla v izgnanstvo

Stekleni steni

Stal sem
Med steklenima stenama
Z eno pred sabo
In z drugo za mano

Pred mano
So bili učitelji, pesniki in razumniki,
Aktivisti, ljubitelji živali, antiglobalisti,
Novinarji, akademiki,
Upravniki korporacij,
Lepotice iz rumenega tiska

Videl sem, kako se tiščijo
Ob steklo
In me kličejo
Me vabijo, naj se pridružim
Boju za boljši svet
Večernim pogovorom
Zabavam in hrani za dušo

Za mojim hrbtom
Je bila druga steklena stena
In za njo kipi Einsteina,
Gandhija, Tagoreja in Ramakrišne

Govorili so mi
Naj živim tako
Kot je živel Buda
Kot je pridigal Mohamed
Za kar je Kristus umrl

Nemirno sem hodil
Gor in dol po hodniku med
Steklenima stenama
Zrak v njem je bil čist
Ozračje lahkotno
Nad mano in pod mano telo in duh
Počutil sem se dobro in
Žarel sem do konca večnosti

Množica se umakne

Na množici v mojem telesu
Se nabira prah
Morje voha vznemirjenje
Človeške mase

Verniki in navdušenci
V mojem telesu
Živijo življenje boga
Bogu nisem dovolil vstopa

Vhodi so polni
Prahu ljudi
Telo bi se rado iztrgalo
Iz oklepa nenehno iščoče duše

Morje mi bo zalilo telo
Potopil se bom vanj
Verniki bodo peli blažene pesmi
Telo in duša se bosta ljubila

Pridejo ptiči in me zapolnijo
Niso množice
So brez teles in brez duše
So moj polet v izgubljena nebesa

Prišla si

Ponoči sem te srečal v sanjah
Prišla si in legla poleg mene
Izčrpanost dolgih dni
Mi je znehčala razum
Ne vidim več poti, po katerih hodim
Ostrina razuma se je
Utopila v reki Jamni
Ostala sta le blato in pesek
Celo iskanje plodnih tal
Se zdi napačna odločitev

Preden si prišla
je bilo pri meni veliko žensk
Trenutkov v plamenih
Trenutkov, ki so izgoreli na pol poti
Med prizadevanjem, da bi postali čas
Vonj nektarja, ki si ga prinesla ponoči
Mi je neznan
Ne vem niti, ali je to nektar
Časa ali brezčasnosti
Prišla si, mi pravi razum
V moj brezkončni brezdanji čas

Snežni angel

Rad imam sneg
Saj pobeli moje temne noči
In moja notranjost se počuti
Lahkotnejšo v mraku časa

Prijatelj mi piše
O sončnih zimah
V vročih južnih podnebjih
V njegovem mestu
Cvetijo rože

V moji finski vasi
Pa je sneg tisti
Ki ustvarja svetlobo
V kateri žarijo hiše

Grem na tržnico
S snegom na ramenih
Drobne snežinke ljubezni
Mi dajejo lahkotnost bivanja

V nordijski praznini
V tisočerihih kilometrih tišine
Padajo nebeške snežinke
Lahkotne in bele kot novorojeni angel

Prevedla Saša Brajnik



Reiner Stach

Zakaj je Kafka pustil svoja dela obležati?

Pripombe k literarnemu fragmentu

Letos sem imel vrsto razprav in diskusij s šolarji, ki so se pripravljali na maturitetni izpit, katerega tema je bil tudi Kafkov *Proces*, in kar trikrat sem bil soočen s presenetljivim vprašanjem, ali ni možno, da bi Kafka ta roman *namerno* pustil nedokončan. Postavilo se je celo nadaljnje vprašanje, ali številni fragmenti, ki jih najdemo v Kafkovi zapuščini, ne izvirajo iz nekega skritega avtorjevega namena.

H Kafkovi strategiji pripovedovalca namreč očitno sodi – tak je bil argument –, da v bralcu vzbudi pričakovanja, ki jih potem ne izpolni, da izzove vprašanja, na katera bralec nato nikoli ne dobi odgovora, tako je na primer vprašanje o krivdi Josefa K. Bi lahko zato predvidevali, da je Kafka želel tako rekoč zrcaliti spoznanjske procese brez kakršnih koli rezultatov, ki so opisani v njegovih delih, v literarno obliko, ki jo je izbral? In ali ni prav fragment *popolna* oblika za tiste dialoge in osamljene refleksije, ki krožijo v človeku in se ne premaknejo z mesta, ki jih je imel Kafka očitno posebno rad? Saj vendar lahko to, kar se tako in tako ponavlja v neskončnost, prav tako dobro prekinemo, kadar koli, kjer koli – čemu bi se trudili to izpopolniti?

To vprašanje je brez dvoma paradoksalno in predstava, da je ta avtor precejšen del življenja povsem zavestno posvetil ustvarjanju treh velikih fragmentov, je naivna; zavrnilo jo lahko z malo truda, s pomočjo dokumentov iz Kafkovega življenja. Toda popolnoma nesmiselno to vprašanje vendarle ni. Kajti če bi hipotetično predpostavili, da je bila to resnično osnova avtorjevega skrivnega načrta, da nedokončanost uveljavi

Dr. Reiner Stach (Rochlitz na Saškem, 1951) je po študiju filozofije, književnosti in matematike v Frankfurtu sprva delal kot urednik znanstvenih člankov in publikacij ter izdajatelj neleposlovnih del. Živi v Berlinu. Od leta 1996 pripravlja biografijo Franza Kafke v treh zvezkih, dva sta že izšla (2002 in 2008).

kot literarno obliko in s tem pošlje bralcem implicitno sporočilo, potem bi morali priznati, da mu to ni uspelo.

Slednje lahko uvidimo že ob tem, da je popularna recepcija iz Kafke v pol stoletja naredila neke vrste pop figuro. Dejstvo, da je komaj pripeljal projekt do konca, da je konec koncev hotel celo uničiti vse, kar je kadar koli prenesel na papir, spada med najbolj trdovratne legende, brez katerih blagovna znamka "Kafka" ne bi mogla shajati. Poznamo fenomen popularne kulture: zaradi samomorov in drugih uničujočih dejanj so že tako zanimive osebe še bolj vznemirljive. In tako je umetnik na poti k svetovni slavi določene prage najprej prestopil, potem pa je njegov propad avro še okrepil.

Takšne zakonitosti veljajo celo za resne medije. Ni naključje, da prav v primeru Kafka celo znanstvene podrobnosti vedno znova najdejo pot na kulturne strani, in to pogosteje kot pri katerem koli drugem avtorju, pri tem pa se nikoli ne pozabi omeniti Kafkovih samouničujočih pričanj, prek katerih moramo iti, da bi tega genija zaščitili pred njim samim. To povečano pozornost fizični plati besedil se seveda da dobro argumentirati, vendar jo brez dvoma tudi usmerjajo tako, da predmeti iz Kafkove zapuščine vseh vrst, literarni in neliterarni, vse bolj uživajo status kulturnih predmetov (temu primerna je tudi njihova tržna vrednost).

Tudi na ravni široke literarne recepcije Kafke opazimo paradoks. Ta recepcija se od nekdaj osredotoča na le nekaj Kafkovih del, na *Proces*, *Preobrazbo*, *V kazenski koloniji* in na nekatera kratka besedila – to so v glavnem tudi dela, ki se obravnavajo pri pouku v šolah. Manj znano je, da so v pisateljevi zapuščini tudi druga nedokončana besedila, ki se po količini lahko merijo z objavljenimi, in celo dejstvo, da so vsi trije avtorjevi romani veliki fragmenti, nikakor ni del splošne literarne razgledanosti. Kafkovi bralci samoumevno obravnavajo njegove romane kot umetniška dela visoke kakovosti, in na to oceno komaj vpliva dejstvo, da ti romani niso dokončani, niti to, da pred izdajo niso bili deležni zaključne politure.

Kaj takega bi bilo v času Kafkovega življenja nepredstavljivo. Iz zapuščine klasičnih avtorjev so sicer tudi že objavljali nedokončana dela, vendar se je to v skrajnem primeru zgodilo v okviru izdaje zbranih del: priložnost za ljubitelje in specialiste torej, primerljivo z ljubiteljskimi izvedbami nedokončanih glasbenih del ali z zbiranjem delovnih skic znanih slikarjev. Fragmenti izpod peres živih ali še ne uveljavljenih avtorjev – mogoče *namenoma* ustvarjeni fragmenti – bi preobremenili celo ustrežljivo javnost in v tem smislu je povsem razumljiva odločitev Maxa Broda, da manjkajoče konce ali priključke v Kafkovih romanah prikrije z uredniškimi sredstvi ter bralcem zaenkrat predstavi izpopolnjena dela.

Paradoksalna je današnja situacija predvsem zato, ker je prav Kafka s svojimi velikimi fragmenti poskrbel za to, da se je spremenil naš pogled na nedokončanost v literaturi. Formalna dokončanost tako danes ni več temeljni kriterij za estetsko kakovost in Kafka je kronka priča za to, da je literarna moderna v osnovi potrebovala drugačna merila.

Kljub temu se zdi, da je ta kronka priča še vedno precej pred nami. Da vsa Kafkova besedila, vključno z dnevniškimi zapiski, skupaj tvorijo nekakšno literarno tkivo, iz katerega kot otoki izstopajo nekatera dokončana dela, medtem ko dajo številni rokopisi le slutiti obrise takih otokov – ta dokaj edinstvena situacija prenosa tudi v 21. stoletju ni za posredovanje kar tako, četudi je medtem pogled na Kafkova besedila občutno spremenil obstoj dveh kritičnih izdaj.

Danes tako na primer veliko lažje razumemo stanje rokopisa *Proces* kot trenutni posnetek zelo naprednega, a nedokončanega ustvarjalnega procesa. Pojem “delo” s tem dobi nekaj provizoričnega, ne da bi to občutili kot hudo izgubo. Izkušeni bralci bodo seveda k njegovim delom prišteli tudi nedokončano zgodbo *Zgradba*¹, in sicer k njegovim najpomembnejšim; enako velja za *Raziskave nekega psa*², besedilo, pri katerem lahko celo pojem “zgodba” uporabimo le v narekovajih. Kaj je Kafka v tem primeru dejansko nameraval, sploh ne vemo. Morda gre za poskus, da bi odkril novo zvrst, ne da bi to dolgo trajno zmedlo naš literarni pogled na svet.

Toda ko bralec odpre enega tistih zvezkov, ki jih je Kafka uporabljal za dnevniške zapise in literarne poskuse, je pogosto soočen s kaotično, razcefrano besedilno gmoto, ki se ji z uveljavljenimi pojmi zvrsti sploh ne da priti do živega. Posebno izrazit primer je tako imenovani *Oktavheft E*, ki ga je Kafka uporabljal avgusta in septembra 1917. Vsebuje 35 listov in samo polovica strani je popisanih.

“Stala je pri oknu,” tako se začne prvi vnos, “stala je pri oknu in gledala navzdol na mirno ulico. Za njo je v majhni sobi na postelji oblečen ležal njen mož in spal. Sosed je vstopil, se ozrl okrog sebe in spet odšel. Ko so se zunaj na ulici prižgale luči, je zapustila okno in se začela pripravljati na kuhanje kave”

Tukaj Kafka neha pisati, ne da bi postavil piko, naredi črto v dolžini celotne vrstice in na novo začne:

“Klavrni vprežni voz celo na bede polnih podeželskih cestah. Stara mama, mama in trije otroci so ležali v slami pod nizkim stropom kočije. Oče s četrtim otrokom v levi in z vajetmi v desni je usmerjal zibajočega se konja. Ko so prišli do mestnih vrat”

¹ Slovenski prevod Štefana Vevarja v: Kafka, Franz: *Opis nekega boja in druge zgodbe. Skice – črtice – novele II*. Ljubljana: Študentska založba, 2009, 232–269.

² Ibid. 183–223.

Kafka se znova ustavi. Do tu je skiciral dve slikoviti podobi in ju opustil v trenutku, ko sta prešli v gibanje in nakazali nekaj “dogajanju” podobnega. Sledi kratka prečna črta, pod njo pa dialog iz dveh vrstic:

“A: Kaj te tako muči?”

B: Vse mi je nerazumljivo. Ne razmem ničesar.”

Konec, dolga prečna črta, potem pa spet kratek fragment, ki se začne z besedami: “Lahko bi bil zelo zadovoljen. Uradnik na magistratu sem. Kako lepo je biti uradnik na magistratu!”³ Dolga prečna črta, pod njo besede: “Ne poznam nobenega izhoda.”⁴

In tako kar naprej: fragmenti proze, delčki pogovorov, začetki stavkov, tudi zapisi, ki spominjajo na aforizme. Očitno je, da Kafka ne sledi nobenemu načrtu, ne razvija nobenega zapleta in se sploh ne ozira na kakršne koli formalne zahteve. Zapisuje misli in slike, za katere v trenutku njihovega nastanka še ne najde nobene uporabe; pobira jih in shranjuje, nič drugega, kot bi si delal zalogo. Nekatero od motivov na drugih mestih variira, večina zapisov pa ostane v surovem stanju.

Je to že literatura? V prvi vrsti je to tok pisanja, ki ga Kafka želi ujeti v gibanju z materialom, na katerega v nekem trenutku naleti na površini svoje zavesti. Ker svojega fantazijskega dela ne more zadržati v realnem času, naredi predizbor, ki še ne naslavlja potreb neke nadrejene zasnove, temveč samo dinamiko, ki jo vsebujejo najdene podobe. Kafka daje prednost odprtim podobam, s katerimi se da kaj narediti, ker presegajo same sebe: podobe, ki za seboj vlečejo druge podobe, ker zanihajo fizični aparat. Če bi šlo za glasbo, bi lahko rekli, da Kafka išče tiste tone, ki se skladajo s frekvenco njegovega psihičnega prostora in tako povzročajo resonanco. Improvizira, da bi našel akorde, ki iz samih sebe dobivajo energijo, da bi postali melodija.

Če ta opis do neke mere drži, to seveda pomeni, da tradicionalna predstava tako imenovane “geneze besedila” v tem primeru ni posebno koristna. Pojem “geneza besedila” vsebuje pomen ciljno usmerjenega razvoja, ki se postopoma približuje zelenemu končnemu stanju. Medtem tok pisanja pri Kafki dejansko v znatnem delu ponikne in le izjemoma dobi dovolj energije in lastne resonance, da postane pripovedni tok. Zdi se, kot bi Kafka spadal med redke avtorje, ki se dejansko držijo zavestnega prehoda od toka pisanja k pripovednemu toku, kot bi bil eden redkih, pri katerih se ta prehod odvija povsem na površju, vključno z vsemi premiki iskanja in vidnimi zastoji besed in stavkov, ki jim ne uspe, da bi kar koli “pripovedovali”.

³ Slovenski prevod Štefana Vevarja v: Peti zvezek v oktavu. Kafka, Franz: *Pismo očetu in druga kratka proza. Skice – črtice – novele III*. Ljubljana, Študentska založba, 2010, 161.

⁴ Nachgelassene Schriften und Fragmente I (Zapuščeni zapisi in fragmenti I), str. 400f.

Iz tega sledi, da besedilnih konglomeratov, ki jih je zapustil Kafka in jih je tako zelo težko izdajati, kljub brezmejni obilici neuspešnih poskusov, iz katerih so večinoma sestavljeni, nikakor ne smemo ocenjevati kot spodletele. Kajti po eni strani je jasno, da Kafka tu preslikava ustvarjalne procese, ki se pri veliki večini avtorjev pri polni luči zavesti sploh ne odigrajo – preprosto zato, ker ti avtorji postopajo bolj sistematično in tako že predzavestno ali nezavedno zavirajo obilico neuporabnih domislic. Nasprotno pa Kafka, pri katerem je ustvarjalni trenutek absolutno v ospredju, shranjuje tako gradivo in lahko zato po njem seže tudi pozneje, kar se da večkratno pokazati.

Grožnja neuspeha postane virulentna šele v trenutku, ko se je izčistila pripovedna zasnova, ko se tok pisanja torej dejansko obrne v mnogo ožjo strugo pripovednega toka. Pripovedujoči avtor se spusti v veliko število zavez, brez katerih literatura ne more obstati, med njimi v določeno mero prepričljivosti, doslednosti in formalne enotnosti. Avtor se mora iztrgati iz trenutka stvaritve; da izpred oči ne bi izgubil telosa svoje pripovedi, mora stopiti korak nazaj, da bi lahko uporabne domislice – torej tiste, ki jih lahko vključi v delo – z večjo gotovostjo ločil od neuporabnih.

Očitno je, da je imel Kafka z distanciranjem občutne težave. Prehod iz pisanja v pripovedovanje je sicer obvladal, vendar pa je gneča porajajočega se imaginativnega gradiva preplavila in celo temeljno spremenila pripovedno zasnovo. Tako je, kot je znano, nastala povest *Sodba*. “Ko sem sedel k pisanju,” je Kafka zaupal svoji zaročenki Felice Bauer, “sem /.../ hotel opisati vojno – mlad moški bi skozi okno zagledal množico, ki bi se približevala prek mostu –, potem pa se mi je pod prsti vse obrnilo.”⁵

V dokončani zgodbi ni niti sledi teh prvotnih podob, ne vojne ne ljudske množice ni; besedilo vodi v na komorno igro spominjajoč dvoboj med očetom in sinom ter se s tem radikalno oddalji od izvorne zasnove. Kafka sam tega nikakor ni občutil kot ogrožajoče ali celo kot izgubo ustvarjalnega nadzora. Nasprotno, celo navdušenje je izrazil nad tem, da je pri nastanku te zgodbe ostalo uravnoveženo oboje, oboje je prišlo na svoj račun: na eni strani tok podob, ki se porajajo iz nezavednega, na drugi pa zavestno razvita zasnova, ki te podobe ujame, filtrira, obdela. V dnevnik je zabeležil: “Strašanski napor in veselje, kako se je zgodba odvijala pred menoj, kako sem napredoval v nekakšni vodi. To noč sem večkrat nosil svojo težo na hrbtu. Kako si je mogoče drzniti vse, kako je za vse, za

⁵ Pismo Felice Bauer, 2. junij 1913. Slovenski prevod Anje Naglič v: Kafka, Franz: *Pisma Felice Bauer: 1912–1913. Pisma Felice Bauer I*. Ljubljana: Študentska založba, 2008, 473.

najbolj nenavadne domislice, pripravljen velik ogenj, v katerem preminejo in vstanejo od mrtvih.”⁶

Da je takšno ravnotežje moč vzpostaviti le pod posebnimi zunanji in notranji pogoji in da ga je še veliko težje obdržati več kot nekaj ur, bo Kafka izkusil zelo kmalu. Že v zgodbi *Preobrazba* je verjel, da prepoznava razpoke, ki so bile posledica pomanjkanja koncentracije in predvsem prekinitve dela. Dokončno se je Kafka na mejah svojega idealnega (ali idealiziranega) ustvarjalnega procesa znašel s svojimi romani, ki že zaradi dolžine in kompleksnosti niso mogli biti več “velik ogenj” za vsako nenavadno domislico.

Da romani zahtevajo občutno višjo raven ustvarjalnega nadzora kot zgodbe, je jasno, in razlogi za to nikakor niso le kvantitativne narave. Romani običajno prikazujejo družbene in psihične procese, ki se odvijajo znotraj celih zborov posameznikov, in za jasno upodobitev takšnih procesov pripovedni trud s številom oseb ne narašča linearno, temveč prej eksponentno.

Kafka je ta problem pri sestavljanju *Procesa* delno omilil tako, da je ta roman ustvaril kot roman v zgodbah, torej kot sosledje srečanj osrednje figure z menjajočimi se partnerji v dialogu. Ti partnerji so prevladujoče zasnovani funkcionalno, niso podrobno orisani, ne doživijo kakšnega opaznega razvoja in se tudi komaj spuščajo v medsebojna razmerja. Takšna je na vsak način podoba, ki nam jo ponujajo različne tiskane verzije romana. Prenesena nedokončana poglavja vsekakor omogočajo spoznanje, da je Kafka domnevno vendarle stremel k močnejši prepletenosti figur, iz česar bi se razkrile podzgodbe: na primer o odnosu obdolženega do sodnega slikarja Titorellija ali do državnega tožilca Hastererja, edine osebe, ki bi jo lahko označili za prijatelja Josefa K. Verjetno ni naključje, da je Kafki uspelo situacijsko vpeljati določene figure – na primer gospodično Bürstner ali Titorellija –, da pa je njihov nadaljnji razvoj le nakazal in so vsa pripadajoča poglavja ostala nedokončana.

Kafko so v mesecih, ko je delal na *Procesu*, težile izjemno intenzivne fantazije, ki so skoraj brez izjeme izvirale iz asociacijskega polja krivde/kazni ter se nasilno in mučno vedno znova vračale, na primer fantazije samokaznovanja najbolj telesne vrste. Te fantazije so na dan pricurjale tudi v romanu – zelo jasno v sceni s Prüglerjem –, toda Kafka je hitro dojel, da mora njihovo dinamiko omiliti, če romana ne želi izpostaviti sumu, da upodablja psihopatološke dogodke. V svoji biografiji o Kafki sem natančneje poskušal utemeljiti, da se je Kafka pod pritiskom teh

⁶Dnevnik, 23. september 1912. Slovenski prevod Toma Virka v: Kafka, Franz: *Dnevnik: 1912–1914. Dnevnik II*. Ljubljana: Študentska založba, 2010, 82.

domislic, ki so motile tudi njega samega, odločil, da jih poveže in tako rekoč izpelje v drugo literarno besedilo – v povest *V kazenski koloniji*. Iz tega postopka se da tudi izpeljati, da se je Kafka popolnoma zavedal novih ustvarjalno-estetskih težav, ki mu jih je postavljala roman. Vedel je, da tako ne gre več naprej, da slikovitim domislicam dovoli spremembo ali celo novo oblikovanje zapleta, kar je doživel tiste noči, ko je napisal *Sodbo*: “Če zgodb ne morem gnati skozi noči, pobegnejo in se izgubijo, tako kot zdajle”.⁷

Ali bi bil Kafka zmožen dokončati roman *Proces* brez poklicno pogojenega ustvarjalnega stanja prve vojne zime, ne moremo vedeti – a se zdi na podlagi notranje zaprtosti in obvladujoče logike že dokončanih poglavij popolnoma možno.

Prav gotovo pa se je besedilo Kafki izjalovilo v njegovem tretjem in zadnjem romanu *Grad*, v najzahtevnejšem projektu glede pripovedne tehnike, ki se ga je lotil. *Grad* ni roman v zgodbah; razgrne namreč zelo obsežno in kompleksno mrežo razmerij, od katerih nekatera segajo daleč v preteklost, delno pa se še spreminjajo oziroma jih spreminja pojavljanje zemljemerca K. Kafkova dvojna pripovedna strategija je bila najprej uspešna: s prepletom razmerij znotraj vasi ter med vasjo in gradom se bralec seznanja v dolgih dialoških odlomkih, medtem ko je spreminjanje položaja zemljemerca v tej družbi močno poudarjeno s scenskimi vdori: na primer ko se vkrca na sani uradnika Klamma, ki so opremljene kot bivalni brlog, ali ko njemu določena, močno sitna pomočnika zapodi v mrzlo zimsko pokrajino.

Kafka je imel proti koncu romana vsekakor težavo, da so vsi odnosi K. še virulentni, medtem ko se vedno nove figure, o katerih se je doslej le govorilo, zdaj scensko pojavljajo (na primer Pepi in skrivnostna točajka v Gosposkem hramu). Od pripovedovalca je to zahtevalo zelo natančno načrtovanje zunanje koreografije in nobenega dvoma ni, da je Kafka močno pogrešal avtonomijo in narcističen užitek ustvarjalnega trenutka. Na ta način mu ni bilo treba pripovedovati še nikoli, še nikoli ni pomembnost povedanega tako težko bremenila vsega, kar je še ostalo za povedati. In čeprav mu je, po izjavah Maxa Broda, konec romana že jasno stal pred očmi, mu ni uspelo, da bi medsebojno prepredene niti dogajanja nadaljeval ali prepričljivo končal. Tako Kafkov zadnji rokopis romana *Grad* prikazuje skorajda že tragikomičen boj pripovedovalca za notranjo konsistenco zgodbe, ki dejansko “pobegne” in “se izgubi”: v več strani dolgih izbrisih in korekturnih procesih, prepredeni drug v drugega. Na

⁷Dnevnik, 4. januar 1915. Slovenski prevod Toma Virka v: Kafka, Franz: *Dnevnik 1915–1923. Popotni dnevniki. Dnevnik III*. Ljubljana: Študentska založba, 2012, 7.

koncu avtor izgubi pregled in svojemu junaku naloži toliko dogovorov, da bi se ta lahko rešil le še z rokovnikom.

Tokrat se moram omejiti na teh nekaj primerov, namigov in provizoričnih tez, vendar upam, da sem vašo pozornost usmeril na enega najbolj omembe vrednih paradoksov, ki jih ponujajo Kafkovi rokopisi. Rokopisi ne vsebujejo *samo* svetovne literature. Vsebujejo tudi bogastvo gradiva brez primere, s katerim je mogel Kafka – kot morda noben drug avtor – pojasniti rojstni proces literarnih del. Paradoksalno nam v tem pogledu največ spoznanja posredujejo ravno njegovi nedokončani ali celo neuspeli projekti. Ta zakladnica je raziskovalcem na razpolago, le odpreti jo moramo.

Prevedla Alenka Morel



prof. dr. Janko Ferk

Sodnik(i) v Kafkovem *Procesu*

Naravno je, da ima v romanu *Proces* sodnik pomembno vlogo, zato je treba najprej – še preden se posvetimo navedkom – osvetliti nekaj točk njegove slike. Ugotovimo lahko, da je Kafka gotovo imel konkretno predstavo o sodniški službi, še zlasti zato, ker je leto dni opravljal prakso na sodišču in se je v tem času osebno soočil s tem klasičnim pravnim poklicem. Pozneje je bil s sodiščem povezan zaradi svojega dela pri Delavski nezgodni zavarovalnici (Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt).

V pravnoteoretični literaturi se posebno poudarja sodnikova nevtralnost, torej neudeleženos in nevmešavanje oziroma neodvisnost. O tem meni Zippelius: “K bistvenim varovalkam pametnega odločanja in s tem k najpomembnejšim načelom postopkovne pravičnosti sodi, da se odločitve sprejemajo v največji možni distanci do interesnih konfliktov, o katerih je treba odločati.”¹ Dreier meni, da je sodnikova služba, “da odloča o primerih po veljavnem pravu in metodično pravilno ter tako utemeljuje svoje odločitve, da so sprejemljive tako za prizadete kakor za zainteresirano javnost.”² Če je odločitev “utemeljena pravno, in ne le moralno”³, je sprejemljiva.

Za postopek je odločilna sodnikova distanca do dogajanja v postopku. Primerjalno navedimo, da na primer v angleškem kazenskem postopku

¹ Reinhold Zippelius, *Rechtsphilosophie*. München 1989, 235 sl.

² Dreier, *Recht-Staat-Vernunft. Studien zur Rechtstheorie* 2, 114.

³ Dreier, *Recht-Staat-Vernunft. Studien zur Rechtstheorie* 2, 114.

Dr. Janko Ferk (Škocijan na Koroškem, 1958), mag. in dr. iur., je sodnik deželnega sodišča v Celovcu, pisatelj ter profesor na Univerzi v Celovcu. Za svoja literarna in znanstvena dela je prejel več nagrad. Med njegovimi leposlovnimi deli zadnjega desetletja je treba omeniti pesniško zbirko *Psalmi in cikli* (Dunaj: Založba Atelier, 2001), zbirko esejev *Gutgeheißenes und Quergeschriebenes* (Celovec: Mohorjeva založba, 2003) ter zbirko novel *Eine forensische Trilogie – Forenzična trilologija* (Dunaj: Edition Atelier, 2010). Je pobudnik leksikona o koroški slovenski literaturi in digitalnega leksikona www.slolit.at.

prevladuje velika distanca, sodnik ima tu nekakšen nevtralen položaj razsodnika. V avstrijskem in nemškem kazenskem postopku pa po vložitvi obtožbe preide obvladovanje procesa na sodnika oziroma – bolje in natančneje izraženo – na sodišče. Zelo pomembno se mi zdi načelo, ki določa, da se mora sodišče prepričati o verodostojnosti priznanja, celo če obtoženec dejanje prizna. Sodnikova dolžnost je, da razišče materialno resnico. (Zakon o kazenskem postopku, § 232, odst. 2, 254, 302, 488 št. 4, 447, odst. 1 in 452, odst. 1.⁴)

Pravnoteoretična nadgradnja sodniške neodvisnosti je načelo poštenega in pravnega (“fair”) postopka. V zvezi s poštenim in pravnim postopkom je treba obdelati dve vprašanji, namreč vprašanje enakosti orožja in vprašanje javnosti. V pravilnem in poštenem postopku ima vsak prizadeti možnost, da prikaže svoja dejstva in v zvezi z njimi razloži pravno stališče. Možno večjo šibkost enega od udeležencev postopka izravna država s tem, da poskrbi, da potrebni dobi pravno pomoč, s tem da v Zakonu o kazenskem postopku, § 41, odst. 2 (za mladoletnike: Zakon o mladinskih sodiščih, § 39, odst. 1) ustvari zakonski okvir zagovorništva po uradni dolžnosti.

Pri javnosti postopka gre za poseben primer zapovedi javnosti, ki v demokraciji načelno velja za državno oziroma oblastveno ravnanje; sodnik postane v svoji funkciji dejaven kot državni organ. Zakonsko je to danes v Avstriji urejeno v čl. 90 Zveznega ustavnega zakona, pri čemer odst. 1 določa, da so obravnave v civilnih in v kazenskih pravnih zadevah pred razsojajočim sodiščem ustne in javne. Izjeme določa zakon. Odst. 2 omenjenega zakonskega člena uzakonja, da v kazenskem postopku velja postopek na osnovi obtožbe.

Zippelius to takole povzame: “Nadziranju nepristranskega, poštenega in pravnega, glede orožja enakovrednega vodenja procesa in sojenja služi javnost postopka, natančneje: javnost ustne obravnave pred razsojajočim sodiščem in razglasitev sodbe. [...] To načelo vsebuje povabilo vsakemu, da se sam prepriča, da je vse pravilno potekalo.”⁵ Hkrati je treba načelo javnosti izoblikovati tako, da se udeležba javnosti usmeri v čim bolj racionalne, in ne v čustvene okvire.

O veljavnem avstrijskem pravnem položaju glede sodniške službe naj navedemo, da ga urejajo čl. 86 sl. Zveznega ustavnega zakona. “Kot glavni organ sodnosti čl. 86 sl. Zveznega ustavnega zakona poudarjajo ‘sodnika’. Pri ‘sodniku’ v tukaj pomembnem pomenu ne gre za funkcijo, temveč za nosilce dejavnosti s posebnim pravnim položajem, ki so določeni za to,

⁴ Če ni drugače navedeno, so citirani avstrijski zakoni.

⁵ Zippelius, Rechtsphilosophie, 238.

da delujejo v okviru sodnosti. Ustava natančneje ureja pravni položaj teh nosilcev dejavnosti zaradi pomena njihove funkcije.”⁶

Čl. 87, odst. 1 Zveznega ustavnega zakona določa, da so sodniki pri opravljanju svoje sodniške službe neodvisni. Kot sodnike je pri tem treba razumeti osebe, ki so po predhodnem čl. 86 Zveznega ustavnega zakona imenovane za sodnike. “Neodvisnost pomeni, da sodniku kot izvajalcu dejavnosti ni mogoče dajati navodil, kot so v čl. 20 Zveznega ustavnega zakona predvidena za nosilce dejavnosti v upravi, in sicer niti individualnih, niti splošnih, niti konkretnih, niti abstraktnih navodil. (Poskusi) ‘Navodil’ so absolutno nični in zato nepomembni.”⁷

Pod neodstavljaljivostjo in nepremestljivostjo sodnikov, ki sta predvideni za zavarovanje njihove neodvisnosti, razumemo ureditev, “da smejo biti sodniki – razen trajne upokojitve, ko dosežejo zakonsko določeno starostno mejo (čl. 88, odst. 1 Zveznega ustavnega zakona) – samo v primerih in oblikah, ki jih predpisuje zakon, in na osnovi oblične sodniške razsodbe odstavljene iz svoje službe ali proti svoji volji premeščeni na drugo mesto ali upokojeni (čl. 88, odst. 2 Zveznega ustavnega zakona).”⁸ Pravno načelo neodvisnosti, neodstavljaljivosti in nepremestljivosti je bilo izoblikovano že v času Kafkovega življenja. Ko Kafka literarno riše sodnike, pa to premiso manj upošteva, bolj osvetljuje njihovo vlogo.

Pravosodna oblast, ki izvaja nadzor v obliki ustavnih sodišč, sama ne more biti “odvisna od nadzorovanih organov”⁹, kakor pravi Grimm, in nadaljuje: “Ta predpostavka se je izrazila v načelu sodnikove neodvisnosti. Pri tem neodvisnost ni pomenila svobode odločanja, ampak izključno vezanost na zakon, ki ga je prav tako ščitila pred političnimi vplivanji, kot ga je ovirala pri lastnih političnih odločitvah.”¹⁰ Poleg tega je treba izhajati iz neobhodne zapovedi, da je treba “soditi ne glede na to, za koga gre, s čimer je splošnost zakona našla ustreznico tudi na ravni uporabe prava in nadzora.”¹¹

Grimm popolnoma pravilno ugotavlja, da je “ranljivo mesto sodniške neodvisnosti izbira osebja.”¹² Za ustavne sodnike predvidi tri možnosti postopka imenovanja, in sicer splošne volitve ter volitve v parlamentu ali v vladi.

Po veljavnem pravnem položaju je avstrijski sodnik po § 57, odst. 1 Zakona o sodniški službi “zavezan k zvestobi ter mora neomajno upoštevati

⁶ *Walter – Mayer*, Bundesverfassungsrecht⁶, robna št. 769.

⁷ *Walter – Mayer*, Bundesverfassungsrecht⁶, robna št. 770.

⁸ *Walter – Mayer*, Bundesverfassungsrecht⁶, robna št. 771.

⁹ *Dieter Grimm*, Die Zukunft der Verfassung, Frankfurt a. M. 1991, 164.

¹⁰ *Grimm*, Die Zukunft der Verfassung, 164 sl.

¹¹ *Grimm*, Die Zukunft der Verfassung, 165.

¹² *Grimm*, Die Zukunft der Verfassung, 285.

ustavo in vse druge zakone". Za to se obveže z "zaprisego ob nastopu sodniške službe", ki se po § 29, odst. 1 Zakona o sodniški službi glasi: "Prisegam, da bom neomajno upošteval ustavo in zakone Republike Avstrije in da bom vse svoje moči postavil v službo Republike Avstrije." Dodatek verskega zagotovila "ni predviden niti pri slovesni izjavi sodniških pripravnikov niti pri zaprilegi ob nastopu sodniške službe."¹³

Veljavna sodniška zaprisega v Zvezni republiki Nemčiji med drugim določa, da mora sodnik "služiti le resnici in pravičnosti"¹⁴. V avstrijskem zakonu ni nobenega enakega ali podobnega določila. Tesno prepletenost oziroma neločljivost resnice in pravičnosti poudarja tudi (nemško) Zvezno sodišče v odločbi z dne 17. oktobra 1983, ko razsodi, da je pomen sodnega ugotavljanja resnice v "zagotovitvi pravičnosti"¹⁵. Pri dolžnostih avstrijskega sodnika je poudarek nedvomno na "neomajnem upoštevanju avstrijskega pravnega reda"¹⁶, kakor predpisuje zakon. O pravičnosti pa govorim, ker je Kafka menil, da je ni.

V Avstriji se je Tomandl kritično in nazorno ukvarjal z "vlogo sodnikov"¹⁷. Tomandl ne sprašuje le retorično, ali smejo sodniki res samo izvrševati zakonske ukaze ali smejo popravljati zakone. Poudarjeno bi lahko tu vprašali, ali ni teh vprašanj postavil že Kafka.

Odgovor najdemo pri Coingu, ki meni, da je sodniku naložena trojna naloga. Odločati mora o vsakem zahtevku, ki ga pred njim uveljavljajo. Ne more – kakor so to lahko naredili rimski porotniki v klasični dobi – odkloniti, da bi izrekel sodbo, češ da ne najde zakonske norme. Coing pravi: "Sodnik je po drugi strani podvržen zakonu; torej naj odloča o tožbah, ki jih prinesejo predenj, na osnovi zakona. Končno ga njegova zaprisega obvezuje, da ne sodi le na osnovi zakona, ampak tudi primerno in pravično."¹⁸ Njegovo delo stoji pod geslom, ki je vklesano na stavbi Vrhovnega sodišča Združenih držav Amerike: "Equal justice under law" ("Enaka pravičnost pod pravom").

Pred obravnavanjem Kafkove sodnikove podobe velja še nekaj reči o teoriji vlog in o vedenju pri odločanju, o čemer so na razpolago rezultati raziskav nemških znanstvenikov. Analizirali so interakcijsko strukturo ter pri tem odkrili dva sloga vodenja obravnav, avtoritarno in liberalno. Oba sloga predstavljata določen oblastni mehanizem in od njiju so odvisne možnosti sodelovanja udeležencev.

¹³ *Erwin Faseth – Ernst Markel*, Richterdienstgesetz mit Nebengesetzen und sonstigen dienst- und standesrechtlichen Vorschriften, Wien 1995, 34.

¹⁴ § 38 Nemškega sodniškega zakona v besedilu z dne 19. aprila 1972 (BGBl. I, str. 713).

¹⁵ GrSSt 1/83.

¹⁶ *Faseth – Markel*, Richterdienstgesetz mit Nebengesetzen und sonstigen dienst- und standesrechtlichen Vorschriften, 106.

¹⁷ *Theodor Tomandl*, Rechtsstaat Österreich (1997), 142 sl.

¹⁸ *Helmut Coing*, Grundzüge der Rechtsphilosophie, Berlin-New York 1985, 340.

Schneider in Schroth sta pri empiričnem raziskovanju prišla do naslednjega rezultata: avtoritarni slog je pogostejši “pri sodniku posamezniku, pri pasivnosti obtoženca, pri pomanjkljivi govorni spretnosti itn.”¹⁹. Liberalni slog pa nasprotno najdemo “v kolegijskih sodiščih, pri malo pričah, pri obtoženčevi pripravljenosti na sodelovanje in govorni spretnosti. Dialoški momenti v sodnem postopku so bili najdeni, če sploh, v pritožbenih instancah.”²⁰

Tudi za Kafkov *Proces* lahko enoznačno ugotovimo, da goji sodnik posameznik avtoritaren slog, pri tem je Josef K. tako rekoč prisiljen v pasivnost, ker “dialoški momenti” ne morejo nastopiti, zlasti ker je instanca zanj dejansko nedosegljiva.

V primerjavi z vlogo odvetnika lahko ugotovimo, da se K. z odvetnikom osebno družijo, sodniki pa imajo zanj neko zelo oddaljeno mesto, kar pravzaprav ponazarja situacijo.

Determinante, ki stukturno pogojujejo neko sodnikovo odločitev, odkriva “teorija vlog”. Schneider in Schroth trdita, da “pred nosilca sodnikove vloge vsak dan na sodišču prinašajo pričakovanja. Sodnik ponotranji pričakovanja vloge. Lautmann²¹ je predložil koncept, usmerjen v odločanje, ki označuje sodniško vedenje v skladu z vlogo. Pri tem je pokazal zlasti, kako na sodnika vpliva socialno okolje (kolegi, družba).”²²

Argumentacija in odločanje sta bistveni značilnosti sodniškega ravnanja. Pred konkretno odločitvijo je argumentacija, odločitev samo je treba utemeljiti, in sicer z jezikovnimi sredstvi. Potem je vprašljivo, v čem je pravilnost neke odločitve, ali naj bo odvisna le od norm ali tudi od preišljenega razumevanja ravnanja. Premišljeno razumevanje ravnanja bo vedno pomembno takrat, kadar se dejanja, o katerih je treba soditi, postavijo v sobesedilo ciljev in kognitivnih prvin. Naklep kot obliko notranje udeležbe v kazenskopravnem smislu bo mogoče dojeti le kot preišljeno razumevanje ravnanja. Sodnik naklepa nekega storilca nikoli ne bo mogel videti, temveč ga bo moral ugotoviti na osnovi pravil pripisovanja.

Schneider in Schroth imata za empirično dokazano, “da se že v zgodnji stopnji postopka odločanja izoblikuje odločitev, ki ima večjo težnjo, da se ohrani, kakor da se vnovič spremeni.”²³ Ta težnja vpliva tudi na iskanje soglasnih informacij, ki je močnejše kakor iskanje nasprotnih informacij.

¹⁹ Jochen Schneider und Ulrich Schroth, *Sichtweisen juristischer Normanwendung: Determination, Argumentation und Entscheidung*. V: Einführung in Rechtsphilosophie und Rechtstheorie der Gegenwart, ur. Arthur Kaufmann in Wilfried Hassemer, Heidelberg 1989, 425.

²⁰ Schneider – Schroth, *Sichtweisen juristischer Normanwendung*, 425.

²¹ Rüdiger Lautmann, *Rolle und Entscheidung des Richters – Ein soziologischer Problemkatalog*. V: Jahrbuch für Rechtssoziologie und Rechtstheorie 1, 381 sl.

²² Schneider – Schroth, *Sichtweisen juristischer Normanwendung*, 427.

²³ Schneider – Schroth, *Sichtweisen juristischer Normanwendung*, 449.

Pri branju romana *Proces* se ta teza vedno bolj utrjuje, zlasti ker Josef K. od začetka velja za krivega in se ta izrek krivde, ki pravzaprav ni sodno odločen, tudi konča s smrtjo obdolženca. Za K. že od začetka ni nobenega izhoda iz "krivdne" ujetosti. Sledijo le njegovi večkratni, vendar neuspešni poskusi, da bi razumel in obvladal resničnost. Pfaff celo meni, da K. ne more uiti, ker mu sodniki kot obtožencu "pravzaprav ne sodijo"²⁴, ampak ga "lovijo"²⁵. Leni, negovalka odvetnika Hulda, to izrazi še bolj nazorno in še bolj plastično, ko K. o njegovih sodnikih pravi: "Gonijo te."²⁶

Judovsko-krščansko pravno mišljenje je zaznamovano s starim dualizmom, "po katerem je vsak grešnik dvojno kaznovan".²⁷ Kafka pripada tej sliki sveta, zato je razumljivo, da preverimo njegov pravno-filozofski zasnutek na tej osnovi. Pri tej dvojnosti je tostranska sodna oblast sicer osvetljena, onstranska pa ostane v bistvu nespoznavna, je "bolj retoričen obrazec kakor literarna podoba".²⁸

V zgodnjih Kafkovih delih so trije navedki za opazno razlikovanje pojma sodnika. Navajam mesti iz dveh pisem, ki sta nastali konec leta 1912 oziroma v začetku leta 1913, ter stavek iz romana *Amerika*, ki je nastal proti koncu leta 1912.

"Kmalu si bom naložil toliko krivde nasproti Tebi, da me bodo zaradi nje tudi že človeški sodniki imeli za Tvojega dolžnika, kar sem že dolgo pred višjimi sodniki."²⁹

"Dalo se je sicer morda še domnevati, da bo soočenje kurjača in Šubala gotovo imelo tudi pred ljudmi učinek, ki mu gre pred višjo oblastjo [...]."³⁰

"Razumi vendar in si vtisni v spomin, da Ti moram biti hvaležen za vse, kar mi daješ, in da je ljubeča beseda, ki mi jo nameniš, tako zame kot pred nekim višjim sodnikom vredna več kakor cel kup mojih pisem."³¹

V zgornjih navedkih je "človeški" sodnik "soočen"³² z neko "višjo" oblastjo. Človeške instance ni težko ugotoviti, naslednjo, namreč "višje

²⁴ *Peter Pfaff*, Was kann man wissen? V: *Frank Schirmacher*, Verteidigung der Schrift, Frankfurt a. M. 1987, 125.

²⁵ *Pfaff*, Was kann man wissen?, 125.

²⁶ *Kafka*, Der Proceß, 195.

²⁷ *Abraham*, Der verhörte Held, 77.

²⁸ *Abraham*, Der verhörte Held, 77.

²⁹ *Kafka*, Briefe an Felice, 114.

³⁰ *Kafka*, Amerika, 18.

³¹ *Kafka*, Briefe an Felice, 319.

³² *Abraham*, Der verhörte Held, 77.

sodnike”, pa je teže prepoznati. Izrecno nasprotje “človeški – višji”³³ določa onstransko sodno oblast, kar pomeni, da se mora krivec zagovarjati “pred posvetno *in* onstransko (božjo) sodno oblastjo”.³⁴ Za določitev onstranske sodne oblasti uporablja Kafka primernik “višji”, vendar instance ne označuje kot najvišjo. Pisatelj se ustraši, da bi najvišje dobro tudi označil kot tako. Na to literarno zadržanost naletimo v več delih. V vseh treh romanih, v *Ameriki*, *Procesu* in *Gradu*, so junaki soočeni z birokratsko hierarhijo, ki sicer postane spoznavna v spodnjih instancah, zadnja pa ostane tako rekoč v nespoznavnem. Junaki vedo, da obstaja še ena višja oziroma najvišja instance, vendar se s to osebno ne soočijo.

Kafkov Bog je odsoten, predoči se vedno le takrat, ko se lahko prikaže tako rekoč grafično, kot na primer grški bog Pozejdon ob pisalni mizi na morskem dnu³⁵. Ugotovimo lahko, da Kafka Boga pokliče v navzočnost le takrat, ko ga lahko prikaže kot “sodno oblast”³⁶. Druge možnosti prikazovanja, na primer kot ljubečega Boga, so Kafki vsaj literarno tuje.

Kafka ustvari tudi obrnitev položaja sodne oblasti, ki je opisana v *Procesu*. Opiše situacijo, v kateri sodniki postanejo obtoženci. Zaradi absurdnosti tega procesa ne more priti do sodbe: “Veliko poslušalcev je prisotnih, na treh straneh dvorane, le sodniška klop je prazna, našli niso nobenih sodnikov, sodniki se gnetejo na ozkem prostoru, kjer drugače stoji obtoženec, in se skušajo zagovarjati pred prazno sodniško klopjo.”³⁷ Absurdnost opisane situacije se kaže tudi s smrtno obsodbo *Procesa*; obtoženec je obsojen, čeprav ni krivde.

Pravzaprav Kafkova sodniška podoba ni zelo ugodna: Josef K. in slikar Titorelli označujeta sodnike med drugim za podkupljive³⁸. Kafka pokaže tudi njihovo nečimrnost, saj se da še najmanjši preiskovalni sodnik naslikati “kakor kak predsednik sodišča”.³⁹

Pripomnimo, da je Kafka svoje slavno *Pismo očetu* napisal po “strukturnem modelu *sodnik-obtoženec*”⁴⁰. V postopku oče-sin je bil prvi sodnik, v literarnem spopadu pa napiše sin “sodbo”, v najboljšem primeru “obtožbo”, in vsekakor ne sodi sodnik *Pisma* sinu, temveč obratno.

Opozoriti je še treba, da Kafka sodnikov največkrat ne prikazuje kot posameznike, kakor v omenjenem *Pismu očetu*, temveč kot “hierarhično

³³ *Abraham*, Der verhörte Held, 77.

³⁴ *Abraham*, Der verhörte Held, 77.

³⁵ *Kafka*, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, 73 sl.

³⁶ *Abraham*, Der verhörte Held, 78.

³⁷ *Kafka*, Der Proceß, 267.

³⁸ Prim. *Kafka*, Der Proceß, 55 in 145.

³⁹ *Kafka*, Der Proceß, 140.

⁴⁰ *Abraham*, Der verhörte Held, 79.

urejeno množico”⁴¹. To kaže tudi mesto iz *Priprav na podeželsko svatbo*: “Ima veliko sodnikov, so kakor jata ptic, ki sedi na drevesu. Njihovi glasovi se mešajo vseprek, vprašanj ranga in pristojnosti ni mogoče razvozlati, tudi mesta se neprestano menjajo.”⁴² Kakor že v podobi s prazno sodniško klopjo, tudi v podobi ptičev ni pričakovati sodbe, čeprav gre pri slednji za jato sodnikov. Veliko število sodnikov in “zmedenost meja njihovih pristojnosti”⁴³ ovirata judikaturu.

Glede Kafkovega niansiranja besede *sodnik* je treba še ugotoviti, da je zanj sodnik le nekdo, ki ima oblast izreči sodbo. Poseben odtenek pojma sodnik je izražen v romanu *Grad*, ko Kafka piše, da grajska oblast “verjetno ne zna odpuščati, ampak samo soditi”⁴⁴. Kafka očitno meni, da je sodnik sposoben samo sojenja, ne pa odpuščanja, iz česar izhaja, da se sodniki s posamezniki ne morejo ukvarjati “drugače kakor s sojenjem in izrekanjem razsodb”⁴⁵.

Ugotoviti je torej mogoče, da iz citiranih navedkov o motivu sodnika lahko prepoznamo Kafkovo težnjo, da sodnika in njegovo funkcijo vsaj kritizira. Kafka po eni strani piše o podkupljivosti, nečimrnosti in nespособnosti, po drugi pa o nemožnosti izreka razsodbe. Ta Kafkova težnja se tekom njegovega ustvarjanja krepi. V romanu *Amerika* izreče instanci še optimističen poziv, naj vzpostavi pravičnost, pozneje, v *Procesu*, nastopajo sodniki, ki svoje žrtve “uničujejo”⁴⁶. V delih, ki jih Kafka napiše še pozneje, v *Pismu očetu* in v *Gradu*, se sodbe načelno pobijajo. Kafka zavzema v tej fazi “odvetniško”⁴⁷ stališče.

Naj povem še, da se je Kafka ukvarjal z Nietzschejem. Opozoriti hočem na stične točke, in sicer na prav “presenetljivo bližino miselnih svetov, posameznih podob in formulacij določenih besedil”⁴⁸. Nietzsche meni: “Soditi pomeni biti krivičen. To velja tudi, ko posameznik sodi o samem sebi.”⁴⁹ Po Nietzscheju je sojenje pripisovanje odgovornosti, ki storilcu priznava svobodo odločanja, ki je morda ni imel. Kar pri Nietzscheju izhaja iz kritike pojma svobode volje, je pri Kafki rezultat vezanosti posameznika na njegovo posebnost. Skupno lahko rečemo, da Nietzschejev storilec *ne more* drugače hoteti in Kafkov storilec *noče* drugače môči.

⁴¹ *Abraham*, Der verhörte Held, 79.

⁴² *Kafka*, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, 304.

⁴³ *Abraham*, Der verhörte Held, 80.

⁴⁴ *Kafka*, Das Schloß, 205.

⁴⁵ *Abraham*, Der verhörte Held, 80.

⁴⁶ Prim. *Kurt Weinberg*, Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos, Bern 1962, 208.

⁴⁷ *Abraham*, Der verhörte Held, 79.

⁴⁸ *Philippi*, Reflexion und Wirklichkeit, 122.

⁴⁹ *Friedrich Nietzsche*, Werke. Ur. *Karel Schlechta*, München 1969⁶, zv. I, 480 sl.

Nietzschejev storilec je determiniran, ker sledi avtorjevemu mišljenju. Filozofovemu poznemu mišljenju ustreza tista smiselna perspektiva umetnosti, ki slavi svet “kot zaporedje božanskih videnj in odrešitev v blesku”⁵⁰. Kafkov storilec pa se nasprotno čuti krivega in ravna iz tega osnovnega položaja.

V povezavi z “instancó” germanist Robertson meni: “Z neizprosno strogostjo je Kafka domislil razmerje posameznika in absolutne instance do konca. Človeku naložena naloga, da spozna samega sebe, je prav tako neizogibna kakor neizvršljiva: lahko jo le potlačimo, pri čemer poskusi potlačitve dolgoročno izčrpajo življenjsko energijo in poleg tega zapirajo izhod iz tega precepa, ki je seveda nakazan le v legendah in prilikah. [...] v *Procesu* doživi posameznikova usoda tragičen konec.”⁵¹

Razmerje posameznika do sodnika kaže tudi naslednji stavek iz *Procesa*: “V kakšnem položaju je torej bil K. pred sodnikom, sedečim na podstrešju, medtem ko je sam imel v banki veliko sobo s prednjo sobo in je mogel skozi velikansko okensko šipo gledati dol na živahni mestni trg.”⁵² Tudi ta Kafkov navedek – podobno kakor mnogi drugi – dokazuje nemoč posameznika nasproti sodniku, ki ima funkcijo oblastnika.

Prevedla Alenka Morel

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, ur. G. Colli in M. Montinari, zv. 12, München 1980, 115.

⁵¹ Robertson, *Der Proceß*. V: Franz Kafka. Romane und Erzählungen, 118.

⁵² Kafka, *Der Proceß*, 60.



Matthijs van Boxsel

Enciklopedija neumnosti, 2

4. Volilna vročica

Protislovje demokracije

Demokracija pomeni vladavino ljudstva. Toda kaj je ljudstvo drugega kot zbirka podložnikov? Ne more biti vladar in zbirka podložnikov hkrati. Ljudstvo si zato samo preprečuje, da bi postalo ljudstvo. To je norost demokracije.

Protislovje je še bolj poudarjeno med najbolj demokratičnim procesom – volitvami, katerih cilj je ugotoviti, kakšna je volja ljudstva, vendar se družbeni ustroj takrat razkroji v zbirko nesocialnih bedakov. Pri volitvah ne gre za kakovost posameznih volivcev, temveč za količinski postopek, štetje glasov. Državljan se skrči v sestavni del številčnega niza. Na kratko, v trenutku, ko ima ljudstvo dejansko oblast, neha obstajati kot celota.

Volitve

Za državo, v kateri so zakoni spoštovani, je demokracija najslabša možna oblika vladavine, če pa zakoni niso spoštovani, je najboljša.

Platon, *Država*

Demokracija je najslabša oblika vladavine, razen vseh drugih oblik, ki smo jih od časa do časa preizkusili.

Winston Churchill

Med volitvami težko naletiš na razumnost. Pomislite le na vpliv vremena na izid: čim lepše je vreme, tem več glasov je oddanih in tem boljše je za levico. Levičarski volivci so odvisni od vremena. Toda to drži le

v državah, kjer je vreme na splošno slabo. Za čuda so Montesquieu, Grotius, Rousseau in drugi, ko so pisali o vplivu podnebnih razmer na izbiro vlade, to stališče v svojih delih zanemarili.

Kandidati ravnajo v svojo korist. Hlepijo po oblasti, denarju ali uresničenju zanje značilne oblike idealizma. Pri vsem drugem si dajo duška, igrajo na strah, razočaranje in pohlep volivcev, skratka, na njihova čustva.

Volivci niso dosti boljši. Prepustijo se vplivu individualnih, sebičnih, anarhističnih stališč namesto demokratičnih. Poleg tega so žrtve čustev. Dovolijo, da nanje vplivajo demagogija in vse mogoče oblike hujskanja. Nepredviden ali spretno zrežiran dogodek, na primer škandal tik pred volitvami, lahko odloča o usodi države. In kdo, razen poklicnega političnega cirkusa, se še zmeni za strankarske programe?

Državljeni, ki vseeno glasujejo zaradi demokratičnega občutka dolžnosti, so za vse druge naivneži. Še hujše, ti pikolovci morda celo ogrožajo demokracijo. Tisti, ki jo želijo racionalizirati, volivce pa podvreči inteligenčnim preskusom, preden bi jih spustili na volišče, si prizadevajo za diktaturo razuma. Če bi pred volitvami morali presejati preteklost kandidatov in pri vseh volivcih preveriti, koliko razumejo politiko, bi dobili demokracijo po vzoru nekdanjih socialističnih republik, kjer so dejanske volitve potekale pred uradnim glasovanjem.

Neumnost ni ovira za demokracijo. Daleč od tega: demokracija obstaja po zaslugi neumnosti. Prizadevanje za popolno razumskost pripelje do nedemokratičnih ukrepov. Demokracija je uspešna le, če ni uspešna in si zaman prizadeva, da bi bila čista demokracija. Toda vse to se dogaja za odrom. Zato se slepimo, da so volitve vrhunec demokracije.

Demokracija je plod domišljije. V resnici obstaja le nesocialni bedak. Vendar se prava demokracija brez izmišljene ne bi ohranila. Demokracija je le videti demokratična.

Ko so vsi prepričani, da demokracija obstaja, volitve pa so njen vrhunec, vrhovno oblast prevzame neumnost.

Volilni stroj

Isaac Asimov na protislovno naravo demokracije opozarja v svoji zgodbi *Volilna pravica*, objavljeni leta 1955. V daljni prihodnosti neki starec razlaga, da so v starem ameriškem volilnem sistemu nekoč glasovali vsi. Izvoljeni so bili tisti, ki so dobili največ glasov. Toda ker so volitve trajale predolgo, so izumili stroje, ki so preverili prvih nekaj glasov, jih primerjali z glasovi iz prejšnjih let v istih krajih in tako napovedali končni izid.

Stroji so postajali vedno večji in so potrebovali vedno manj glasov; nazadnje je zadostoval en sam glas in že je novi stroj *multivak* napovedal izide vseh krajevnih in državnih volitev. “*Multivak* pretehta vse vrste znanih dejavnikov, na milijarde jih je. Enega dejavnika pa ne pozna: reakcijskega vzorca človeškega uma.”

Skratka, ameriškega ljudstva, razloga za ameriško demokracijo, ni mogoče racionalizirati. Vendar *multivak* s pomočjo naključno izbranega državljana lahko razbere misli vseh drugih Američanov. Tako je *multivak* za volivca leta izbral Normana Mullerja, prodajalca v majhni blagovnici v Bloomingtonu v ameriški zvezni državi Indiana:

Multivak vas je izbral za letošnjega značilnega volivca. Ne najpametnejšega, najmočnejšega ali najsrečnejšega, temveč le najznačilnejšega. Na *multivak* pa se menda lahko zanesemo, kajne?

Toda Norman ne želi prevzeti odgovornosti. “Zakaj jaz?” Žena Sarah ga tolaži: “*Multivak* te je izbral. Odgovoren je on. To vedo vsi.” Vseeno je prav ta volivec odgovoren za volitve predsednika, pa tudi za predsednikove možne hibe. Podobno kot pridelovalec zelenjave Humphrey MacCombe, “ki ni prosil, naj ga izberejo. Zakaj je bolj kriv za nedavno izvoljeno vlado kot kdor koli drug? Njegovo ime je zdaj kletvica.” Sarah reče Normanu, da si bo z novim položajem morda pridobil slavo in denar. “To ni smisel tega, da je človek volivec, Sarah.” “To bo tvoj smisel.”

Da politiki, trgovci in norci na Normana ne bi mogli vplivati, do dneva volitev ne sme iz hiše. Ne sme brati časopisov ali gledati televizije, kajti le tako se bo z *multivakom* soočil “v čim bolj normalnem miselnem stanju”.

Volilno kabino so očitno namestili v bolnišnico. “Radi bi, da ostaneš z nami ves dan, če bo treba, samo da se boš privadil okolju in te bo minilo misliti, da je to kakor koli nenavadno, klinično, če me razumeš.” Normana pripnejo na velikansko aparaturo, ki zapisuje njegov krvni pritisk, srčni utrip, prevodnost kože in vzorec možganskih valov. “Sploh ne boš vedel, da se kaj dogaja.” Zdravniki poudarjajo, da stroj ni detektor laži, temveč preprosto tehnološka naprava, ki naj bi ugotovila, kako močno na Normana vplivajo zastavljena vprašanja. “Stroj bo razumel tvoja čustva bolje kot ti sam.” *Multivak*, ki ga Norman sicer nikoli ne vidi, mu zastavlja nesmiselna in plehka vprašanja, na primer: “Kaj misliš o ceni jaje?”

Norman zaradi pohlepa opravi svojo dolžnost in ravna kot demokrat. Nenadoma pa začne razmišljati o nečem drugem in ne le o osebnih koristih:

Zganilo se je speče domoljubje. Navsezadnje zastopa vse volivce. Zanje je glavni. On sam kot oseba je ta dan vsa Amerika.

Norman Muller je na lepem začutil ponos. Vse je odvisno od njega. Ponosen je.

V tem nepopolnem svetu je neodvisni volivec prve in največje demokracije prek Normana Mullerja (skozenj!) znova uresničil svobodno, neovirano volilno pravico.

Zgodba Isaaca Asimova ni karikatura demokracije, temveč prej posnemanje norosti, ki preži v njenem srcu.

Stroj v poskusu, da bi racionaliziral demokracijo, ne more brez volivca. Prav to je tista nora sestavina demokracije. Toda ko se stroj omeji na enega samega volivca, onemogoči politični boj med strankami; poleg tega edini volivec prepreči, da bi se volivci odvrnili od brezčutnega državnega aparata. Demokracija ima po Normanovi zaslugi človeški obraz. Njegovo ime postane sinonim za predsednikov uspeh ali neuspeh. Skratka, ironično je, da odgovornost za izid volitev obesijo volivcu. Tako zmaga stroj. Volivec postane alibi za neopredeljivi državni aparat, ki svojo moč dolguje strahu državljanov.

Da bi omejili tveganje, volivca izbere *multivak*. Toda Normanova vloga je popolnoma formalna. Nima besede. Kljub temu ga stroj pusti v zablodi, da je njegov glas bistvenega pomena. Zato lahko zgodbo beremo tudi kot ilustracijo izmišljenega vtisa, da o izidu volitev odloča glas posameznika in ne vsota vseh glasov. Državljan glasuje, kot bi vsa teža demokracije počivala na njegovih ramenih. Med volitvami je vsak volivec prepričan, da je kralj.

Posebni položaj, ki si ga lasti vsak volivec, vidimo v pravi luči s pomočjo utemeljitve izbora volivca leta. Norman je predstavljen kot Američan v pravem pomenu besede. Vloga je videti neizvedljiva; ni čudno, da je Norman ves otopel. Kaj je v njem takega, česar drugi nimajo? Protislovno je, da Normana odlikuje tisto, kar je skupno večini Američanov. *Multivak* se zanese na Normanovo normativnost. Izviren je v tem, da je najmanj izviren državljan, nenormalno normalen, edinstven v svoji navadnosti. Kajti Norman nikakor ni poseben človek, temveč ameriški državljan v pravem pomenu besede.

Normalen demokratičen človek ni najbolj bister, temveč najbolj povprečen. Ves sistem se vrti okrog enega samega bedaka, ki v svoji povprečnosti zastopa vse volilno telo. "Povprečni Američan" je seveda plod domišljije; povprečen človek, na primer, ima 1,3 otroka. Kot vse skrajnosti je tudi povprečje ideal, ki se mu ne približa noben posameznik, tudi Norman

ne. Vendar je zaradi stereotipnih reakcij na svojo vlogo idealen kandidat. Zaradi sebičnih dvomov postane posebljenje skupnega imenovalca. Svobodno ameriško ljudstvo v tem državljanu vidi sebe kot fanatično nesocialno bitje.

Čeprav *multivak* ne more klinično preiskovati značilnega Američana, lahko preiskuje napore naključnega subjekta, da bi se sprijaznil s svojo vlogo. To vidimo tudi v sprijenih navodilih zdravnikov, ki Normanu naložijo, naj se vede normalno. Normanove inteligence vsekakor ni mogoče meriti, da pa se razčleniti njegove reakcije na neizvedljivo zahtevano, naj bo takšen, kakršen je. Prav Normanov strah in negotovost o lastni istovetnosti sta njegovo merljivo jedro.

Norman nazadnje začne verjeti v svojo nalogo in pri tem zadosti definiciji pravega državljana, četudi za nazaj.

Volilna norost

Čeprav radikalni levičar ali desničar morda pači demokratične norme, ne omaje demokratičnih temeljev. Nasprotno pa so volitve neposredna grožnja demokraciji, ker niso vstaja, temveč zakonit demokratični upor proti demokraciji. Ljudje, ki so v normalnih pogojih podrejeni volji zakonodajalcev, so nenadoma postavljeni nadnje in odpre se brezno, v katerega izgine ustaljeni red. Volitve ne pomenijo le konca tistih, ki so bili začasno zadolženi za državo, temveč tudi samomor demokracije.

Ko pa je ta krog samouničenja mimo, ko kača požre svoj rep, vznikne nov red.

V tej luči je vsaka demokracija karikatura same sebe: anarhija postane demokracija. Korenine demokracije so v nesebični, zakoniti neumnosti.

Če želimo, da demokracija ohrani verodostojnost, je treba prikriti njen samouničujoči vidik. Neumnost učinkuje le, če je ne vidimo. Vendar je ne smemo spregledati, ker je prav to temelj demokracije. Zato moramo od časa do časa dovoliti, da pride na dan patološka samouničevalnost, ki je nasprotje nesebične požrtvovalnosti.

Demokracija dokazuje svojo moč tako, da volivcem omogoči, da med volitvami dajo duška neumnosti. Demokracija je možna le zaradi volje do neumnosti in prepuščanja nespametni usodi.

Vedno pa obstaja tveganje, da se bodo volitve izrodile v anarhijo in tako dokončno uničile demokracijo. Zato center moči, ki je tudi center neumnosti, ne sme dolgo ostati prazen.

Vendar demokraciji grozi še ena nevarnost.

Center moči

Rega, rega, kvak, kvak,
rega, rega, kvak, kvak.

Aristofan, *Žabe*

Demokracija temelji na prepričanju, da bodo tisti, ki jih ljudstvo izvoli zaradi njihovih zaželenih vrlin, razumno vladali državi. Toda kdo ocenjuje vrline tistih, ki razsojajo o vrlinah? Za primernost vladarjev ni dokončnega jamstva.

Predstavniki ljudstva v demokraciji ne morejo obvladovati politične ureditve, ker so še naprej njeni subjekti, ocenjujejo jih drugi. Skratka, demokracijo opredeljuje nepremostljiva ovira, ki subjektom preprečuje, da bi za vedno zasedli center moči. Demokracija je večna tranzicija, nepretrgano medvladje. Za demokracijo je značilno sprejemanje te omejitve, ki je neločljivo povezana z njo. Volilni izid subjektu omogoča začasno moč, vlogo namestnika neobstoječega vladarja. Ima položaj pooblaščenca. (Claude Lefort, *Demokratična izmišljotina*, Pariz, 1981.)

Da se ministri ne bi preveč navezali na svoje udobne naslanjače, zaničljivo govorimo o vladnih grabežljivcih, domišljavosti prestolnice, velikih živinah in tako naprej. Tako sebe in tiste, ki nam vladajo, opominjamo na razdaljo med njimi in centrom moči.

Kraj moči mora ostati nezaseden, ker nihče ne more biti neposredno utelešenje ljudstva. Začasni vladarji zasedajo nič več in nič manj kot prazen sedež neobstoječe najvišje oblasti.

Center moči je izključno simboličen kraj; kdor ima politično moč, ga ne more zasesti, ne da bi demokracijo spremenil v diktaturo. Uspešni politiki so največja grožnja demokraciji.

Strahovlada

Prizadevati si moramo za demokracijo – in preprečiti, da bi se uresničila.

Robert Musil, *Iz dnevnika*

Jakobinci so med francosko revolucijo karikirali protislovje demokracije. Strahovlada je temeljila na izmišljeni podobi popolnega uničenja fevdalne družbene ureditve in oblikovanju novega človeka iz nič. Protislovnost takega razmišljanja dokazuje, da je bilo to le prazno upanje: ljudstvo naloži parlamentu (v katerem so predstavniki ljudstva), da mora

vzpostaviti ljudstvo. Ta izmišljena podoba prikriva dejstvo, da država ni posledica razumske odločitve, temveč nerazumskih sil. Jakobinci so to najbolje vedeli.

Saint-Just je oznanil legitimnost strahovlade: "Nihče ne more vladati brez greha." Kdor koli vlada v imenu ljudstva, si neizogibno umaže roke. "Strahovlada je revolucionarna v tem, da vsem preprečuje, da bi zasedli center moči, in v tem je demokratičnega značaja" (Charles Lefort). Prav zato je bil tudi marsikdo raje ob glavo, kot da bi sodeloval pri strahovladi. "Nismo dovolj krepostni, da bi bili tako strašni" (Saint-Just). Jakobinci so se bali, da bi med tem, ko bi v službi ljudstva izvajali teror, na skrivaj postali žrtve koristoljubja.

Najbolj smešno pa je, da je bil položaj, s katerega se je jakobincem posrečilo, da so preprečili zasedbo centra moči, ravno center absolutne moči. Nihče ne more uiti. Prej ali slej bodo tudi glave jakobincev padale pod giljotino. Junak revolucije je po pravilu izdajalec, ker se razlikuje od drugih. Od tod začarani krog strahovlade: demokrati drug drugemu sekajo glave. Francoska revolucija je bila kača, ki je požrla svoje otroke in nazadnje tudi sebe.

Otopelost

Vsaka politična ureditev pozna skušnjave totalitarizma. Toda prizadevanje za popolno razumskost spodkopava oblika neumnosti, na katero prej ali slej naleti vsaka oblika organiziranosti, nedoumljiva neumnost, ki grozi, da bo ureditev spremenila v karikaturu. Po eni strani je neumnost lahko usodna za demokracijo: obstaja nevarnost, da se bodo volitve izrodile v anarhijo in tako bo konec demokratične vladavine. Center moči morda ne bo dolgo prazen.

Po drugi strani pa demokracija ne more brez neumnosti. Obstaja nevarnost, da bo nekdo zavzel center moči in poskrbel, da se bo politična ureditev prelevila v dušečo diktaturo.

Skratka, demokracijo ogrožata paničen strah in medlost, dve obliki otopelosti, ki ju etimologija povezuje s topoumnostjo. Preveč neumnosti pelje v norost, premalo v neobčutljivost. Z drugimi besedami, neumnost je treba držati v šahu, čeprav jo sprejemamo.

Kako naj premagamo to demokratično zadrego? Tako, da preišljeno upoštevamo neumnost. Rešitev je torej ustavna monarhija.

5. Žabe, hlodi, kače in maske (dvanajst neprijetnih razmislekov)

I. Hlod v jezeru

Demokracijo je mogoče doseči le s pomočjo enega samega subjekta, ki poseblja njeno nesmiselnost, namreč kralja. Ta poseblja ljudstvo, lahko pa ga tudi izoblikuje v družbo, tako da poseblja nemogočo idejo ljudstva kot celote. Zaradi kraljeve nesmiselnosti je neumnost demokratične države, ki se vrti okoli njega, otipljiva, brez tega pa demokracija ne more biti uspešna.

Kronanje kralja ne napolni praznine moči. Nenavadno je, da kralj skrbi, da je prostor, iz katerega lahko vznikne demokracija, prost. V nasprotju z jakobincem, ki zaseda center moči tako, da ga ohranja praznega, kralj varuje prazen prostor tako, da ga zasede.

Kralj politikom preperečuje, da bi se preveč navadili svojih udobnih naslanjačev. Ker je njegova vloga zgolj negativna, je vseeno, kakšne vrline ima, vprašanje, kdo je primeren za kralja, pa je treba prepustiti naključnemu naravnemu izboru in razplodu. Le tako pride do izraza njegova nepomembnost.

II. Posvečen kraj

Kralj je praviloma prevarant, nekdo, ki po naključju zasede prazen prostor in se nato vede, kot da bi posebljal težko opredeljivo ljudstvo. Kralj dejansko poseblja oddaljenost kraja moči od tistih, ki jo izvajajo. Omamne moči ne dolguje svojim vrlinam, temveč dejstvu, da zaseda posvečen kraj v demokratični ureditvi.

Če želimo narediti konec njegovi privlačnosti, moramo opozoriti na vrzel med kraljem in praznino. Z razkrinkanjem je konec kraljeve moči, ne pa tudi praznega prostora, ki ga zaseda. Praznine ni mogoče odstraniti, ker je strukturno nujna in odseva neumnost, neločljivo povezano z demokracijo.

III. Prostor

Quoi, quoi? Dis donc pourquoi!
(Kaj, kaj? Povej, zakaj!)

Jean-Philippe Rameau, *Plateja*

Kralj po eni strani politikom preprečuje, da bi dobili trajno oblast, po drugi pa jamči nepretrgani obstoj demokracije med volitvami. (V Belgiji se je izkazalo, da je možno tudi nasprotno, kajti kralj je tam začasno odstopil, da se je izognil podpisu novega zakona o splavu, demokracija pa je jamčila nepretrgani obstoj monarhije.)

Politična ureditev se brez kralja lahko izrodi v anarhijo, v kateri nihče zatrdno ne ve, kam sodi, ali v diktaturo, v kateri ima vsak določen položaj in vlogo. Kralj odpre prostor, v katerem državljani lahko postanejo to, kar so, ne da bi se vojskovali med seboj.

IV. Subjekt demokracije

Dajte cesarju, kar je cesarjevega. Kot subjekt, ubogljivi državljan, morate brezpogojno ravnati tako, kot da kralj pooseblja zakone, če želite pridobiti svobodo, da se dokažete kot subjekt v drugem pomenu besede – kot kritičen posameznik, ki dvomi o vsaki oblasti.

Protislovno je, da državljan pridobi svobodo tako, da se pokori osebi, na katero je prenesel svojo svobodno voljo, namreč kralju. Protislovna je že beseda “subjekt”, ki pomeni podrejenost in hkrati človeka s svobodno voljo; subjekt lahko obstaja le v prostovoljnem suženjstvu.

V. Politično telo

Državljan se vedno soočajo z nejasnim državnim aparatom, ki jim za njihovimi hrbti načrtuje življenje. Subjekti premagajo svojo odtujenost tako, da ravnajo, kot da je kralj poosebljena država.

Kralj objektivnim zakonom pristavi subjektivni “hočem” in mnenje ministrov spremeni v vladne odloke. S svojim podpisom zakone spreminja v izraze svoje volje. Tako logiko srečamo tudi v nesmiselnih dejanjih, kot so rezanje trakov, poljubljanje dojenčkov in polaganje temeljnih kamnov.

Toda kakor hitro se kralj vmeša v vsebino zakona, prestopi mejo, ki ga loči od subjektov. Država izgubi svoj človeški obraz in postane dušična diktatura.

VI. "Ogledalo kraljev"

Hočejo me za ustavnega monarha po zgledu poganskih bogov, ki *os habent et non loquuntur; pedes habent et non ambulant* (ki imajo usta in ne govorijo, imajo noge in ne hodijo).

Viljem I., nizozemski kralj, delegaciji, ki je zahtevala, naj sprejme ministrski položaj, 1829

Zdrava pamet nam govori, da bi kralj moral biti moder, sposoben in po možnosti pogumen. V resnici je ravno nasprotno. Vrzal med njegovo simbolično vlogo in dejanskimi sposobnostmi nikdar ni dovolj široka. Največja grožnja demokraciji je ravno sovpadanje kraljeve vloge in osebnosti ter zmotni vtis, da njegova moč temelji na razumu. Hlod bi se spremenil v kačo.

Kralj se po razmerju med nalogo in sposobnostjo razlikuje tudi od ministrov. Ti so izbrani po sposobnostih. Izvajajo konkretno vsebino zakonov. Nasprotno pa ima kralj le formalno vlogo. Brez pomisleka sprejme neizogibno. Dodati mora le svoj podpis. Vendar pa ima zadnjo besedo. Vlada je le po imenu, vendar je to ime njegova moč.

Ker je vloga državnega poglavarja povezana z neumnimi in izključno formalnimi dejanji, jo je mogoče dodeliti vsakemu bedaku, ki je na svoj položaj prišel zaradi tako nerazumnega razloga, kot je rojstvo. Kralj ima v državnem aparatu izjemen položaj, za katerega ni preveč pomembno, ali je neumen ali ne. Človeka celo pomiri misel, da se nekdanja nizozemska kraljica Julijana, belgijski prestolonaslednik Albert in valižanski princ Charles posvetujejo z vesoljci, drevesi in delfini. Ustavna monarhija je pametna ureditev z nespametnim elementom v glavi. Prepad med ljudstvom in kraljem ni ovira, temveč pogoj za demokracijo. Politična ureditev potrebuje izjemno žarišče, silo, ki je pripravljena prevzeti odgovornost in poskrbeti, da bo ureditev delovala.

Republikanski kritiki monarhiji nasprotujejo, češ da je usoda države odvisna od naključnih značajskih lastnosti kralja, vendar je njihov strah odveč: kraljeve lastnosti so nebistvene, ker je njegova moč le formalna.

Nasprotno pa je predsednik demokraciji nevaren: velika verjetnost je, da bomo začeli verjeti v njegovo razumnost. Kralj je vsaj očitno na napačnem kraju.

Kot bi se želeli izogniti nesporazumom, so se številni francoski predsedniki vedli kot kralji, kar so dokazovali njihova retorika, slavoloki in umetelne palače. Politični voditelji tudi sicer poudarjajo svojo neumnost. Z astrologi se nista posvetovala le Hitler in Stalin, temveč tudi Churchill, Reagan in Mitterand.

VII. Ostržek

Pred davnimi stoletji je bil ... Kralj! bodo nemudoma vzkliknili moji mali bralci. Ne, otroci, motite se. Pred davnimi časi je bil kos lesa.

Carlo Collodi, *Ostržkove dogodivščine* (1881)

Ostržek je nepridiprav. "Lesen" in brezčuten deček je in ne spoštuje staršev. Ko pa se zgodba odvija naprej, postopoma začne kazati zname-nja človečnosti. Kadar laže, mu nos zraste, kar daje slutiti, da ima vest. Toda šele po tem, ko dokaže, da ima občutek dolžnosti in občuti resnična čustva, kot je ljubezen, se spremeni v pravega dečka. Na stolu zraven sebe najde negibno lesenega pajaca, kakršen je bil nekoč sam.

Ta pravljica kaže idealni potek razvoja ustavnega monarha. Da simbolna vloga ne bi bila v neskladju z njegovimi lastnostmi, mora začeti kot kos lesa. Nato se mora naučiti razlikovati med zasebno in javno osebnostjo. Kralj mora biti tudi dovolj pameten, da se vede kot bedak. Na javnih nastopih se mora vesti kot lutka, kot posušena veja, in tako jasno pokazati, da igra vlogo. Ne sme kazati resničnih čustev ali spoštovanja do staršev, razen formalno. Najvišji dokaz njegove primernosti je nehotno izražanje osramočenosti. Da njegov nos ne bi vzbujal preveč pozornosti, morajo biti njegovi nastopi v javnosti čim krajši.

VIII. Neuspeh kot *ratio cognoscendi*¹

Bog nas reši pametnih kraljev! Karlu I. so odsekali glavo, Karel II. je domovino prodal Francozom. Nikar toliko ne razmišljajte! Če niste srečni, se odpovejte prestolu.

nasvet britanskega tabloida valižanskemu princu Charlesu

Kralj je edini človek, ki se mu ni treba dokazovati, ker je po naravi takšen, kakršen je po kulturi. Njegov družbeni položaj opredeljuje biološko dejstvo: rodil se je kot kralj.

Zato pa njegovim subjektom manjka rodovnik. Sirote so, vredni le toliko, kot iz sebe naredijo. Dokazati se morajo. Neuspeh, neskladje med tistim, kar delajo in kar bi morali biti, je natančno tisto, kar nam omogoča, da ocenimo njihovo vrednost.

Nadalje se svojih demokratičnih dolžnosti zavemo šele tedaj, ko ugotovimo, da jih nismo izpolnili. Sicer bi se vedli kot lutke in ne kot svobodni ljudje. Neuspeh je *ratio cognoscendi* demokracije.

¹Razlog spoznanja.

Kralja pa ne moremo in ne smemo ocenjevati po njegovih vrlinah, da ne bi spodkopali njegove moči. Ko bi se kralj moral nenehno dokazovati, bi postal podložnik svobodnega ljudstva. Tudi zato je treba odločitev, kdo bo na čelu ljudstva, prepustiti nerazumskemu, biološkemu dednemu dejavniku. Kralj je od rojstva uspešen. Njegovih dejanj ni mogoče primerjati z idealom, ga ocenjevati po tistem, kar bi moral početi, kajti kralj je od rojstva idealen. Ne more kršiti zakonov, kajti njegova beseda je zakon. Tisto je, kar simbolizira. Bolje povedano, ni pomembno, kaj počne, kajti njegovi podložniki morajo ravnati tako, kot da pooseblja zakon.

Kraljevo moč pa najbolj ogrožajo navdušeni privrženci, ki se trudijo dokazati, kako moder je kralj, da bi čim bolj upravičili njegov položaj. Tisti, ki ubogajo kralja, ne zato, ker je kralj, temveč ker je genialen ali izjemen voditelj, so veleizdajalci. Postavili so se nad kralja. Spodkopavajo njegovo moč, ki temelji na slepi pokorščini, in ne na razumskih dokazih.

IX. Hočem

Kraljeve odločitve ne temeljijo na zakonih. Moč črpa iz svobodne, nevezane odločitve. Kralj "hoče" določen zakon, vendar ne zato, ker je dober; zakon je dober, ker tako hoče kralj. Ne sledi luči razuma, temveč svoji samovolji. Ve, kaj hoče, toda ne bi znal razložiti, zakaj, četudi bi ga prosili. Nerazložljiva neumnost je kraljev privilegij. In če so njegove odločitve le formalne, se to obnese.

Uveljavljanje kraljeve volje je kršitev demokratičnega postopka, ki ga dopušča ustava. Kralj, ki je podvržen demokratičnim zakonom, začasno postane absoluten vladar, svoboden subjekt v pravem pomenu besede. Njegovo samoumevno fevdalno dejanje formalno pomeni konec nenehnih zahtev in protestov proti zakonom. Uveljavljanje njegove volje spodkopava svobodo ljudstva, hkrati pa podpira novi zakon. Brez kraljeve privolitve ne more biti demokracije.

X. Smisel neumnosti

Kralj je središče demokratične neumnosti. Ne očara nas s svojim čudaštvom, temveč zato, ker nas spominja na prikrito plat demokracije: na nesocialno, samouničujočo svobodo, ki ovira enotnost, čeprav je tudi podlaga zanjo.

Kralj ne izraža volje ljudstva. Narodno enotnost lahko doseže tako, da pooseblja sebično neumnost, ki jo ovira. Nepopolna narava kralja

(v očeh demokratov) je prav tista točka, na kateri ustavni monarh kaže absolutistične lastnosti, kar godi domišljiji. Kralj kot ovira spominja na dejstvo, da je demokracija zamrznjena oblika prvotne neumnosti, ki lahko vsak čas spet privre na dan. Državljanje družijo očaranost z avtoritarnim subjektom, ki je otipljiv dokaz, da je narodna enotnost sama po sebi neuresničljiva. Red vzdržuje tako, da s svojo neumnostjo narod opozarja, kako negotovi so temelji demokracije. Brez kralja bi se država razkrojila.

Demokracija obstaja le kot niz brezplodnih poskusov, da bi razumeli kraljevo neumnost. V njem slavimo neumnost demokracije.

XI. L'etat c'est moi²

Kralj ne zastopa ureditve, svojstvene človeštvu, temveč jo ustvarja iz nič. Simbol je, ki mu simbolizirana vsebina dolguje svoj obstoj. Kralj ni modrijan, ki razume vse zmožnosti naroda, temveč človek, ki s popolnoma nerazumnim dejanjem lahko preoblikuje brezoblično gmoto v razumsko celoto.

Kralj torej ni le simbol skupnosti, okrasni privesek, "kronski dragulj", temveč v nesimbolni obliki pooseblja državo: kralj s svojo nerazumsko navzočnostjo je razumska država. Država z njegovim obstojem doseže svoj namen.

Omamna kraljeva navzočnost nas zaslepi, da ne opazimo birokratskega aparata prevladujoče ureditve. Pa tudi to še ni vse: birokracija lahko izpolni svoj namen le s pomočjo idiota, z nerazumsko navzočnostjo kralja. Ureditev je neločljivo povezana z enim samim subjektom, ki je v svoji neumnosti poosebljenje te ureditve.

Brez kralja ni demokracije. Enotnost je vedno enotnost nasprotij. Razumska ureditev lahko obstaja le, če jo pooseblja nerazumski kralj. Osrednji lik, po zaslugi katerega narod pridobi enotnost in istovetnost, sovpada s točko, ki preprečuje demokracijo.

Kralj reši demokracijo natančno zato, ker je idiot, odtujen od demokracije, ki mu ni enakega. Vendar morajo njegovi podložniki nujno spregledati dejstvo, da je njihov obstoj tesno povezan s tem znamenitim idiotom; v sebi vidijo bistvo demokracije, v kralju pa le čudaški, folklorističen privesek.

² Država sem jaz.

*XII. Stupor mundi*³

Od dostojanstvenega do smešnega je le korak.
besede naj bi izrekel Napoleon I. med umikom iz Rusije, 1812
(po Thomasu Painu, *Doba razuma*, 1795)

Kralj je žalitev za demokratično načelo, po katerem vsi državljani veljajo za enakopravne. Skrčenje demokracije na kralja je za republikančevo domišljijo nepredstavljivo in povzroča osuplost, značilno za pravega demokrata.

Kralj po eni strani preprečuje popolno demokracijo, po drugi pa daje negativen vtis o tem, kakšna naj bi bila resnična demokracija. Najbolj smešno je seveda to, da demokracija ne obstaja zunaj brezplodnih poskusov, da bi jo uresničili. Zato moramo pogledati oba vidika sovisnosti: kralj v svoji neumnosti poseblja neuspeh, ki je bistvo demokracije. V tej luči je dostojanstven kralj smešen bedak, kos lesa na praznem sedežu demokracije.

Ne smemo ugovarjati, češ da nihče ni pravi demokrat. S tem bi rekli, da bi lahko obstajal popoln demokrat. Dejansko pa pravi demokrat obstaja le kot brezploden poskus, da bi bil pravi demokrat. In kralj v svoji neumnosti uresniči to neuresničljivo možnost. Skrivnost kralja je neuspeh demokracije.

Prevedla Dušanka Zabukovec

³Predmet občudovanja.

Jelka Ciglencečki



Pavle Rak: *Utišanje srca.*

Ljubljana: KUD Logos, 2011.

“Nikar se ne veseli, če boš imel na svoji poti le neskaljen mir. Na ta način boš namreč zelo daleč od poti, po katerih so hodili sveti. (Izak Sirski)” Nenavaden roman ima malo zunanjih dogodkov, glavno dogajanje je v junakovi duši. Slovenci smo v 21. stoletju dobili prvi meniški roman.

Že predgovor knjige je skrivnosten in večpomenski. Pripovedovalec nas prepričuje, da je roman delo neznanega meniha z Atosa, pripisani so le glasovi “sestavljavca, komentatorja ter glasovi raznih dokumentov”. Seveda se kmalu izkaže, da nas pripovedovalec zavaja, saj so rokopisi le preveč koherentni, da bi bili sestavljeni iz nepopolnih zapiskov, kot trdi; v pravilnem kronološkem redu nas peljejo skozi junakovo življenje. Postopek nas spomni na postmodernistično zrcaljenje tekstov. Skoraj enak začetek ima Umerto Eco v *Imenu rože*, le da je tam utemeljevanje, od kod je prišel rokopis, bistveno bolj obširno. Vendar se Ecov predgovor zaključi s priznanjem, da rokopis morda le ni pristen, toda “to je roman o knjigah”. In res je v Ecovem romanu nešteto referenc na druge knjige, za vsakim literarnim zrcalom je naslednje zrcalo. Roman, ki prekipeva od dogodkov, napisan kot kriminalka, je povsem drugačen kot tišina in mir menihovega življenja. Če je za postmodernizem značilna odsotnost zrcaljenjega predmeta, je tukaj ves čas prisoten absolut, h kateremu stremi menih v nenehnem iskanju, kako najbolje služiti Bogu. Zavajajoč predgovor je le eden izmed duhovitih avtorjevih prebliskov, ki se pojavljajo skozi vso knjigo. Vsako poglavje se začne s citatom iz različnih tipikov oziroma ustav samostanov in cerkvenih očetov. Večinoma napovedujejo vsebino poglavja, a med njimi so tudi duhoviti: “Vrane so svete sile, ki iztrebljajo zlo. (Aba Evagri)” Ali: “Trem kozarcem vina ne dodajaj četrtega, razen v primeru hujše bolezni. (Anton Veliki)”

Roman ima nekaj potez, ki so blizu literarni formi življenja svetnikov (žitja). Čeprav glavni junak v romanu ni razglašen za svetnika, je pot do

razsvetljenja podobna poti svetnikov, opisani so vzponi, padci, dobra dela in čudeži. Morda je prav zato v podnaslovu beseda roman, da bi avtor posebej poudaril, da gre za leposlovno, ne (le) bogoslužno delo. Morda je bolj kot z Ecovim romanom smiselno *Utišanje srca* primerjati z drugimi romani duhovnega iskanja. V slovenski literaturi je najbolj zaslovel Flisarjev *Čarovnikov vajenec*, ki pa je veliko bolj avanturističen kot tiha meniška zgodba z Atosa. Če bi ga hoteli uvrstiti v katerega izmed literarnih tokov 20. stoletja, bi bil to verjetno magični realizem. Tako kot pri Marquezu so tudi v *Utišanju srca* čudeži popolnoma vsakdanji, menihi jih celo ne omenjajo drugim, saj prikazovanje Boga utrdi v veri samo šibke, govornje o čudežih bi bilo torej samohvala, njihov cilj pa je popolna ponižnost. Realizem pripovedi je torej nadgrajen z magičnim, čudežnim, ki pa je del vsakdanje rutine, o njem nihče ne podvomi, pravzaprav je pričakovano.

Knjiga je razdeljena na tri dele, vsako nosi drugo ime: *Vjačeslav*, *Štefan*, *Naum*. Prvo, najdaljše poglavje, se začne z napovedjo, da stopamo v drugačen svet: “Na Sveti gori vzporedno tečeta dva časa: astronomski čas, čas letnih časov in sezonskih opravil, heziodovskih del in dni; ter bogoslužni čas, določen s premičnimi in nepremičnimi prazniki. [...] Čeprav ta dva časa, astronomski in bogoslužni, tečeta vzporedno, se ob enem v idealnem smislu tudi prepletata in dopolnjujeta.”

Čas je v romanu izjemno pomemben, menihi nenehno iščejo pravi ritem svojih molitev, ritem dihanja jim pove, ali pravilno služijo Bogu. Ob dihanju so pomembne tudi telesne drže, kar nas spomni na neke vrste jogo. Zdi se, da je pravilen ritem značilen tudi za slog, ki teče počasi in enakomerno, ni ne pregost ne preveč razvlečen. Drugo podpoglavje šele zares uvaja junakovo zgodbo in se začinja kot romani v tradiciji ruskega realističnega romana: “Bilo je torej mrzlo, deževno in megleno popoldne nekega mračnega februarskega dne, nekje na začetku dvajsetega stoletja, ko je petintridesetletni peterburški profesor, bodoči menih Naum, prvič stopil na tla Svete gore z namenom, da jih nikoli več ne zapusti.” Realizem v slogu se prepleta s svetom simbolov in alegorij, pa tudi z lirično prozo. Tako se recimo večkrat pojavi alegorija gozda, ki ga že iz *Božanske komedije* poznamo kot alegorijo za duhovno tavanje, iskanje. Vsevedni pripovedovalec enkrat celo eksplisitno zapiše, da nas v knjigi zanima “gozd – pragozd človeških strasti in način, na katerega naj se duša iz njega skobaca na svetlo”. Tudi sicer se simboli in alegorije v glavnem nanašajo na naravo – tako se v ritmu molitve duša prepleta s telesom “kakor bršljan in cipresa”.

Vjačeslav je še poln dvomov, večino poglavja je še novic, ki se sprva težko privaja na samostansko življenje. Ob pomenišenju mu spremenijo

ime v Štefan, Naum ga poimenujejo po prejetju velike shime (najvišja stopnja meništva, po navadi ji samoumevno sledi puščavniško življenje). Vjačeslav in Štefan sta še povezana z zunanjim svetom, vanju vdirajo samostanske prošnje za pridobivanje sredstev pri bogataših v Rusiji, predvsem pa oktobrska revolucija. Ena izmed plasti romana je tudi predstavitev tokov pravoslavja in zgodovine le-tega v Rusiji, recimo delitev na revne menihe nepridobitnike in mogočne, politično pomembne pridobitnike. Zanimiva je omemba spora, ki se je v ruski cerkvi odvijal v začetku 20. stoletja, torej v času življenja našega glavnega junaka. Gre za gibanje imjaslavije, za spor glede vloge in pomena besede pri Jezusovi molitvi. Imjaslavci so trdili, da je v besedi Bog sam Bog z vsem svojim bitjem in nekončnimi pomeni, da je torej beseda Bog sam Bog, aktualizacija Boga. Beseda ni arbitrarni znak, sama beseda vsebuje božansko bistvo. Imjaslavci so bili kmalu pregnani z Atosa kot heretiki in razposlani po različnih samostanih. Glavni junak je nad imjaslavci zgrožen, njegova beseda je skromna v primerjavi z veličino Boga.

Utišanje srca je ena najlepše izpisanih knjig zadnjega leta, ki navduši z glavnim junakom, skromnim iskalcem absoluta, ne pa tipičnim predstavnikom našega, v potrošniško družbo ukalupljenega sveta. Avtor, ki ga v Sloveniji poznamo predvsem kot filozofa, ohrani v romanu filozofsko-religiozne prvine in nas ob tem preseneča s čistim slogom ter dosledno zgrajeno fabulo.



Lucija Stepančič

Milan Dekleva: *Etimologija pozabe.*

Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2012.

Ko takole prebiram Deklevovo novo esejistično zbirko, ki je pravzaprav zelo osebna enciklopedija, ko jo listam po dolgem in počez in odpiram po naključju (bolj ko so knjige urejene, bolj vabijo k preskakovanju), se mi zdi, da bi nekaj takega, vsaj za svojo uporabo, moral napisati vsakdo. Ne glede na to, da velika večina tega ne bi znala. Razpostavljanje besed, ki posamezniku povedo največ, lahko postane celo več kot notranja inventura, ki jo je tako ali tako priporočljivo tu in tam opraviti; prav hitro lahko preraste v pustolovščino z nepričakovanimi odkritji. Če se tega loti Milan Dekleva, s svojo kilometrino in avtopoetiko, pa bo zadeva zanimiva za marsikoga. Meje našega jezika so morda res meje našega sveta, vendar pa o slikovitosti, podnebnih značilnostih in morebiti celo lepoti in enkratnosti terena, ki ga imamo v svoji glavi, lahko kaj povedo samo posamezne besede.

Etimologija pozabe prinaša petindvajset besed, ki jih avtor prepozna za ključne v svojem pogledu na svet. *Apokalipsa, Belina, Celica, Čevlji, Drevo, Evropa, Fraktal, Govorica ...* vse do *Univerzuma, Vetra, Zamisli in Želje*. Avtor pa skozi ta presenetljivo raznolik izbor izriše svoj credo, svojo senzibilnost in svojo življenjsko držo. Ki jo v veliki meri sicer že poznamo, saj ga beremo že desetletja. Dejstvo, da so besede izbrane po ključu, ki ni subjektiven, ampak je prepoznavno zunanji (abecedni red), privlačnosti zapsanega niti malo ne zmanjša, kvečjemu nasprotno. Iz lastne izkušnje lahko zagotovim, da programsko pisanje vsej svoji zamejenosti navkljub paradoksalno prinese na dan ravno najbolj nepričakovano in pogosto preseneti tako avtorja, kot bralce – kdor ne verjame meni, naj verjame vsaj Georgesu Perecu. In seveda Deklevi.

Pri *Etimologiji pozabe* ne gre za razkošno monografijo, kakršne objavlja Umberto Eco, ki bi nas skozi eksotične citate in prestižno likovno opremo zazibala v omamnost brezkončnega naštevanja. Deklevov princip je

ravno nasproten, domala asketski, zavestno se izreka ob robu dogajanja ter nagovarja tisti del bralstva, ki ne jezdi na valovih, ampak raje odrine globoko. *Etimologija pozabe* bo všeč samotnim brskačem, ki ne dajo kaj dosti na hrupno založniško oglaševanje, znajo pa prebiti dolge dneve po antikvariatih in pri tem uživajo.

Pozaba v naslovu opozarja, da je na delu tudi razločen občutek ogroženosti: da avtor niti ne govori o sebi, temveč želi ohraniti svet, ki mu je tako zelo pri srcu in ki izginja, saj ga sodobne puhlice potiskajo vse bolj na rob. Gre za vrednote klasičnega kritičnega intelektualca (kakršnih, kot se lahko zbojimo, ne delajo več!). In za odprtost mišljenja, ki je pri Deklevi v polnem zamahu. Njegovo pisanje oscilira med hedonizmom, ki pomeni srčno predanost tostranstvu ("Nietzschejev razglas *Bog je mrtev* ne pristaja na banalni materializem, ampak pomeni eksistencialni preskok v brezno tu-bitu.") in neizprosno družbeno kritiko. Skozi posamezne besede se izriše življenjski nazor, ki je daleč od sodobnih brezdušnih družbenih vlog, ki je prvinsko čustven in strasten, obenem pa si prizadeva za čim globlje (samo)spoznanje in je na tekočem tako z razvojem znanosti kot z najnovjšim dogajanjem v družbi. Sam ugotavlja, da "ni mogoče najti ločnice med živo in neživo naravo, da je algoritem ponavljajočih se vzorcev odtisnjen v vesolje od nastanka časa, od začetnih pogojev, od velike neznanke X". Največja privlačnost knjige – poleg posameznih slastnih detajlov – je prav odprtost mišljenja, ki ji vse, na kar naleti, da misliti, obenem pa se ne neha navduševati nad "mnogoglasjem" tega sveta ter v njem vsak trenutek odkriva nove odtenke in nove povezave. Pogosto imamo celo vtis, da se ravno pod najmočnejšimi teleskopi in mikroskopi (da o pospeševalnikih niti ne govorimo) porajajo najbolj povedne metafore človeške narave. Tako fraktal, ki "pod kaotično površino skriva globinski red" in ki vzbuja začudenje nad "samopodobnostjo sveta", kot univerzum z "nemirom neznanega, ki ga je v podobo stabilnosti fizikalnih zakonov vnesla teorija relativnosti". Deklevova misel vrtoglavo preskakuje med različnimi nivoji, od visokih abstrakcij in znanosti, do čutne prizemljenosti, ki pa je seveda višjega ranga od kvaziobilja potrošniške družbe. "Človek je oscilacija med kaosom in kozmosom," ugotavlja avtor, ki pod eno streho združuje kar najrazličnejše besede, tako *Čevlje* kot *Fraktal*, v vseh pa najde poezijo. Čeprav prevladujejo z močno sugestivnostjo nabiti samostalniki, npr. *Pismo* in *Veter*, a nazadnje celo pod geslom *Oči* najdemo Heisenbergovo pravilo nedoločenosti, pod geslom *Metulj* pa razpravo o dialektiki.

Čutni del njegove senzibilnosti utelešajo jazzovski glasbeniki: "Ob poslušanju glasbe, ki nastaja sproti, na videz brez načrta, nas vase posrka

črvina daljne preteklosti. Znajdemo se v svetu, kjer je glasba zven enovite duše sveta, glasbeniki pa svečeniki ekstaze, ki človeka vodijo k omamnemu dotiku večno vibrirajoče, večno plešoče biti ... V tej igri se čas igra z nami tako, da nas vrne v življenje in postavi na križišče minevanja ... V predanosti trenutka zadiha skupna narava človeka in vesolja, zato je spontanost jazza neprekinjena kozmogonija, v kateri skupaj nastajata človek in svet." Glavno mesto tovrstne zasebne geografije je seveda lahko samo Istanbul. Pri čemer ne gre le za mesto, ki ga je Orhan Pamuk postavil na svetovni literarni zemljevid, ampak predvsem za simbol, ki ga v njem razbira Milan Dekleva: kraj "kjer se pretapljata in drug v drugem izginjata individualno in kolektivno, edinstveno in skupno, preživeto in nedoživeto, hipno in trajno ..."

Kljub vsemu pa se zdi, da je ključna beseda ravno na sredini knjige, pod črko N. *Nostalgija*. "Danes, ko je človeku užitek postal vsiljeni imperativ, nezadovoljstvo pa nadležna motnja, ki naj bi v človeku kopicila simptome histerije in depresije, so nostalgiki v manjšini. Pozaba metafizične izgube, nam govorijo ti redki obstranci (spominjajoč na malce prismuknjene, od stvarnosti odmaknjene pesnike ali filozofe), v resnici ne prinaša resničnega zadovoljstva in sproščenosti v použitem dnevu ... Brez nostalgije postanemo stroji, avtomati hotenj in zadovoljitev ... Nostalgija se nam v tej luči pokaže kot zdravilo, ki preprečuje, da bi se bivanje spremenilo v plitvo igro, mi pa v igralce, ki so zadovoljni s tem, kar imajo, in s tem, kar so." In sploh: kar veliko stavkov se pričinja z "Danes, ko ...". Knjiga je med drugim tudi kritika "enodimenzionalne plitvosti moderne demokracije".

Kot pesnik Dekleva seveda ne more mimo občutljivosti za zven besed: nekateri primeri se izjemno lepo izidejo, še posebej tisti, ki jih zaznamuje element zraka. "Veter je podoba gibanja, ki na usoden način povezuje človeka in vesolje. Veter je živost neba in dih na človeških ustnicah. Gibanje zraka je ples oblakov, ki napaja zemljo in vrti kolo letnih časov." Ali pa tole: "Lastovičji trebušček je bel, hrbet pa temno siv. Zdi se nam, da zemlji ponuja in kaže vedrino neba, nebu pa črnkavo, mastno rodnost zemlje."

Prijetna, poetična in zgovorna mešanica vsega, bi lahko rekli. Če ne bi bila obenem tudi tragična priča nekega sveta, ki izginja.



Matej Bogataj

Svetlana Slapšak: *Mikra theatrika; Antropološki pogled na antično in sodobno gledališče.*

Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL; 156), 2011.

Svetlana Slapšak tokrat v knjigi združi dve vrsti besedil o dramatiki in gledališču. V prvem delu se ukvarja z “branjem mitov in dramo” ter pri tem uporabi kar najširši nabor znanj s področja klasične filologije in antropologije. Besedila, ki so nastajala pretežno kot kolumne za časnik Večer, zajemajo z različnih področij antike, od predstavitve nekaterih najbolj reprezentativnih junakov in heroin, do občin mest; tako so drug zraven drugega Ojdip in Odisej, Protej in Hekaba, Kreont in Hektor, Heraklej, Medeja in Jazon, vsak s svojo zgodbo oziroma več različicami le-te. Pri tem primerja s širino vpogleda, kakršno ima recimo Mircea Eliade, tudi ta svoje razumevanje mitologije in obredov vedno nasloni na različne in pogosto nasprotno, Slapšakova bi rekla politično nasprotujoče variante in izpeljave, da bi se videli družbeni premiki, ki so zahtevali in omogočali spremembo; sprememba družbenih odnosov, predvsem moško-ženskih, ali odnosa do seksualnosti in spolnih vlog namreč omogoči nove, novim razmeram prilagojene interpretacije. Slapšakova razume tragedijo oziroma gledališče kot spopad med starimi in novimi silnicami v družbi, ki niso mogle biti artikulirane drugače kot skozi ugledališčenje mita; antični družbi je kljub njeni demokratičnosti pač manjkalo nekaj družbenih slojev, ki niso mogli sodelovati pri demokratičnih ritualih, niso volili in niso mogli biti izžrebani z volilnim strojem – ti sloji dobijo v gledališču svojo artikulacijo ali gledališče vsaj opozori na zadrego z njihovim izločenjem in neparticipacijo v sferi javnega. V *Mikri theatriki* nekje preberemo, da je nekaj mitov in njihovih tragedijskih izpeljav pravzaprav zapisanih šele za 20. stoletje, da šele danes – še to verjetno ne za večne čase, dodajmo – lahko razumemo nekatere nianse v mitološkem gradivu, pomeni, da vsakič znova ustvarjamo svoje predhodnike in v njih iščemo oporo za potrditev današnjih teorij.

Primerjalna religiologija bi lahko imenovali področje pisanja Slapšakove v prvem delu *Mikre theatrike*, gre za zoperstavljanje različnih interpretacij s skoraj obvezno ugotovitvijo, da je današnja evropocentričnost s pomočjo zacemenetirane filologije in popreproščenih podob in izpeljav, namenjenih malomeščanskim ali akademskim slojem, če ne že kar s predsodki, stvari antike zbanalizirala, kastrirala mite ter iz produktivnih, ambivalentnih in nič kaj popeglanih junakov in bogov, recimo iz Apolona, naredila famo o skladnosti in lepoti ter na drugi strani prezrla žensko in/ali nedoločno spolno identiteto Dioniza, njegovo protejsko neulovljivost, divjo naravnost in kar je še tega. Potem so ob junakih in junakinjah, bogovih in nesmrtnikih še nekatera obča mesta iz antike; poglavja o drogah in samomorih, o zasmehovanju bogov na odru, obdela Tebe in Mikene kot dve obrobni mesti – glede na centra, Šparto in Atene, vendar za dogajalni prostor tragedije in razvoj ločene kulture pomembni mesti, pa o maski kot prvemu pogoju gledališča.

Kot Slapšakova razloži v dveh uvodnih pojasnilih, se s preteklim ukvarja zato, da bi obudila in revitalizirala potencial, ki ga imata mitologija in tragedija kot njena ubesedena in dramaturgirana oblika; že v uvodnem pojasnilu zapiše, da je “knjiga osebna zgodovina razumevanja gledališča kot antropološke prakse, ki ‘prevaja’ družbene realnosti. Preprosteje povedano; knjiga je osebna zgodovina gledališča kot politike, torej predvsem političnega gledališča”. Oziroma še natančneje: gledališče je za Slapšakovo četrta veja oblasti, ki odigra podobno vlogo kot (danes vse bolj množični in rumenizirani) mediji. V skladu s to nalogo poskuša vnovič vrniti politično dimenzijo predvsem marginaliziranim, dati torej post festum in vsaj teoretsko glas vsem tistim, ki niso smeli sodelovati v antičnem gledališču, niti kot gledalci in še manj kot igralci, torej ženskam, sužnjem in ostalim nedržavljanom. Čeprav, pravi, je gledališče govorilo tudi o njih – in predvsem gledališče.

Slapšakova se nedvomno navdihuje pri tistem razumevanju antike, ki so ga pregnetilil feminizem in sorodni emancipatorični projekti v časih, ki še niso dokončno pristali na smrt utopij, ki se niso predali in niso razglasili kapitulacije oziroma nezmožnosti napredovanja proti bolj odprti in pretočni družbi. V tem je izrazito protifreudovska, njena naslonitev na psihoanalizo oziroma antropologijo spola in spolnih vlog hoče dopolniti in znova, s sproščene točke zrenja premisli tiste partiarhalne zmote, ki so jih v prvi polovici 20. stoletja zagrešili pretežno moški interpreti mitologije in antične dramatike.

Drugi del njenega pisanja predstavljajo utrinki z ogledov predstav nekje od devetdesetih let prejšnjega stoletja in prispevki za gledališke liste, kjer

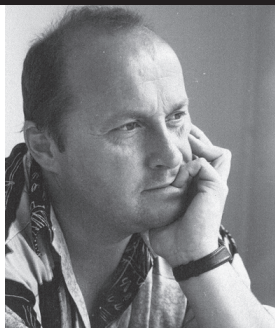
je posebej plodno pred-pisala ob uprizoritvah *Mačke na vroči pločevinasti strehi* Tennesseeja Williamsa, Jovanovičevih *Podeželskih plejbojev*, Cankarjevega *Pohujšanja*, Ravnjakovega *Tugomerja*, ob uprizoritvi Bizetove *Carmen* in *Madam de Sade* Jukia Mišime; uprizoritve sta največkrat režirala Ivica Buljan, tudi pisec spremne besede k *Mikri theatriki*, in Dušan Jovanović. Pravzaprav je metoda ista kot v prvem delu, le bolj naravnost je aplicirana na sodobnost; če je v prvem delu, ob pisanju o antični dramatik in mitskih junakih, na koncu vedno sklep, ki naj poveže preteklo s sedanjim in nas opozori na emancipatorični potencial zamolčanega v mitu oziroma tragediji, če se kolumne končajo s pozivom, ki naj se odpre možnost interpretacije preteklega v današnji čas in se s tem preteklo obrusi nesorazmernosti in samoumevnosti, je v drugem delu že izhodišče provokativno. Slapšakova hoče pogledati na stvari gledališča z drugega, še neetabliranega zornega kota, zato se ukvarja predvsem z drugačnimi seksualnimi strategijami: ob Williamsovi *Mački na vroči pločevinasti strehi* tako zagovarja *queer* kulturo, kulturo razprtih, razgibanih in obheteroseksualnih praks in predstav; ob *Carmen* zagrebe v izvorni mit in izkoplje poskuse, da bi zajezili žensko seksualnost, njeno drugačnost, jo operacionalizirali in si jo podredili; njeno videnje 'razbojnika' Petra in njegove Jacinte iz *Pohujšanja* je izrazito provokativno do uveljavljenih in pri nas kanoniziranih branj. Zdi se, da je ravno to njena glavna odlika: na slovensko razumevanje nekaterih kulturnih vsebin gleda od zunaj, brez strahu, da bi bila zato izločena, in pri tem lahko v duhu andersenovskega poba iz *Cesarjevih novih oblačil* vzklikne, kdaj je veličina pomanjkljivo teoretsko oblečena. Kdaj je teoretska preja v službi nacionalnega in s tem nujno zožanega pogleda na umetnino.

Eden od segmentov knjige se nanaša na grške poletne festivale in različne uprizoritvene kode tragedije, in takrat lahko iz pisanja Slapšakove vidimo, kako je lahko tudi nesporazum produktiven, recimo ko tragedijo igrajo kitajski operni profesionalci; takrat zaslutimo, da beremo dopisnico iz nekega drugega gledališčenega poldnevnika.

Enako, vendar morda z več zadržki, sprejemam tudi njeno videnje nekaterih uprizoritev iz devetdesetih; saj ne, da bi gledališču Ane Monro oporekal vlogo pri demitologizaciji gledaliških in družbenih fenomenov, *San Remo* je že en tak poskus sklatenja popevkarskega panteona na raven travestije in parodije, vendar so trditve, da bi bila Ljubljana brez tega gledališča dolgočasno mesto, verjetno malce pretirane. Oziroma drugače; učinkovita retorika, morda namenjena predstavitvi kakemu drugemu kulturnemu prostoru, na kar nas napeljuje poimenovanje predstave *Rdeči žarek kot Rdeči zrak (zraka?)*, je tisto, kar večinoma napada, ko govori

o spogledovanju z vsečnostjo celo pri antičnih propagandistih, potem pa zdrkne v podobna pavšaliziranja, ki niso brez retorične ostrine, vendar morda zgrešijo cilj, vsaj po dobrih dvajsetih letih se nam tako zdi. Pa nisem proti Ani Monro, da se razumemo, je pa takšno razumevanje tisto, kar je v zadnjem času, ki se vse bolj posveča marginalnemu in izveninstitucionalnemu, vsaj na področju daljših in bolj poglobljenih kritik in teorije, odvrnilo pozornost od moderne klasike, ki ni nujno neproduktivna in redundantna, predvidljiva. Sicer pa nekaj te psevdoneinstitucionalnosti in prezaresnosti, ki potem toliko bolj pokaže rebra in slabo pripetost mesa nanje, opazi tudi pri *Krstu pri Triglavu* NSK, in se, za razliko od nas, ki smo bili skrušeni nad patosom in hrupom ter temu primerno fascinirani, ne pusti speljati na led. Ampak, ali ni bilo rečeno, da je tragedija (oziroma umetnost sploh) sicer laž, vendar je tisti, ki se pusti nategniti, na boljšem od tistega, ki se ne?

Mikra theatrika je nedvomno pomembna zbirka besedil, enovita v poskusih, da bi staro, nikakor pa ne ostarelo in neučinkovito, prilepila na sedanje in da bi sodobnost brala skozi oči preteklega. Antična komedija je Slapšakovi še vedno neponovljiv ideal demokratičnosti in ritualnosti, pri čemer morda rahlo zanemari ravno tisto anarhoidno nadaljevanje *com-medie dell'arte*, ki ga je zganjal Dario Fo, pa še kdo; ne nazadnje imamo tudi pri nas burkače, res da omejene na razne kabaretne in televizijske nastope, ki znajo dvigniti glas in se potem pretežni del Slovenstva pridruša, da navzoči tega niso prekinili, da so se celo smejali, oni pa versko in sploh razžaljeni. Hočem reči, da tudi danes obstajajo komedijski fenomeni, sicer morda fragmentizirani, ki so splošno družbeno nesprejemljivi, zato pa toliko bolj nujno potrebni. Toliko slabše za čase in razmere, ki komedijo nujno potrebujejo, pa je ne dobijo v zadostni meri.



Milan Vincetič

Rade Krstič: *Bojevnik*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2012.

Dvanajsta pesniška zbirka Radeta Krstiča z zgovornim naslovom *Bojevnik* odpira in pripira vrata v Krstičevo pesniško potohodje, na katerem znova poskuša razvozlati “tisto poslednjo pesem na svetu, / v kateri je zaklad veselja / zakopan v eni sami besedi, / v eni sami misli, / skoraj v enem samem dihu, / črki, ločilu, medmetu, / in se ji reče / življenje”, ki je v vsej svoji (ne)polnosti tisti neusahljiv “vodnjak, / opozorilo večnosti, / da se razvijejo leta, / da ne usahne beseda”. Prav zato se slednja največkrat preobrazi v “osamljenega in tihega bojevnika, ki “snuje, zmaguje” in ki je “pripravljen na vse”, da “nemoč v kali zatre”, bojevnika, ki se (donkihotsko) upira tako osebni kot globalni destruktiji bivanja.

Čeprav morda zveni malce *passé*, Krstič še zmeraj prisega na odrešilno moč besede, na (meta)orfeizem, v katerem se pesnik postavlja kot svetilnik med “dejavniki tveganja”, ko se je “zareklo Nietzscheju, zalomilo Freudu in zdrsnilo Hipokratu”. Še več: pričujočo knjigo pospremi z motom, v katerem pravi, da je “treba iskati večnost na vrhu ničā”, saj je to pravi cilj ali boj “osvobojene duše”.

A njegova duša še zdaleč ni osvobojena; vedno znova je v prometejskem krču nad prepadom dvoma in iluzij ter na robu “rodne biti”, zaklenjena v labirinte neuresničene “žive sile ljubezni”, ki se razkriva skozi refleksi hrepenenja, ki napolni pesmi z neznosno težo ujetosti (vase in vanjo), iz katere ni izhoda niti magičnega vstajenja v podobi feniksa. Posoda pesmi je tako zvrhana solz, ki se potočijo za potresom na Haitiju, na pokopališču hišnih ljubljencev ali navsezadnje ob vsakdanji človeški “razvalini”. Tudi zavedanje, da “osiroteli ljudje vsakokrat / na novo narišejo v studenec življenja podmornico, potopljeno v čisto čiste solze”, je zgolj fatamorgana, ki vsake toliko brezupno prisije med Krstičeve ekspresivne, bolj tradicionalne kot inovativne podobe, ki (pre)večkrat nosijo didaktično moralno-etični (pod)ton. Podobe blodeče čezoceanke, razbitega

poršaja, nebogljenega krokusa ali fazmagoričnega muzeja voščениh lutk samo stopnjujejo občutek utesnjenosti, razočaranja, brezizhodnosti in enigmatične danosti, v kateri se zaman “trudi ugotoviti, kje je metulj, / ki je pred kratkim razkazoval barve / v vsej svoji natančnosti”.

Povečini prvoosebni lirski subjekt še najbolj spominja na krušiči se zid, ki po eni strani skuša ostati uporen, po drugi pa se fatalistično predaja destruktiji, čeprav “prisega na luč, / ki ga je iztrgala iz teme, / da nikoli // več ne bo / ponavljal starih napak”. Obenem se, kar je malce presenetljivo, čuti nekako krivega za kaotično stanje sveta ter za izgubo vrednot, zato je njegova bolečina še hujša, a hkrati plodnejša za pesniško kreacijo. Tako v pesmi *Pesniška prisega* pomenljivo zapiše: “Vsa krhkost v meni / je del vesolja, / ki je neskončno daleč od sveta, / a vendar tako blizu razboleli duši.” Naj je na križpotju še tako sam, bo “še vedno govoril / in nam polagal diamantne spomine / na srce naših besed”. Vse lepo in prav, a priseganje na demiurgično moč besede ga mnogokrat pripelje do absurda, kajti “mi se drobimo, / odpademo /... / k tlom, / za zmeraj, / za vedno.” S tem pa tudi sproti venijo “cvetovi smisla”.

Krstičevi cvetovi smisla so brez dvoma – in to se kot rdeča nit vleče skozi vso zbirko – postulati pozitivnih (humanih) moralno-etičnih imperativov, ki jih skuša udejanjiti s svojo neagresivno držo. Mestoma se postavi tudi v vlogo razlagalca, češ “človeštvo izrisuje / svoje poslanstvo / skozi // didaskalije / vzrokov / presežnosti / smisla”, razlagalca, ki se še kako zaveda, da bo težka vzdržal, saj je venomer “nekje v svetlobi / izrisana / nedoslednost / komaj izrekljivega”. Ob tem gre, kot sam pravi, tudi za relativnost (življenjskih) vrednot, na katere prisegamo predvsem ob pogledu na “najgloblje tolmane / prizadetih duš”. Vse je torej hkrati na dosegu rok in izmuzljivo v svoji (ne)pojavnosti, zato smo obsojeni na nevednost, skepso, beganje ter upanje, da bodo “morda bogovi / s težavo odgovorili // na najtežja vprašanja življenja”. Ki pa se vedno znova izizzivalno in kljubovalno nastavljajo, dokler ne obnemimo.

Prav zato mu ostanejo zgolj (pavčekovske) *preproste besede*, ki so “vtkane kot vlakno, / ampak – // v nekih prsih!”, torej na zemljevidu duše, ki prinika iz tišine mrtvih, širjave vesolja in navsezadnje iz smrti kot končnosti v osišču sveta, “kjer rana ziblje svoj sok / in hrepenenje ubogo pleza / na svoj osamljeni stolp”. Naloga človeka, kot se razbira iz te poezije, je predvsem žrtvovanje, torej “pasti pod udarci / svinčenih zrn in / rešiti življenje // otroku”: torej se vrniti v neskaljeni začetek, v humano prabit/pranačelo, ki da je še “zadnja priložnost / v labirintu usode in zla”. Zato mora lirika, kot milobno vzklikne pesnik, ta “energija, ki jo čuti, ogenj, ki ga sluti”, ostati “pomoč sesutim”. Kakor se venomer počuti

tudi sam pesnik, ki na koncu pravi, da je “na pravi poti le tisti, / ki se na pol poti ustavi”.

Seveda je ta pesniška lega že dodobra uhojena, njeni zametki segajo v (pred)romantiko, a pri Krstiču ne gre toliko za svetobolje, temveč za boleče “vsebevzetje”, ki sicer ne bo odrešilo sveta, bo pa vsaj za hipec pokrpalo njegove (srčne, duševne) rane, ki so odprte zato, ker je “bog izpodrinil stvarstvo / na sam začetek bolečine”. V *Bojevniku* zažarijo predvsem verzi in podobe, ki so blizu pejsažiranju narave ali mestnih vedut (*Nevihta v Ljubljani, Zima, Pokopališče hišnih ljubljencev* ...); velika večina preostalih (za)zveni kot *déjà vu*. Zbirka ne bo vidno vzvalovala sodobne slovenske pesniške vode, najbrž to tudi ni bil njen osnovni namen, bo pa v marsikom znova sprožila vrtinec nikoli odgovorjenih vprašanj, na katere je skušal pesnik bolj ali manj na novo odgovoriti. Prej slednje.



Staša Pavlović

Lidija Dimkovska: *ph nevtralna za življenje in smrt.*

Ljubljana: Cankarjeva založba, 2012.

V *Ars-poetični baladi*, ki je postavljena na sam konec pričujoče pesniške zbirke Lidije Dimkovske, spregovori babica, ki pravi: “Ne dajaj nas v knjigo, otrok moj, / da se nam ne bodo smejali.” V zbirki z naslovom *ph nevtralna za življenje in smrt* pa se kljub temu vseskozi pojavljajo prav oni: babice, bratanci v prvem kolenu, tete, očetje, podjetniški sorodniki. Oni so tisti, ki v svoje roké vzemajo predmete, ki jim prihajajo na pot in s katerimi tvorijo zgodbe, ki vsaj na videz govorijo o oprijemljivem, o svetu kot o nečem materialnem, čeprav skozi te iste predmete nanj vseskozi lepijo nematerialno, ki je manj očitno, a v teh pesmih kljub temu ali morda prav zato celo pomembnejše od prvega. Lidija Dimkovska je makedonska pesnica, ki pri nas živi in ustvarja že toliko časa, da jo dojemamo tudi kot slovensko avtorico. Pred zbirko *ph nevtralna za življenje in smrt* sta v slovenskem prevodu izšli še dve njeni knjigi: roman *Skrita kamera* in pesniška zbirka *Nobel proti Nobelu*.

Nihanje med makedonskim in slovenskim jezikom – oba sta za pesnico intimna jezika – je na že prej omenjeni manj očitni ravni eno temeljnih vezivnih tkiv zbirke. Jezika se loteva kot materije, kot telesnega organa, ki pa vseskozi napeljuje na njegovo uporabo ter na njegovo delovanje konkretizacije sveta in misli z izgovorjenimi besedami. Tako se pesniški subjekt – zaradi pripovedne narave te poezije pa tudi pripovedovalka – po spominu vrača v “kraje, po katerih / [je] stopala samo z enim jezikom v ustih”, ugotavlja manko veznikov v tem ali onem jeziku in o mestu pravi, da “nad nami visi [mesto] kot polica, ki popušča pod težkimi slovarji”. V slovarjih so seveda ujete vse besede, ki ubesedujejo predmete in ki kažejo na to, da imena reči niso nekaj stalnega, saj se menjujejo iz slovarja v slovar, prav tako kot ni nujno, da je nekaj stalnega namembnost teh istih reči. Predmeti so v vseh pesmih osamosvojeni in položeni v nove kontekste, osvobojeni so ustaljenih povezav, saj se nanje raje prilepljajo

asociativne povezave. Zobni kamen postane temeljni kamen, s sušilcem za lase se suši reko pod oknom, v pesmi *Idealna teža* pa “v človeku počí tisto, kar je v njem najbolj krhkega: kuhinjska deska”. Na podoben način kot predmeti so v svet postavljeni tudi telesni deli in organi – od nohtov, ki rastejo brez nadzora, do skisane maternice, sladko-kislega ovoja možganske skorje, na navijalke navitih črev in krčne žile, ki jo lahko preskočiš “[k]ot elastiko, kolebnico ali ristanc”. Čeprav so omenjeni predmeti in vse z njimi povezane transformacije in presenečenja tisto, kar je v pesmih najgosteje posejano (pri tem ni odveč pripomniti, da so pesmi brez izjeme zares gostobesedne), pa med tem, ko beremo o telefonskih kablích, skodelicah za čaj in vdovcih v dolgih črnih spodnjicah, beremo predvsem o umetnosti (poeziji) in o življenju umetnika (pesnice), ki jo od življenja do poetike ločí nič milimetrov in ki se sprašuje, kaj se da storiti, “da bi življenje postalo življenje in verz verz”.

Če “umetnost ni, kar bi morala biti, / naslada, eliksir, obhajilo, masaža, homeopatija”, je torej nekaj, kar naj ne bi bila; v tem primeru vse tisto, kar potuje iz rok v roke, kar se zapleta med noge, kar je lomljivo, kar tišči in ne pusti spati. Je nelagodje, a le v tolikšni meri, kolikor je nelagodje tudi življenje samo. Ker pa je življenje v zbirki *ph nevtralna za življenje in smrt* stvano skorajda iz čiste predmetnosti brez prisotnosti metafizike, je logično, da je nelagodju težko ubežati. Metafizično pa ob tem ni ostalo spregledano ali namenoma izpuščeno, ampak se je po že znani analogiji popredmetilo. Potem ko v pesmi *Sodobnik* ikono Jezusa zagledamo ležečo ob nogavicah iz Turčije in ko srečamo Boga, ki ima mere 90-60-90, ki “drema z odprtimi usti” in ki rojstnodnevne čestitke sprejema kar v svoj poštni nabiralnik, svoje ime pa včasih posodi tudi grelcu v kopalnici, postane jasno, da se religija tu valja po kotih sobe skupaj z vsemi ostalimi “predmeti”, da torej ni dvignjena v cerkvene zvonike, kot tudi Bog ni dvignjen med leteča in z avreolami obsijana bitja, ampak je spuščén na tla, kjer ga nikomur ni treba prav zares iskati. Iskanje se tokrat obrača v smeri že prej omenjenih prevpraševanj o jeziku in “pravi” domovini ter čez to k prevpraševanjem o življenju in smrti. Verza iz balade *Begunci tete Else* (“V potnem listu mora vsak biti sam, tudi nerojen otrok, / samo mi smo prepognjen seznam v potnem listu tete Else”) slikovito orisujeta manko, ki ga s seboj nosijo begunci – manko identitete, manko očetnjave, manko možnosti za pobeg. Vseskozi, predvsem pa ob verzu “nismo begunci zato, ker bežimo, ampak tudi zato, da bi bežali”, se postavlja vprašanje, za kakšno begunstvo in pregnanstvo gre – pregnanstvo posameznika iz dežele, jezika, sveta, pregnanstvo iz sveta metafizičnega v svet konkretnega – ter še posebej, s čim je bilo izzvano. Usode posameznikov (in tudi

reči) so v tem popredmetenem svetu nevtralizirane. Kljub gostobesednosti ter (pre)natrpanosti pripetljajev in situacij, ki vznikajo iz naključno najdenih stvari, srečanj ali prebliskov, se na koncu vse uravnoteži: “srečen človek se polni zunaj in prazni doma / (žepi, želodec, um, sperma)”. Dokler so kljub odsotnosti očetnjav očetje še prisotni, in z njimi tudi vse, kar predstavljajo za svoje otroke, “[d]okler jih ne damo v knjige, so slabosti in vrline naših bližnjih kot dolgoletni lajež”, ko pa se enkrat ujamejo v besede in na papir, niso več tako glasni, postanejo krhkejši, bolj izmuzljivi in predvsem – s seboj nosijo zgodbe.



Milena Blažič

Svetlana Makarovič: *Balada o Sneguročki.*

Ilustrirala Anamarija Babić.

Ljubljana: Mladinska knjiga, 2012.

Svetlana Makarovič je najbolj reprezentativna slovenska mladinska avtorica, ki je za odrasle začela objavljati leta 1964 (*Somrak*), za otroke pa nekoliko pozneje, leta 1972 je izšla *Miška spi*. V svoji kakovostni in vsestranski karieri glasbenice, igralka, pesnice, pisateljice, prevajalke, režiserke in scenaristke je bila deležna številnih velikih priznanj (ome-nimo jih le nekaj: Prešernova nagrada, zlati red za zasluge predsednika republike, Levstikova nagrada za življenjsko delo). Mladinski opus Svetlane Makarovič je obsežen in raznovrsten (dramatika, pesmi, pravljice), njena besedila odlikujeta subverziven slog in tematiziranje problemske tematike na ravni visoke umetnosti. Kot avtentična avtorica je vedno na strani književnih junakov, ki so ranljivi in ranjeni. Čeprav je tekst namenjen otrokom, je kontekst namenjen odraslim.

V njenem opusu lahko zasledujemo trpno-tvorno prepletanje ljudskega in avtorskega. Avtorica je v prvi fazi svojega ustvarjanja posnemala ljudsko izročilo v notranjih in zunanjih razmerjih elementov, vsebinsko in formalno se je približevala ljudski poetiki. V osrednjem obdobju je besedilo izrazito transformirala s svojevrstno avtorsko (subverzivno) poetiko, pri čemer so se ohranile intertekstualne povezave z ljudskim izročilom. V zrelem obdobju je ljudsko poetiko nadgradila z avtorsko – gre za zanimivo nadgradnjo obeh poetik s še tretjim “obrazom ustvarjalnosti” (Golež Kaučič, 2003), ki je bil sicer stalnica njene svojevrstne poetike – z mitskim. Obema vsebinama in formama, ljudski (variantnost) in avtorski (subverzivnost) metodi, je dodala še mitsko razsežnost – privzdignjenost in tragičnost. V najnovejšem obdobju je v slikaniški knjižni obliki objavila srednje obsežne sodobne pravljice (*Balada o Sneguročki, Berto, zajec Langobardski, Saga o Hallgerd, Deseta hči* idr.)

Balada o Sneguročki ima petstopenjsko tradicionalno zgradbo s sodobno tematiko. Uvod (posilstvo, rojstvo in smrt), zaplet (ljubezenski

trikotnik), vrh (ljubezen do Aleksija), razplet (vodi iz sreče (!) v nesrečo, ki ni del teorije zarote ali antagonizmov, ampak je življenje kot usodna zмотa) in razsnova (tragičen izid). Besedilo snovno posega v vaško-mestno okolje, jezik je vzvišen in privzdignjen. Glavna junakinja je otrok brez krivde, ki se rodi v tragični situaciji, kot posledica posilstva. Njena mlada mati umre takoj po porodu, kar v pripoved vpeljuje motiv divjega otroka. Celotno besedilo vzbuja grozo, sočutje in strah.

Po Proppu (Propp, 2005) je Sneguročka tip junaka žrtve. *Balada o Sneguročki* je epsko delo, vendar ne v smislu zgodovinskega dela, saj epsko ne obravnava določenega časovnega obdobja, ampak dogodke epskih razsežnosti v formi kratke sodobne pravljice, na primer razbojniški napad na vas, požige, umore, posilstva. Epsko osnovo predstavlja dogajanje, ki je hkrati enostavno in zapleteno. Svetlana Makarovič v *Baladi o Sneguročki* ne pripoveduje, kaj se je v resnici zgodilo, temveč kaj bi se lahko zgodilo, kaj se je velikokrat že zgodilo, kaj se po merilih verjetnosti (vojne) in nujnosti (usodnosti) utegne zgoditi.

Svetlana Makarovič s svojo ljudsko, avtorsko in mitsko poetiko ne želi ugajati bralcem – mladim ali odraslim –, veliko prvin v *Baladi o Sneguročki* je realnih (vojne, posilstva, požigi, umori ...), toda enovitost in celovitost balade o Sneguročki je nova celota, ko avtorica iz že znanih zunajliterarnih in medbesedilnih ali intertekstualnih prvin sestavi enovito in celovito enoto.

Tipologija *Balade o Sneguročki* se ujema z mednarodnim klasifikacijskim sistemom pravljic (Uther, 2004), vendar se hkrati od njega tvorno oddaljuje. Tudi v pričujočem književnem besedilu vidimo elemente ljudskega (pesmi), avtorskega (tvorni odnos do Sneguljčice idr. motivov) in mitskega (tragičnost v domnevni pravljici). Besedilo bi lahko bilo tudi etiološka ali razlagalna pravljica o tem, kako je nastal določen pojav/rastlina/roža ipd., v konkretnem primeru je to spomladanski zvonček, v ruščini imenovan *sneguročka*.

Dogajanje je pretresljivo, bralec je npr. priča razbojniškemu napadu na vas ("Iz daljave se je slišal silen hrup, rezgetanje konj in divje kričanje. Planila je pokonci in se v grozi oklenila matere, ko je zaslišala presunljiv smrtni krik, zmagoslavno rjojenje moških glasov in divji konjski topot, ki se je vse bolj bližal domači hiši. Dekle se je zbudilo iz nezavesti šele čez dolge ure v mlaki krvi."), posilstvu ("Mater so z okovanimi škornji poteptali v tla, planili na dekle, strgali z nje obleko in jo do ranega jutra posiljevali na domačem pragu."), ubojem, sadizmu ("Šla je mimo breze, s katere je viselo razmesarjeno truplo njenega očeta."). Sledi rojstvo otroka in smrt matere ("Še zadnjič je vrgla glavo vznak in iz njenega telesa se

je izvilo drobno, snežno belo dete. Tedaj je dekle izdihnilo. Ko so volkovi zavohali njeno truplo, so se pripodili, jo hipoma raztrgali in požrli njeno meso, a otroka se niso dotaknili.”). Novorojenko najde reven drvar v snežni gomili; gre za motiv najdenih otrok. Par brez otrok dekle brez imena, ki ga ima za darilo prvega snega, poimenuje Sneguročka. Otroštvo deklice in pozneje dekleta je aluzija na Andersenov motiv snežne kraljice in mednarodni motiv snežnih otrok (ledena deklina, ledene iskre, ledena kepa, ledeni mraz, ledena roža, ledene sveče). Avtorica je tvorno nadgradila ljudski motiv v avtorski pravljici: paralelizem med koledarsko in čustveno zimo v deklici, ki ni sposobna čustvovanja – ne pozitivnega ne negativnega, kar se jasno vidi ob stikih z Aleksijem, ki sicer ima bogato zaročenko Akulino. Zveza med Aleksijem in Akulino je oddaljen indo-evropski motiv dogovorjenih porok iz modela ljudske pravljice.

Razplet je sicer pričakovan: ko se čustvena zima v Sneguročki spremeni v čustveno spomlad (ko dekle pokaže čustva do Aleksija), umre oziroma sledi metamorfoza, ki ni ljudska, ampak avtorska in pri avtorici pogosta: sprememba književne osebe v solzo, ki v kombinaciji z luninim žarkom (*Lisjaček v luninem gozdu*, *Mesečinska struna*) pride do čarobnega učinka.

V besedilu so specifične kulturne prvine, značilne za rusko oziroma slovansko ljudsko izročilo, npr. imena (Aleksij, Aleksejuška, Akulina, Sneguročka, Stepan), poimenovanja (babuška, batjuška), poimenovanje predmetov (oljenka, ubaška idr.) Avtorica je svoje besedilo deskriptivno nasloвила pravljica (“Pravljica pa se rojeva / včasih iz gorja, / iz krivic, solza, obupa / iz ponižanja, / a vse hudo se pozabi, / le brezskrbno spite, / saj ne veste, kaj vas čaka, / ko se prebudite.”), hkrati pa jo je nasloвила kot balado, s čimer je želela poudariti distinkcijo do modela (ljudske) pravljice s srečnim koncem, v kateri niso kaznovani dobri, ampak hudobni. V *Sneguročki* je zaključek tragičen, dekle umre. Avtorica uporablja tudi intertekstualne oblikovno-zgradbene citate v smislu etnoloških oziroma razlagalnih pravljic z motivno-tematskimi reminiscencami mitskih motivov (npr. posilstva Evrope), ljudskih motivov čarobnih pomočnikov – stalnic (npr. zvezde, lune in sonca), hkrati pa prezentira arhetipske situacije (smrt matere, posilstvo, rojstvo otroka, smrt porodnice, smrt dekleta in prežitek).

Svetlana Makarovič je tvorno spremenila značilnosti ljudske pesmi iz tradicije do sodobnega načina in prepleta, ki se dogaja diahrono. Gre za zavestno uporabo ljudskih elementov in izrazito avtorsko transformacijo z dodajanjem novih pomenov idejnih struktur (Golež Kaučič, 2003). Za avtorico je značilno, da v svojem skoraj petdesetletnem ciklusu še vedno razvija svojo izrazito poetiko od ljudskega, prek avtorskega do mitskega izročila.

VIRI

Dundes, Alan, 1996: *The Walled-up Wife: a casebook*. Madison: The University of Wisconsin press, str. 193.

Golež Kaučič, Marjetka, 2003: *Ljudsko in umetno: dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.

Propp, Vladimir, 2005: *Morfologija pravljice*; prevod: Lijana Dejak. Ljubljana: Studia humanitatis.

Uther, Hans-Jorn, 2004: *The Types of international folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thomson*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia = Academia Scientiarum Fennica.



Dragica Haramija, Janja Batič

Slavko Pregl: *O zmaju, ki je želel biti kralj.*

Ilustriral Damijan Stepančič.

Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Velike slikanice), 2012.

Slavko Pregl je v klasični pravljичni formi, ki se začne z *nekoč* (in uvede bralca v nedoločen pretekli čas, ki pa z gotovostjo pomeni, da se je nekaj zgodilo pred mnogimi stoletji) in konča s pojedino ob srečnem koncu, uporabil tudi klasične pravljичne like: kralja, ministra, zmaja. Vsakemu od njih je dodeljena tipična vloga: kralj, ki sicer ne škoduje, tudi koristi ne kaj dosti; minister je tisti, ki pravzaprav vodi kraljestvo; strašni zmaj postane zaradi nečimrnosti navidezni kralj, vendar ga to stane življenja. Zgodbo pripoveduje tretjeosebni pripovedovalec, zaključí pa se s personalnim pripovedovalcem, ki potrjuje verodostojnost povedanega s svojo prisotnostjo na zabavi, ki poteka v čast smrti štiriglavega zmaja. Vzpostavitev prvoosebne resničnosti potrđi še resničen obstoj kipov na Zmajskem mostu. Resničen književni prostor zgodbo približuje pripovedki s temo kulturne dediščine (grad, kipi zmajev).

Pregl je leta 1981 izdal zbirko štirih kratkih zgodb z naslovom *Zgodbe na dvoru kralja Janeza*, v katerih se srečamo z liki, ki nastopajo tudi v obravnavani zgodbi (kralj Janez, kraljica, kraljična, kraljevič, pes Svato-pluk, minister Gregor), nekateri liki so prevzeti iz klasičnih besedil (npr. minister Gregor iz *Martina Krpana*) in avtor ohranja njihove že znane lastnosti. V zbirki je objavljena tudi zgodba *O nesrečnem zmaju*, ki je v malce predelani verziji podlaga obravnavane slikanice.

Ob štiriglavem zmaju, kralju z zbeganim pogledom in naslovu *O zmaju, ki je želel biti kralj*, najprej pomislimo, da se ne obeta nič dobrega, za kralja namreč. Odpremo slikanico in na veznem listu je strašna črna pošast, natančneje štiriglavi zmaj, ki se od leve proti desni, torej v smeri branja, pomika naprej v zgodbo. Le kaj nas čaka? Hudomušna zgodba je slikovno obogatena s petnajstimi ilustracijami, ki se razprostirajo čez dve strani.

Kralj Janez svojim podložnikom mirno vlada z ljubljanskega gradu, njegov minister Gregor pa opravlja vsa kraljeva dela. Že prva ilustracija

odlično osvetli brezskrbno naravo kralja Janeza, saj ta kljub grozečemu ognju, puščicam in kroglam v ozadju ter nadvse zaskrbljenemu ministru Gregorju mirno sreba kavo. Slednji drži v rokah shemo, ki jasno kaže, kaj se v kraljestvu dogaja; zmajeva glava krat štiri, goreča hiša itn. Kljub vsemu temu kralj Janez ministra komaj posluša. Zdi se mu, da bo njegova vojska zmaja z lahkoto premagala, a prestrašeni vojaki pred zmajem zbežijo v grad, zmaj, pravzaprav vsaka od njegovih glav, pa si za zalogaj po bitki privošči kar celo kravo.

Naslednje štiri ilustracije prikazujejo neuspešen poskus, da bi zmaja pregnali z vojsko. Pravzaprav gre za četico vojakov, kar dobro prikazuje tudi druga ilustracija, saj so na njej upodobljeni štirje vojaki in poveljnik na začetku mogočnega mostu ob še mogočnejšem gradu, pod katerim so ob vznožju vzpetine nanizane drobne hišice. Poseben čar ilustraciji doda upodobljeni podvodni svet, ki vnese v napeti trenutek odhoda vojske neko lahkotnost. Ne glede na to, kaj se dogaja na kopnem, spodaj v vodi ribe živijo svoje ribje življenje in prav vseeno jim je, kako uspešen bo poveljnik Močnik.

Naslednji dve ilustraciji pripadata zmaju, ki prepodi vojake in odnaša krave. Čeprav beremo, da je strašen, da ima strašne glave, strašne šape in strašen rep, nas ne prestraši preveč. Krave, ki jih odnaša, so videti bolj zbegane kot prestrašene, in čeprav gre za "tragičen" dogodek, ilustracija znova poskrbi, da se malce nasmehnemo in s pričakovanjem obrnemo stran. Znajdemo se znotraj obzidja gradu. Glavno besedo ima najbrž kar poveljnik Močnik, ki s prstom kaže za obzidje in pripoveduje o strašnem štiriglavem zmaju. To da bralcu vedeti oblaček, sicer izrazno sredstvo stripa, v katerem je upodobljena zmajeva glava in pripis x 4.

Šesta ilustracija prikazuje posvet kralja in ministra, pravzaprav minister šepeta kralju na uho, najbrž nekaj nadvse pretkanega, sklepamo po držji ministrovih rok.

Naslednja ilustracija je pravzaprav edina, ki pripoveduje dve zgodbi, in sicer na levi minister Gregor piše pismo, na desni pa vidimo predajo pisma zmaju. Minister Gregor je kralju namreč predlagal, da bi zmaja zvalili na grad z zvijačo; v pismu zmaju napiše, da si ga želijo za kralja in ga zato vabijo na grad. Zmaja na sliki ne vidimo, vidimo le njegovo senco.

Sledi preobrat. Zmaj je seveda dovolj nečimrn, da želi biti kralj, in na naslednji ilustraciji že leti proti gradu. Grad je tokrat upodobljen v zgornjem desnem kotu, zmaj pa se pojavi kar dvakrat, in sicer v prvem planu velika podoba štirih glav s pismom ter njegova majhna podoba tik pred gradom. Že iz upodobitve lahko sklepamo, da gre za ukano: zmaj v prvem planu v zavetju gozda in istočasno nič strašni zmajček, ki ga je

premabila želja po oblasti. Dobimo pa tudi namig na še eno ne preveč pozitivno zmajevo lastnost: glave bi se sicer gotovo prepirale, katera bo nosila krono, a Pregl ironično izpelje: "Ampak bile so že izkušene in so prepir odložile za drugič. Zmaj se je napotil na grad." Sledijo štiri krone za štiri glave; neskončno dolg seznam zmajevih kraljevskih dolžnosti in že nekoliko utrujeni zmaj na prestolu. Na tem mestu mladi bralec z lahkoto spozna ukano ministra Gregorja: ker vojska zmaja ni mogla premagati z orožjem, ga je zapeljala želja po oblasti, dotokle pa so ga nove in nove (mestoma obskurne) naloge. Zmaj je včasih sicer pomislil, kako lepo je bilo, ko je bil le zmaj in ni imel nobenega posebnega dela in zadolžitev, a blišč vladanja ga vedno znova prevzame.

Izčrpani zmaj je v zadnjih vzdihljajih (prva krona že pada) videti prav klavrno, še majhen dvorni pes Svatopluk je videti močnejši od nekdanjega strašnega zmaja. Ko zmaj umre, nima več kron, le eno lahko opazimo na tleh ob rdeči preprogi, v prostoru pa vlada živahno zmagoslavje, kjer je v ospredju minister Gregor, ki kaže na zmaja, in vemo, da se obrača h kralju, poglejte, uspelo mi je, čeprav tega ne preberemo. Minister Gregor je v besedah spreten in ponižen, kakor se od njega pričakuje, kralju celo polaska, kako dobro je izpeljal zamisel o izčrpavanju zmaja z obveznostmi, saj kdo pa bolje ve, kako sladka je oblast, kot ravno minister Gregor.

Sledi upodobitev zmagoslavne pojedine, na zadnjih dveh ilustracijah pa že udejanjenje tega, kar so sklenili na pojedini, in sicer postavitve štirih kipov zmaja s po eno glavo. Na predzadnji ilustraciji vidimo odlok o postavitvi kipov in umetnika z rdečo baretko tik pred odkritjem enega od kipov ... in nebo je prvič brez oblaka. Vse do tega trenutka je bilo namreč na skoraj vseh upodobitvah zunanjega prostora nebo posuto z majhnimi modrimi oblaki, ki so ilustracije obogatili in vnesli občutek, da je še vse mogoče, tako nevihta kot razjasnitev. Zadnji vezni list dopolnjuje prvega, saj očitno vojaki bežijo pred zmajem, a zdaj že vemo, kako se je zgodba razpletla. In ko knjigo zapremo, opazimo, da se vojaka na zadnji strani naslovnice pravzaprav smehljata, medtem ko bolj za šalo kot zares z mečem in sulico zbadata strašnega zmaja. Ilustracije odlično osvetlijo zgodbo in jo obogatijo z zabavnimi prizori ter še podkrepijo misel, da še tako strašne stvari na koncu niso prav nič strašne, še več, lahko so prav zabavne.

Kralj Janez je ob koncu priredil zabavo, v spomin na štiriglavega zmaja pa je dal postaviti že omenjene štiri zmaje s po eno glavo, ki so še danes na mostu čez Ljubljano. Najbrž je vse skupaj res, saj je pisatelj napisal, da je bil tudi on na kraljevi zabavi. Pisatelj pa si menda ni vsega izmislil? Ali pač? Satirična zgodba *O zmaju, ki je želel biti kralj* je kritika sodobne družbe.



Matej Bogataj

Žrtve mode dum-dum

Saj vem, da ni lepo začeti sezone z jamrarijo, jesen je že tako ali tako, barve listja gor ali dol, otožna in sluzasta – torej bolj za nabiranje in vlaganje ali sušenje gniloživk, hojo po gozdovih in plemenito predajanje naraščajočemu strahu pred krajšanjem dneva –, ampak začetek je porazen.

Ne glede kvalitete izdelkov, torej predstav, bolj glede perspektive kulture in njene obravnave s strani tistih, ki naj bi jo financirali in podpirali. Saj vem, tudi Petrica Kerempuh se je s svojim galgenhumorjem tolažil, da je vedno nekaj bilo in da ni nikdar bilo, da ne bi nič bilo, samo njegova tolažba malo zvodeni, če se spomnimo, da ga na koncu balade obesijo. Varčevalni ukrepi vlade so se zažrli v vse pore kulturnega življenja, v pore tega še prav posebej; javni zavodi ne izplačujejo honorarjev in plač, ali pa to delajo z zamudo, organi vlade delajo selekcijo in se ne držijo pogodb, sklenjenih s tistimi javnimi zavodi, za katere se jim zdi, da ne delajo za njihovo stvar, potem pa sprenevedavo odgovarjajo na proteste, kot da zanje plačniška disciplina, ki jo na nas tako drastično uveljavljajo, ne velja. Delitev na naše in druge je presegla meje dobrega okusa, skregali so gospodarstvo in javni sektor, naščuvali proti kulturi lumpenkmetske z etiko nakupovalnih centrov, torej bolj hokej in boks kot tenis ali košarka, hkrati nas hočejo še enkrat skregati glede simbolov in zgodovine. Avtistični in avtokratski, twitokratski govor ministra, ki se je na otvoritveni našega največjega gledališkega festivala v Mariboru obnašal, kot da ne ve natančno, kaj otvarja, njegovo – če ni res, je pa dobro izmišljeno – spraševanje priznane slovenske gledališke umetnice, ali tudi ona dela v javnem sektorju, vse to nas potrjuje v prepričanju, da si je oprtal nekaj, česar ne bi mogel nositi bistveno bolj čustveno inteligen in kulturno podkovan posameznik. Že v kratkem času je z enostranskimi in izključujočimi izjavami, v kakršnih ga lahko poseka samo njegov sekretar Aleksander Zorn, z nepoznavanjem področja, ki naj bi ga vodil

in usmerjal, pa s slabo in za nas, še nevajene enostranskih in ciničnih, izključevalnih izjav z vrha naredil škodo, kakršne njegovi predhodniki niso uspeli narediti v celem mandatu.

Med številnimi elektronskimi obvestili propagandne in infomativne narave, ki se sicer imenujejo po prešanem konzerviranem mesu, s katerim so oskrbovali zavezniške čete med drugo svetovno vojno in po njej, med spamom o kulturnih dogodkih, ki so čez poletje minili brez mene, hvalabogu, me je po prihodu z dolgih počitnic – da ne bo kdo nevoščljiv, na počitnicah zapravim bistveno manj kot v pregretem mestu v mrtvi sezoni, ko v vroči mansardi skoraj ne morem delati, tudi ker se čez poletje vse nekako upočasni, če ne otrpne – čakalo nekaj takšnih, v katerih so se uredniki, večinoma moji prijatelji, kolegi, s katerimi na takšen ali drugačen način sodelujemo vsaj v zadnjem času, če že ne vsa dolga leta mojega svobodnjaštva, obvestili, da njihove uprave apelirajo na uporabo notranjih virov pri pisanju o kulturi, da smo postali honorarci nekako odveč in nepotreben strošek; nekateri drugi kolegi uredniki so me obvestili, česar sem v zadnjem času žal vaju, da so morali malo skrčiti honorarje, da pa vejo, da bom že razumel. Prišel z morja delat, doma pa obvestila, da se bližam brezposelnosti. Kulturni sekretar Aleksander Zorn, kot smo prebrali v intervjuju v Pogledih, je ob tem opit z oblastjo in temu primerno ciničen. Zaostrovanje na področju statusov samozaposlenih s pravico do deleža proračunskih sredstev za pokojninsko in zdravstveno zavarovanje opravičuje s tem, da je šlo tako ali tako za privilegije, da smo vsi mali žižki, ki se grebemo za svoje brez solidarnosti z delavci, glede klestenja statusov pa naj svojim naročnikom malo več zaračunamo, pa bo. To je en tak tipičen 'če nimajo kruha, naj jejo pa potico' stavek, kot je razumevanje položaja podložnikov formulirala 'habsburška kurba' Marija Antoaneta. Kot da ni na področju literature in gledališča tako rekoč vse subvencionirano, ali pa kvečjemu ljubiteljsko glede kvalitete, in z zmanjšanjem subvencij in krčenjem vsega počez in zdaj, kot v kakšnem križarskem pohodu, subvencionirano vse manj in manj; in kot da niso honorarji odvisni od tega denarja, kot da obstajajo profitabilne zasebne založniške hiše, ki si lahko privoščijo višje in ekskluzivne honorarje; zdaj, s povišanim davkom na tisk, bodo njihovi profiti še večji in bomo zato, kulturniški proletariat, lahko zahtevali višje honorarje. Kot da bi nas hotel vse nagnati v Stožice, kjer naj se kvaliteta dokaže s prehodom v kvantiteto, ali pa v tujino in na tujejezične trge, tam se menda dobro služi, vsaj če smo razumeli bivšega premierja, ki se zdaj nastavlja za predsednika, ki je izjavil, da še dobro, da ima nekaj prihranjenega iz svojega bruseljskega obdobja, saj se s premiersko plačo tako ali tako ne da preživeti.

Me je spet zaneslo; hotel sem samo premislek, kako se bo poznalo nepokrivanje celotne institucionalne produkcije in repertoarnih gledališč na kulturnih straneh zadnjega od treh slovenskih dnevnikov, ki je še pokrival vse, ostala dva sta že davno doživela osip in krčenje gledališke kritike. To je indikator razpada enotnega slovenskega gledališkega prostora; že zdaj je bila zagata, da so kulturo izven metropol, državne in štajerske, pokrivali pretežno lokalni dopisniki, po pravilu, da nekdo, ki poroča zjutraj iz ribogojnice, potem o izbruhu glivičnih infekcij in popoldne s tiskovke o fekalijah v vodovodu, torej o samih (mari)kulturnih dogodkih *par excellence*, lahko napiše tudi gledališko kritiko. Ali še boljše; poročilo s tiskovne konference ustvarjalcev pred premiero, ki je včasih po obsegu celo daljše od poznejše kritike. Kot da ne bi bila kritika, tudi če je ne napiše ravno alfa teatrolog, vedno že kondicijski trener, ki poskrbi za boljše rezultate s pilingom tistega, kar je odmrlo in mora biti ostrgano, da bo živo in obnavljajoče se spodaj lahko polno zaživelo. Vse kaže na nadaljnjo izgubo enotnih kriterijev in neenako pokrivanje nekaterih skrajnih točk slovenskega gledališkega prostora, pri čemer je strošek za refleksijo zanemarljiv v primerjavi s stroški primarne produkcije, še bolj s stroški vzdževanja hiš in posadke, umetniške in tehnične in birokratske; ministrstvo bi moralo biti zainteresirano za pokrivanje tistega, kar vzdržuje, in bi ta interes moralo potrditi s finančno stimulacijo časopisom in njihovim kulturnih stranem. Denar za pluralizacijo medijev bi s tem našel idealnega naslovnika.

Dušan Jovanović, Svetlana Slapšak, Vesna Milek: *Krojači sveta ali Funeral fashion show*. Režija Dušan Jovanović. SNG Nova Gorica in EPK Maribor, po premieri v Novi Gorici, 4. oktober 2012.

Najprej so bile *Žrtve mode bum-bum*, Jovanovićeva predstava izpred skoraj štirih desetletij, v kateri je – seveda nisem videl, takrat sem ril z ritjo po peskovniku in komaj kaj drugega, sem pa prebral besedilo Tomaža Toporišiča in povzetke takratnih kritik – moderatorka vodila modno revijo vojaških uniform, vojska za vojsko je na manekenski pisti doživela izenačenje, vsi bleščeči, lepota uniforme, na katero so padale naše babice in so se jim zdeli uni-formni, poenoteni moški, torej naši dedi, prelepi, zadaj pa zamolčane klavske podrobnosti, invalidnost, smrti, posilstva, prekoračenja vseh vrst, kar vse je komentiral ženski del zbora. Kolikor razumem, so *Žrtve* izenačile vojske mimo takrat zapovedanega favoriziranja naših ter gnusa nad poraženimi in demoniziranimi; ne nazadnje

so pozneje, še sredi osemdesetih, Zabranjeno pušenje peli, da ne želijo biti 'Švaba' v vojnem filmu; celo statiranje na snemanju v osovraženi uniformi je bilo v Sarajevu sumljivo in nečastno. Res je tudi, da Slovenci nismo nikoli padali na uniforme, mogoče tudi zato, ker nikoli nismo nosili svojih, vedno tuje.

Potem je nastala, kot preberemo v gledališkem listu, ideja o pogrebnih svečanostih različnih kultur, prikazovanje in prikrievanje blišča ob slovesih poslavljanja in spremljanja mrtvih v onstranstvo, ideja, od katere je ostal v uprizoritvi predvsem drugi del podnaslova, ki ni več z ničimer upravičen, saj je uprizoritev bistveno bolj šov in moda kot predstava o smrti in pogrebnih ritualih.

Krojači sveta so z dvema moderatorjema in komentatorjema pospremljena modna revija, na kateri se zvrsti kalejdoskop velikih zgodovinskih osebnosti, od Aleksandra Makedonskega (Velikega) do Michaela Jacksona, ob njihovi nedvomno izzivalni pojavi in podobi – v prvi vrsti gre za stvari imidža v čisti obliki –, slišimo tudi nekaj o njihovih zaslugah za zgodovino, predvsem za zgodovino, gledano skozi modo. Ne glede na to, ali so se udeleževali predvsem v modnem segmentu, kot recimo Coco Chanel, ali so združevali stvar okusa, modo in nove načine vladanja, kot sončni Ludvik XIV., ali so bili inovativni in prepoznavni še v čem. Modna pojavnost, mišljena kar najširše, kot zbir elegance in omike, ali njena odsotnost, ki kaže divjost in poudarja, da so se v zgodovino vpisali s spreminjanjem mej in pokoritvijo ljudstev, torej tipi *à la* Napoleon Bonaparte ali Aleksander Veliki. Ali so prispevali k spolnim praksam in bili arheofatalke, kot Kleopatra. Ta niz likov, ki se predstavljajo v kostumih Jelene in Svetlane Proković, ima okvir, dva konferansjeja, ki nas pripravita na tisto, kar bomo videli, da bi to bolje razumeli; kot da bi ta teoretski in napotovalni okvir poskrbel, da ne bi zgrešili usodnega prepleta mode in politike. Usodnega morda res bolj za ta naš tukaj in zdaj, če lahko pripomnimo, kot za samo zgodovino, čeprav so bile nekatere figure nedvomno tudi modno prepoznavne in učinkovite, Ernesto Guevara oziroma Che, kraljica Elizabeta ali Charlie Chaplin so morda danes res bolj stvar ikonografije kot zgodovine. Ne pa tudi Tito, habsburški hohštapler in zapeljivec. Kot bi nam hoteli ustvarjalci predstave povedati, da ima zgodovina svojo drugo, skoraj podzemno logiko, s pomočjo katere ustvarjamo svoje predhodnike, ki si jih poljubno nabiramo, kot v supermarketu, v času bleščeče povrhnjice sveta, zdizajnirane in estetizirane podobe, za katero ne stoji nič, ker je globina izginila. Tako se zdi, da je samo še za zakrknjenega zgodovinarja, čudno in v arhivih ždeče bitje, ki se hrani s slabo ohranjenim papirjem in zbledelimi črkami na njem, Churchill pomembnejši od

Chaplina in njegovega *Velikega diktatorja* in je zato tudi dobil Nobelovo nagrado (za literaturo), Mongoli s Temudžinom in Timurlenkem morda pomembnejši ali vsaj bolj direktno pred vrati Evrope od Mao Cetunga, njegovega oblačilnega sloga in kitajskih ponaredkov brendov.

Uprizoritev je postavljena na nagnjeno prizorišče, v katerem so odprtine z ogledali, v katerih se ogledujejo udeleženci te modne revije, obenem scenografija Mete Hočevar poudari nekakšno zaumnost dogajanja, skozi bleščave podobe nas vodi dekletce, ki odkriva prehode v pododreje, oblečeno tako, da nas takoj, ne samo zaradi lukenj, ki so vhodi v druge dimenzije, spomni na Carrollovo Alico; zraven nje je pogosto tudi možak, ki ga prepoznamo kot Lagerfelda, torej se iracionalnost druží z veščakom, čeprav je potem v zasedbi imenovan tudi Beli zajec, torej še en od likov iz *Alice*.

Potem se pred nami zvrsti kak ducat in pol oseb, vsaka od njih se na kratko predstavi, Che ima namesto puške kitaro in je sploh rokovska nadzvezda, Mao Cetung poplesuje pred nami v značilni obleki s kitajskim – včasih smo rekli ruskim, ko je tista regija v svetovnih razmerah še kaj pomenila – ovratnikom, vendar potiskano s simboli Louisa Vuittona; Marija Antoaneta malo cikne na astenične in brezkrvne manekenke, kraljico Elizabeto zaradi njenega devištva in steznikov odigra nad popkom gol Miha Nemec, Iztok Mlakar, ki mu primorska publika já iz roke, je eden boljših imitatorjev Charlieja Chaplina, pojavi se seveda tudi Tito, uniformirani šarlatan, in sploh je pred nami cela zgodovina skozi modo, če že ne le zgodovina mode.

Jelena in Svetlana Proković sta nekatere kostume, ki imajo morda v tej predstavi celo pomembnejšo vlogo od samega besedila in predstavitve, uprizoritev hoče biti predvsem spektakel, bolj kodirali, pri drugih sta se bolj držali uveljavljene podobe, imidža, zaradi katerih jih takoj prepoznamo; nekaterim preprosto ne pridemo blizu, v hitrem mimohodu ne razberemo, zakaj je recimo Leonardo po glavi tetoviran in zakaj Ludvik XIV. izpade kot rahlo infantilni varietejski zapeljivec. Verjetno tudi zaradi dejstva, da sem v zadevah mode precej brezbrizen, da sem torej gledalec z odmrlo modno čakro, ki ga ta predstava ne more do konca očarati in potegniti v svoj bleščavi nagovor.

Vendar se nekaj podobnega zgodi še na nekaj ravneh, tudi z odrsko glasbo, ki jo podpisuje Drago Ivanuša; zdi se, da je namen uprizoritve, da bi z lepljenjem raznorodnih slogov in (modnih) tendenc skozi hitre prebliske pokazala neki generalni tok zgodovine in pomen velikih osebnosti v njej, od ustvarjalcev zahteval preišljene in izbrušene miniature, kar je bilo glede na njihovo številnost prezahtevno. Kot ne ujamemo vseh

kostumskih poudarkov, tudi vseh glasbenih pristopov ne prepoznamo; čeprav lahko občudujemo recimo balkanski melos pri Aleksandru, izgubimo orientacijo pri nekaterih poznejših nastopih.

Ne samo zato, ker je izredno zahtevno ustvariti polne miniaturre, ki bodo igralsko, vizualno in glasbeno zaokroženo spregovorile o nevidnem in nepredvidljivem toku zgodovine; bolj se nam kaže kot problematično izhodišče, ki poskuša povezati zgodovino in modo, usodo in spektakel, pri čemer le redko najde oporo in točko preboja (prešitja, če uporabimo krojaški izraz). Kljub naporu, da bi uprizoritev kazala na nekaj čez ali nad modo, da bi poiskala globljo usodnost imidža zgodovinskih osebnosti, razpade na razkošno modno revijo, na revijo historičnih slogov, ki so besedilno podprti predvsem s tistim, kar o osebnostih že vemo, z njihovimi najbolj prepoznavnimi citati in omembami njihovih del. Ravno v nezmožnosti preboja izoliranih slik in prizorov, v njihovem povezovanju in izgubi tiste razsežnosti, ki loči modno revijo od gledališkega dogodka, čeprav oba uporabljata podobna ali enaka sredstva, uprizoritev izgublja svoj namen ter se formalno in formalistično približuje modelu, ki ga poskuša nadgraditi.

Richard Bean: *Kruh*. Prevod Tina Mahkota, režija in scenografija Jernej Kobal. SLG Celje, Oderpododrom, 27. oktobra 2012.

“Kultura? Paraziti!”

Sedem možakov in pobov, sedem usod, pekarna, izločena iz običajnega časa, pregreta in proizvodnja napeta do konca in čez, plus naročilo šefa, ki je bog in batina, prisoten samo po telefonu, naj napečejo še tri tone ekstra zaradi napake na novejši proizvodni liniji. Potem se naši peki, nabrani z vseh vetrov, bivši arestanti in pomorci, športni ribiči po sili, kot iz vica, če ti baba ne da, pejt pa ribe lovit, zjebani stari proletarci, ki samo še garajo, da se jim izide, pa še to na tesno, fantje iz umobolnice, pa ne čiste brez manipulantskega talenta. Pisana družba možakov, ki kadar niso ravno okoli peči in ne mesijo, malo podjebavajo, grabijo za jajca, lastna in tuja, njihova malica je njihova osebna, tam se vidi, kako in v katerem cenovnem razredu živijo, kaj je v centru njihove osebnosti; vprašanj zakaj si ta nočni proletariat ne postavlja, to bi bil luksuz, ki si ga ne more privoščiti. Jih pa družijo bes na upravo, ki podpira njihov negotovi status, če peč ugasne, so ob službo, če kdo zajebe, najebejo vsi in na cesto; zelo ne marajo kulture – čeprav je stavek, ki ga uvodoma citiram, dopisan med študijem –, to so za njih paraziti, kot študentje, ki so kao nekaj ekstra

(ker oni še študijske smeri ne znajo čisto natančno izgovoriti), pol se pa popečejo že po nekaj urah ali pa se jim po enem tednu zagravža in počijo in ne pridejo več.

Besedilo v gladkem, ne pretirano ali vsaj ne na silo moderniziranem prevodu Tine Mahkota, ki ohranja časovno distanco, ne da bi se postaralo – original je nastal pred skoraj štiridesetimi leti –, postavlja na Oderpododrom. Scenografija dobro izkoristi tesnost prostora, čeprav je že dramatik zelo natančen, detajli, vključno z vrečicami za čaj, ki zgrešijo koš, so vpisani v didaskalije. Kobal jih nadgradi z obvezno nago duplerico in malo modernizira telefon, čeprav še nismo v času mobitelov, ali pa v klet ne vleče. Sama “komična drama” je dovolj zanimivo napisana, ob nedvomnem angažmaju, fantje nimajo kam, če izgubijo službo, čeprav je ta prav peklenska, po tempu in temperaturi, neposredno ogorčenje mehča s humorjem. Dinamiko priskrbi dejstvo, da so redko navzoči vsi naenkrat, dogajalni prostor je napol menzica in napol kadilnica, tako da jo polnijo različne podskupine, ves čas so vstopi in odhodi, tempo prizorov daje pravzaprav že količina navzočih. To daje igri dinamiko in režija dobro izkoristi napetosti med peki, njihovi nastopi so individualizirani, obenem pa skupaj tvorijo in ponujajo iz koscev zlepljeno podobo proletariata. Dogajanje je dovolj učinkovito posodobljeno in krajevno ponašeno, vse, kar je angleško lokalnega, je sčrtano, čeprav s tem izgubimo tudi nekaj dobrih štosov.

Za razliko od manj dramatičnega kobariškega atentata, ki je bil za velikih scen nevajenega režiserja prevelik zalogaj, kot bi bil tudi za marsikoga bistveno bolj izkušenega, se je tokrat lepše pokrila dramska in komedijska intenca z uprizoritvenim slogom, za katerega so nedvomno zaslužni tudi prekaljeni igralski mački, omenimo predvsem trojico, saj so nekatere druge vloge manj premišljene in/ali mestoma slabše izvedene. Najprej malo nervozni bivši zapornik Blakey, ki ga Vojko Belšak odigra kot urbana stahanovca in hkrati nekoga, ki se zaveda, da je njegova edina šansa pridnost in premestitev v nov obrat, ob tem ga ob hitrosti in predanosti zaznamuje tudi precejšnja psihološka pronicljivost, vodja je tudi zato, ker mu malo bolj zaupajo, tisti zraven in tisti zgoraj, kar dokazuje tudi z lastnim vložkom, on je nedvomna avtoriteta in motivator. Damjan M. Trbovc odigra sindikalnega zastopnika, nekoga, ki ga odlikuje urejenost, ima ob tem tudi močan karierni gon, ki mu je vse podrejeno, hkrati da svojemu liku zmuzljivost, vse njegovo delovanje je podloženo s podlo zvijačnostjo. Najbolj izrazit in izstopajoč pa je Branko Završan kot Nellie; starega sesutega pomočnika, ki že štirideset let dela na kruhu in ima še nekaj let do penzije, ki so ga mesenje in pekarna in nočni šihti precej

načeli, zmakne predvsem v tempu. Če so ostali mladci, ki si ga vmes tudi fino privoščijo, ker ne vidijo, da je to v najboljšem primeru tudi njihova usoda, hitri in poskočni, tudi nevrotični, je Završan nalašč upočasnjen, vse dela z zamikom; preveč globinsko zmatran je, da bi razumel vse drobne pekovske zajebancije, kadar pa jih razume, se mu nanje ne zdi vredno reagirati ali odgovarjati. Završan se od ostalih loči že po nekakšni vraščenosti v pekarno, bolj je popackan s testom, razvil je preživetvene strategije, recimo mimikrijo, ki jih ostali še ne obvladajo, to je nekdo, ki skoraj ne živi mimo službe, ker tako ali tako ves čas samo dela. Šestdeset, osemdeset ur na teden, vesel, da sploh lahko, saj bi šle sicer še tiste drobne ugodnosti, tri cigarete na dan, sendvič s sirom.

Čeprav spisana leta 1975 Beanova komična drama spregovarja o tistih, ki jih takrat vsaj pri nas nismo poznali, zdaj pa postajajo vse bolj običajen pojav – ljudi, ki delajo, a ne zaslužijo za človeka vredno življenje. Da o nedostopnosti vsakršne zabave, športa, prostega časa ne govorimo, Nellieju še baba najeda doma in ga drži na kratko. Luknjičavo ekonomijo krpa z delom med počitnicami, vmes, med šihti, se verjetno komaj naspi. Bi mislili, da Bean pretirava, če ne bi gledali TV-oddaj o zaposlenih, ki sramežljivo obiskujejo humanitarne organizacije in se tam oskrbujejo z najbolj osnovnimi potrebščinami.

Nellie je učlovečena podoba konja iz Orwellove *Živalske farme*, ki na vse odgovarja s sprijaznjenim “še bolj bom delal”, v kar izzveni celotna uprizoritev: po skoraj nesreči in ugotovitvi, da so nekateri med njimi za lastno napredovanje pripravljene tudi na sabotaže, ki naj postavijo v slabo luč celotno delovno ekipo, se fantje zaženejo in skoraj ponotranjijo občutek krivde zaradi zastoja proizvodnje. Na koncu vse steče brez posledic, čeprav je očitno samo vprašanje časa, kdaj bo koga opeklo, mu zagrabilo roko, ga poškodovalo; kruh naš vsakdanji ima trdo skorjo – predvsem za peke, nas opozarja celjska uprizoritev.