

5

5

Letnik 82

maj 2018

Sodobnost

Revija za književnost
in kulturo

sodobnost

2018 | Revija za književnost in kulturo

Uvodnik Nara Petrovič: Nekaj nasvetov slovenskim umetnikom **Mnenja, izkušnje, vizije Miha Pintarič:** O interaktivni poeziji **Pogovori s sodobniki** Kristina Jurkovič z Veroniko Simoniti **Sodobna slovenska poezija** Željko Kozinc: Nagovori, **Klemen Jelinčič Boeta:** Vesolje v očeh vsake mačke, **Brane Mozetič:** Sanje z mrtvimi, **Kaja Teržan:** Sanje sanj **Sodobna slovenska proza** Mirana Likar **Bajželj:** Osem brontozavrovih kosti, **Cvetka Bevc:** Baraba **Tuja obzorja Selja Ahava:** Stvari, ki padejo z neba **Sodobni slovenski esej** Kristian Koželj: Igralčeva zaobljuba **Sprehodi po knjižnem trgu** Carlos Pascual: Debeli zidovi, majhna okna (**Alenka Urh**), Tomo Podstenšek: Ribji krik (**Matej Bogataj**), Davorin Lenko: Bela pritlikavka (**Ana Geršak**), Kristina Kočan: Šivje (**Diana Pungeršič**) **Mlada Sodobnost** Žiga X Gombač, Igor Šinkovec: Hlapec Jernej in pasja pravica (**Milena Mileva Blažič**) **Gledališki dnevnik** **Matej Bogataj:** Zmagovalec dobi vse **Filmski dnevnik Goran Potočnik Černe:** Kulturni genocid: nekdo, ki nekdo že je, postane nihče

ISSN 0038-0482

Letnik 82, številka 5, maj 2018

Glavna urednica:

JANA BAUER

Odgovorni urednik:

EVALD FLISAR

Pomočnica glavne urednice:

Katja Klopčič Lavrenčič

Člani uredniškega odbora:

ddr. Igor Grdina, Jože Horvat, dr. Boris A. Novak, dr. Marko Pavliha,
Ivo Svetina, Dušan Šarotar, Alenka Urh, Dušanka Zabukovec

Strokovna sodelavka:

Katja Kac

Lektorica:

Katja Klopčič Lavrenčič

Izdajatelj:

Kulturno-umetniško društvo Sodobnost International

Naslov uredništva:

Sodobnost, Stare Črnuče 2b, št. 12, 1231 Ljubljana

+ 386 (0) 1 437 21 01 (uredništvo)

041 913 214 (odgovorni urednik)

Elektronski naslov: sodobnost@guest.arnes.si

Uradne ure za sodelavce od 10. do 14. ure

(po vnaprejšnjem telefonskem dogovoru).

Kazalo

Sodobnost 5

maj 2018

Uvodnik

Nara Petrovič: Nekaj nasvetov
slovenskim umetnikom 499

Mnenja, izkušnje, vizije

Miha Pintarič: O interaktivni poeziji 509

Pogovori s sodobniki

Kristina Jurkovič z *Veroniko Simoniti* 519

Sodobna slovenska poezija

Željko Kozinc: Nagovori 533

Klemen Jelinčič Boeta: Vesolje
v očeh vsake mačke 541

Brane Mozetič: Sanje z mrtvimi 548

Kaja Teržan: Sanje sanj 556

Sodobna slovenska proza

Mirana Likar Bajželj: Osem
brontozavrovih kosti 564

Cvetka Bevc: Baraba 573

Tuja obzorja

Selja Ahava: Stvari, ki padejo z neba 581

Sodobni slovenski esej

594 *Kristian Koželj: Igralčeva zaobljuba*

Sprehodi po knjižnem trgu

- 603 Carlos Pascual: *Debeli zidovi, majhna okna*
(*Alenka Urh*)
- 607 Tomo Podstenšek: *Ribji krik*
(*Matej Bogataj*)
- 611 Davorin Lenko: *Bela pritlikavka*
(*Ana Geršak*)
- 614 Kristina Kočan: *Šivje* (*Diana Pungeršič*)

Mlada Sodobnost

- 618 Žiga X Gombač, Igor Šinkovec: *Hlapec*
Jernej in pasja pravica (*Milena Mileva*
Blažič)

Gledališki dnevnik

- 624 *Matej Bogataj: Zmagovalec dobi vse*

Filmski dnevnik

- 633 *Goran Potočnik Černe: Kulturni genocid:*
nekdo, ki nekdo že je, postane nihče

Nara Petrovič

Nekaj nasvetov slovenskim umetnikom



Glede na to, da načeloma poznam kulturno srenjo, ki si bo vzela dvajset minut, da prebere to moje modrovanje, bom pisal v prvi vrsti njej in o njej. Se pravi vam in o vas. Glede na to, da vas vsaj približno poznam, je najbolje, da pišem kar v drugi osebi. V tem trenutku ste sicer le moj namišljeni sogovornik, ki ne more vplivati na moje odločitve, a kdo ve, morda vas vendarle lahko slišim? No, recimo, da vas. Recimo, da pravite, naj se prav nič ne delam finega, naj rečem bobu bob. V tem eseju sem vsemogočen in vi me podpirate, saj želite brati nekaj presežnega, kar vas osebno nagovarja, izziva, angažira, kajne? Naj me boste na koncu ljubili ali sovražili, v vsakem primeru je prav, da pišem tako, da si vaše čustvo resnično zaslužim. Zaključil bom torej, da si ne želite mlačnega razosebljenega čtiva, ki ga je v časopisih in revijah, tudi kulturnih, v preobilju. Tako torej: od tu najprej ste vi, zmenjeno!

Ko smo že pri vas: nerad mečem vse, kar se dogaja v slovenski umetnosti, v en koš, a da bi jo lažje poosebil in jo posedel na kavč k psihoumetniški obravnavi, ki sledi, bom storil prav to. Posebej ker se nosilci slovenske umetnosti obnašate in izražate, kot da je umetnost homogen organizem, ki diha in živi tako, kot vi pravite. Vsi drugi naj bi to posnemali in povzemali in živeli kulturo naroda tako, kot vi pravite. Držo do vsega naj bi imeli takšno, kot pravite, da naj bi jo imeli, da bi preživeli kot narod z živo identiteto. In če te drže ne zavzamemo, zmajujete z glavami, sami pri sebi

ste ogorčeni, jezni in včasih tudi užaljeni, posebej če spadamo v vrste politikov in gospodarstvenikov, posebej kadar smo glede kulture in umetnosti kritični ali celo cinični. Verjamem, da želite umetnosti najboljše, ampak s takim odnosom ji ne delate usluge. Naj bom na tem mestu ekspliciten glede tega, da vem, da ne uporabljam popolnih analogij; ko vam pravim vi in poosebljam umetnost, marsikomu delam krivico.

“Najprej razumi, šele potem pričakuj, da boš razumljen,” pravi poslovni guru Stephen Covey. Kakor koli doživljate njegov citat, prosim, doživite tudi svojo reakcijo nanj; predvideval bom, da se kot kulturni ljudje zmorete vzdržati sodb (oziroma bi morali biti zmožni). Pišem vam kot predstavnik vaše ciljne publike: kot nekdo, ki je včasih očaran nad vašim mojstrstvom in širino, včasih pa razočaran nad vašo hermetično, ničevo samopomembnostjo ali samopomilovanjem. Ne moti me, ko iz te drže govorite izključno o sebi, kadar pa zraven priključite tudi mene, se počutim ne le nerazumljega, ampak celo zlorabljenega.

Tako sem se počutil, recimo, ko sem poslušal govor Vinka Möderndorferja ob letošnjem Prešernovem dnevu. Za potrebe tega eseja bom uporabil njegov glas, kot da je glas slovenske umetnosti. Vem, marsikdo se s to mojo izbiro ne bo strinjal, a do konca eseja boste morali živeti z njo – in s svojo reakcijo nanjo. Omemba Prešernove *Glose* na samem začetku je nakazala, da bo govor tekel po standardnih tirnicah, ki jih umetniki ubirate, odkar vas poslušam: “Umetnikom država prisluhne samo z enim ušesom, izvoljeni politiki nas peljejo žejne čez vodo, požirajo vse obljube, umetnikom se samo jemlje itd.”

Ko besede “umetnost je edina reč v tej deželi, ki je še zares naša, vse ostalo se izgublja v nič”, požanjejo aplavz, se ob tem zamislim. Vprašam se, kaj neki počnete slovenski umetniki? Kako izpolnujete svoje poslanstvo izgradnje in ohranjanja slovenske identitete, če v odnosu do države ne odrastete, če niste sposobni priobčiti ljudstvu tistega, kar mu je treba priobčiti, kar mora slišati in videti, kar potrebuje za zorenje in zdravo identifikacijo s širšo skupnostjo – lokalno, regionalno, nacionalno, evropsko, globalno – v jeziku, ki ga ljudstvo razume in objema? Kritizirate državo, kot da ste ločeni od nje, in v istem glasu zahtevate, naj prispeva več za vaše ustvarjanje, kot da ste njen del.

V skupini, v kateri delujem, se držimo načela, da kritiko do drugih izražamo le, če smo pripravljeni dejavno prispevati k izboljšavi. Šele ko smo se pripravljene posvetiti svojemu deležu odgovornosti za obstoječe stanje, šele ko to izboljšamo pri sebi, smemo na tapeto dajati napake drugih in jih pozivati k spremembam. Poleg tega moramo ohraniti držo aktivne

podpore, skratka, tudi kaj narediti, da pomagamo k premiku do spremembe – celo na področjih, kjer nismo doma. Tako zagotavljamo konstruktivnost, saj mora kritik zares spoznati razmere, probleme in ljudi, ki se z njimi spopadajo, ne more zgolj godrnjati, medtem ko se “vse izgublja v nič”.

Menim, da imate umetniki ključno vlogo pri aktivnem oblikovanju družbe po meri človeka, in kadar ostajate pasivni ter je ne prevzimate pogumno in karizmatično, jo prevzame nekdo drug po nekih drugih merilih. Dandanes to vlogo najpogosteje prevzame sociopat, ki se ni sposoben zavedati svoje duševne neuravnovešenosti, a je tako absolutno zaverovan vase, da tudi drugi ne upajo podvomiti vanj. Vsi se ga bojijo in se mu bodisi umikajo bodisi se mu tiho udinjajo, najsi so njegova dejanja še tako zmešana. Tako pristanemo v svetu, ki mu vladajo karizmatični norci, ki nonšalantno vlečejo svoje blazne poteze, mi pa se jim nismo sposobni postaviti po robu. Dolžnost vas, umetnikov, je, da nas oborožite s simboli in pomeni, s katerimi zmoremo prebrati in razkrinkati takšne sociopate ter zbrati pogum, da jih postavimo na mesto, ki jim gre. Vem, to danes ni lahka naloga. Niti najboljšim to ne uspeva, saj je denar bolj sveta vladar kot kadar koli v zgodovini. To, da je z denarjem možno kupiti in izpriditi vse, je temeljni izziv sedanjega časa. Umetnost mora postati kos tem izzivom, da bi obstala kot živo bitje v živem družbenem ekosistemu, organsko uglašena z njim. Zaščitena umetnost je kot ogrožena živalska vrsta v rezervatu; ni umetnost, ampak izumetničenost.

Sporočanje je vaša krepost. Uporabite to krepost tako, da sporočila dosežejo želeno publiko – tudi politike in gospodarstvenike. Če ne veste, kako, se učite od tistih, ki to obvladajo. Ne bodite preponosni, češ, kar ne spada v umetnost, se za umetnika ne spodobi. Privoščite si širino. Učite se od trgovca dobro prodajati svoje blago, naučite se biti še boljši, da bo vaš izdelek privlačnejši, okusnejši, bolj moden. Učite se od klovna, kako ljudem izvabiti nasmeh na obraz, a storite to tako, da se ne bodo smejali vam, ampak sami sebi.

Ed Gillespi pravi, da se moramo pripovedovalci novih zgodb bolj zabavati kot pripovedovalci starih zgodb, ter to početi njim jasno na očeh, da nas dobro vidijo. Umetnost si ne more privoščiti, da ostane zaprta v užaljenost, ker ni prepoznana. To je otročje. Naučiti se mora vesti času primerno in živeti v aktualnem ekosistemu. Da bi bili uspešni, moramo pisati tako, da bodo ljudje hlatali po naših delih. Šole moramo narediti take, da bodo otroci hoteli hoditi vanje. Kulturne proslave moramo približati vsem, tudi mladim. Moramo biti pametnejši. Trapasto je na silo poskušati

doseči učinke, ki si jih želimo, ob ignoriranju odzivov, ki nam nedvoumno sporočajo, da zaželenih učinkov ni.

Ko se pogovarjam s prijatelji iz umetniških krogov, mi poročajo o porazni dinamiki med sodelavci, o hudih razdorih med upravo, ustvarjalci in drugimi uslužbenci. Omenjajo mi egoizem, ekskluzivizem, alkoholizem, hegemonijo, narcisizem, aroganco, ignoranco, vkopanost v zamere in užaljenost, boje in bitke, telesno in duševno nezdravje. Umetniška ustvarjalnost je prisiljena životariti zavoljo nezrelosti in nepripravljenosti ljudi na to, da bi odrasli.

Strinjam se z Vinkom Möderndorferjem, ko pravi, da umetnost ne postavlja zidov, umetnost jih ruši. Od vas, umetnikov, bi si želel združevanja najprej med vami samimi, v vaši lastni čredi. Ko to dosežete, boste izžarevali avtoriteto, ki jo terja soočanje s prej omenjenimi izzivi. Ni samo po sebi umevno, da se umetniki združujete v klike in se ne pogovarjate z drugimi klikami. Umetniki bi morali vedeti bolje. Ko se lotite celjenja strankarstva in razdorov v lastnih vrstah, se jih lahko lotite tudi v širšem smislu – kar rešujete sami, veselo kritizirajte pri drugih, zlasti če ob tem aktivno podpirate celjenje ran v naši družbi. Hvala vsem, ki to počnete!

Enotnost v vaših vrstah je seme enotnosti slovenskega naroda, to je temelj povezovanja med vsemi družbenimi plastmi in panogami. Ni prav, da se zapirate v samopoveličevan umetniški krog, iz katerega nagovarjate preostalo družbo, obenem pa si z *argumentum ad populum* pridružujete nekatere druge kroge, da bi bil vaš glas zajetnejši. Ko to storite, se počutim ugrabljenega.

Umetniki ste pred težko nalogo. Drugim morate biti zgled širine in vključevalnosti na vseh področjih, zgled samozavedanja, integritete, telesnega, duševnega in socialnega zdravja, suverenosti, kompetentnosti in, da, tudi ljubezni. V Möderndorferjevem govoru sem slišal ljubezen do umetnosti in do slovenskega naroda, želel bi si, da bi jo podkrepil z empatijo do prav teh konkretnih ljudi, ki so sedeli pred njim v publiki. Dvakrat sem si ogledal televizijski posnetek govora in ob tem pozorno spremljal vse v dvorani: tako obraz govorca kot obraze poslušalcev. Pahor in Cerar sta sedela v prvi vrsti kamnitih obrazov, vajena hladnokrvnosti ob obsipavanju z obtožbami. Od umetnika ne bi pričakoval, da poskuša kaj spremeniti s prav takim politikantskim pristopom, kakršnega v svojem govoru okrca.

Morda sem posebej zahteven poslušalec, a z mojega zornega kota se Vinko Möderndorfer ni približal politikom, medtem ko jih je nagovarjal. Ni jih razumel, medtem ko je izražal pričakovanje, da bi oni razumeli njega. Ko se to zgodi, podvomim, da razume mene ali da me sploh lahko razume. In

če me ne razume, potem ne zastopa mojega glasu. Sodobni umetnik mora biti presežni mojster komunikacije. Sposoben mora biti slišati sogovornika in sebe – zares slišati –, in ga prav s tem izzvati! Če tega ne zna, naj se uči od mojstrskih pridigarjev, retorikov, lobistov in demagogov ter naj temu doda svojo kulturo in etiko.

Zapisal sem, da v tem eseju sebi in vam dvigujem prečko više kot kadar koli doslej. Zaupam, da zmorete slediti, kako jo postavljam vam. Kako jo postavljam sebi, bom pojasnil na koncu. Širjenje oklepa samoomejujočih konceptov in predstav, v katerih se gibljejo vaše misli, bom nadaljeval z izjavo, da se mi zdi vsaka izjemnost vredna naziva umetnost. Ritmična gimnastičarka in umetnostna drsalka sta prav toliko umetnici kot balerina in plesalka sodobnega plesa, tu je meja med športom in telovadbo posebej tanka. Če vprašamo ljubitelje športa, bi med umetnike uvrstili tudi izjemne nogometaše, smučarje, košarkarje, golfiste, skakalce ob palici ... Nič drugače ni z zdravniki, učitelji, avtomehaniki, matematiki, vozniki, vrtnarji, zidarji, menedžerji, lončarji, politiki ... Nekateri so preprosto umetniki, naj jim družba to oznako pripíše ali ne.

Pomislite na izjemne posameznike, ki ne spadajo v klasične umetniške panoge, a so navdihnili ustvarjalce, da o njih napišejo knjigo, pesem, dramo, posnamejo film. Kar ustvari umetnik, je le posnetek resničnosti, in če je posnetek priznan za umetnino, zakaj ne bi bil tudi izvirnik? Igralci dobivajo oskarje, ker dobro uprizorijo Winstona Churchilla, Margaret Thatcher, Stephena Hawkinga, zakaj ne bi tudi osebe, ki so jih navdihnile, šteli za umetnike?

Predstavljam si eno prihodnjih podelitev nagrad Prešernovega sklada, na kateri klasični umetniki stopite iz svojih okvirjev in nagovorite kroge pravkar opisanih "umetnikov". Predstavljam si podelitev priznanj za umetnost friziranja, strežbe, ometavanja stavb, urejanja izložb, menedžmenta, vzgoje, diplomacije, transporta, smetarstva – brez strahu, da bi s tem banalizirali klasično umetnost.

Umetniki morate natančno opazovati družbo, da bi lahko zares pisali njej in o njej – nam in o nas. Razumite nas, pa se bomo morda tudi mi zares potrudili razumeti vas. Vodite nas in nam kažite, kako se je prav vesti do drugih, da se bomo želeli tako vesti tudi mi. Opazite nas in nas nagradite s pohvalo, takšne geste bi bili sila veseli! Če jokate, da vas ne vidimo, in pričakujete, da vam posvetimo pozornost, ker pač jokate, nam ne dajete spodbudnega sporočila. Ne jokajte, če vam nazadnje obrnemo hrbet in kot umetnika objamemo nekoga neobičajnega, dinamično vpetega v družbo, večšega v mnogočem, zdravega, polnega življenja. Slovenski arhetip

umetnika je ubogi, nesrečno zaljubljeni pijanček, ki ustvarja, ker bi se mu zmešalo, če ne bi, a se je kljub vsej genialnosti nezmožen spremeniti (se pa za razliko od drugih tega vsaj zaveda).

Menim, da z godrnjavostjo le poglobljate vzorec žrtve v odnosu do izkoriščevalskega starša, ter utrjujete prepričanje, da ničesar ni mogoče spremeniti. Edini način, da pride do komunikacije med vami in državo, je, da še glasneje godrnjate, dokler država vendarle ne popusti. Sledi racionaliziranje zajedavstva in prelaganje krivde na anonimno avtoriteto, ki bojda bdi nad vsemi nami. To je kronično visenje na *argumentum ad misericordiam*. Dokler v Sloveniji vladajo takšna merila kulture in etičnosti, se bom izvezal iz obojega in se le občasno oglasil, da preverim vaš pulz. Na primer zdaj.

Vedite, da ste vsi del istega družbenega organizma. Tako vi kot politiki in gospodarstveniki se gibljete v istem polju polimorfnih zgodb, izbirate si iste strategije samozanikanja in selektivne zaznave, da bi sploh zmogli navigacijo po lastnih mentalnih projekcijah. V isti stiski ste vsi po vrsti, le da vklapljate in izklapljate različna vzporedna stanja zavesti v različnih trenutkih. Ko postavite katero koli enodimenzionalno stvarnost nad druge enodimenzionalne stvarnosti, s tem v drugih vzbudite nelagodje in upor; vsi čutimo, da nekaj ni prav, a ne vemo, kaj točno ni prav, zato ne dvignemo glasu. Že dolgo poskušam ta pojav plastično izraziti in zdi se mi, da mi po malem le uspeva.

Pozivam vas, elitne mislece, da gradite alternativo, da jo poosebljate, da ste drzno revolucionarni. Bolje od drugih bi morali vedeti, da smo ljudje mentalna projekcija samih sebe. To, kako se samoopredeljujemo, perfidno določa to, kakšni dejansko smo. Misel pride najprej, na njeni podlagi se oblikuje človek. Ko si ponavljamo zgodbe o sebi, utrjujemo lastno identiteto – tako v dobrem kot v slabem smislu. Vi, umetniki, ste pri tem nezamenljivi, saj nam zgodbe rišete v podobah, ki so dostopnejše naši podzavesti in nadzavesti. To je velika odgovornost! Jeff Gomez je rekel, da je zgodba močnejša od vsakega orožja in da so pripovedovalci zgodb, bolj kot bojevniki, vplivali na to, kako smo se razvijali kot rasa. Še kako prav ima!

Zgodbe o sebi si pripovedujemo s polimorfno držo, pri kateri kot foton preskakujemo iz stanja delca v stanje valovanja in nazaj, le da je pri ljudeh vzajemno izključujočih se stanj mnogo. Ko smo v enem stanju, ne vidimo drugih in obratno. Ko zmoremo videti hkrati več stanj, se zavemo patesičnosti tovrstnega preskakovanja. Najprej vidimo, kako to počnejo drugi, potem vidimo tudi sebe, nazadnje začnemo iskati druge, ki vidijo kakor mi, ter spoznamo neizogibno realnost: da smo strašno redka vrsta.

Nekateri umetniki nezavedno čutite navedeno polimorfno stanje v družbi in tudi način, kako si pripovedujemo zgodbe o sebi. To zavedanje vas žuli in muči, ne da vam spati. Pišete, plešete, pesnite, ker bi se vam zmešalo, če ne bi. Nekaj vam ne da dušnega miru, dokler tega občutka ne postavite kot zrcala še drugim. Drugi se v vašem izrazu prepoznajo in s tem očistijo iz svoje duše kanček nakopičene tesnobe, sprostijo se, ponovijo si zgodbo o sebi v novi obliki, v novem kontekstu. Vzajemno izključujoča se stanja se za kratek čas zlijejo v polju zavesti, in čeprav tega morda ne znamo (ali si tega ne dopustimo) povsem integrirati v novo zgodbo, nam zadostuje, da ohranimo občutek smisla osebne in skupne identitete.

Umetnostni analitiki razčlenjujejo vaše izraze tehnično, ne umetniško. Drugačnih analiz pravzaprav ni, so le tehnične. Redki analitiki zmorejo zaznavati polimorfnost vaših zgodb v eni mnogodimenzionalni podobi in jo izraziti poetsko ter jo tudi nasloviti prav na vas in ne biti tako splošni, da se sporočilo zamegli. Silno težko je zaznavo polimorfnosti izraziti v jeziku, ki bi ga še tako kompleksni misleci in zahtevni bralci znali in zmogli razumeti. Paradoks umetnosti je, da za vzbujanje vednosti v drugih, potrebujete omejevanje lastne vednosti. Notranja napetost, ki vas žuli in sili k ustvarjanju, mora ostati v polju nezavednega, vzajemno izključujoča se stanja se morajo izključevati – če vse to ozavestite in naredite povsem dostopno razumu, izpuhti čar ustvarjanja, izgine ustvarjalni nagon, sami sebi postanete patetični. Umetniki morate družbeno blaznost gledati skozi filter takšne ali drugačne omame, da bi sploh lahko ustvarjali umetnost o njej.

A to ste le vi, umetniki, kot smo vas poznali do zdaj. V svetu se že dogaja kvantni preskok v novo stvarnost, v kateri se prepletajo in integrirajo plasti družbene presežnosti v večdimenzionalnem polju, v katerem med predmetom umetnosti, stvarnikom umetnosti in uživalcem umetnosti ni ostrih razmejitev. S tem ste vsekakor že seznanjeni in ta sredstva uporabljate pri svojem delu. Izziv je, kako daleč z odra posegati v realni svet, kako ga režirati iz polja umetnosti, kako s pisanjem izrisovati konkretno stvarnost in je ne le opisovati, kako ustrezno dozirati eksplicitnost tega procesa – včasih je to nujno, včasih uničujoče, vmes je sivo polje, v katerem se še učimo obnašati v skladu s situacijo. V vsakem primeru vzajemna zlitost v ustvarjalnem procesu vodi v domačnost v polimorfnosti in je seme evolucije družbene zavesti. Kvantni preskok nakazuje zorenje družbenega ekosistema, s katerim umetnost mora rasti, da bi se izognila izumetničenosti.

Izumetničenost je v kulturi preveč domačna in bohotna, kar je najbolj razvidno prav na kulturnih praznikih. Nerač hodim nanje, ker protokol od mene zahteva zategnjenost, težo in grenčino kot na komemoraciji. Skoraj pričakovano je, da s sabo prinesem vsaj prgišče skesanosti in da hipohondrsko zagodrnjam nad poraznim stanjem v slovenski umetnosti. Novi časi narekujejo drugačne proslave, pri katerih med odrom in publiko ni ostre meje, kjer so vsi izzvani k sooblikovanju dogajanja, kjer skupaj praznujemo razkošje ustvarjanja in ga prav s tem poživljamo, ker smo vsi umetniki.

Rad bi videl kulturni protokol, ki v zanosnem plesu povezuje Talijo in Melpomeno pod drzno taktirko Dioniza, kjer z avtentičnostjo, pohvalami in zlasti živimi čustvi izvajlja udeleženosť v umetnosti iz vsakogar. Sedanji kulturni protokol je neživljenjski. Toliko tega mora ostati neizrečenega ali pa je izrečeno s take razdalje in skozi take filtre, da ne more biti slišano. Ko Möderndorfer "pohvali" eno od vlad, ki je bila glede svoje nenaklonjenosti do umetnosti povsem eksplicitna, in je strog do drugih vlad, ki so jih najprej polna usta, pozneje pa le skomigajo, sem vesel, ker vleče implicitno v eksplicitno. Tega bi si želel še več, zlasti refleksivno. Žal danje umetnosti na tapeto na kulturni praznik ne paše niti v protokol niti v funkcijo govornika.

Ko umetnost postane varovanje tega, kar je, namesto da bi bila negovanje drznega raziskovanja novega, zame to ni več umetnost. V družbi boste vedno najbolj priljubljeni tisti umetniki, ki se vas ne dotikajo ne svetosti ne profanosti tega sveta, ne norme ne standardi. Ljubimo vas, ko ste poeti, boemi, nekonformisti, ko premikate meje, ko ste močni v sebi in veste, kaj počnete, najsi vsi drugi mislijo drugače. Nekoč pride dan, ko spoznamo, da ste vi imeli prav, mi pa smo bili v zmoti. Umetnost je najbolj žlahtna, ko se ne valja po blazinah, ko je stisnjena v kot in prisiljena v boj za preživetje.

Ko to pišem, razmišljam o svojem ustvarjanju in ugotavljam, da zanj potrebujem resnično malo: predvsem čas in navdih. Čas si zlahka zagotovim tako, da živim frančiškansko skromno in v tej skromnosti najdem razkošje. Navdih si zagotovim s pronicljivim opazovanjem mnogoplastnega dogajanja v družbi v vsakem trenutku in z angažiranim sodelovanjem v njem. Publiko imam zagotovljeno, ker sem nekonformistični poet z integriteto, ker nenehno rastem in se razvijam ter ne počivam na lovoričah; grem tja, kamor si večina ne upa, in od tam prinašam pomene in simbole, po katerih ljudje hrepenijo.

Ko vidim, kako malo materialnega blaga potrebujem za svoje umetniško ustvarjanje, se sprašujem, po kakšni neki pomoči hlataste drugi umetniki? Saj vem, profesionalci ste in živite (skoraj) izključno od svojega

ustvarjanja, imate družine in stanovanja. Čas in navdih za ustvarjanje si morate zagotoviti drugače ter si obenem zagotoviti človeka dostojno življenje v zahtevnih časih, v katerih živimo, ki so vse prej kot naklonjeni umetnosti. Ne morete sami preživeti na "svobodnem" trgu, posebej v Sloveniji ne.

A ker je že bila omenjena *Glosa*, naj nas spomnim na njene zadnje vrstice:

*Koder se nebo razpenja,
grad je pevca brez vratarja,
v njem zlatnina čista zarja,
srebrnina rosa trave,
s tem posestvam brez težave
on živi, umrje brez dnarja.*

Berem te besede in se sprašujem o neločljivi vezi med umetnostjo in pomanjkanjem. Naj parafraziram Duška Radovića: "Umetnost potrebuje pomanjkanje časa, nelagodna mesta in vrsto otežujočih okoliščin. Tedaj je lepa, le tedaj cveti. Več ko je časa in prostora in raznih drugih ugodnosti, bolj umetnost izgublja draž. Nikjer ni umetnost tako puhla, kot če nastaja v velikih, lepo opremljenih in dobro ogretyh pisarnah."

Ne strinjam se, da je manjšanje podpore umetnosti nujno slabo za umetnost. Prešeren v *Glosi* našteje vrsto umetnikov, ki jim je bilo pomanjkanje ključna podpora pri ustvarjanju mojstrov in, bili so na obrobju normirane umetnosti ali celo sredi cenzure in kriminalizacije umetnosti. Danes odkrite cenzure ni, glavna nevarnost je, da normo in standard umetnosti okupirajo samoustoličeni oblikovalci simbolov in pomenov ter v to uniformirano sfero ne spustijo drugačnih od sebe.

Kaj, če umetnost res najbolje uspeva v pomanjkanju časa, na nelagodnih mestih in ob vrsti otežujočih okoliščin? Kaj, če Möderndorferjeve besede, da umetnost klavrno životari, crkuje v lakoti, pomenijo za umetnost nekaj dobrega? Ali lahko v pomanjkanju najdemo spodbudo, da dopustimo evolucijo umetnosti na temeljih globalne krize identitete? Ali zmoremo umetnost prepustiti novi generaciji umetnikov, ki rastejo iz zaostrenih okoliščin? Želim si, da bi umetnost živela kot dinamična bitnost, uglašena z naravnim ekosistemom in ne stlačena v umetni rezervat, kjer sicer laže preživi, a za ceno pristne bitnosti.

Doslej sem se v eseju namerno izključil iz krogov umetnikov, saj sem tako laže gradil dialog z vami, "klasičnimi" umetniki. Sem hibrid pisatelja,

socialnega analitika, mnenjskega vodje, pobudnika in agenta sprememb. V zadnjih odstavkih bom spremenil glas, se vam pridružil in pisal o nas, umetnikih, v prvi osebi. Začenjam tako, da vnovič berem celoten esej v prvi osebi ednine in pri sebi preverjam, česa se iskreno držim, kje pa sem licemer. Tako samemu sebi dvigujem prečko. Naj se še tako trudim biti samorefleksiven, vem, da bo pozoren bralec v eseju zasledil vrsto primerov *tu gouque*. Sam sem jih že.

Toda umetniki se ne smemo jemati preveč resno, da bi lahko resnično razumeli sebe – tako samih sebe kot drug drugega. Pravzaprav se nihče ne sme. Branje eseja v prvi osebi mi povzroča nelagodje, tu in tam me kakšna lastna izjava zbode. Človek sem. Predstavljam si, da koga drugega zbode še bolj in vzbudi raznovrstna čustva – upravičeno! Naj me ljubite ali sovražite, upam, da si vaše čustvo res zaslužim.

Vse sprejemem, le užaljenosti ne. Užaljenost ni dostojna umetnika, saj temelji na jemanju sebe preresno, na slepem narcizmu, ki vodi v strah pred razvojem in širino. Užaljenost je nekaj, kar je nemogoče dati, užaljenost je možno le vzeti. Izberemo si jo sami in v prav nobenem primeru ni upravičena. Nujno jo je preseči, da bi oklep samoomejujočih konceptov in predstav, v katerih se gibljejo naše misli, končal širši in odprtejši. Zame je bilo širjenje mojega lastnega oklepa uspešno, le želim si lahko, da je bilo tudi za vas in da zdaj jasneje vidite polimorfna stanja v lastni mentalni projekciji sebe.

Ničesar od vas ne morem pričakovati, kaj šele zahtevati. Tvegat sem. Psihoumetniška analiza, ki se je zgodila v moji glavi, je zdaj, ko ste jo prebrali tudi vi, postala del splošnega polimorfnega polja in se aktualizirala. Niste več le moj namišljeni sogovornik. Kmalu bodo prišli odzivi in takrat bom lahko preveril naš novi umetniški pulz. Sama anatomija človeške družbe narekuje, da se spremembe v njej dogajajo počasi, zato si ne obetam ničesar drastičnega. A kdo ve, morda me kakšno leto v bližnji prihodnosti povabite za programskega vodjo proslave ob Prešernovem dnevu? Obljubim, da bo proslava strašna! Da bi mi zaupali kaj takega, bi morali ogromno tvegati, ker bi si zelo verjetno marsikdo izbral biti užaljen. A zdaj, ko veste, da nikogar ne morete užaliti, to ne zveni več tako strašno, kajne?

Izziv za pisatelja je za natečaj napisati tak esej, da ni ob njem nihče potrta, kaj šele užaljen, ne nagrajenec, ne komisija, ne tekmeči, ne bralci. Moja nagrada je že to, da sem v sebi, komisiji in bralcih spodbudil čut za eksplicitnost, s katerim bomo vsi pronicljiveje brali prav vsa besedila in bomo sposobnejši prepoznavati izjemnost povsod.

Mnenja,
izkušnje, vizije

Miha Pintarič

O interaktivni poeziji



V času, ko je vse, kar se zdi kaj vredno, 'interaktivno', od najbanalnejših računalniških iger do inštalacijske umetnosti in visoke znanosti, ki jo navadni smrtniki kljub poznavanju 'načela' interaktivnosti in malce blefiranja kaj slabo razumemo, se termin 'interaktivna poezija' sliši zelo domače. Pustimo ob strani dejstvo, da je vsaka poezija, kakor tudi vsaka umetnost, sama po sebi interaktivna, saj bralca oziroma gledalca 'nagovarja', in če je pri tem uspešna, bo v njem zbudila odziv. Ta bo toliko kvalitetnejši, kolikor bo gledalec/poslušalec bolj oziroma bolje prisoten pri soustvarjanju zadevnega umetniškega dela. Kaj je torej interaktivna poezija? Verjetno prav takšno 'soustvarjanje'. Na to vprašanje sem že poskušal odgovoriti, in sicer začeni z zelo minimalistično zgodovino interaktivnosti v gledališču, kjer se mi je zdela bolj očitna kot v poeziji, morda celo bolj 'samoumevna'. Pozabil sem, da bi bilo verjetno bolje začeti z definicijo pojma 'interaktivnosti'. Ta pojem bi bilo mogoče definirati kot *dejavno vplivanje dveh ali več polov aktivnosti drug na drugega*. Pri gledališču so to igralci s celotno gledališko ekipo na eni in publika na drugi strani. Pri filmu, na primer, stvar ni tako preprosta, saj neposredni odziv ni mogoč. Če vržete paradižnik ali gnilo jajce v filmsko platno, ker niste zadovoljni s tistim, kar je na njem, vas bo policija odpeljala na streznitev (to, da niste pijani, ni pomembno), kinematograf pa vam bo poslal račun za nastalo škodo. Morda boste celo prišli v časopis ... hm ... ne, ne na kulturne strani, četudi bi bilo vaše dejanje

‘ne-kulturno’ in s tem ‘kulturno’, vsekakor bolj kot dejanje tistega, ki je ostal doma. ‘Kulturnih’ strani namreč ni več. Pa poreče nekdo, ja, saj, pesnika imaš pa ves čas ob sebi kot kužka na štriku ali kakor so nekdanj imeli nočno posodo pod posteljo ... in je pripravljen sprejeti tvojo kritiko in moralno-etične pomisleke in zadržke ter nanje odgovarjati. Že, že, toda od filmarjev pričakuješ marsikaj, dobrega malo, ah, sicer pa film ni pesem, tista prava, ki se te tako ali drugače dotakne, tista, visoko leteča, tista, ki so ji včasih nadevali oznako ‘sublimna’, skratka, *tista*, in je prav zato ni dovoljeno popacati, kar se sme pri filmu, pri poeziji pa ne, bog ne daj, kakor tudi ne pri gledališču.

Pri interaktivni poeziji je več dejavnih polov oziroma so vsaj trije. Pesnik kot prvi, brez katerega ne bi bilo poezije, pa založnik in potem še bralec. Ta trojica je minimum družbeno-kulturnega konteksta, v katerem se rojeva poezija. V primeru gledališča je interakcija bodisi neposredna bodisi posredna. V prvem primeru gledalec stori isto, kot je storil že pri filmu, vendar je v gledališču to sprejemljivejše kot v kinematografu. Kajti to je gledališko občinstvo svoje čase že počelo in morda še kje svobodno počne. Posredna interakcija se zgodi s časovnim zamikom, ki ga potrebuje kritik, da spiše kritiko. Pri poeziji je pomembno, da na videz posredna interakcija postane neposredna, kar sem poskušal dokazovati v tistem eseju, v katerem sem se razpisal o interaktivni poeziji z nekaterimi navedki, ki so se mi zdeli dovolj prepričljivi in so takšni verjetno tudi bili. Naj vas spomnim na dva:

“Poldne zvoni.

Konec oktobra je, meglen delavni dan.

Sedim pred gostilno na Rožniku,

sam.

Nobenega razloga ni za sentimentalnost,

kaj šele za patetiko.

To ... dan za poezijo.”

Pri prvem je šlo zgolj za besedico, ‘je’ ali ‘ni’, ki je odločala o pomenu vsega besedila, ga tako ali drugače osmišljala in usmerjala s tem, ko mu je dajala tak ali drugačen pomen. Drugo besedilo je bil sonet, ki je svoj interaktivni potencial zastavil dosti bolj rigorozno, zato je najprej prišla na vrsto obrazložitev in šele nato besedilo samo, namreč v izogib akutnim zdravstvenim

težavam na strani bralcev, ki bi utegnile načeti tudi naš že tako kompromitirani zdravstveni sistem. Takole je šlo: “Vljudno naprošamo bralce, ki so občutljivi za spodobnost jezika, naj se vzdržijo branja zadnjih dveh kitic. V nasprotnem primeru prevzemajo vso odgovornost za morebitne posledice.” Takšen napis predpostavlja poštenost in odkritost bralca, ki se ima za takšnega, in izključuje licemerstvo in odvečno zgražanje nad pesnikovo, če ne celo pesniško moralo. Ker pa je človeška natura pri bralcih enaka kakor pri pesnikih, upravičeno domnevamo, da bo bralčeva zvedavost premagala njegovo moralo oziroma, ja, moralnost. Zato takoj za prvim delom opozorilnega besedila pride še drugo, in to tako, da je dotlej skrito pod <okencem>, na katerega zunanjem delu je napisano prvo besedilo: “Očitno vas malce krepkejše izrazoslovje ne moti, do česar imate vso pravico. Vas moti? Saj ste bili opozorjeni, zakaj ste pa rinili nekam, koder ste vnaprej vedeli, da ni vaše mesto? Ne izgovarjajte se, da človek pač vidi, kar mu pade v oko, tu ne gre za naključje, saj ste morali, da bi lahko brali, s tem namenom odkriti besedilo. Tako ste ga dokončno in dejansko objavili šele vi.” Očitno gre za interaktivnost, ki seže dovolj daleč, da bralca prek pesnika poveže celo z založnikom. Razlika je ta, da založnik, kakor pesnik, dobro ve, kaj hoče, pri bralcu pa je to zelo vprašljivo. Bralec namreč osredotoči svojo ‘željo’ na besedilo, ki bi ga na vsak način rad videl in prebral, čeprav si na razumski ravni močno dopoveduje, da to ne pride v poštev, kajti slutiti, da ga pesnik in založnik nekje na tej poti čakata v zasedi. Bralec torej resno tvega, da bo potegnil ‘ta kratko’. Toda želja je močnejša. Torej:

Jogging

Šel sem na Rožnik teč v zgodnji pomladi,
aprila, ko vse poganja in brsti
in na vsaki veji ptičji zbor žgoli,
da v tej lepoti vsi smo znova mladi,

ki nam srce budi se v novi nadi
in ljubezni si obeta in medli,
upajoč, da kar na zemlji je ljudi,
nekoč se vsi bodo imeli radi.

Ah, kurc! Narava je morda že lepa,
ampak ker sama sebe nič ne šteka,
za hudobijo in lepoto slepa,

to in vse drugo pade na človeka,
ki z glavo je kot majmun v vejah s ptički,
erectus pa dobil jih bo po p...

Znova se lahko vprašamo po bistvu interaktivnosti, saj zgornja definicija očitno ne zadošča. Interaktivnost je vse, je življenje samo. Zaradi interakcije, ki je udejanjenje interaktivnostnega principa, gre življenje v vseh svojih manifestacijah naprej. 'Interaktivna' poezija je pleonazem, če jo vzamemo v osnovnem pomenu termina. Poezija je namreč tako in tako interaktivna. V specifičnem pomenu pa gre za posebno vrsto poezije, ne po vsebini niti ne po obliki, temveč po namenu. Bralec, ki je že tako in tako soustvarjalec pesniškega dela, saj ga bere in poustvari v svoji zavesti, dobi možnost še globljega uvida in razumevanja pesniškega akta s tem, da določene pasuse in stihe dopolnjuje po lastni izbiri in postane njihov soustvarjalec, ob tem pa prevzame tudi del odgovornosti. Interaktivnost se lahko porazdeli enakomerno, bralec oziroma soustvarjalec takšne poezije ima na voljo, na primer, vsako drugo kitico pri štiri- ali večkitični pesmi:

Interaktivna I

Nebo temni se, morje valovi,
vse me na romantiko spominja,
še vreme se kvari in spreminja
in zrak, medtem ko piha, se hladi.

*Spreminja se dan in letni čas, neprijazna burja veje, na obali stojim,
se za ... držim in gledam v daljavo.*

Zbogom, morje, za leto ali več,
kod sam bom hodil, res ne vem,
a vem, da boš čakalo, tudi če bom preč.

Vrnem se, romantika je lepa reč, a še lepše je šumenje tvojih valov.

Kot sami vidite, je vsaka druga kitica, po ena kvartina in tercina (kajti spet gre za sonet), povzeta v proznem stavku, da ima pesnikov nadaljevalec lažje delo, pri čemer ni nujno, da navodila upošteva, na določenih mestih to celo izrecno ni priporočljivo. Sicer pa nikakor ni nujno, da je ustvarjalni

prostor tako rigorozno določen, saj je popolnoma dopustno, da sta potencialnemu bralcu oziroma soustvarjalcu pesmi na voljo prvi dve kitici, če gre, recimo, spet za sonet, drugi oziroma zadnji dve pa mora napisati sam, pri čemer mu pomaga ključ ene od dveh rim v tercinah (s tem, ko mu je nakazana oblika, mu je danih nekaj namigov tudi glede vsebine):

Interaktivna II

Sonce zahaja, sonce zahaja,
zadnji žarki gredo za goró,
na nebu se zvezde prižigajo,
iz dežele poletje odhaja.

Sonce zahaja, srce pa baja,
le kaj nam življenje prineslo bo,
meglica skoz' noč se vije v slovo,
hladna jesen pa v dušo prihaja.

... -----

... drsi.

... -----
... žari.
... gori.

Nekako takšna naj bi torej bila interaktivna poezija. Pod tem imenom se lahko skriva tudi slaba poezija, a interaktivnost ni nikakršno opravičilo zanjo, slabo poezijo je treba preganjati. Kajti poezija se ne deli na interaktivno in "samo aktivno", saj je vsaka poezija, kaj poezija, vsaka umetnost do neke mere interaktivna (poezija pa je bistvo umetnosti, apodiktično rečeno, vendar resnično). Edina pertinentna delitev poezije je že od nekdaj in vedno bo le delitev na dobro in slabo.

*

Poseben primer so kratke interaktivne pesmi, ne nujno haikuji. Obstajajo namreč še krajše, eno- ali dvovrstičnice. Zanimivo je, da eno- ali dvovrstične

kreacije načeloma omogočajo in celo zahtevajo več umetniške inventivnosti in svobode kot daljše pesniške oblike, na primer sonet, ki sam po sebi sicer ne sodi ravno med dolge pesniške oblike. Poglejmo nekaj primerov, pa začnimo z malce daljšimi. Tu gre za poustvarjanje oziroma za re-kreacijo v vsebinskem smislu, za kar so prav najkrajše pesmi, pravzaprav “pесmice”, najprimernejše. Iz pesmi je treba, kakor iz razpihane žerjavice, ustvariti kontekst, ki ga pesmi nosijo s seboj in ki je seveda specifičen za vsako posebej, le narava ognja, ki je v vsaki, je ista. Če ima (po)ustvarjalec količkaj pesniškega daru, bo uganil takšno posebnost okoliščin in s tem pesmi. Seveda v takšnem primeru ne bo šlo za visoko poezijo, vsaj običajno je tako, marveč zgolj za odziv na družbene razmere ali kaj podobnega:

Doktor spred' in zad'

Če doktor doktorira,
potem bo več kot klinik,
zdravstvo promovira
in bo medicinik.

Minister spred' in zad'

Ministrica je čuden tič,
saj v njeni je naravi,
da obljubo v žep pospravi:
iz nje gotovo ne bo nič.

Iz pesmi, ki je satirična, nastane v določenih primerih parodija, mogoče celo *pastiche*. Satira je kritika razmer z zunajliterarnim ciljem, medtem ko je parodija pisana na predobstoječe besedilo in ima vrednost karikature (no, pri slabem karikaturistu, pri katerem se portretiranca ne prepozna, je ta vrednost zreducirana na satiro). Politika kot karikatura stroke? Ali politika kot karikatura satire? Mislim, da se odgovor ponuja sam od sebe. Za nas šteje predvsem to, da je s “poustvarjeno” pesmijo mogoče ne samo zaostri ti kritike, temveč vzpostaviti ustvarjalni odnos med dvema besediloma, od katerih je eno (drugo po vrsti, gl. zg.) za dimenzijo bogatejše, vendar se to odraža zgolj ob prisotnosti oziroma ob poznavanju prvega besedila. Omenjeni odnos je še očitnejši pri resnih besedilih. Eno- ali dvovrstične pesmi, ki jih še najbolj poimenujemo kar “gnomični izreki”, ne pa kakšni

“aforizmi”, so sicer krajše, vendar učinkovitejše. Poglejmo jih nekaj (citat je v izvorniku angleški, prevod bi se glasil nekako takole: “Bistvena lastnost zvoka je lahko njegov vonj.”):

“The crucial property of a sound can be its smell.”

Kdor bi si drznil tole poimenovati “sinestetična poezija”, bi ga moralo biti kar nekaj v hlačah. In vendar to je sinestetična ... Ampak poezija? O tem bi bilo mogoče razpravljati. Sinestetični paradoks, recimo, da bi bilo to poimenovanje ustrenejše. In kaj je tukaj interaktivnega? No, če si takole na hitro nekaj izmislimo, ugotovimo, da je ta verz oziroma pesem, katere konteksta ne poznamo in ga morda niti ni, lahko navdih za bodoča sinestetična čudodela, skoraj nikakršne možnosti pa ne daje za parodijo, kot smo jo analizirali v prejšnjem odstavku. Sopesnik lahko posodi svoja čutila, predvsem nos, teže bo z roko in peresom oziroma tipkovnico. Če bi namreč vsak vodovod tako tesnil kot tale enovrstični pesniški izrek, bi bili vodoinštalaterji brez dela.

Naslednja pravi takole:

“Bil bi moder, če ne bi bil zelen.”

Ta je neprimerno globlja od prejšnje. Če jo bereta bodisi Slovenec bodisi angleško govoreči bralec, ki pa znata vsak tudi še angleščino in slovenščino, se zgodi, in se je zgodilo, da angleško govoreči bralec vpraša (angleški prevod gre nekako takole: “I’d be blue if I weren’t green.” – nav. po prvi letošnji številki *Malevolent Soap*, str. 104–106), ali “moder” v slovenščini pomeni isto kot “blue” v angleščini. V angleščini namreč “blue” pomeni moder (barva) kot v slovenščini, a v pesniški podobi, ki se je že zdavnaj spustila v vsakdanje življenje, “blue” pomeni žalosten. In kaj je tukaj interaktivnega? Bolj malo ali pa vse. Bralec sestavi besedilo, ki ga je bil razstavil. Od barv do duha. Od zelene in modre *barve* do njunih metaforičnih pomenov. Zelen kot trava in zelen kot zelenec, *greenhorn*, *gušter* ... v obeh jezikih enako (pa še v tretjem). Moder kot nebo (ali kakor Zemlja, je ugotovil Gagarin, in s črnim nebom) ali moder kot modrec (previdno pri grafiji te besede) – “a wise man”, ali moder oziroma “blue” kot žalosten. Bolj se bližamo koncu, bolj nam postaja jasno, da je vloga sopesnika zelo podobna vlogi braleca. Kdor namreč dobro prebere, temu ni niti treba pesniti posebej in po navdihu svojega predpesnika (previdno tudi tu). Ustvarjalnost je proces, ki poteka v duhu in ga pisanje zgolj zaustavlja.

S takšnimi postanki in njihovimi sadovi se potem hvali in baha vesoljni svet, tisti, ki niso imeli nič zraven, še prav posebej. Toda pesnik sam se v njih ne prepozna več. Priklopljen je na vesoljni *splet* (da ne bo pomote, internet je v tem primeru samo metafora) in nog nima trdno na zemlji. Iz vesoljnega spleta črpa navdih, ki ga udomači in priliči sebi, nato pa posreduje drugim. Prisproda je moderna, a njena vsebina je podobna kot pri antičnih filozofih (Platon je pravil, da se navdih prenaša kakor magnetna sila prek namagnetenih obročev). Kaj pa tiste noge, mar bingljajo kar v zraku, kot vnebohodni Jezus na zunanem spodnjem delu kakšne srednjeveške ali baročne prižnice? No, noben obešenec ne stoji z nogami trdno na tleh ali sploh. In pesnik je tak obešenec, saj nikdar ne vemo, ali se bo vrnil med nas ali ga bo nebo kar takoj in še toplega pod okriljem navdiha vzelo vase. Potem ne bo nič s posredovanjem navdiha, imeli pa bomo en mit o pesniku več. In kje je tukaj interaktivnost? Zdaj ste upravičeno že malo jezni. Pomislite na tistega, ki je bral *Krajnske zibelice*, pa ni razumel niti besedne zveze in vrednosti podobe niti druge besede, ki je bila v pisavi 19. stoletja tako drugačna od današnje, da je bila zanj pretrd oreh. No, pa je pogledal latinski prevod naslova kar na knjigi, kajti v latinščini je bil za to dovolj doma. *Apes Carniolae. Apes, apes ...* Vedel je, da gre za neke živali, vendar se ni mogel spomniti, za katere. Ker ni imel latinskega slovarja, je pogledal v enciklopedijo. Na žalost v angleško.

Tudi on je bil upravičeno jezen, saj je imel občutek, da ga vlečejo za nos. Pa ga niso, sam se je. Ko je vsaka stvar na svojem mestu, ne pride do zmede. Hm ... zelena, modra ... na svojem mestu? Očitno ne. Poezija si lahko privoščiti takšno ustvarjalno zmedo, in še pred poezijo oziroma vstrik z njo – jezik. Jezik, ki je sicer zgled reda, pravil in podobnega. Tudi poezija je redoljubna, saj ima rime, ritem, pesniške figure in tako naprej, kar daje misliti na naslednje: tisto, kar sloni na redu in ga upesnjuje, si lahko dovoli tudi nasprotje reda, to je “nered”, nekakšen ustvarjalni kaos, za katerim stoji svetloba, luč, ki omogoča oba. Pesnik se torej nereda ne boji (morda se ga kateri tudi boji, a kaj mu morem, če ni pesnik?), kdor pa ni pesnik v duši, ta ne bo tvegala, ker ga je groza koraka v prazno. Obešencev ni strah, ker so mrtvi in jim noge že tako bingljajo nad tlemi. Tudi pesnik je mrtev za zunanji svet in ima noge v zraku ... *The crucial property of a smell can be its sound.* Vidite, odkritje je epohalno. Do njega je prišel sopesnik in s tem podal eno od definicij poezije. Kako? S tem, da je transformiral ritmično zanimiv, vsebinsko pa vulgarno transparenten verz v nekaj ustvarjalno novega, to pa pod okriljem navdiha poklonil vesoljnemu bralstvu. François Villon, ko že govorimo o obešencih, ni puščal vrat odprtih in je kar sam

zapisal: “Beaulx enfans vous perdez la plus / Belle rose de vo chapeau.” To je eden od temeljnih verzov evropskega pesniškega sentimenta, estetike razsipanja, izgubljanja, občutenja tistega, kar te spreleti, ko se za trenutek zaveš svoje minljivosti. V tistem trenutku si sublimen oziroma si del vesoljne izkušnje sublimnega. Rožni listi so lepi, o tem je samoumevno prepričan Evropejec, kakor tudi o žalostnem dejstvu, da vrtnica, ki uvene in se osuje, umre. Koliko je simbolike v teh dveh podobah (ki seveda sestavljata eno samo) ... Morda je kakšna dobra duša prinesla vrtnico na Montfaucon, kraj pariških vislic, in jo, že uvelo, položila pod vznožje obešencev. Ta dobra duša bi bila idealen sopesnik, nadaljevalec pesnikovega dela, ki bi v uvedli in razsuti vrtnici ugledala celoto, v okostnjakih pa ljudi. Mar Villonovi okostnjaki niso ljudje, ki nagovarjajo žive? Verjetno bi bila ta dobra duša nepismena, pa kaj? In bi zgrešila smer, ki se že odločno nakazuje v Villonovi poeziji in v katero se je namenila Evropa konec srednjega veka. Pa kaj?

*

V začetku je bila beseda. Tako piše. Toda ritem in beseda sta eno in isto. Človeška beseda se rodi iz ritma in ritem pravzaprav vsebuje. Ritem takorekoč parazitira na njej kot ptica na krokodilu, od česar imata korist oba, še več, nihče natančno ne ve, kateri ali katera od dveh je ptica in kateri ali katera krokodil. Božji jezik je glosolaličen, nima ne ritma ne verbalne vsebine in ga nihče ne razume, po potrebi pa ga razumemo vsi. Vsebine nima, ker je *Verbum* in od zunaj z ognjem ljubezni objema vse, kar je (mar se njegov habitat ne imenuje “Empirej”, iz stgr. *ognjen*?).

Ritem in beseda torej obstajata v simbiotičnem razmerju. Ritem podpira besedo in beseda je v pomoč pri dojetju ritma. Seveda mora biti vse slišno, za kar oba potrebujeta glas, katerega noetična vloga ritem in besedo povezuje v eno. Kajti ritem je telo, beseda pa je od duha (ki veje, kjer hoče), božja vsekakor, človeška pa tudi, razen če se ji ne zahoče drugače.

Vesolje, neskončni splet, vibrira v ritmu navdiha. Interaktivnost, ki predpostavlja nešteto posameznikov, se v vesolju zliva v ocean podatkov, med katerimi ni “interakcije”, saj so vsi v vsem, zato se tudi zdijo nekam statični. Vesolje se “giblje” zgolj scela. Posamezniki vanj prinašajo, kar jim je lastnega, in črpajo iz njega navdih, ki ga realizirajo tako, da ga individualizirajo. Pa smo spet pri interaktivnosti, ki jo prav takšna individualizacija s svojo različnostjo omogoča. Interaktivnosti je torej več vrst, vse, kar počnemo, je pravzaprav interaktivno oziroma interaktivnost naše početje osmišlja. V literaturi to lahko pomeni, da nekdo vtika nos

tja, kamor ga ne bi smel, da v smislu križanke ali kviza poskuša reševati pesniške uganke, da se na podlagi obstoječih pesniških besedil poskuša tudi sam naučiti poezije in tako naprej. Kar ostane, je vaja v sestavljanju in v reševanju, kot toliko drugih reči.

V vsakem primeru smo interaktivni pri koreninah, pri dnu. Ko bomo, če bomo, zrasli do krošenj, ki so v tem trenutku še zelo nebogljene, se bomo morali sporazumeti brez jezika, besede, ritma, skratka – brez poezije. Ko bomo zrasli do krošenj. Slabo kaže. A poezija nam bo vsaj dotlej pomagala k boljši rasti ali k vzdrževanju iluzije rasti. Modri možje in žene se še niso odločili, ali je poezija tudi teater ali ni. Vedno bolj kaže, da je. Zato se tudi pesniki, podpesniki, sopesniki itd. prevažajo naokrog v milnih mehurčkih in si na nešteto načinov ponavljajo, da poezije ni več, ker je vse samo še teater. Ne verjamete? Preberite *Hujšanje v dolini šentflorjanski*, in sicer verzijo, v kateri je Peter osebni trener na voljo narodu, ki bi rad shujšal, Zlodej, skušnjavec, pa v tistem gradu odpira tovarno čokolade. V dialektičnem smislu se cankarjansko nasprotje spusti za stopničko nižje. Satirični elementi se v *Hujšanju* razgubijo, saj se jih kot takšnih nihče več ne zaveda, po drugi strani pa odpade možnost za parodijo, ki se vselej zgodi na “višji” ravni. Hujšanje je resna stvar, vsem je takoj jasno, za kaj gre, medtem ko “pohujšanja” ljudje niti ne razumejo, gre za neko misteriozno, maeterlinckovsko prisotnost, ki je toliko gostejša in močnejša, ker osebe pravzaprav ni. Nekakšna odsotna prisotnost ... Ali gre morda za alegorijo lepote, umetnosti, poezije? Kar prvi izraz, “pohujšanje”, povzema – drugi, “hujšanje”, ukinja. Ivan Cankar je bil genij, ni pa predvidel, da bi nam lahko šlo še slabše. Kajti po glagolskem vidu sodeč gre pri prvem izrazu za enkratno dejanje, medtem ko drugi izraža kontinuirano trpljenje. Votlo formo lepote, umetnosti in poezije je zamenjala odsotnost še te. Kakšen paradoks! Kolikor vem, je človeka v milnem mehurčku prvi naslikal Hieronymus Bosch v drugi polovici 15. stoletja, v *Vrtu naslad* (v bistvu je naslikal generični par v nečem, kar je skrajno podobno milnemu mehurčku). Skoraj še v Villonovem času. Namnožili so se milni mehurčki odtlej, danes ima vsak svojega. Eko hibrida, se razume. Tudi praznina, ki je v središču nas kot človeškega rodu in nas kot posameznikov, se je povečala. Zakaj le? Ja zato, ker so “agoro”, “forum” in “parvis” spremenili v velik parking. To lahko vzamete dobesedno ali kot prisposodbo, v nobenem primeru se ne boste zmotili ...

*

In kam naj zdaj parkiram svojo dušo?

Kristina Jurkovič z

Veroniko Simoniti



Jurkovič: Pisateljsko pot ste začeli s pisanjem pravljic. V radijskem arhivu sem odkrila tri, odlične so! Kaj vas je k pisanju pravljic spodbudilo in zakaj ste se tako kmalu ustavili?

Simoniti: Pisati sem jih začela že v osnovni šoli, po njej pa dolgo ne več. Znova so me zgrabile šele malo pred letom 2000 – spomnim se, da sem šele nekaj let pred tem mamu prosila, naj mi vrne vse stare otroške knjige, ki sem se jih v začetku pubertete vzvišeno znebila, pa jih je na srečo spravila ona. Takrat sem jih tudi začela pošiljati na radio in revijam in nekaj jih je bilo potem odkupljenih. Ko se mi je pozneje rodila hčerka, je bilo ogromno novih pravljic povedanih med umivanjem zob ali pred spanjem, v takratni utrujenosti pa žal nikoli niso bile zapisane in so izpuhtele v pozabo (no, prav zdaj smo spet v tisti fazi, ko si najstniška hčerka preureja sobo v mladinsko in mi vrača knjige pravljic, česar ravno zaradi svojih izkušenj ne jemljem tragično: pravljичni kapital je bil začasa varno naložen ...). Sicer pa je takoj zatem nastopilo obdobje pisanja za odrasle in k pravljicam se nisem več vrnila.

Jurkovič: Pogosto ste sodelovali na radijskih (ali) anonimnih natečajih. Od kod takšna simpatija do obojega?



Veronika Simoniti

Simoniti: Ker sem bolj plahe sorte, so mi anonimni natečajji pisani na kožo: neobremenjena sva žirija in jaz. Seveda te presojevalci lahko prepoznajo po slogu ali tematiki in veliko je tudi odvisno od okusa in preferenc zasedbe v komisiji. Ampak vseeno se mi zdijo zanimiv filter, ker so lahko potrditev, da si na pravi poti – ali pa narobe. Izbori na takih natečajjih, najprej na radijskih za pravljico in potem Literaturina nagrada za kratko zgodbo pred leti, so me tudi opogumili, da sem sploh začela objavljati. In če na primer na radiu mojo zgodbo žirija nagradi ali sprejme v objavo, je tekst zame že prestal prvi krst in gre lahko pozneje tudi v papirno izdajo. S tem doživi dva različna medija in pri prvem celó že takojšnje, recitacijsko, interpretacijo.

Jurkovič: *Hrast hrust, Riba dolgousta in Kovček Popotovček* v obrisih ali kar jasno izrisujejo fiziognomijo vašega poznejšega pisanja: skrbna izbira besed, tankoslušnost, veselje do "štrikanja" zgodbe, hudomušen in luciden humor.

Simoniti: Res je, že v pravljicah sem se skušala veliko igrati z besedami; pri literaturi za otroke sta me vedno motila pogosto preveč preprosto besedišče in napotek, da morajo biti povedi kratke. S tem otroke podcenjujemo in jim skrivamo, kaj vse zmore jezik: prevračanje in pretvarjanje besed je ena najzabavnejših iger, da o omenjenem "štrikanju" zgodb niti ne govorimo. Če otroku pokažemo to igro besed in zgodbarjenja, smo mu dali možnost, da jo razvija naprej, da bo znal ubesediti čustva, občutja in svet okrog sebe, da bo razvijal empatijo in da ne bo ostal omejen v nekih osnovnih jezikovnih obrazcih.

Jurkovič: Vaše pisanje vsebinsko že od začetka izraziteje določajo tri prvine. Rekla bi, da so tudi pomemben del vas. Najprej morje: morski fenomeni, b(B)ibavica, otoki, ladje – zakaj vas vse, kar je morskega, tako fascinira? Kako se je rodila ta navezanost? Za zgodbo *Kako razdreti pejsaž* ste nekje dejali, da je nastala na obali, kamor ste iz mesta prišli potešit svojo "abstinenčno krizo".

Simoniti: Morje je moj element. Kot otrok sem čez leto komaj čakala na poletja na takrat še relativno neoskrunjenih južnoadrijskih otokih in še bolj oddaljenih otočkih. Sprva so bila to precej osamljena počitniška letovanja, na katerih sem kar nekaj dni preživela v skoraj avtističnih igrah med skalami, vodo in borovci, pozneje pa je sledilo več legendarnih šolskih počitnic s prijatelji: to so bila pustolovska poletja tajnih podvodnih klubov, v katerih smo z namišljenimi harpunami lovili ugorje in druga morska bitja, gledaliških vaj za uprizarjanje skečev pod oljkami, prvih resnejših branj pod vejo, na kateri je visela vrv za tarzanske skoke v vodo ... cela otroška mitologija, to je bil moj raj. Vse to me je nekako formiralo; morje mi je dalo ta prostor imaginacije, tam so se začele prve sanjarije, potovanja v neznanu, daljave in druge dimenzije. Zato Mediteransko morje in njegove obale zame v vsakem tekstu dobijo nove obrise, pomene in simboliko in izvablajo različna občutja, lahko pomenijo hrepenenje, lahko gre samo za simbolno prizorišče, lahko so idilično okolje, ki rabi za kontrast konfliktom v fabuli, ali pa lahko v zvezi z morjem na primer govorim o pojmih, kot je dekonstrukcija, recimo v zgodbi, ki jo omenjate.

Jurkovič: Potem Mediteran: kaj ima, česar druga okolja nimajo?

Simoniti: Sredozemlje samo je simbol: tu so se rodili stari miti, ki so arhetipske zgodbe oziroma "zgodbe, ki se niso zgodile, a so zmeraj". To so prakraji, od koder duhovno izhajamo in kjer se še zmeraj rojevajo nove zgodbe, pogosto neverjetne, kot bi se jih spomnila nebrzdana domišljija kakega antičnega boga (preberimo si samo katerega izmed italijanskih časopisov), zadnje čase pa tudi zelo tragične, saj postaja Sredozemsko morje grobnica prebežnikov (o tem govori zgodba *Gladina*, ki je bila objavljena ravno v *Sodobnosti* pred dvema letoma). Mediteran vidim kot pisan ambient, v katerem se barve spremešavajo v zmeraj novih kombinacijah in v katerega se prilivajo nove, s tem pa jim uspeva brisati meje, ki jih je skušal, tudi na silo, tu zarisati človek, in dajati prosto pot medsebojnim vplivom. Zato je zame to neizmeren prostor navdiha. S Sredozemljem pa me povezujejo tudi osebne niti: stari starši po očetovi strani so živeli v Gorici, od koder so potem zbežali zaradi fašizma, stare starše po mamini strani (ded je bil rojen v Trstu) pa so po vojni s Štajerske poslali na južno Primorsko, tako da me je zaznamovalo tudi pripovedovanje o teh dogodkih, ki sem jih delno vpletla v drugi, še neobjavljeni roman.

Jurkovič: Dvojezičnost. Ki nenazadnje določa tudi vašo družino. Kaj bivanje v dveh jezikih daje, kaj jemlje? Doživljate dvojezičnost kot dvorezen meč, ki resda bogati, po drugi strani pa človeka obsodi na večno brezdomstvo in iskanje identitete?

Simoniti: Ko je moja dvojezična hči začela govoriti, sem se intenzivneje začela spraševati, kaj to pomeni. Približno takrat mi je prišel v roke roman Diega Maranija *Nova fínska slovnica*, ki sem ga potem tudi prevedla in ki na nov način preizprašuje problem jezika in identitete. Malo zatem sem brala še Mariásovo *Tako belo srce*, ki je tudi vplivalo na ta razmišljanja. Ne samo s prevajalskega, ampak tudi z osebnega vidika sem se torej začela bolj ukvarjati z vprašanji, kaj se izgubi ne samo na poti iz enega jezika v drugega oziroma kaj se na tej poti pridobi, ampak tudi kaj se dogaja v prenosu iz ene govornice v drugo znotraj enega samega jezika. S tem so seveda povezane še druge teme, na primer vprašanje resničnosti, ki me tudi zelo zaposluje, vprašanje jezikovnih zlorab, invencije, zamolčanosti in tako naprej. Vprašanje jezika sem potem preigravala predvsem v kratkoprozni zbirki *Hudičev jezik*, njegovi odmevi pa so tudi še v romanu *Kameno seme*. In ko

sva prejele že govorili o Sredozemlju: ta prostor je zaradi svoje raznolikosti za tematiziranje jezika seveda kot nalašč.

Sicer pa dvojezičnost doživljam kot pomnožitev duhovnih, miselnih in čustvenih svetov, kot širino, odprtost in vajo v strpnosti. Sumim pa, da zadeve za dvojezične ljudi niso tako enostavne in da si morajo v eni izmed dveh kultur poiskati prvi, ljubši dom in se odločiti, katera bo intimnejše zatočišče od druge, hkrati pa si prizadevajo bolje spoznati ta drugi, manj znani kulturno-jezikovni del v sebi, in če jim ne uspe, je lahko to tudi travmatično. Kar je lahko spet tema za novo zgodbo.

Jurkovič: Svoj vsakdan delite z italijanščino. Iz italijanščine tudi prevajate. Kako se je rodila ljubezen do tega jezika?

Simoniti: Zdi se mi, da je italijanščina izbrala mene, ne jaz nje. Ne glede na geografsko bližino in že omenjene povezave mi mogoče ni bila tuja tudi zato, ker sem imela v Italiji nekaj daljnega sorodstva in je bilo z njo povezanih več družinskih zgodb. Prvič sem se je začela učiti pri trinajstih in zdela se mi je tako naravna, da sem imela občutek, kot da vse te italijanske besede v meni že so, samo na površje jih moram spraviti, kot sporočila, ki smo si jih pisali v otroštvu, zapisana s "simpatičnim črnilom", limoninim sokom, zapis katerega se na papirju vidi šele, ko ga daš na toploto. Med študijem romanistike sem bila večkrat na jezikovnih tečajih po Italiji in tudi sicer sem to državo kar precej prepotovala in se tam včasih počutila bolj domače kot doma, drugič pa spet bolj tuje kot kje na evropskem severu.

Z vsem tem je šlo vstric tudi moje zanimanje za italijansko literaturo, najprej s prevodi, pozneje tudi z moderiranjem srečanj z italijanskimi avtorji pri nas, v vileniški žiriji z Markom Sosičem tudi pokrivam italijanski prostor in v okviru festivala v souredništvu s Francom Buffonijem pomagam pri pripravah za slovensko izdajo antologije moderne italijanske poezije, pred časom sem tudi sodelovala na italijanskih kratkozgodbarskih natečajih in obakrat dobila priznanje, enkrat v Trstu, drugič v daljnem Teramu, pri slednjem z zgodbo, ki je bila napisana neposredno v italijanščini. Zadnje čase prevajam bolj malo, občasno pa sodelujem pri predstavah italijanskih režiserjev v Lutkovnem gledališču Ljubljana.

Jurkovič: Z italijanščino oziroma italijanskim literarnim ustvarjanjem pa bivate tudi pod isto streho na blogu *La casa di carta – Papirnata hiša*.

Simoniti: Res je, trenutno je moj najtesnejši stik z italijanskim svetom blog za slovensko-italijansko literarno izmenjavo *Papirnata hiša – La casa di carta*, kjer gostimo in prevajamo slovenske in italijanske avtorje ali druge ljudi, povezane z literarno produkcijo na tej ali na oni strani meje, poročamo o dogodkih, če se le da dvojezično, zaradi pomanjkanja časa pa te objave niso redne. Rojstvo bloga konec leta 2014 je bilo odmevno, Radio Trst A nas je na primer takoj prosil za intervju in dobili smo kar nekaj prošenj za sodelovanje in pristankov nanj. Odziv na obeh straneh meje in drugod je vsako leto večji, lani na primer s štiri tisoč obiskovalci in skoraj enkrat več obiski, in domišljam si, da to za tako relativno ozko področje ni malo. S *Papirnato hišo* in revijo *Poesis* Petra Semoliča pa smo že drugo leto zapovrstjo uspešno priredili pesniško italijansko-slovensko prevajalsko delavnico z naslovom *Hiša v Ljubljani/Casa a Lubiana*.

Jurkovič: Nedavno sem prebrala zanimiv intervju z “najbolj znanim germanistom na svetu”, pisateljem Claudijem Magrisom (*Die Welt*). Dejal je, da določene stvari zazna le v nemščini. Zanimivo – ravno morje je zanj vedno “blau”, nikoli “blu”. Mar tudi vi določene stvari slišite, čutite samo v enem oziroma samo v drugem jeziku?

Simoniti: Res bi včasih človek najrajši segel po kak izraz ali besedno zvezo v drug jezik, ker bolje izrazi, kar hoče povedati ali čuti. Včasih se tudi poigram in vstavim v slovenski tekst kak italijanski frazem, ki tako učinkuje nadvse sveže, v italijanščini pa je že obrabljen. Tudi Magrisov “blau” zelo razumem, sama sem o tem pisala v zgodbi *Imena stvari* iz prve kratkoprozne zbirke, zanj pa me je navdihnil star profesor logoped, Hrvat iz Pariza, ki je živel tudi v Belgiji in Italiji in je pisal odlične pesmi. Otrokom je povedal, kako se reče drevesu v različnih jezikih, in potem so morali v skladu s tem narisati drevesa: *Baum* je imel okroglo krošnjo, *tree* pa je bil suličast. Tu gre seveda samo za zvočno podobo, ampak ne le ob tujih besedah, tudi ob besednih zvezah, frazemih, celo stavčnih strukturah itn. se v nas lahko zbudijo občutenja, ki so nam tako domača, da se samo čudimo, koliko bolje jih zna izraziti drug jezik.

Jurkovič: Iz italijanščine ste prevedli zelo raznolike avtorje. Kateri so bili za vas še posebej velik izziv? Kaj italijanščina v primerjavi s slovenščino o(ne)mogoča? Mar na primer že same slovnične strukture v enem jeziku omogočajo večje niansiranje kot v drugem? Malo namigujem na konjunktiv iz *Gardskih zgodb*.

Simoniti: Najraje sem prevajala precizne avtorje, kot sta omenjeni Marani in Italo Calvino: ravno konciznost njunih besedil je terjala veliko natančnosti. Med zanimivejšimi prevodi sta bila na primer antologija sodobne italijanske kratke proze *Papir in meso* in roman *Vrnitev v Baraule* Salvatoreja Niffoija, najzabavnejše pa so bile Camillerijeve kriminalke. Pri zadnjih dveh avtorjih sem se veliko ubadala tudi z narečjem, z Niffojevo arhaično sardščino in Camillerijevo sicilijanščino: pri tej sem delno kršila prevodoslovni napotek, naj se narečja ne prevaja z narečjem, vendar po bralskih odzivih sodeč ta izbira ni bila napačna. Tu zdaj verjetno ni prostora, da bi se na dolgo razpisala o tej svoji prevajalski strategiji, kako dialekt, ki priklicuje zaostali italijanski jug in mafijo, učinkovito nadomestiti z našo bolj kone simpatično primorščino, lahko pa se na kratko navežem na vaše vprašanje o samosvojestih obeh jezikov. Najbolj me spravlja v obup abstraktni način, ko romanski govorniki samozavestno rečejo, da neki pojav kot osebek povzroči drugega. Čeprav smo mi konkretnjeji, so tudi italijanski *modi di dire* lahko dlakoepsko natančni.

Mnogo je v italijanskih besedilih redundanc in v prevodu se je velikokrat treba potruditi, da v podobnem ritmu v čim ustrežnejšem obsegu poustvariš enak učinek. In ja, italijanski teksti, če si dovolim to posplošitev, v marsičem odsevajo drugačen odnos do sveta in drugačno dožemanje stvarnosti, kar naj se pri prevodu ohrani v vsebini sami, vendar kaže na besedilnem nivoju včasih njihovo *formo mentis* nevidno in diskretno podmačiti. Pri tem se včasih kaj tudi izgubi, na primer nianse konjunktivnega izražanja čustev, občutij, dvomov, želja, ki ga omenjate v zvezi z *Gardskimi zgodbami*, kjer je tudi rečeno, kako zelo "človeški" da je ta naklon: izziv je to "človeškost" z drugimi sredstvi prenesti v svoj jezik.

Jurkovič: Vam uspe spremljati italijansko sodobno produkcijo? Bi kakšne avtorje še posebej izpostavili?

Simoniti: Po nekaterih podatkih izdajo Italijani več kot 50.000 knjig na leto, to je več kot nedoumljivih 150 na dan. V tem je zajeto vse, od samizdatov do romanov pomembnejših avtorjev pri večjih založbah. Te so od leta 2015, ko si je Mondadori pripojil skupino RCS Libri, združene v pravi kartel, ki pokriva skoraj polovico italijanskega knjižnega trga. Na drugi strani imamo skupino GeMS, ki združuje druge srednje velike založbe. Na srečo sta posebni zgodbi Adelphi Roberta Calassa in La Nave di Teseo Elisabette Sgarbi, ki je bila gostja na predlanskem Slovenskem knjižnem sejmu in je

v italijanščini izdala Kosovela, Kovačiča, Pahorja, Rebulo, Jančarja, pred kratkim pa Tatjano Rojc.

Kljub precejšnji založniški monolitnosti in komercialno usmerjenim programom italijanske literarne produkcije zaradi množičnosti ni lahko spremljati. Ogromno je povprečnih, slogovno nezahtevnih in podobnih si tekstov, ki se večinoma berejo kot delo enega samega avtorja in ki vzgajajo nezahtevne in polenjene bralce. V slovenščino dobivamo sicer relativno dober prevodni izbor, vendar kakšni strašni literarni presežki to niso. Že dalj časa pa opozarjam na italijanskega avtorja, ki ga primerjajo s Philipom Rothom, Alessandra Piperna, ki smo ga, žal neuspešno, pred leti vabili na vileniški festival.

Jurkovič: Elena Ferrante vam torej ni preveč všeč?

Simoniti: Nasprotno, zelo rada jo berem, ker je fabulativno izjemno spretna, je sijajna pletilja zgodbe in poznavalka temnih plati človeške duše, čeprav na jezikovni in slogovni ravni nič posebnega. Ko sem brala *Dneve zavrnjenosti*, je bila njena identiteta še skrivnost in prepričana sem bila, da se za njenim psevdonimom skriva moški, ki se ne zna vživeti v žensko, ker na nekem mestu protagonistka v obupu prevarane žene povsem zanemari bolnega sina – zdelo se mi je, da je njena popolna brezbriznost pisatelj-sko pretirana. Ampak če pomislim na vse grozljive dogodke iz nedavne slovenske črne kronike, tako vedenje mogoče le ni privlečeno za lase. Ob tem mi pade na misel še eno literarno ekstremno, že patološko žensko obnašanje, v odlični zgodbi Mojce Kumerdej, kjer mama v rivalstvu za moževo ljubezen pusti, da se hčerka utopi v jezeru. O nerazumnih plateh materinske psihe govori Elena Ferrante tudi v romanu *La figlia oscura*, ki ga priporočam v branje oziroma prevajanje. Predvsem pa mi je všeč to njeno skrivanje za psevdonimom, ki ga ne vidim kot marketinško potezo, ampak kot umik pred svetom, ki rine v nekaj tako intimnega, kot je pisa(teljeva) nje. Že res, da pomeni avtorjevo pojavljanje v javnosti popularizacijo in širjenje literature, velikokrat pa tudi moti ustvarjanje, ki potrebuje dolga tiha obdobja in samoto. In čeprav se sama rada pogovarjam o knjigah z njihovimi avtorji ali berem o zakulisju nastajanja kakega literarnega dela, se hkrati strinjam s prepričanjem Elene Ferrante, da naj bi bilo literarno delo samozadosten in samostojen organizem, ki ne potrebuje pisateljeve prezenca. V prevodoslovju se na primer govori o *svetosti* besedila in tako tudi razumem njeno stališče do literarnega dela: da je to *sveto* samo po sebi in za opremo ne potrebuje avtorjeve biografije in fotografije.

Jurkovič: Prevajalski par Larissa Volokhonsky in Richard Pevear, ki sta v angleščino prevedla nekaj kapitalnih del ruske literature, sta v intervjuju za *Paris Review* o ustvarjalni teži prevajalskega dela v odnosu do pisateljskega menila, da si mora pisatelj pri svojem delu umazati roke, ker mora zmešati malto, da lahko zgradi hišo, ki jo mora obljuditi z različnimi karakterji, prevajalec pa tako rekoč pride na postlano. Kako pri sebi vidite prevajalsko in pisateljsko delo, kar ste nekaj časa opravljali sočasno: kot dihotomijo ali dopolnjevanje?

Simoniti: Da prevajalec pride v že zgrajeno in opremljeno hišo, se mi zdi posrečena metafora (metafore s hišami so mi tudi sicer pri srcu in prav o odnosu prevajalec–pisatelj govorim v zgodbi, ki se imenuje enako kot blog, *Papirnata hiša*), vprašanje pa je, kakšna je ta stavba: so njeni temelji trdni, mora prevajalec vanjo vdreti ali pa, ko je že v njej, za boljše razumevanje poiskati rezervni ključ; najde vse brezgrajno pospravljeno ali načrtno razmetano, je pohištvo model Vega ali solidno izdelano, je industrijsko konfekcionirano ali mizarsko stesano? Če me tak dom očara, kot prevajalka z veseljem in počaščena stopim vanj, sicer kot avtorica rajši gradim nove hiše. Da sem kot prevajalka prej obiskala veliko tujih hiš, mi seveda pomaga pri gradnji svojih in lahko vpliva tako na gabarite kot na notranjo opremo mojih stavb. Oziroma če z gradbenega segmenta preidem na glasbeno področje: ukvarjanje z jezikom je kot igranje inštrumenta: nenehno je treba vaditi, se brusiti, izboljševati, igranje dobrih skladb drugih skladateljev pa bo v prid tudi tvojim avtorskim. Zato prevajanje in pisanje doživljam kot komplementarni, sestrski kategoriji. Ena sestra je sicer ubogljivejša, spoštljivejša in ponižnejša, druga pa veliko svobodnejša in bolj norčava: v tem kontrastu odlično shajata in se dopolnjujeta. V sebi nosim oba aspekta – mogoče je slišati malo shizofreno, ampak v tej dvojni vlogi se dobro počutim. Tudi kadar prevajam samo sebe: takrat se prevajalka prelevi v strogo kritičarko in zgodi se, da črta ali popravi dele avtoričinega besedila, s tem pa ji tudi – sestrsko – pomaga.

Jurkovič: Pri (so)vplivanju ne morem mimo Calvina: če me je cobiss prav informiral, so njegova *Ameriška predavanja* eden vaših prvih prevodov. V *Hudičevem jeziku* ste mu posvetili prvo zgodbo *Ramón de caballo*, po “calvinovsko” ste v *Bibavici* razdrli otoški pejsaž. Kako globoke so njegove sledi v vaši avtopoetiki?

Simoniti: Calvina imam rada v vseh njegovih fazah, od *Steze pajkovih gnezd* do *Palomarja* in *Kozmokomičnih*, od neorealizma do postmodernizma.

Znotraj teh tokov je bil zmeraj izviren, s fantastično-alegoričnimi elementi in že omenjeno eksaktno, kristalno pisavo. Najljubše so mi njegova trilogija *Naši predniki*, *Če neke zimske noči popotnik* in nekatere zgodbe, v katerih vztrajno kot hrošč pred sabo vali grudico zemlje, na katero se lepi vedno več blata, in tako pritira nepomemben dogodek ali protagonistovo sprva zmerno karakterni potezo do skrajnosti. Če je Calvino vplival name, se je to verjetno zgodilo v paketu z drugimi postmodernisti, pri tem imam v mislih predvsem južnoameriške in francoske, zaseda pa med njimi on v mojih očeh vidnejše mesto.

Jurkovič: V *Ameriških predavanjih* je v poglavju *Vidnost* Calvino govoril o snovanju domišljije ("Domišljija je kraj, kamor dežuje," je zapisal). Domišljajska procesa da sta dva: eden pride do vidne podobe izhajajoč iz besede, drugi pride do besednega izraza izhajajoč iz "kina v glavi", reče mu "miselni kinematograf". Kako deluje vaša pisateljska domišljija: najprej vidite sliko ali zaslišite besedo?

Simoniti: Calvino je pravzaprav citiral Danteja, ki si je predstavljal, da domišljija dežuje naravnost z neba. Nekateri avtorji temu rečejo obisk muze, drugi božji dotik. Sama lahko v mislih ali sanjah slišim stavek ali njegov začetek in prikažejo se podobe, včasih pa te nastanejo iz mozaika dogodkov, ki sem jih doživela ali videla, o katerih sem slišala pripovedovati ali sem o njih brala. Gre torej za mešanico besed in podob, ki jih je vedno več in se potem skozi različne procese (te pogosto spremljajo tudi nenavadna naključja, ki mi kot namerno nametane asociacije ravno takrat pridejo na pot) spotoma opremljajo ali filtrirajo skozi domišljijo. Najbolj zanimivo je, če sredi pisanja še ne vem, kam me bo zgodba pripeljala, najbolj me žene pisanje takrat, ko moram razrešiti zanko in protagoniste privedi iz zagate oziroma situacije, v kateri so. Zgodbe obeh kratkoproznih zbirk so se mi zapisovale na podoben način, čeprav ima vsaka svojo podzgodbo in svoje ozadje nastanka in se jih je nekaj oblikovalo iz idej in začetkov, ki so na svoje nadaljevanje čakali kar nekaj časa, druge pa so kratko malo nastajale spontano v nekakšnem ustvarjalnem valu in v tematskem, programskem okviru zamišljene zbirke. S prvim romanom je bilo drugače, že zaradi obsega, pisala sem ga sprva nenačrtovano, osebe, za katere so bili navdih resnični ljudje na nekem jadranskem otoku, so se kmalu začele množiti in zahtevati vsaka svoj glas, njihove zgodbe so se same začele prepletati in sestaviti jih je bilo treba v pravi puzzle.

Jurkovič: Kako dolgo so se "cmarile" *Zasukane storije*?

Simoniti: Nekaj zgodb iz *Zasukanih storij* je nastalo, še preden bi si v najbolj norih sanjah mislila, da bom kdaj dobila ponudbo za objavo, ko pa je ta predlog res prišel, so druge zgodbe kar same vrele na plan. Takrat sem naslov, ki bi jih vse povezal, poiskala šele, ko so bile napisane in (i)zbrane, medtem ko sem *Hudičev jezik* pisala programsko in z vnaprej domišljenim naslovom, ker sem že natančno vedela, kaj hočem povedati.

Jurkovič: Katera zgodba se vam je po vašem mnenju izpisala najbolj dokončno? Kdaj, če sploh, ste z zgodbo dovolj zadovoljni, da rečete “zdaj pa pika”? Razumete svoje zgodbe kot dokončano delo ali kot nekaj, k čemu se bo treba še vrniti v neki drugi zgodbi, romanu, v drugi obliki?

Simoniti: Mogoče je v prvi zbirki več zgodb, ki so zaokrožene, v drugi pa več z odprtim koncem, čeprav ni nekega pravila; večinoma so mi prve ljubše in so mi mogoče bolje uspеле, čeprav se mi zdi druga zbirka, *Hudičev jezik*, boljša. “Zdaj pa pika” enkrat pač moraš reči. Najbolje je, da se to zgodi, ko je pravi čas in imaš pravi konec, ne da bi te v to prisilili rok za oddajo, pomanjkanje idej ali, bog ne daj, pisateljska blokada. Najlepše pa je inspiracijo in dokončanje umetniškega dela ponazoril prav najin Calvino v poglavju o hitrosti v *Ameriških predavanjih*, in sicer s kitajsko zgodbo: Kralj je Chuang Tzuja prosil, naj mu nariše raka, slikar pa je za to zahteval pet let časa in vilo z dvanajstimi služabniki. Po petih letih, ko ni narisal še niti črtice, je kralju rekel, da potrebuje še pet let. In ko je minilo deset let, je Chuang Tzu vzel čopič in z eno samo potezo narisal najpopolnejšega raka, kar jih je kdaj bilo.

Jurkovič: Nekateri kritiki vašemu pisanju “očitajo” čustveno zadržanost. Sama bi rekla, da je v posameznih zgodbah čustvena komponenta, in ne mislim le ljubezenske, močna ravno zato, ker je tako fino vtkana ali ker jo jezikovno in dogodkovno tako spretno zaobidete: tako na primer v zgodbi *Na kopnem*, kjer se raztros najdražje osebe v morju malodane komično zaplete, v *Vzorcih sveta*, kjer Greto Poppenheim ljubezen izzove k prekoraitvi omejenih, a varnih (jezikovnih) vzorcev, zadnje potovanje rakove bolnice v zgodbi *Portugal*, v *Svatbi* pod folklorno kuriozitetu kar brbota od privlačnosti. Tudi v *Kamenem semenu* emocije skrbno dozirate. Se pri tem morda ravnate po načelu “manj je več”?

Simoniti: To je gotovo odsev mojega precej zaprtega značaja, ki ga prenašam tudi na svoje literarne like. Do njih čutim spoštovanje, pustiti

jim moram določene dele intimne, njihove skrivnosti čustvene ali telesne ljubezni, v katere ne smem posegati in ki jih kratko malo ne smem razkrivati. Predvsem v kratkih zgodbah se namerno nisem spuščala v podrobno seciranje njihovega čustvovanja, ampak sem ga nakazala samo v nekaj potezah, upam, da vendarle dovolj zgovornih, da si bralec lahko potem lik v njegovih občutenjih domisli in dopolni sam. Pri kratki prozi mi je bila od psihologije pomembnejša fabulacija, skozi katero naj bi se pretočilo, kar sem hotela povedati, po čemer sem se hotela spraševati. Ob očitku, da se bralec z liki ne more identificirati, ker da so premalo izdelani, pomislim na primerjavo literature z likovno umetnostjo: noben umetnostni kritik abstraktni sliki, če je ta seveda kvalitetna, ne bo oponesel neizdelanosti ali nedomišljenosti. Ali literatura, če je spisana v slogu skice, samo v nakazanih potezah ali na primer naslikana v velikih barvnih ploskvah, kar od bralca terja več sodelovanja, torej tovrstnega dožemanja ne prenese? To bi mogoče lahko bila zanimiva debata med likovniki in literati.

Bolj pa sem se spuščala v psihologijo protagonistov v obeh romanih; njun širši zamah se mi zdi za to veliko prikladnejši. Čeprav kratko zgodbo razumem kot ubeseditev z maksimalnim učinkom, doseženim s čim bolj reduciranimi sredstvi, roman pa kot bolj analitično formo, sem se ob nastajanju *Kamenege semena* zavedela, da bi ga pravzaprav morala pisati ne z občutkom, da je pred mano brezbrežen prostor svobode, temveč z zavedanjem, da sta pri romanopisju zelo koristni izkušnja in disciplina kratke zgodbe. Zanimivo je pri vsem tem še to, da so nekateri opažali pri kratkih zgodbah premalo poglobljenosti v značaj likov, pri romanu pa, da sem povedala preveč. Najti pravo mero pri eni in drugi zvrsti ni lahko in je verjetno malo stvar okusa, malo stvar mojstrstva. Meni gre pri tem tudi za osebno avtorsko noto.

Jurkovič: Vaš literarni jezik odlikujeta doslednost in zgoščenost. A ta gostota ne deluje obtežilno, nasprotno – deluje razbremenilno. Je navidezna lahkost jezika “odgovor” na zapletenost življenja vaših likov?

Simoniti: Zgoščeno pišem, ker se mi zdi to naravno in ker drugače ne znam. Že neka profesorica francoščine mi je pred davnimi leti, ko je prebrala mojo nadvse jedrnato obnovo nekega članka, v kateri pa je bilo zaobjeto vse, rekla: *Mademoiselle Simoniti, vous avez l'esprit de la synthèse*. Če torej učinek te zgoščenosti doseže svoj namen, toliko bolje – in toliko slabše, če jo nekateri bralci razumejo kot prej omenjeno pomanjkljivo razčlenjenost na primer protagonistovega karakterja. Mislim, da se v kondenzaciji pripovedi

lahko marsikaj skriva, samo da je seveda tega, kar v njej ni ubesedeno, ampak samo nakazano, več in je to težje izbežati na plano.

Jurkovič: Kljub omembi treh določujočih elementov na začetku pogovora pa se zdi izmuzljivost resničnosti in resnice osnovna intonacija vaših dosedanjih del. Zakaj vas to vprašanje tako vznemirja? Tudi vaš novi roman *Ivana pred morjem*, ki je bil med finalisti za nagrado modra ptica in bo izšel pri Mladinski knjigi, se začne v takšnem tonu.

Simoniti: Literatura in jezik sta filtra, skozi katera dojemam resničnost, orodji, s katerima jo pretvarjam, uteha in razvedrilo, kamor lahko pred njo zbežim. Če sta torej filtra dojevanja, lahko skozi njuno prizmo resničnost izmaličim, izkrivim, priredim, olepšam ali pogršam, izvorno okrasim ali si jo celo na novo izmislim. Vse to mi pomeni veliko izzivov, zabave in spraševanja, mi je pa tudi v tolažbo, saj se v literaturo lahko zatečem pred tem, kar mi skuša neusmiljeno vsiliti stvarni svet. Za to početje imam na voljo neverjetno gibko čarobno orodje, jezik.

Če pa bi z jezikom skušala čim bolj zvesto in natančno opisati realni svet okrog sebe, bi imela velike težave, ker bi se izkazalo, da ni izmuzljiva samo stvarnost, ampak da je izmuzljiv tudi jezik – ki ni naš skupni jezik, ampak je govoric toliko, kolikor je ljudi. Zato je jezik hudičev izum. In ta zapletenost je z literarnega gledišča grozno zanimiva, ker priklicuje nešteto konfliktnih situacij: v njih lahko na primer literarno osebo presadiš iz enega jezika v drugega, jo spraviš na narodnostno mešano ozemlje v kočljivem zgodovinskem času ali v take škripce, da se zateče v molk, preslepiš lahko poklicne sleparje ali dosežeš, da se prevajalci krčijo. Samo o tem bi lahko bolj ali manj eksplicitno pisala do konca življenja.

Jurkovič: Nekateri avtorji ustvarjanje občutijo kot bojno polje, spopad s snovjo, jezikom, kleščanjem, domišljijo, strahovi. S čim se spopadate vi? Ali morebitne strahove in dvome utišata pripovedovalska moč in želja?

Simoniti: Ustvarjanja nisem nikoli razumela kot bojno polje, ampak bolj kot možnost za zastavljanje vprašanj, tudi kot sladek beg v domišljijo in *divertissement*. Zame je literatura tudi najnaravnejši način za predelovanje strahov in žalosti, vendar skušam to početi skozi zamegljeno in zakodirano igro laži in resnice: da se z domišljijo približujem temu, kar naj bi bila moja osebna resnica, ali pa skozi osebno resnico opisujem izmišljijo.

Jurkovič: Vaš opus obsega dve kratkoprozni zbirki in dva romana. Je glede na že napovedani izid *Ivane pred morjem* romaneskna oblika trenutno pravi ekvivalent vašim mislim?

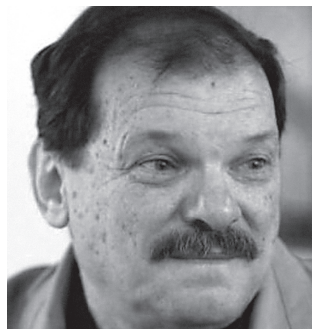
Simoniti: Zanimivo se mi zdi, kako čil in trdoživ je danes roman, pravi herkul, in kako zaželen pri (vsaj na primer italijanskih) založnikih, ki se kratki prozi bolj kone izogibajo. Čeprav bi se kratkost bolj podala današnjemu *Zeitgeistu*, življenju v nenehni naglici tako bralcev kot avtorjev, očitno še veliko romanopiscev zmore to naporno kontinuirano in zbrano delo. Če sta ti za romanopisje hkrati podarjena čas in inspiracija, je to skoraj kot omamno dolgo potovanje drugam – medtem ko je pisanje kratke zgodbe “samo” intenziven izlet. Ampak ko si enkrat po kratkih izletih upaš na daljšo pot, te daljave lahko zasvojijo in vleče te v nove daljne kraje.

Načeloma se sicer strinjam s profesorico francoščine, da sem bolj za kratke forme. Ko sem pisala *Kameno seme*, sem se sredi dela tako zaplezala, da sem morala črtati več kot petdeset strani. Takrat sem si prisegla, da se romana ne lotim več, prepričana sem bila, da sem preveč neurejen človek za daljšo formo, pisanje pa ni bilo lahko tudi zaradi drugih preživitvenih in družinskih obveznosti. Potem pa je prišla ideja za *Ivano pred morjem* in takrat sem že vedela, da je snovi več kot za zgodbo, nisem pa vedela, ali je bo dovolj za daljšo formo. Pisati sem jo začela z vsaj delnim načrtom in narativno disciplino in nastal je ta kratki roman. In ni mi žal, ker je bilo pisanje spet poplačano s tistim krasnim omamnim občutkom potovanja drugam.

Jurkovič: Vas k prestopanju pisateljskih mej vabijo tudi druge forme, recimo dramatika? Oziroma kaj vam je po vsebini, snovi tako daleč od srca, da zanj ne bi mogli najti ne jezika ne empatije?

Simoniti: Včasih si zamišljam svoje zgodbe kot gledališke komade in nekoč bi se res rada preizkusila v dramatiki ali popravila svoj neuspeli poskus radijske igre, zanimal bi me tudi scenarij, čeprav bi v dialogih morala opustiti notranji glas in ritem, ki ga slišim pri naraciji. Kar pa se tiče vsebin, ki me ne nagovarjajo, je teh več, lotiti se ne bi mogla na primer opisovanja kakega zelo vulgarnega nasilja. Verjetno se bom zmeraj vrtela okrog teh nekaj svojih tem.

Željko Kozinc
Nagovori



Belinovi otroci

Moji brezustnični glasovi iz zemlje
z dedovim šmarjakom so opiti,
s šmarjakom ljubljenih Gorjancev.

Ljubimci objeti in še pes Kosmati človek,
z njimi pa še moji jazi,
metafore v suhem listju; v mrzli osi smeha
smo zakleti, v pregretih opominih zbrani.
Bile so drzne učne ure starih bojev,
je trd pokrov, ki ždi nad nami,

prenizko smo ga vzdignili kar sami,
iz praznin povsod v nikamor.
V očeh begotnih, v ledenih vzdihih,
da smo, vsi sodni bratje, ujeti,
vsi jaz, vsi pes in vsi ljubimci.

Hiša hiše

Je tvoja hiša, hiša,
že kdaj vzletela v nebo?

Si že splezala, na svojo streho splezala,
si strelo vrnila v nebo?

Si kot klin žerjavov vdrla,
vdrla v svojo hišo, hiša? Si?

O, si. Z nagovori duhov slepila si potomce,
jim rok izčrpanih odprla streho.

Ribica v tolmunu Otona

Kar smo izrekli o sebi,
ostalo je v odbleskih Soče,

kar našminkani,
kar v srdu nase,

nam je v besedah
od poljubov ostalo,

kar je v strahu vztrepetalo,
bila je ribica, žival preživa,

begajoča iz mreža v mreže,
švigajočih oči,

ki sebe s seboj več ne uzrejo,
obraza iz črepinj ne prepoznajo.

Dolbe, dolbe, ribica,
naš pogled v oko pritoka,

znova, znova, ribica,
pred našim srdom izginja,

plava, plava, ribica,
v noč odtoka.

Sto let vojne

Zakaj spet, Krn,
hrumiš od eksplozij
v nadutih stenah,
zakaj v smrtnih stokih
iz svoje srhke zemlje?

Vnuki nerojeni,
kam so izginili
iz miru posmrtja?
Ali spet duše tavajo
v prerezanih oblakih
svojih krikov?

Zakaj spet, Krn,
v tvojih strelah
tuli blodni volk,
zakaj še usta
naših brezen
grize?

Pot

Ni spanje niti rodna streha,
zlom kosti je,
dih, ki noče iz pljuč.

Je stresna ura,
ki se ustavlja,
seme, zbrizgano po žilah.

Je bleda luč, žerjavka sonca,
pogosto noč, ki ne uspava,
kakor krivda in kesanje.

Je ljubezen. Poezija.
Brez odgovorov v ekstazi,
brez darovanja v samoti

si stezo izmerila z mano,
se prek strahu iztekla v svoj užitek,
me občutila, ne sovražila.

Netopir

V tvoji solzi luna drgeta.
Netopir ti skozi pljuča šviga.

V solnem grlu reže
raze kljubovanja smrti.

Tvoj pogum, rojen v jezi,
te bo okrutno izmeril z izmišljijo

njegovih barv, omam, blodnjav,
spregovoril, ko bo sprožil past.

Netopir bo tvojo kri izkašljal,
v prepadu tvojo pot preletel.

Božjepotnica na Caminu

Ko pritajeno briše pot s kože,
nabira betežne sekunde užitka,
taji se zblížati v dvoje.

Pogled v svoje roke umika,
upognjena z buhtečim mesom,
z jezikom, polnim rož in očitkov.

Spodsekala me je z očmi ciganke,
iz staje zvezd nad boljšim smradom
me vrača v deželo gibčnih skokov

in pred ogledali mojih rok se slači.

Finis terrae

Po produ kamenčki škrebljajo,
val jih pod menoj spodnaša.
Pena v mehurčkih poka,
ko jo odlagajo valovi,
moji vzdih, moji vdih.

Naraščam in se spuščam,
v padec se, v vstajenje zvesto vračam,
sam v sebi spokorjeni slepi potnik,
ki v hipu, v večnosti,
kot ocean v sebi ocean preлива.

Klemen Jelinčič Boeta

Vesolje v očeh
vsake mačke



Pot in prst

Posadi prste v zemljo,
da v hrepenenju skoprnijo mostovi
kot pôt plahe polti
s potjo nad svodom
in besedami senic,
ki se na koži vrtijo
ob sencah lubja in rož
ob poti iz prsti
z urnim kazalcem za pot,
ki jo prsti iz rok izvalijo.

Oči vsake mačke

Morje je v očeh mačke,
širjave navznoter,
ki so enake potem med zvezdami,
ko se spneva s prihodnostjo
in vidiva, da je vse le sedanjost
v neštetih življenjih,
dokler spet nisva vesolje v očeh vsake mačke.

Ob pečeh

V hišah je moja roka
kot odpadlo listje se pomika
od enega obroča,
ki ga v vodi dela kamen,
do drugega med praznimi debli,
starim mahom,
ki ga nabiram ob pečeh,
da pogledam v oko
in morda tudi kaj vidim,
zapoje jelen
in dan svoje ure obrne.

Brinje

Globoko v zemlji,
tam je nekaj med kamni, neko vezivo,
ki se te prime z melodijo, ki jo poslušáš,
zvoki, ki se vklapljajo v tvoje uho,
ti delajo prve povezave v možganih,
rastejo tam v prsti,
ko so trte ali jablane,
tam je brinje, sonce, luna in elementi,
da pot utrejo,
da svoje prste med moje v grmih položiš,
tam mojim glasovom v zboru vesolje črke zlaga,
da k potoku platno prinesem,
ptičji let preteklih obratov ohladim,
stopala okopam
in mah med prsti začutijo,
vrbo na novo spletejo.

Črta ob črti na črto

Veter se v pesku spozna,
črta ob črti na črto se riše
slika v podvozzju,
ko se streme v vrano spremeni
in je pot v kaplji na slemenu,
oblak, sonce in tirnica med obema,
pesek ob stopalih,
večer in jutro,
preproga v mislih.

Dolina

Dolina in pot,
ptič, ki prinese rdeče pero,
oko, ki te na lastno spomni,
in pesek, po katerem lipa
svoje seme trosi za jutri
in še eno zoro za tem
tja za goro izza skale
ob rdečem peresu in misli,
da jo ob drevesih trosiš
kot prhke mestne kocke,
tonalit s praga ob vodnjaku treh rek
v žepu kot Ariadna
v milih krogih za hrib
na koncu labirinta,
ki sega med rute in kape
in ostroge s podvezo.

Vrane

Vrane v vrsti
se druga za drugo na ograjo postavljajo,
mene gledajo,
vse v eno stran strmijo,
ko se bližam,
da postanem in jih vprašam,
ali je jadro že čisto,
pa zaprhutajo in sestopijo na tla,
tik pod ograjo na mostu iz vrste stopijo,
skočijo na drugo stran k ograji na mostu,
da čez steklo zrejo vrane,
deset ali sedem ali trinajst njih,
gledajo čez steklo mene iz vrste,
da le stopim z jadrom v rokah,
na ograjo skočijo
in se spet v špalir tokrat na drugi strani postavijo,
da jaz ob njihovih perutih jadro razprem,
čez most končno stopim.

Foto: Tihomir Printer



Brane Mozetič

Sanje z mrtvimi

Moral bi narediti intervju z zelo kontroverznim pisateljem. Težko ga je bilo dobiti. Stojim pred lokalom Chaps. Naročili so mi, da me bo čakal tam. Vstopim. Vsi vedo, zakaj sem tu. Že mi jemljejo jakno, že me vodijo med množico razgretih moških nekam naprej, skozi ena vrata in še ena. Svetloba je rdeča. Glasba udarja, da ne slišim srca. V zadnji sobi velika biljardna miza. Sedi na njej. Dva fanta odskočita od njega in zapustita prostor. Tudi moj vodnik. Sama sva. Povsem nag je. S svojo zeleno lasuljo. Po telesu si maže brivsko peno. V desni roki ima ozko rezilo, s katerim počasi odstranjuje dlake s svoje kože. Ne gleda, kaj dela. Gleda vame. Pri tem se rahlo maje. Nekako opolzko. Poje potihem, potem razločneje: Če ne veš, kako bi umrl, pridi k meni, pridi k meni ... Iztegne roko, pomigne mi, pomežikne: Pridi k meni, da znoriva. Pojdi z mano v bolečino. Mali, če ne veš, kako bi umrl, izberi mene ... Povsod okoli je pena. Zdaj se igra

z biljardnimi krogli. Tlači si jih med noge.
Vklopim aparat, nekaj sprašujem. On pa se samo
smehlja. Izberi mene, izberi mene, mi šepeta, se
skloni, da me poboža s svojimi zelenimi lasmi.

/Guillaume Dustan/

Stopil sem do mojstra poezije. Potolkel s tolkačem na velika vrata stare vile. Podrsaval je v copatah in kopalnem plašču. Na mizo sem položil svoje drobne mape. On pa jih ni niti pogledal. Zakrilil je z rokami, soba je postala večja, po stenah je bilo polno knjig. Bodi pozoren, mi je rekel. Samo poslušaj. Glas bo prišel sam. Potem si je prižgal cigareto, meril korake sem in tja, potegnil vrvico in razprla se je ogromna temna zavesa. Za njo so se zableščali beli prostori, toda vmes je bila šipa. Glej, opazuj, je pomenljivo potrkal po steklu. Na oni strani so se pojavljali fantje, vedno več jih je bilo, vsi so bili goli in vsak je imel okoli vratu srebrno verižico s številko. Izbiraj, svetlolas, temnolas, rumen, črn, čokoladen, kot paprika, kot vulkan, nosorog ... Oblizoval si je ustnice. Zdaj se je že drl: Palček, riba, stol, piramida, nož, kri, jaz sem velikan. Fantje so se čisto približali šipi in se nama smejali. Mojster je vzel moje šope listov in jih začel metati v zrak: Genialno, vse je genialno. Ali slišiš, kaj ti govorijo? Samo izbiraj, vse je tvoje. Jaz sem že izbral. In potem je izginil. Zavesa se je zaprla. Stal sem zunaj na mrazu in tolkel po vratih.

/Tomaž Šalamun/

Taksist me pobere ob desetih zvečer. Soparno je. Odpre okna in vijuga po luknjastih cestah. Pred nekim nočnim klubom ustavi. Reče mi, naj počakam, in se drenja med gmoto ljudi nekam noter. Kmalu prihiti ven, reče: Tepejo se, in že pohodi plin. Desno roko mi položi na nogo ter me pogleda. Le mirno, šepne. Kar naenkrat sva druge. Klet Narodnega gledališča v Havani. Pleševa. Nekdo pristopi ter mi reče, da imam telefon, naj mu sledim. Izgubim taksista. Na drugi strani slišim, kako mi D. razlaga vse o vojni, o fašizmu, o nožih, o čisti duši, potem pa je že zraven mene, vzame mi slušalko in jo odloži. Povsem je spremenjen. Smeji se, mi ponuja pijačo, me odvede na sredino plesišča, vrti se, vrti, odvrže majico. Tema. Za hrbtom čutim telo. Ustnice na vratu. Vam je tu všeč? Ali greva drugam? Obrnem se, vem, da je taksist, a ga ne vidim. Vidim le njega, ki pleše z nekim dolgim šalom, ki mu ga fantje ovijajo okoli vratu. Naenkrat se streha odpre. Vidim računalniški kabel. D. mi sedi nasproti. Pijeva kavo. Hotel Moskva, piše na prtičku. Zunaj se pomikajo tanki, brezglava množica zahteva kri. Zelenooki konj, reče, ko se skloni čisto k meni. Kaj? ga začudeno vprašam. Zelenooki konj me čaka, da se rešim. Vse preglasi televizija, ki se vklopi. Tako hrumi, da si zatisnem ušesa. Naj me vzame roka, ki jo ljubim.

/Dejan Nebrigić/

Vozim se z avtobusom. Vem, da potujem na neko prireditev. Ali je to festival, seminar, kolonija, protestni shod, nič ni jasno. Na meji moramo vsi ven in se s prtljago postaviti v vrsto. Carinik me ostro gleda, moje knjige vrže stran. Pusti mi le steklenico, ki je darilo za teto. Iz druge potovalke vleče spodnjice. Neskončno dolgo. Mora jih biti sto, dvesto. Čipkastih. Rdečih, črnih, rožnatih. Vsi me gledajo. Na drugi strani me pričaka limuzina. S temnimi okni. Sobe v hotelu so ogromne, s strašno visokimi stropi. Zdaj vem, da je steklenica za Braneta. Pri večerji so sami znani obrazi. Potem se s hodnika zasliši presunljiv krik. Pri naši mizi vsi skočimo in se zapodimo v prvo nadstropje. On visi s stropa, mi pa mečemo skupaj mize, stole, škatle, da bi ga dosegli. Končno je na tleh. Diha. Odpre eno oko in mi reče: Pejd me pogledat, Brane. No! Zdaj se spomnim na steklenico. Tečem v svojo sobo. Hodnikov kar noče biti konec. Stoji pri odru, zelo je utrujen. Dam mu steklenico. Z roko se nežno dotaknem njegovih las, on pa se mi zareži in se zadere: Treba se je zažgat! Vsi plešemo oziroma se ziblremo, poskakujemo, krčevito mahamo z rokami, nekje zadaj prasketajo električni stiki.

/Brane Bitenc/

Sedim za leseno mizo v ozkem prehodu. Mimo hodijo ljudje. Sem in tja. Zelo se jim mudi. Zelo so glasni. Vseeno slišim, kako voda kaplja v vedro poleg mene. Naenkrat se vrata sunkovito odprejo. Skoraj padejo s tečajev. L. plane notri z vsemi svojimi rutami in šali. Mozetič, se zadere vame. Spet so ble pizdarije s kurami. Ja, ja, so mi povedali. Kaj za vraga jih je blo treba tako hitro vozit, so ble čiz živčne. So letale vsepovprek. Ja, kva si pa ti misliš? Nas bodo gledalci še tožil! Zarad kurjih drekov! Zabobni v dvorani. Ona zleti naprej. Obračam liste. Štempljam. Zbudim se. Stopim v kuhinjo pogledat, če kaplja voda. Ležem. Vem, da bo prišla nazaj. Zdaj sem v gozdu. Po poti se spuščam s hriba. Proti meni tečeta dva ogromna psa. Sedeta pred mano. Roko potisnem v žep in dam vsakemu kos mesa. Surovega. Žvečita. Po gobcih sta krvava. Ona prisopiha za njima. Ta dva me bosta še ubila. Roke ima obvezane. Ja, kaj, kaj zjaš? sikne proti meni. Obgrizla sta me, ja! Ampak bo že. Ti, morva se dobit. Imam krasno idejo, kako zafukat svet. Naredili bomo nekaj, česar ni še nihče. Govori. Po poti pridejo igralci. Ne, ne, za ta denar ne bomo igrali, in nama žugajo. Zgubte se, pravi ona, pse bom naščuvala na vas. Bedniki! Zdaj sedimo na jasi nad mestom. Samo jaz in psa. Spodaj je izbruhnil požar. Strašno se kadi. Prihajajo gasilci. Kaj je nora, se derejo igralci. Zažgala je gledališče! Okoli tekajo kure, režiser jih s šibo spodbuja. Zvoni telefon. Sredi noči. L. je. Pravi, da ne more spati. Da je imela moraste sanje. Naj jo poslušam.

/Lidija Jurjevec/

Stojim pred ogromno hruško. Vročje je. Nimam majice, samo kratke hlače. V naročju držim rjavkasto kuro. Čisto pri miru je. Gledam njeno rdečo rožo. Sem pogledaj, mi reče. Sonce mi blešči. V roki ima fotoaparatus in pritiska. Vsakič povleče film naprej. Smejim se. Naenkrat se kura vzdrami, zakrili in odfrfota na tla. Pa ti je ušla. Stopi do mene in me s prstom potreplja po nosu. Skloni se, čisto od blizu me pogleda v oči, me prime za roko in reče: Obljubi, da ne boš nikoli odrasel. Prikimam, vse obljubim, čeprav ne vem, kaj to pomeni. Vleče me za roko. Že tečeva čez travnik, se zvrneva v visoko travo in gledava v jasno nebo. Želim si, da bi me stisnil k sebi, on pa se samo igra s pikapolonico, ki mu leze po roki, s prsta na prst, stegnem svojo majhno roko in pikapolonica zleze na moje prste, dokler ne odleti. Mirno leži. Zaspal je. Prilepim se ob njegovo telo, radoveden sem, kaj se skriva za izboklino na hlačah. Previdno tipam. Od nekod planejo ljudje, nekdo me grobo potegne k sebi, zdaj je okoli samo kamenje, ljudje se derejo in mečejo kamne vanj, skuša pobegniti, a ne more iz živega kroga. Trgam se, vlečem, da bi ušel. Jokam. Ljudje so besni, mečejo vse večje kamne, že skale, on leži na tleh, ves je krvav, zdaj se več ne premika, vse manj se ga vidi izpod kamnov. Ko naredijo ogromen kup, se razidejo. Pred njim ostanem le jaz in trije žalostni psi.

/Tony Duvert/

Znajdem se na veliki blazini, oblečen le v bel kimono. Čutim, da sem pod njim povsem nag. Fant pristopi k meni in mi kaže prijeme. Tudi on je samo v belem kimonu. V trenutku me obrne in vrže na tla. Zasmеji se, reče: Tako gre to. Spet se zapodiva drug v drugega. Ruvava se, kimono se mu razpre. Ko ga vlečem, gledam kapljice na njegovih prsih. Spet me vrže na hrbet in mi sede na trebuh. Tako sedi. Drži me za roki. Obraz približa k mojemu, čisto blizu. Gledam ga v oči. Tako gre to, ponovi. Skoči z mene, me povleče za sabo. Greva? vpraša. Dolgo stojiva pod tuši. Potem sediva med belimi ploščicami. Vse polno pare se dviga. Zunaj se sliši streljanje in eksplozije. Kar naprej nekaj govori, sploh se ne ustavi. Slabo ga slišim, primakne se čisto k meni, vstane, stoji pred mano in govori. O vojni, o krvi, o ljubezni, o boju, o nenehnem boju. Jaz pa sem tiho. Ker me je premagal. Ker gledam njegovo telo pred sabo. Ker se zdi, da se hiša ruši, da bova zdaj zdaj pod ruševinami. Ob tem mi postane toplo. A rečem: Rešiti se morava. Samo nasmehne se: Prepozno je, za naju je prepozno. V gosti pari je samo še njegova roka, iztegnjena, da jo primem, in me nekam potegne.

/Aleš Debeljak/



Kaja Teržan

Sanje sanj

Meglice

Ustrašila me je
riba, verjetno ščuka;
z odprtimi usti
je skočila iz vode
in pustila polovico
svojega telesa zunaj.
Preostali del mi je
dovolila, da spremljam
prek mehurčkov.
Kakor krt,
a ribin čas je krajši.
Moj čas je krajši.
Dokler se ne napijem
vode, plavam. Potem
bom z belim trebuhom
proti nebu poskušala
nakazati smer.
Bolj si zlit z okoljem,
bolj te ni – izginjaš.
A dodal si tisto nekaj,
kar spremlja sonce
zjutraj in zvečer.

Razgled nad jezerom

Vsako jutro je ta negibni začetek
s tišino, ovito v klice
po dihu, hrani, vodi.
Od jutra se trudi, detelj ...
ali pa jih je več – ne vem,
koliko udarcev je potrebnih
za udobno luknjo, lastno stanovanje.

Ti ne veš, kako močno si želim
potopiti se v to jezero,
za hip končati
svoje bivanje na površju.
Kjer si vse delim
do potankosti odmerjeno.
To je moje, to tvoje;
moja postelja in omara,
moj prekat za čevlje in
masivna skrinja za hladnejše dni;
vse imam *pretaknjeno*.

Skoraj, da me ni.
Razgled sem;
imam zunajtelesno izkušnjo jezera.

Najbrž smo opaženi, kadar nočemo.
Utekočinjenje kot klic svobodne volje.
Kdo se utaplja?
Tisti, ki bi radi pomagali, vidijo svet
kakor nerazrešen.
Ali niso težave le bitja, ki še niso prispela:
duša, ki se še ni prekrila s primernim.

Vodene barvice

Iz sebe si dober,
ob drugem si slab.

Torej?

In lažje bi bilo

samo spati

in ne delati napak.

In ničesar doseči,
da drugi ne vklopijo
zavisti.

In biti skromno
dojemljiv za izhode
v svet nemega filma.

Kjer samo opazuješ
čustva in misli in
širjenje/ožjenje zenic
in vidiš, kdaj je čas,
tvoj čas, ko ti je
dovoljeno ...

Ko ti šilijo barvice
in ti samo rišeš.

In radi to počnejo,
ker si njihov gost.

In gost si – poln
zaupanja.

Kakor napiha veter
kapljice – skupaj
v obliko – v oblak
in je jasno, končno
je jasno, kaj pomeni
slabo vreme.

Prosojno poletje

Poleti uhajajo iskrenosti,
ki so se zadrževale pod krili.

Izdajajo jo ustnice:
saj ne, da sem lepa, ampak ...

In uidejo duševni bolniki iz institucij,
ker je počitniški kader študentski.
Saj ne, da ni denarja, ampak ...

Na smrti so zgrajene hiše.
Tudi porodnišnice.

Hrup in molk v izmenjavi
neuravnovešeno prodirata.

Nisem sramežljiva;
če pogledam stran,
je tako iz varnostnih razlogov.

Tvoj oče se je ubil minulo zimo, praviš.
In te je pretreslo. Moj nikakor noče umreti;
pretresa me ves čas.

Všeč si mi, a ničesar nočem od tebe.
Tudi to težko razumeš. Okus po meni
ali okus po tebi – naj se ne izgublja
med nama ali z nama.

V pronicljivih večerih sprašujem:
“Ali vidiš skozi mene?”

Odnosi

Tu in tam se najde kdo,
ki preplava to jezero
nerazumno;

sicer pa nihče
ne namaka nog v tej vodi.

V njihovih smrdljivih čevljih
je prostor znan. Kar poznajo
imenujejo – čisto.

Na vsaki strani je obala;
kar dela jezero neskončno
je veter, ki dolbe
in potiska gladino,
da se začinja in končuje
in začinja in končuje
s prevračanjem.

Tu in tam se najde kdo,
ki razume, da obstajajo
ljudje brez doma.
In še huje – ljudje brez poti.

Zimsko sonce

Sedim na okenski polici
južne stene in se grejem
z glavo med rameni
kot golob v svojem perju.

Zima me objema v mehkem
nepopisanem naročju,
da pocelim
prejšnje življenje – v tem.

Kajti tukaj in sedaj sem
večkrat že umrla. Imam dokaz;
moji bližnji so postali daljni,
izbrani tujci – moji dragi.

Med njimi *ti* kot izdihljaj
prodiraš vame, medtem ko
skozi okno južne stene
v noči pritiska mraz.

Sprehod med grobovi

Sonce zahaja z močjo približevanja.
Kakor tunel, stkan z veččino pajka;
ko zaključí, pretrga vse niti
in si obriše nožice v trup.

Moj pogled prepričajo gore.
Nič jim ni treba. Pustijo se osvetliti.
Večno na postu, vedrih lic neizprosno
pošiljajo domov tiste, ki menijo, da vejo.

Jaz pa govorim rdeče, tja nekam gor
v jesensko listje. Otrok ob meni
se ne zmeni za razlage. On ve: temo
bodo razpršili gasilci s cevjo, z veliko vode.
Tema bo popadala na tla, med travo.
In zvečer se bo spet dvignila.

Molčim in vem, da se bom v naslednjem
telesu zbudila nema in hvaležna,
da sem nema. Katedrala tišine,
kakor bom imenovala svojo nežno,
a temeljito zaobljubo, se bo dvignila
precej pozneje.

Sanje sanj

Večkrat na dan smo morali čez svojo smrt.
Vadili smo taktiko pobega ... brez učilnic, dvoran,
boksarskih ringov: neprekinjeno življenje karavan.
Vsak od nas je bil mati in otrok in mož in sosed;
naše usode so se prepletale in razpletale v enem samem
apokaliptičnem dnevu. Bilo je veliko blata in vzklikov.
Bili smo krhki in močni, pošteni, pokvarjeni – dobro in zlo
se je prelivalo kakor razredčene barve na mokrem platnu.
Prečkali smo nešteto uničenih cest. Bili smo kakor gnuji
iz afriških napajališč, ki bežijo pred krokodili. Naš beg je bil
večkrat prevrteno življenje pred izpopolnjenim človekom.
In vsakič znova smo nekaj pozabili ... dokler me ni odrešil
šum noči. Vstala sem. Odprla okno, ga zaprla in ugotovila,
da se je vse to nekako že zgodilo. Izpopolnjena sem legla nazaj
in si želela “zmote” nekih drugih zgodovin.



Mirana Likar Bajželj

Osem brontozavrovih kosti

Jaz sem zelo vesela oseba, to moram povedati takoj na začetku. Če bi znal, bi pisal humoreske. Pravzaprav pišem humoreske, vendar se zavedam, da je humor najtežji literarni žanr, zato jih zaenkrat pišem le zase. No, kakšno prebere tudi moja žena. Hčerki sta jih brali prej, zdaj sta diplomirali in šli vsaka na svoj konec, odseljeni, odrasli, za očeta se ne zanimata več toliko, saj me razumete. Mogoče bo kdaj prišel trenutek, ko bom kaj od napisanega tudi objavil, a je glede na to, da imam okoli sedemdeset let, je to manj verjetno. Tudi zaradi tega *okoli* sem pri vas. To s humorjem nima neposredno opraviti, se pa z njim ta *okoli* lažje prenaša.

Za moj okus je najbolj humorne stvari pisal Mark Twain. Njegov Huckleberry Finn je moj najljubši junak. Poznate? Že opozorilo na prvi strani je smešno: *Kdor bo v zgodbi iskal poduk, bo preganjan, kdor bo iskal motiv, bo kazensko preganjan, kdor bo iskal zaplet, bo ustreljen ... Po piščevem nalogu G. G., poveljnik težke artilerije ... Veste, kdo je bil G. G.? General Grant! Se tudi vam zdi duhovito? Me veseli.*

Na pamet znam tudi Twainove besede, ki jih je zapisal ob pisanju zgodbe o Hucku Finnu: *Korak za korakom bom pripeljal dvanajstletnega dečka skozi življenje (v prvi osebi), toda ne Toma Sawyerja – on ne bi bil primeren za kaj takega.* Takoj sem se strinjal. Ne, on ne bi bil primeren. Jaz pa. Takoj

Zgodba *Osem brontozavrovih kosti* je bila nagrajena kot najboljša kratka zgodba, poslana na anonimni natečaj revije Sodobnost.

sem se vživel. Ja, popelji me. Bil sem Huck, od glave do peta, bister in še neizobražen, divji, komaj da sem se naučil pisati in brati v drugem ali tretjem razredu. Verjel sem vsaki prebrani besedi. Ni bilo težko. Črnci so govorili bosansko-hercegovsko-črnogorsko mešanico dialektov, vsa čast prevajalcu, si mislim danes, takrat o tem nisem razmišljal, Huck se je izražal v sokaškem narečju, teta Sally pa v slavonski ikavici. Vsi ti jeziki so mi plali po žilah, bili so resničnejši od knjižne srbohrvaščine, s katero so me pitali v šoli. V šolah, v mojem primeru. Ne, ni bilo šans, da Huck ne bi bil resničen, da jaz ne bi bil resničen. Huck je premagal vse, bil je sam na veliki reki, ki je nosila njegov čoln od pustolovščine do pustolovščine, in o tem, kako ga je oče pretepal, je govoril z nasmehom ... *Bil sem plav kot sliva* ... Najpomembnejši pa je konec. Zlobni oče je mrtev, teta Sally hoče Hucka posvojiti in, s Huckovimi besedami, *sivilizirati*, Huck pa premišljuje, kako bi pobegnil k Indijancem.

Tukaj, na koncu, je pa prišlo do razlikovanja! Teta Sally hoče Hucka posvojiti, mene ni hotel posvojiti nihče. Jaz sem tudi vedel, da Indijancev zame ni, in sem si želel, se mi zdi zdaj, da bi me kdo posvojil in *siviliziral*. Kdo tak, kot je bila teta Sally. Ampak to se nikoli ni zgodilo. Nikoli. Jaz tete Sally nisem srečal, čeprav sem bil v šestih rejniških družinah. Mene nihče ni hotel posvojiti. *Sivilizirati*. Danes vem, da so tete Sally za take, kot sem jaz, le v knjigah.

Včasih ponoči ležim z odprtimi očmi in iščem vzroke. Zakaj mene ne? Kaj je bilo na meni takega, da me nihče ni hotel? Vem, bil sem živ, preživ otrok. Bi bil lahko to razlog? Postavili so nas v vrsto, prihajali so si nas ogledovat, najbolj zanikrn in krmežljiv mulc je dobil starše, takšne, ki so hoteli biti še posebej dobri in so vzeli največjega reveža, mene pa nihče ni izbral. Sem bil prevelik? Premajhen? Presvetlolas? Pretemnook? Ne, moralo je biti nekaj drugega. Nekakšno Kajново znamenje. Biološki odpor. Bi o tem kaj vedel darwinizem?

Po meni v nočeh padajo besede: Odpeljite ga, kamor veste in znate, ta hudič, ta vrag, ta zlodej, ta beštija ne more ostati pri meni. Tega tukaj nočemo. Moški glasovi so odločni, ženske smrkajo, nekatere v vogale svojih črnih rut, tarnajo. Zakaj, zakaj, zakaj? Kaj sem jaz storila Bogu, da me tako kaznuje? In nikoli si ni nihče premislil, nikoli ni nihče rekel, da mu je žal in da bi rad vse popravil in da se lahko vrnem ... Domov ...?

A zaradi tega nisem zagrenjen, ne bojte se. Imam srečno družino, zdravi smo vsi, moja pokojnina je lepa ... Vse se je do zdaj srečno izšlo in ne mislim se pritoževati. Nimam psihosomatskih bolezni, mene samo zanimajo določene stvari.

Rad bi ... vedel ... občutil, zadržal ... razložil ..., kaj je osem brontozavrovih kosti in kakšne so in kaj šeststo veder mavca v mojem primeru ... Ne veste, kam bi z brontozavrovimi kostmi in mavcem, vem, da ne veste. Vam bom razložil. Tudi to je Twainov hec. Gre za to, da se je tudi on, kot mnogi drugi, spraševal, ali je Shakespeare res napisal vsa tista sijajna dela, ki mu jih pripisujejo, ali pa je nekomu le posodil svoje ime. Kandidatov in dokazov je kolikor hočete. Twain je napisal, da je življenjepis Williama iz Stratforda podoben sohi brontozavra iz pariškega muzeja. Vzameš osem pravih kosti oziroma preverljivih podatkov in jih zaliješ s šeststotimi vedri mavca – miti in legendami, blablaji, špekulacijami in nakladanji in dobiš ... nekaj, v kar hočejo verjeti vsi.

A vendar, William Shakespeare ima vsaj svoje pravo in konkretno ime, o katerem nihče ne dvomi, in čeprav ima priimek različice, je to ime podobno trdni skali sredi morja, kaj skali, celini! Jaz pa še kamenčka nimam. Ne vem, kako me je imenovala moja mati, kakšen priimek bi imel po očetu. Vem, da so mi različni rejniki štirikrat zamenjali ime. In seveda priimek tudi. Ne sprašujte me, kako je bilo to mogoče! Danes še čipiranemu psu, ki ga dobiš iz zavetišča, ne moreš kar tako spremeniti imena, takrat pa ... To pove vse, mar ne? Ko je vojna, je vojna za vse, tudi za otroke.

Med vojno so na Hrvaškem za sirote vpisovali lažne rojstne datume, največ otrok je bilo tako "rojenih" 10. aprila, ko se je rodil tudi *poglavnik* Ante Pavelić. Ante in Antonija sta bili najpogostejši imeni za sirote. Reciva, da ne vem, ali je bilo tudi meni kdaj ime Ante. Mogoče se ne spomnim vseh imen. Tistih, ki pa se jih, ne bi rad izgovoril. Nočem jih izgovarjati. Ali pa jih ne morem. Ne vem.

Jaz sem človek, ki ne ve, kako mu je v resnici ime.

Podobno je s kraji. Vprašajo me, kje sem ... kar koli že ... Rečem le: povsod. Ali na splošno: južna Bosna, notranjost Dalmacije, Slavonija. Kamen, sam kamen, na koncu pa brezbrežna širjava polj ... Kakšno drevo na obzorju, kakšen grm, podenj se lahko skriješ ... Vem, seveda vem tudi več kot to. Poznam imena krajev. Vsaj nekaterih. Tega ne pozabiš. A tudi teh nočem izgovoriti. Ali pa jih ne morem. Ne vem.

Ponoči prihajajo pome. Me selijo. Tujci. Godrnjajo. Spet on. Spet ti. Pa kaj je s tem otrokom? Kaj si spet naredil, sprašujejo. Ne vem. Zakaj? Od kod? Kam? Strpajo me v majav vroč avtomobil. Ali pa pridejo v hudem mrazu in je avtomobil premrzal. Nimam pojma. Nimam spomina. In potem nova vrata, novi rejniki, nov kraj, nova ustanova, ki so jim pa vsem rekli dom ... Dom za to in ono. Dom za vojne sirote, recimo.

Kozara, Kordun, Banija, Slavonija – vojne operacije so pred sedemdesetimi leti po teh krajih pustile za seboj tisoče vojnih sirot ... Požgite, izselite, zakoljite ... Vem, gledal sem dokumentarne filme, bral, sledil pričevanjem. Eni rečejo, da so krivi partizani. Drugi, da so bili četniki. Tretji krivijo ustaše. Nemcev sploh ne omenjajo več toliko. Za vsemi so ostajale sirote. NDH je imela v koncentracijskih taboriščih več kot dvajset tisoč otrok. Od novorojenčkov naprej. Ciganski, srbski, judovski otroci ... predvideni za smrt ... od boleznih, maltretiranja, stradeža ... Sem se mogoče rodil Ciganom, Judom, Srbom? Kje so končali moji starši? Kakšna je bila njihova usoda? So preživeli vojno? Kako? So me iskali? Imam sorodnike?

Zbiram drobce. Premetavam možnosti.

Dijana Budisavljević, Innsbruckčanka, poročena v Zagreb, je med vojno iz devetega kroga pekla, iz koncentracijskih taborišč na Hrvaškem, rešila dvanajst tisoč otrok. Šla je k nemškimi oblastem in povedala, v izborni nemščini, da to, kar delajo tod z otroki, krni ugled Nemčije ... Vpletla je Rdeči križ. Organizirala evidence. Dobila dovoljenja in vstopila v grozo. Obstaja osemsto portretov mrtvih otrok, ki jih je skrivoma posnel fotograf, ki je vstopil z njo. Ogledujem si jih v temi. Je kakšen podoben meni? Bi bil lahko, če bi se drugače zasukalo, na fotografiji jaz? Po tri trupelca so dajali v en lesen zabojček, da bi prihranili. Grobarji pa so vseeno zapisali prave številke, ker so bili za svoj posel plačani po komadu ...

Vsakemu rešenemu otroku so dali Dijanini ljudje okoli vratu kartonček s podatki. Če so podatki bili ... Prevečkrat so morali vpisati: n. n. otrok. *Nomen nescio*. Neznano ime. Neznanec. Nekaj otrok je pojedlo svoje kartončke, ali pa so se ti uničili, šele za zadnji kontingent rešencev je Dijani uspelo dobiti zanesljivejše kovinske ploščice.

Kje sem bil takrat jaz? Sem eden teh otrok? Gledam fotografije in skušam čutiti. Ampak kdo bi lahko ločil grozo, ki jo ob pogledu na take fotografije občuti vsak, in grozo, ki jo sproža zakopan lasten spomin?

Tri tisoč Dijaninih otrok ni preživelo niti prvega transporta do Zagreba, kjer so jih razkužili. Imeli so koze, tifus, uši, bolhe, diarejo, difterijo ... Ali bi moral reči: imeli smo? Sem jaz med srečneži, ki so se rešili iz devetega kroga pekla? Z Dijano ali kako drugače?

Ali pa sploh ni bilo tako in sem se rodil ženski, ki me ni hotela obdržati? Zakaj me mati ne bi hotela obdržati? Je bila mladoletna? Je bila zaljubljena v koga, ki ni bil primeren? Me je kje pustila?

Spraševal sem v domovih, v katere so me pošiljali, vendar niso vedeli. Nič čudnega. V enem od njih nas je bilo kakšnih dva tisoč. Kdo bi vedel,

kateri od nas je imel prave in kateri izmišljene papirje. Mogoče sem bil kdaj tudi brez njih.

Pred vsakim obrokom smo se postavili v vrsto, ki se je vila čez dvorišče. Vsakdo je šel mimo bolničarke, ki mu je v usta porinila žlico ribjega olja. Drugih čudežnih sredstev takrat ni bilo. Ne boš pogoltnil? Prav, stopi iz vrste, zate kosila ni.

Takrat se mi je vsakič zdelo, da bom bruhal, danes pa mislim, da mi je ribje olje pomagalo. Hočete, da naredim stojo? In dokažem svoj odlični spomin? Družil sem se z nemškimi sirotami. Jürgen Lindner, Michael Steiner, Gerhard Gruber, Peter Tischler ... hočete še kakšno ime? Vsi so jih topli, brcali, zmerjali, Švaba crkni, Švaba zgini, Švaba krepni ... nemški otroci, iz stoletnih nemških vasi, ki jim je povojna oblast starše poslala v delovna taborišča, ko je beseda Nemeč za celo Jugoslavijo postala psovka. Izgovor za nove, a enake pogrome.

Samo ti otroci so vsaj vedeli, iz katerih nemških vasi v Slavoniji prihajajo. Bili so malo starejši od mene, a so me vseeno sprejeli medse. Čutil sem z njimi. Ne vem, zakaj. Branil sem jih. Vedel sem, da so nedolžni. Da smo nedolžni. Ali pa je šlo za kaj drugega ... Do takrat sem se naučil že dobro pretepati. Braniti. Usekati. Obstati. Včasih mislim, da bi moral pogledati na internet ... Ali so še živi, ti moji bratje iz doma za sirote? Je ribje olje pomagalo tudi njim? Bi se me spomnili? Tudi oni še naredijo stojo? So kdaj našli starše? Kam so se raztepli? So bili tudi moji starši Nemeči? In jaz? Kaj sem potem jaz?

Ležim v temi in premišljujem.

So filmski prizori, ki me strašno vznemirijo. Vlak. Judje na poti v koncentracijsko taborišče. Skozi luknjo za opravljanje potrebe v tleh vagona spustijo dojenčka na progo. Nemški škornji korakajo ob vagonu. Bo Nemeč opazil otroka? Vlak odpelje. Dojenček brca z nožicami. Pride železničar in dvigne otroka. Otrokovo mater ubijejo prvi dan po prihodu v taborišče. In jaz do jutra buden.

Ne prenesem pogradov. Barak. Skupnih prenočišč. Bolnic. Zaprtih sistemov. Žvižga piščalk. Rdeče barve. Vonja krvi.

Enkrat so nas, sirote, peljali na morje. S kamionom. Vsi smo vpili moorjeeee, ko smo zagledali plavo čudo, ki nam je lizalo noge, ko smo vanj potopili stopala. Imeli smo ožgane hrbte in nekateri smo se tam naučili plavati. Kljub piščalkam, ki so nam povedale, kdaj smemo v vodo in kdaj moramo iz nje, je podnevi nekako šlo. Nabirali smo školjke in lepe gladke kamenčke. Sonce je grelo vse enako. Ko je bilo najvišje, smo posedli v senco ogromnega bora. Ampak ponoči nisem zatisnil očesa. Nisem

mogel. Tiščalo me je v prsih in dušilo v grlu, prisluškoval sem dihanju spečih otrok okoli sebe in pričakoval nekaj strašnega ... Vsako noč sem zaspal šele, ko se je začel delati dan. Tiste hiše nisem prenesel. Iz njenih zidov je prihajal strah in me davil ... Od vonja po hrani iz menze mi je bilo slabo. Zakaj?

Prebral sem, da vi z regresijo zbudite najgloblje spomine. Obljubljate, da z vašo pomočjo lahko ugotovim, kako sta se počutila starša ob spočetju, kaj se je dogajalo z njima, kakšna je bila nosečnost, kakšen je bil porod, kakšne so moje izkušnje iz najzgodnejšega otroštva ... Mislim, da bi zdaj, če se vam res posreči, lahko prenesel ... pogled nase ... kakšen sem bil takrat ... Dovolj sem star. Mogoče bi videl, kar so videli rejniki, in razumel, zakaj me niso hoteli nikjer obdržati. Hčerki se bosta poročili, dobili otroke – kaj jim bomo povedali? Smešno, pri hčerah me to ni preveč zanimalo. Povedal sem, kar sem mogel.

O prvem spominu, na primer. Neka deklica me dvigne na stol zraven stikala, jaz pa delam svetlobo in temo, prižigam in ugašam luč. Sklepam, da je bila elekrika zame nekaj posebnega, da stikala do takrat še nisem videl, moja žena pa pravi, da to ni nujno, da se vsi otroci radi tako igrajo.

In ... mogoče še starejši spomin ... nekaj rdečega okoli mene. Toplega. Varnega. Bi to lahko bila maternica? In še eden. Nekdo me drži v naročju, toplo mi je, potem pa me dvigne, hočejo me prijete druge roke, v zraku me zazebe po hrbtu in nogah, zato zajočem ... nočem izgubiti toplega zavetja ... in prve roke me posedejo nazaj v svoje naročje ... spet je vse prav in zato neham jokati. Miren sem, a pozoren. Me bo spet zazeblo?

Ne vem, kako deluje ta vaša regresija. Če sploh deluje. Hipnotizirati se ne pustim, tudi ne vem, ali bi vam uspelo. Jaz nisem človek, ki bi hotel izgubiti nadzor. Ne vem, zakaj, lahko si le mislim.

Vem pa, da ponoči prevečkrat strmim v strop. Zlagam svojih osem brontozavrovih kosti. Jih mečem po vedeževalski plošči. Opazujem razpoke in razporeditve. In se bojim, da bo tudi šeststo veder mavca premalo za pošten življenjepis.

Na skrivaj sem se podpisoval z novimi imeni in priimki, za vsak primer, če bi se ti, pri katerih sem bil, odločili, da me obdržijo. Zaman.

Enkrat sem bil pri enih sam doma. Šel sem v drvarnico, da bi nasekal drva, da bi pokazal, kako sem priden. Drva so me naučili sekati pri prejšnjih rejnikih in bil sem ponosen, da znam vihteti sekiro. Sekal sem z užitkom, mislil sem le na pohvalo. Vsakega, ki je prišel mimo, sem veselo pozdravil, bil sem ponosen na svojo moč, spretnost, kup nasekanih drv, ki mi je rasel ob nogah, pel mi je zvok, ki nastane, ko sekira poleno razpolovi, in tisti, ki

se pojavi, ko ga razdeli še na četrтинke, osminke ... les je dišal ... In potem sem naredil še trske in vse to zložil v novo in čisto svojo skladovnico, da bo vse pripravljeno ... da jih bom presenetil. Da bodo veseli. Da bodo videli, kako priden sem. Kot bi pospravljaj in gradil svoje življenje ... O, sveta preproščina! Namesto pohval sem dobil klofuto, še danes jo čutim. *A misliš, je sopel vame tisti moški, da me bo pred ljudmi osiral en tak revež, kot si ti? Misliš, da se boš komu smilil? Misliš, da ne vem, kaj si hotel? Hotel si ljudem povedati, kako težko moraš delati pri nas! Pa si se zmotil! Iz mene se ne boš norčeval. Meni ne boš naprtil svojih umazanih podtikanj. Da mi ne greš več v drvarnico, da se ne dotakneš več sekire, preklet dan, ko sem te vzal ... Mi smo pošteni ljudje, kaj pa ti misliš. Jih kar slišim, kako govorijo, tako majhen je še, ubogo siroto so vzeli k sebi, ampak le za to, da bi jim opravljal težka dela! Pa so mi rekli, da je s teboj nekaj narobe! Nisem jim verjel. Ampak zdaj vidim, kako potuhnjen si! Kako pokvarjen!*

In potem je prišel avto in me odpeljal in sem bil spet nekje, kjer so bili na začetku spet vsi prijazni ... potem pa se je že kaj zgodilo in je prijaznost šla ...

Kakšna neumnost, za katero si ne moremo misliti, da je v življenju mogoča, a je tako resnična, da te udari bolj kot palica, brez skrbi.

Če ni bilo nič drugega, so našli kakšne preplete zadavljene mačke. Šušljali so, da sem jih jaz.

Ko sem bil v šestem razredu, me je vzela neka učiteljica, ki je veljala za zanesljivo in pravično osebo, ki odlično razlaga snov. S tem si je zgradila precejšen ugled. Učila je naravo in matematiko v petem razredu in svojim učencem na razrednih urah brala Kiplinga, *Knjigo o džungli*. Nobene težke zadolžitve nisem imel, samo njeno vnukinjo bi moral paziti dve uri na dan, od enih, ko sem se vrnil iz šole, pa do treh, ko se je iz združne trgovine, v kateri je prodajala, vrnila njena hči, ki je z možem in to hčerko živela pri njej. Učiteljica je imela tudi majhnega plešastega moža, lokalnega politika, ki je bil vedno na partijskih sestankih in smo ga le redko videvali doma. Ne spomnim se, da bi ta človek z menoj spregovoril eno samo besedo, čeprav ga nisem čutil kot sovražnika. Bil je pač molčeč tip. Tudi učiteljica se je držala povsem zase, z nikomer se ni družila, nikamor ni hodila na kavo.

Pouk je imela popoldan. Nihče ni vedel, da vsako dopoldne popije šest piv, tako trezna je bila videti. Jaz sem za pivo vedel, saj je mene pošiljala ponj, imel sem rdečo mrežico, v katero sem dal zelene in rjave steklenice, ampak niti pomislil nisem, da je ženska pijanka. Zdelo se mi je popolnoma zanesljiva. Bila je natančna, pred menoj je vedno razgrnila mesečni obračun, toliko je dobila zame od države, toliko je dala za mojo hrano in obleko, toliko mi pripada za osebno higieno, zobno pasto, šampon

in milo, toliko za žepnino ... Tudi nisem dobro razumel, zakaj želi, da jo pridem vsak večer po pouku čakati pred šolo, zakaj se me oklene, zakaj me ne izpusti vse do hišnih vrat. Bil sem zadovoljen, mislil sem, da se je navezala name. Vadil sem podpis z njenim priimkom. Ona pa je bila najbrž samo pijana.

Imel sem svojo sobo, in čeprav je bila pozimi tako mrzla, da se mi je kadilo iz ust, sem bil srečen. Takrat sem že dobro bral in sem si izračunal, do kdaj lahko berem, če naj bi spal šest ur, kar sem ocenil kot zadostno. Zgodaj sem vstal, tekel v šolo, se pošteno pripravil za pouk. Učitelji so me sprva nekam težko gledali, potem pa sem začel dobivati njihovo podporo ... Mogoče so me na neki način celo spoštovali. Učiteljica mi nikoli ni težila, rekla je, da najbrž že sam vem, kako in kaj je s spanjem, branjem, učenjem. Še bolj sem vadil podpisovanje.

Bral sem tako, da sem imel odejo do brade, knjigo pa sem držal v eni roki, dokler ni poplavela od mraza. Potem sem roko zamenjal. Prebral sem vse, kar so imeli v majhni krajevni knjižnici, ki je bila odprta enkrat ali dvakrat na teden pozno popoldan, in čeprav je bil knjižničar pravi sluzavec, ki me je zasledoval z gnusnim pogledom, me to ni odvrnilo, da ne bi hodil po knjige. Pazil sem samo, da v knjižnici nisem bil z njim nikoli sam.

Pred spanjem sem si vsak večer smel oziroma moral speči dve jajci. Stal sem pred električnim štedilnikom, na njem ponvica z oljem, za mojim hrbtom pa velika kuhinja, po tleh zloščen linolej, zelena kredenca, miza in stoli iz ultrapasa, noge so imeli aluminijaste ... V kotu je za mizo sedela učiteljica in molče kadila, včasih pa me je vprašala, kako je bilo v šoli, kaj berem, kakšne načrte imam ...

In potem je nekega dne rekla, da ni več treba, da bi jo prišel po pouku čakati. Ko sem pekel jajca, je bila za mojim hrbtom tišina. Težka kakšen cent. Ali toni. Plošča na štedilniku se segreva počasi, učiteljica molči, ne morem dočakati, da bi se olje segrelo, zato vlijem jajce na prehladno maščobo, beljak po polžje postaja bel, jajce je še surovo, ne morem jesti surovega jajca, ona pa molči ... in me gleda, kako potem jem jajce, čez rumenjaka je potegnjen sluzast nespečen beljak, ker nimam potrpljenja, da bi vzel žličko in polil maščobo po rumenjaku, jajce je ogabno, kruh je kot žganci, pocast in lepljiv, nemogoče ga je lepo odrezati, pek v tem kraju je nesposoben, kruh skoraj neužit, molk se mi lepi na hrbet, ko pomivam krožnik, molk me obdaja, ko brišem ponev in jo pospravljam v omaro ...

In vem, da je nekaj, a ne vem, kaj, in si tudi ne upam vprašati ...

Minevali so dnevi, potem pa je učiteljica vprašala mene. Kaj delaš z malo, je rekla, ko sta sama? Punčka je komaj shodila. Nič nisem delal

z njo! V stajico sem ji nametal igrače in čakal, da mineta dve uri, da pride domov njena mama. Sploh me ni zanimala. Ali je res, je rekla, da si jo naučil poljubljati se z jezikom? Nisem vedel, kaj me sprašuje. Star sem bil enajst let, hodil sem v šesti razred, o poljubljanju se mi še sanjalo ni. Hči je učiteljici povedala, da ji je mala, ko jo je poljubila, porinila jeziček v usta. In da sem jo tega zagotovo naučil jaz. Da sem navaden pokvarjenec. Ničesar nisem bil sposoben reči in bilo me je sram, sram celo zanikati, ne vem, zakaj. Mogoče zato, ker je bila sodba že izrečena in ... Ne vem, zakaj sem molčal. Vedel sem, da je tako ali tako konec. Da me tudi učiteljica ne bo posvojila in da je tako še bolje. Ne bom več veliko večerov stal pri štedilniku in gledal v jajčni beljak, ti dnevi so zdaj že prešteti in z vsakim večerom jih je manj. In so prišli popoldan, ko učiteljice ni bilo doma, in so me odpeljali in se niti poslovila nisva. Zdaj je gotovo že mrtva, če ne bi bila, vam tega mogoče sploh ne bi povedal.

In to je skoraj vse, česar se spomnim iz časov pred gimnazijo. Zadnja rejnica, naj bo tudi njej lahka zemlja, me je poslala v internat. Nekajkrat me je prišla obiskat, posvojila pa me tudi ona ni. Najbrž ji niso pustili sorodniki, ki so se bali, da bodo izgubili dediščino. Bila je zdravnica.

Potem sem šel na univerzo, diplomiral, spoznal bodočo ženo ... Dve leti sva čakala, da so mi našli in zbrali papirje, ki sem jih potreboval za poroko ...

Vem, da mi ne boste mogli odgovoriti na vsa vprašanja, vem, da regresija mogoče ne bo delovala, kljub vsemu sem človek razuma. Toda kaj lahko izgubim? Tistih nekaj fičnikov za vaš honorar?

Če mi boste pomagali najti eno samo pravo brontozavrovo kost, vam bom plačal trojni honorar, pa še domov vas bom povabil ... Moj gost boste. In bova na kost zlila še kakšno vedro mavca. Ker jaz sem vesel človek, kar vam bo takoj jasno, če boste prebrali kakšno mojo humoresko.

Cvetka Bevc

Baraba



Foto: © Murr

“Zakoljimo prasca!” sem zavpila.

In tu je bil začetek.

Kajti baraba se ne rodiš. Baraba postaneš. Ne rečem, da ni potrebnega nekaj genskega materiala, vsaj kakšno nagnjenje do ekstremne klepetavosti recimo, a najpomembnejše so okoliščine. Kriza. Lakota. Vojna. Ali kombinacija vsega tega. Pravi raj za razcvetanje določenih potencialov.

Zahteve po zakolu si nisem jaz izmislila. Ponovila sem jo za dedkom. Kaj pa naj reče drugega dvanajstletni otrok, ki na začetku vojne skupaj z drugimi člani družine že tri dni je juho iz prekuhanega lubja in zemlje z dodatki posušene trave. Moja sestra Mija me je ozmerjala z barabo, ja, točno ta izraz je uporabila, meni pa je ob tem kar kri zaplala po žilah. To! Baraba! In sploh sem mislila samo na to, kako bo blagodejni občutek polnega želodca s toploto napolnil telo. Pa četudi bo za to zaslužen Mijin pujsi Mancini.

Tu je treba povedati, da je bil pujsi tako rekoč družinski član. Če smem pripomniti – to je bilo veliko pred tem, preden so si ga kakšne filmske zvezde omislile kot hišnega ljubljence. Pa saj so to zelo čiste živali. In skrajno krivično je, da se ljudje vsepovprek zmerjajo s prasci. Naš pujsi bi to resnično postal, če bi seveda dočakal primerno starost.

Pravzaprav ga je že ob rojstvu posvojila moja sestra. Bil je slaboten, primeren za odpis, a ga je rešila, ga hranila po steklenički, kot dojenček je spal v njeni postelji, pozneje pa zraven nje. Vodila ga je na sprehode, se

pretepala z vaško otročadjo, kadar se je kdo hotel norčevati iz tega. Pozneje je ob obiskih enih in drugih vojakov, ki so stikali za živežem, skupaj z Mancijem čepela na podstrešju in mu v gobček tlačila cunj, namočeno v žganje. Če pri dojenčkih pomaga, da utihnemo, zakaj pri pujsiju ne bi. Kruljenje je bilo zadušeno, vojaki so odšli in Mancija je obhoda vojske srečno preživel, naše lakote pa ne.

Natančno sem opazovala dedka, ko mu je odril kožo, kot da bi vedela, da mi bo to nekoč še prav prišlo. Kakšne dobrote so nastale iz Mancija. Še najboljše je bilo nekaj, kar je bilo podobno golažu, saj je mama v loncu poleg kosov mesa nasekljala še čebulo, ki sem jo morala izmahniti s sosedovega vrta.

Ko smo hlastno používali nesrečneža, so jokali vsi razen mene. Mama je zmajala z glavo, ker nisem pokazala znakov solza niti takrat, ko smo na vrtu pokopali njegove trikrat prekuhane kosti. Prepevala sem mu pesmico o angelcih in potem novico o pokopu raznosila po okolici. Moja klepetavost je bila takrat že legendarna. Prinesla mi je celo status božjega otroka, kot da sem malo čez les, a to je daleč od resnice, kot boste spoznali. Barabe smo samo na moč iznajdljive. Če je treba, vključimo tudi naš govorni aparat. Še najmanjše zlo. Kadar smo otroci, se znajo s tem okoristiti tudi odrasli. Vsaj moja mama in dedek sta se. Očeta je odnesla bela garda, a zagotovo bi tudi on izrekel kako pohvalno na ta račun. Kje sem že ostala? Oh, včasih me odnese v kakšna razglabljanja in potem izgubim nit pripovedi. Aha, že vem.

Naša hiša je stala na vrhu hriba. S krasnim razgledom daleč naokoli. Nemški vojaki so prav zato v njej hoteli narediti opazovalnico. Nekaj vojakov naj bi noč in dan strmelo skozi okno moje sobe in čakalo na sovražnika.

“Bolje, da tega ne naredite. Moja hčerka se rada potepa naokoli. Ne samo, da se potepa, tudi strašna klepetulja je. Lahko jo ubijete, pa bo še iz groba sipala naokoli novico, da je naša hiša zastražena. Veste, ona je božji otrok,” je mama razložila tipu, ki so ga vojaki privlekli s sabo za prevajalca. “Ein gotes Kind,” je zaskrbljeno ponovil nemški oficir. Pa so se spokali iz hiše, kot da jo bo vsak hip sam hudič pogнал v zrak.

Čez nekaj tednov je bila vas osvobodena, zdaj so si hoteli partizani narediti opazovalnico. Mama je ponovila zgodbo. Partizanski oficir jo je najprej nahrulil, z božjim imenom je prepovedano opletati, jo je podučil in se skupaj z mano zaprl v sobo. Začel je preverjati, ali se v meni skriva kakšna čudežna moč napovedovanja prihodnosti, božji otroci naj bi to vendar obvladali. Obračala sem oči navzgor, kot sem videla sosedo Ančko, kadar je vedeževala ali pa se samo pretvarjala, da obvlada posel. Mojega

oficirja je zanimalo, ali se bo bolničarka Neža vnela zanj. Majala sem se naprej in nazaj, molela jezik iz ust, se nenadoma ustavila in mu napovedala srečno prihodnost in pet otrok. Fantje so odbrzeli kot za stavo, oficir se je spomnil, da morajo zaščititi skrito bolnišnico in bolničarko Nežo. V našo hišo se je spet naselil mir, kolikor je pač v vojnem času to mogoče. Takrat sem si zapomnila, da se barabam v božjem naročju dobro piše.

Po vojni je bila druga pesem. Oče se ni vrnil, z mamom, dedkom in sestrom, ki še vedno ni govorila z mano, smo se preselili v mesto. Teta Julka nam je na smrtni postelji zapustila hišo. Hiša je bila dovolj velika, da se nam je pridružil nekdanji politkomisar, meni so zrasli joški, kar ni ušlo njegovim očem. A tudi jaz znam dobro gledati, pretaknila sem njegovo sobo in odkrila kopico čudnih pisem. Pisma imajo moč. Zlasti če so anonimna. Z idejo o izdajalcu sem okužila sestrom.

Če je treba, barabe znamo celiti rane. Najlonske nogavice, ki sem jih izmaknila politkomisarju iz njegove skrite zaloge, so omehčale sestrično srce. Skupaj sva sestavili pismo o hudodelstvih našega sostanovalca. Rešili smo se enega, a dobili drugega.

S tem je bilo drugače. Tovariš Ferdo je bil narodni heroj. Heroji so bili pravi junaki. Ne pa ti izmišljeni Batmani, možje v pajkicah in kaj vem kdo še vse. Kadar si je naš Ferdo oblekel uniformo, so se na njegovih prsah zableščala odlikovanja, da te je njihov lesk kar zaslepil. Z veseljem sem mu kakšno leto loščila škornje in čakala, da bo opazil moj trud. Mimogrede – barabe znamo biti potrpežljive, če je treba. Za narodnega heroja še posebej. Zlasti ker so heroja od mojega ta starega menda na skrivaj častili beli. Vsaj tako mi je zaskrbljeno zaupal dedek. Potrebujemo politično kritje, je kar naprej ponavljal.

Zloščeni čevlji, mamin golaž in moji večji joški so naredili svoje. Pa da nam ne bi kdo očital konformizma. Kaj potem, če je mama še vedno hodila v cerkev, dedek slavil Stalina, ko se ga ni smelo več, sestra pa se je dobivala z nekdanjim lastnikom tovarne. Bila sem edina rešitev za družino. Tudi barabe imamo pravico preživeti, mar ne. In sploh je imel Ferdi lepo telo, kar je moja naraščajoča ženskost nedvomno opazila. Žrtev ne bo prehuda. Četudi sem na njegovo zahtevo morala čakati na poročno noč, da se odrešim nadležnega devištva.

Mama me je natanko podučila, kaj me čaka. Ni hotela, da bi bila taka nevednica kot ona, ki je v vseh letih zakona le mižala in preštevala ovce, dokler se zadeva ni končala. Pa saj mi je bilo tudi brez nje jasno, da ima ženska pravico do užitka. Pa da se ne bi smejali, če vam to pripoveduje starka, lepo vas prosim.

A z mojim užitkom je na začetku slabo kazalo. Ferdiju je granata odnesla nekatere zelo pomembne dele, ki jih je čez nekaj časa nadomestil Ferdijev bratranec Jože, postavni učitelj telesne vzgoje. Njegovi obiski niso ostali brez sledu. Povedala sem Ferdiju, da sem noseča, čeprav njegovi prsti in ustnice niso proizvajali dragocenega semena. Ne, ni se mi zmešalo, nisem se odpovedala svoji karieri barabe. Ob tem dejanju je ta kvečjemu zrasla do neslutelih višin.

Jasno, da sem vedela, v kaj se podajam. Toda – ali ni bilo čudno, da je bil narodni heroj po treh letih brez potomca? Ugled njegove partije je bil omajan, še partijski sekretar ga je menda opomnil na to zadrego. Moj Ferdi se je novice razveselil, nikoli ni povprašal, kdo je oče, onemu pa tudi nisem ničesar zinila. Tako je narodni heroj postal oče malemu Simonu. Mama ga je odnesla h krstu, niti na kraj pameti mi ni padlo, da bi jo v skladu s svojim prepričanjem ustavila. Nasprotno. Moje prepričanje je, da mora biti človek pripravljen na vse. In sploh, komunizem je bil novodobna izmišljotina, cerkev je večna. Če že ne sebi, sem vsaj sinu hotela zagotoviti pot v nebeško kraljestvo. Tako nekako. A pustimo to.

Ko si je telovadni učitelj našel ženo, sem poskusila srečo pri mesarju. Kakšne karmenatelece je sekal s svojimi čvrstimi mišicami. Ne pa tako kot moj dedek, ki je nespretno mrcvaril truplo našega Mancija. Sicer pa – mesa sem imela, kolikor sem hotela. Pravi meseni raj. Pa da ne boste mislili, da sta me moja moška vzdrževala.

Jaz nisem ponaredila svojih dokumentov, da sem dobila delo v kadrovski službi. Moja izobrazba je bila zaradi vojnih razmer sicer okrnjena, a saj to se razume, ne. Po pravici povedano, me šola ni kaj dosti zanimala. Ne vem, zakaj delajo takšen cirkus zaradi zmanjševanja izobraževalnih programov. Saj nas življenje nauči čisto dovolj. Vsi se učimo na lastnih napakah, barabe še posebej.

So bila lepa tista leta. Z možem sva potovala, z mesarjem sva potovala, mama je bdela nad sinovo vzgojo, dedek pa je po Stalinovi smrti umrl zaradi žalosti. Kmalu za tem je v glavo udarila kap tudi mojega moža. Ne vem, ali sem ga s težkim srcem predala v dom za ostarele. Tako breme bi težko prenašala. Na sina ni bilo računati. Ferdo mu je uredil študij v tujini, kjer je tudi ostal. Mislim, da ni podedoval mojih genov, kajti iz samo njemu znanih razlogov ni bilo priporočljivo, da se vrne v domovino.

Bila sem sama, a svobodna. Povem vam, svoboda je nevarna. Nenehno terja vedno večje ugodnosti. Več svobode daš ljudem, več bodo hoteli imeti. Zatiranci nikoli ne zahtevajo potice. Oni hočejo le kruh. Le barabe vemo, da lahko dobimo več.

Zato sem sama še naprej hodila na potovanja. Italija je božanska dežela za kockarje vseh vrst. Ja, saj je tudi to, a v času moje odtekajoče mladosti sem hodila vrtet kolesa sreče v tujino. Oboževala sem igre na srečo. Četudi sem zakockala naš vikend na morju. Potem sem se ustavila. Pravzaprav sem se morala ustaviti.

Neki norec, nekakšna visoka politična živina, za katerega se je izkazalo, da je bil nekdanji možev tovariš, si je zaželel naše nove hiše, prekrasne stare vile, ki so jo renovirali najboljši mojstri. Spremembe zakonodaje so tistemu norcu podale roko, jaz pa sem šele takrat izvedela zgodbo o mojem prestižnem domovanju. Vsako barabo bi bilo sram. Da smo lahko prišli do nje, je moral moj Ferdo izgnati neko židovsko družino, njihovi potomci so hoteli svoje nazaj, stare zamere so stare zamere, tu smo tudi barabe brez moči, zato se tudi v krvna maščevanja nikoli ne mešamo.

Mene je doletelo nekaj prisilni izselitvi podobnega. Nazadnje so me vtaknili v tole luknjo. Sem si rekla, da je to samo začasno, Medtem pa sem brskala po drugih rešitvenih kanalih. V skladu s samoosvoboditveno ideologijo so se oblikovale tudi moje obveznosti v službi. Nič več podaljšanega časa za malice, ko sem lahko opravila vse prepotrebne nakupe in skočila na obisk k mesarju. Treba je bilo pošteno delati. Kar bledlo se mi je od števil in izpolnjevanja obrazcev. Pa kaj jim nihče ni povedal, kam je pripeljal napis Delo osvobaja?

Pomoč sem poiskala pri stari zdravnici. Nežka se je v svoji spretnosti kalila še kot bolničarka, imela je srce kot avtobus, jaz pa sem bila ženska, ki je kot otrok napovedala srečno usodo njenemu možu, da je zbral pogum in jo zasnil. To sva že pred časom odkrili v pogovoru, ko so mi zaradi nesrečnega padca morali zamenjati kolke. Nežka je pokazala polno razumevanje. Najprej mi je uredila polovičen delovni čas, potem upokojitev. A na zvišano penzijo, ki bi jo lahko prejela po pokojnem možu, zaradi birokratskih zapletov nisem mogla računati. Moj penzion je pokril položnice in nekaj obrokov, stare denarne zaloge so kopnele, ker tu in tam sem vendarle skočila kar v domače loge zavrtet ruleto, a se ni dobro končalo.

Tisti Edo, ki se je rad sprehajal z mojim Ferdom in je nekoč skoval misli o sreči, se je motil. Ni res, da si srečo človek gradi sam. Rabimo državo, sistem, politično stranko. Če še to odpove, mora baraba do zadnjih končičev prebuditi svoje bistvo. Barabe želimo preživeti. Vsaj približno. Vsaj malo bolje, kot naši prijatelji. Njihova zavist postane hranilo naših novih podvigov.

Saj bi lahko za pomoč prosila sina. A od njega sem lahko pričakovala le novoletno voščilnico in, kadar se je spomnil, kakšen klic za rojstni dan.

Mesar ni več prodajal mesa, zelenjava pa ni po mojem okusu. Časi, ko bi lahko v kadrovski izpeljala kaj denarja na svoj račun ali v finančne oaze, so minili. Pa še starost s sabo lahko prinese mrtvilo. Dolgčas. Brskanje po spominih. Nekaj časa sem dvigovala svojega revolucionarnega duha s podobo telovadnega učitelja iz mladih let, si vrtala po češplji in se šla virtualno resničnost. Ne vem, kako si mladi lahko z njo pomagajo. Jaz sem začela lesti v depresijo, ki je do tedaj nisem poznala. Ja, saj ne rečem, rešitev pridobivanja dodatnih sredstev bi lahko bila prodaja doma narejenih jopic (plesti in kvačkati nikoli nisem znala) ali pa bi kot dobrodušna babica iz soseske lahko varovala majhne otroke (še moj mi je šel na živce, kaj mi tuji ne bi šli). Zato sem v trgovini nekajkrat odigrala slabost. Kdo bi brskal po zajetni torbici onemogle starke, ki se je nenadoma zrušila na tla in ječala, da se ji blede od lakote. Dobri ljudje so me spravili pokonci, me dodatno založili s hrano in odpeljali domov. A ko sem podoben prizor videla v nekem ameriškem filmu, sem se temu odpovedala. Gnili kapitalisti bodo kopirali moje zvijače, ali kaj?! Odpade. Pa še na beračenje me je vse skupaj spominjalo.

Slednje je absolutno odpadlo. Ne bom z ličnim klobukom na glavi razlagala mimoidočim, da že tri dni nisem jedla, iztegovala tresočih rok in sramežljivo sklanjala glavo, kot to počne sosed iz drugega nadstropja. Saj sem ga videla na trgu. Najhuje je bilo, ko je pleteničil nekaj o tem, kako ga je sram. Mene bi bilo tudi. Pa zaradi drugih razlogov kot njega. Ker bi odpovedala kot baraba. Mi ne končamo tako. Osamljenost vzamemo v zakup. Zamižimo na levo oko, ko podrsavamo do stranišča, ki je na hodniku. Pobožno gladimo bidermajersko omaro, ki v notranjosti skriva kristalne kozarce in srebrn pribor, dokaz naše nekdanje slave, ki ga niti za ceno življenja ne bi prodali. A da bi se odpovedali svoji iznajdljivosti, prevejanosti in sposobnosti, da goljufamo na najbolj perfidne načine?

Ne. Ličen klobuk sem zamenjala z ruto, vtaknila v torbo pločevinast krožnik in se odpravila na pohod po javnih lokalih. Saj vsi poznamo stranišča za javno uporabo. Čista so kot angelčkova ritka, saj jih drugače lahko zadane sulica sanitarne inšpekcije, ki nikoli ne zgreši cilja. Kaj pa me je stalo, če sem kakšno uro s svojo postavo zapirala pot ljudem, žejnim olajšanja? Stegnila sem predse krožnik, zamomljala Dva evra, prosim, in človeka spustila naprej. Nikoli nisem nosila iste obleke ali rute, lokale sem menjavala kot za stavo in se držala pravila, da nikoli ne obratujem dvakrat na istem mestu.

Moj posel je kar nekaj časa lepo cvetel. Tako rekoč s človeškimi iztrebki sem zapolnila manko v svojem penzionu. Potem je lokalov zmanjkalo. Pa tudi obiskovalcev je bilo vedno manj. Ali pa so nevidno delovno silo

nadomestili avtomati. Na svoj zadnji delovni dan sem oskubila policaja. Čeprav sem že nehala delati, se nisem mogla premagati, ko sem ga videla, kako se drži za zadnjico in mi v roko tišči desetaka. Odkurila sem jo, še preden se je vrnil. Intuicija barabe je neverjetna. Tudi tokrat ni zatajila. Sosed, tisti, ki berači, mi je povedal, da je na straniščih opazil obvestilo, da stranke vljudno prosijo, naj ne zaupajo starki, ki od njih terja denar za uporabo stranišča.

Zdaj je šlo zares. Tisti mesec mi je zmanjkalo denarja za hrano že prvi teden. Le nekaj drobiža je ostalo. Za krompir in korenje. Sredi najbolj mračnih misli me je zmotilo mijavkanje. Še nikoli ga nisem tako slišala. A kadar nam gre za nohte, se najbrž vsi čuti izostrijo. Stopila sem na hodnik. Vrata ne verando so bila priprta. Mijavkanje je potihnilo. Namesto tega sem zaznala omamno vonjavo.

Meso! Po vonju je spominjalo na golaž, ki ga je mama pripravila iz ostan- kov pujsa Mancija. Pa kaj je to?! Saj ne more biti, da bi mi spomin hotel prebuditi slabo vest. Odločno sem odprla vrata in zagledala mačka, ki je mlaskaje praznil posodico z mačjo hrano. Halo?! Ta debeli stvor je žrl tako rekoč mojo najljubšo hrano. Ne meneč se za njegovo pihanje in mijavkanje, sem mu izmaknila posodo, oddirjala v svojo sobo, izpraznila vsebino na krožnik in posodo hitro odnesla nazaj. Maček je polizal ostanke, jaz pa sem se spravila nad vse ostalo. Pa ne kar tako. Dodala sem malo česna in peteršilja ... Tako slastne večerje že dolgo nisem imela.

Na tem mestu je treba nekaj povedati. V naši hiši živi kakih deset strank. Večinoma starejših. Ne bom rekla starih. Pač starejši občani. Penzionisti. Pa mlad par brez otrok na podstrešju. In v pritličju neka samohranilka s polnoletnim otrokom. Ostalo je vse artritično, na pol pohabljeno in pozabljeno, nekateri pa vendarle še z dosti energije, da komu polepšajo dan. Gospa Minka je že ena takih. Že zaradi rednih dodatkov svoje hčerke. Ob sobotah pušča pred mojimi vrati potico, predvsem pa hrani potepuške mačke. Najprej si zaradi tega sploh nisem belila glave, toda nazadnje sem ugotovila, da na redne obiske prihaja le eden. Feliks. Srečko. Ob naslednji kraji njegove hrane sem si ga bolj natančno ogledala. Vsaj po videzu izrezan Garfield, tisti maček, čigar smešnice v stripu lahko odkriješ v dnevnem časopisju. Ampak tale ni bil nič lenoben. V naslednjih tednih sem se za svojo hrano (kako hitro nekaj postane naša lastnina) morala z njim že pošteno boriti.

Ne vem, ali je zaradi tega postajal vedno bolj mršav. Kar tudi ni ušlo sosedi Minki. Najbrž mu je zaradi tega zamenjala jedilnik. Mesne konzerve so nadomestili krekerji! Padla sem v odtegnitveno krizo.

Nekaj morate razumeti. Lahko sem premagala odvisnost od spletk, prevar, seksa, kockanja, nakupovanja, samote ali družbe, kakor vam drago, a od mesa nikakor. Moje brbončice se že ob samem vonju mesa spremenijo v razbohotene ščegetavčke, ki terjajo potešitev. Potrebovala sem meso. Prodala sem srebrnino in kristalne kozarce. Prodala bidermajersko omaro in na boljšem trgu zbirko klobukov, da sem se dokopala do poštenega svinjskega režnja. Začela sem se ozirati za golobi, a moj želodec stavi izključno na laznino.

“Zakoljimo mačka!” sem v sanjah zaslišala glas svojega deda. Ponovila sem za njim, nastavila Srečku ostanek svoje zadnje mesne večerje in čakala.

Ne bom opisovala poteka, treba je ohraniti mero dobrega okusa, a lahko rečem, da sem delo profesionalno opravila. Skoraj tako dobro, kot da bi odrla pujsija. Srečkovo kožo sem odvrгла v smeti, zraven pomešala nekaj svojih starih čipkastih kombinež, da bi zakrila sledi, in se lotila kuhe. Ravno ko sem skuhala mačji golaž, je na vrata potrkala soseda Minka. Pred nos mi je molela okrvavljeno mačjo kožo in moje kombineže, vreščala, da tiste čipke lahko pripadajo samo meni.

“Baraba!” je zatulila. Kaj zatulila! Zavreščala je glasneje kot nekoč moja sestra.

Saj veste, kaj je sledilo, gospod kriminalistični inšpektor. Ali mi je žal, ker sem jo zabodla? Kaj pa vem. Barabi nikoli ne smeš reči, da je baraba. To je naša najšibkejša točka. Nekam blede se mi zdite. Ste lačni? Boste mogoče še en krožnik golaža?

Selja Ahava

Stvari, ki padejo z neba

Odlomek iz romana

4.

Ko se je teta Annu preselila v Förstorgård in postala dvorna gospa, smo ji pomagali. Čeprav se ni nihče odselil, smo več stvari znosili iz hiše, kot prinesli vanjo.

Za vse stvari tete Annu je bilo dovolj prostora v enem kombiju. Iz dvorca pa je bilo treba odnesti kose pohištva, ki so nekoč stali v pisarnah, poletnem domu za otroke ali skladišču, in teh je bilo veliko. Edina stvar, ki jo je teta Annu pustila v dvorcu, so bile bolnišnične postelje v zgornjem nadstropju. V vsaki spalnici je bila ena ali dve kovinski postelji na koleščkih z ograjicami, ki se jih je dalo dvigniti in spustiti. Očetu so se zdele te postelje grozljive, ker so mu operirali slepič, ko je imel devet let, toda teta Annu je trdila, da v dvorcu ustvarjajo posebno vzdušje.

Tistega večera, ko se je preselila v dvorec, mi je teta Annu šepnila: "Pridi, Saara, ti bom nekaj pokazala."

Povzpeli sva se po stopnicah v prvo nadstropje, v sobano, iz katere sta vodila dva



Selja Ahava (1974) je pisateljica, scenaristka in dramaturginja. Na Akademiji za gledališče v Helsinkih je diplomirala iz dramaturgije, v Londonu je študirala uprizoritvene umetnosti. Za svoj prvi roman, *Dnevnik izgubljenega* (2010), je bila nominirana za nagrado časopisa Helsingin Sanomat. *Stvari, ki padejo z neba* je njen drugi roman. Izšel je leta 2015 in bil v ožjem izboru za prestižno nagrado finlandia, leta 2016 je zanj prejela nagrado Evropske unije za književnost. V svojstvenem pripovednem stilu Selja Ahava opisuje usode posameznikov, ki so jim srečna ali nesrečna naključja spremenila življenje. Njen tretji roman, *Preden moj mož izgine*, je izšel leta 2017. V njem pisateljica tematizira svojo zakonsko krizo, potem ko ji je mož priznal, da si je vedno želel biti ženska in se začel pripravljati na operacijo za spremembo spola. Selja Ahava piše tudi scenarije za filme in televizijske nadaljevanke ter radijske igre.

hodnika. Šli sva po zahodnem hodniku, potem je teta odprla vrata tretje spalnice.

Zagledala sem prazno spalnico, v kateri so bili le postelja in dva stara lesena stola. Skozi okno se je videlo travo pred vhodom in fontano, pa kombi in kup kartonskih škatel. Teta je stopila do leve stene.

“Poglej,” je rekla, prišla zgornji rob sredinske opažne deske in potegnila. “Skrivna vrata!” sem dahnila.

Prav res, desko je bilo mogoče odstraniti brez najmanjšega šuma. Celo Hercule Poirot bi pri tem gotovo privzdignil obrvi. Za skrivnimi vrati je bila po tetinih besedah sobica, v katero se je dalo vstopiti. Teta je rekla, naj poskusim odpreti vrata. Potipala sem in s prsti na zgornjem robu zaključne letve zatipala deščico, ki jo je bilo treba pomakniti na levo. Potem se je zaslišalo kratko škrtanje in vrata so se odprla.

Stopili sva v skrivno sobo. Teta je vanjo prinesla volneno preprogo, ki jo je razprostrla po tleh, in dve žametni blazini, da je bilo prijetneje sedeti. Na zadnji steni je bilo okence. Skozenj ni presevalo prav veliko svetlobe, ker je bilo gosto zaraščeno z viniko.

“Če gledaš od zunaj, vidiš samo viniko,” je pojasnila teta.

Še nikoli prej nisem bila v čisto pravi skrivni sobi. Sicer pa tudi v dvorcu še nikoli nisem bila – in zdaj se je teta meni nič tebi nič preselila v pravljичni grad.

Ker se je skrivna sobica zdela primeren kraj za pogovore o skrivnih rečeh – tistih, o katerih nisem smela črhniti v vrtcu, na avtobusu ali pri prijateljih doma –, sem se odločila, da teto Annu tu vprašam:

“Teta, kako si vedela prave številke za glavni mega dvojni dobitek?”

Za vsak slučaj sem jo vprašala precej tiho. Teta Annu je pokimala, nekaj trenutkov razmišljala in me potem pogledala v oči:

“Naključje je bilo.”

“Zakaj pa potem o tem ne smem govoriti, če je bilo naključje?”

“Prav zato,” je rekla teta. “Ker je stvar težko razložiti.”

Prislušovali sva zvokom iz spodnjega nadstropja. Mama je v kuhinji pomivala posodo, oče je v vhodni veži ropotal s kartonskimi škatlami, ki so bile naložene ena na drugo. V dvorcu se je ropot veliko bolj slišalo kot v bloku, ker nam je teta dovolila, da smo tudi znotraj hodili v čevljih. To nam je dovolila, ker je bil selitveni dan, pa tudi zato, ker so bila tla zelo mrzla in bi se nam na stopnicah lahko v nogo zapičila trska.

“Saara! Saara! Počasi bomo šli domov!” Mamin glas je odmeval po dimnih ceveh, potem se je razlegel iz kamina v spalnici. Pogledala sem teto Annu, ki je pokimala, da se morava vrniti v spodnje nadstropje. Neslišno sva zapustili skrivno sobico in za sabo zaprli desko na steni.

“Ali velja, da je skrivna sobica samo najina skrivnost?” sem šepnila teti Annu.

“Velja,” mi je pritrdila.

Potem sva šli v spodnje nadstropje. Ves večer sem bila silno ponosna, ker je moja teta postala dvorna gospa in ker sem le jaz vedela, da je v dvorcu skrivna sobica v steni.

5.

MAMA, KO JE GOLA. Med maminimi stegni se vidi svetlobo, ko v savni iz kovinske posode zajema vročo vodo. Ima dolge noge in kadar se skloni, ji v kolenih počí. Mama na stegnih nima dlak, v nasprotju s teto Annu.

Mama se cmari na klopi v savni, diši po kokosu. To je zato, ker ima v brisači kokosov balzam za lase. Hrbet ima izbočen, z eno nogo miga po zraku in vrti gleženj naokrog, naokrog, naokrog. Igram se trubadurko in s prstom spet in spet potegnem po gubah na njenem trebuhu, medtem ko vzklikam: “Plom, plum, plum, plim!”

Mama ima prek trebuha dolgo brazgotino. Tam sem jaz prišla na svet.

Takšna je mama, ko je gola.

Oče se je v Žagovinasti hiši savnal sam, ker je rekel, da laže diha. Mama je po njegovem v savni preveč govorila in načenjala preveč resne teme, poleg tega je vedno pozabila vprašati za dovoljenje, preden je zlila vodo na peč. Nekoč je na peč zlila tri polne zajemalke vode in potem stekla ven, v sneg. Oče tega ni prenašal.

Ko sva nekoč sami sedeli v savni, sem se poskušala dotakniti maminih prsi. Udarila me je po roki.

“Ko sem bila dojenčica, sem se jih tudi dotikala.”

“Tisto je bilo drugače,” me je zavrnila mama.

“Samo enkrat,” sem jo prosila.

“Ne.”

Mama je imela eno bradavico povešeno, ker sem jo preveč sesala, ko sem bila dojenčica. Druga je bila običajna.

6.

Čas mineva in mama se pomika nazaj. Vidi jo se samo njene hlače in dolgi, ravni lasje. Lasje ji plapolajo v vetru in z eno roko podpira drugo, v kateri ima cigareto. Tako stoji in se oddaljuje.

Ko se mama skloni nad posteljo, ji lasje uidejo izza ušes in me pobožajo po obrazu, skupaj z njenimi poljubi. Ko rečem, da se skloni, je mama še vedno tu. Če rečem, da se je sklonila, je ni več. Oče ne govori o njej, ker ne more reči, da se je sklonila. O njej ne more govoriti v pretekliku. Včasih začne stavek z njenim imenom, a ga ne more dokončati.

Mama je ostala nedokončana.

Sicer pa oče govori o maminih stvareh, ker še vedno obstajajo. "Hanneli-ne smučič so v kleti," reče z običajnim glasom. "Omare, ki jih je prepleskala Hannele. Tam so, poleg Hannelinih škornjev."

Okoli pravega človeka lahko narišeš črto, tako kot to naredi Poirot s truplom, ki leži na tleh. Smrt je lažje razumeti, če ima komolec, kolenski zgib in svoje mesto na tleh. Ko mrtveca odnesejo, ostane bela črta, v kateri ni nikogar več. Približno tako kot zadetek na lotu, ki bi ga bilo lažje razumeti, če bi bil kup denarja. Toda spomini nimajo telesa.

V filmih so spomini črno-beli.

Mrtvega človeka pustijo stati ob cesti, avto se odpelje in skozi zadnje okno gledajo, kako človek postaja vse manjši, dokler na koncu povsem ne izgine. Tako umrejo ljudje v filmih.

V resnici pa ni videti tako. Čas mame ne pomanjša, pa tudi barve ne zbledijo. Mamo je samo razneslo na drobne koščke, ki lebdi v zraku. Vsi delčki so povsem razločni – lasje, prsti, izbruhi smeha, kožne gubice in nosnice, pokajoča kolena, kruljenje v želodcu –, le mame ni več.

7.

"Vse je mirno, sonce sije in morje je čudovite modre barve. A pozabljate, mon ami, da zloba vedno živi med nami. In ta posebna oseba, ta morilec, to brezsrčno bitje, je bilo še posebej pretkano. Ko so vsi šli spat, se je odplazil v knjižnico in počakal skrit za vrati, dokler služabnik ni prišel po posodo, počakal je, dokler je monsieur Bowles ni vrnil, in ga hladnokrvno zabodel v hrbet. Bodalo je skrtil v plašč, ki ga je že prej pripravil v sobi, in odšel. Vedel je namreč, da se bo zjutraj vrnil, saj bodo najprej poklicali njega. Doktor, ali pa bi raje uporabil vaše pravo ime, vi uboga, zagrenjena sirota, ki ste že v mladosti prisegli maščevanje, vi ste ubili gospoda Bowlesa in dejanje skušali naprtiti gospodu Parkerju, poleg tega ste vse preslepili, verjeli so vam, da ste pravi zdravnik. Toda Hercula Poirota niste zavedli!"

Vsako nedeljo smo sedeli pred televizijo: oče, mama in jaz, gledali smo Hercula Poirota. Pravzaprav je bila ta oddaja preveč napeta za otroke, toda

pri nas nismo imeli toliko pravil kot pri nekaterih prijateljih, ker je oče odraščal v tujini, pri mami doma pa so imeli samo eno pravilo: Ne izgubi se v gozdu.

Hercule Poirot je bila edina oddaja, ki je bila všeč vsem trem. Očetu je bila všeč pokrajina, ker je bila Anglija tista država, kjer sta s teto Annu preživela otroštvo, mama je hotela vedno ugibati, kdo je morilec, in je nalašč ugibala narobe, pri čemer si je izmišljevala povsem nemogoče zaplete, jaz pa sem oboževala zadnji prizor, v katerem se vse razjasni.

Hercule Poirot ne teče in ne strelja. A vseeno zmaga. Spomni se vseh podrobnosti, tudi najmanjših, ki jih drugi spregledajo. Te podrobnosti zna v mislih razgrniti v sliko, jih povezovati in premeščati na različne načine, dokler nazadnje ne zapolni lukenj. Tako na koncu ugotovi, kdo je morilec.

Zadnji prizor je vedno enak. "Bon, napočil je čas, da povemo resnico. Greva, Hastings," reče Poirot in svojega prijatelja strmo pogleda. Hastings je vsakič videti enako zmeden.

Mama je zavpila: "Parker! Tisti Parker je!"

Z očetom sva jo skušala utišati.

Poirot je vse goste povabil v eno sobo, po navadi v knjižnico ali dnevno sobo. Vedno jih je bilo ravno prav – ne preveč, saj tedaj ne bi bilo dovolj prostora za vse v eni sobi in bi se zadnji prizor sfižil. Pa tudi premalo ne, saj bi bilo v tem primeru morilca preveč enostavno uganiti.

Gosti so imeli vedno skrivnosti. Nekatero so bile povezane z umorom, druge ne. Vse se je vedno dogajalo na enem kraju, na primer v kakšnem dvorcu, na vlakcu ali v vasici. Herculu Poirotu se ne bi dalo tekati naokrog po velikem mestu.

Potem je Hercule Poirot začel svoj zaključni govor. Dejstva je nizal eno za drugim in razkrival, kako se je vse zgodilo.

Včasih je morilec skušal pobegniti, drugič je planil v jok ali začel besno vpiti, včasih si je celo slekel kostum, a vedno je bil na koncu razkrinkan. Gosti so sedeli v naslanjačih in z grozo strmeli v morilca, medtem ko so ga odvedli. "Oui, bien sûr mademoiselle. Hercule Poirot ve vse," je zagotovil Poirot in potrepil mladenko po dlani. "Zdaj pa spijmo kozarec ribezovega soka. Gospa Parker trdi, da je najboljši v Angliji."

"Parker bi bil veliko boljši," je rekla mama.

"Grem staviti, da so tole snemali v Cornwallu," je pripomnil oče.

Jaz sem le zadovoljno molčala, saj se je spet vse razrešilo. Laži so bile razkrinkane, predstave je bilo konec. Vse stvari, vsi dogodki so imeli svojo razlago, vsaka oseba je imela svoj namen. Nič ni ostalo nedorečeno.

MAMINI PRSTI NA ROKAH IN NOGAH. *Mama ima dolge, tanke prste, ki smrdijo po tobaku. Nohti so ovalni, na palcu je grbinica, ki spominja na val. Prste potegne v rokav, kadar jo zebe, in si jih zakoplje v lase, kadar razmišlja. Palca na nogi ji štrlita nekoliko postrani. Poleti nosi japonke, nohte na nogah si namaže z lakom krvavo rdeče barve.*

“Poglejte, nekdo je mami odrezal prste!” reče oče, a se samo šali. Takšni so mamini prsti na rokah in nogah.

8.

Prej smo živeli v Žagovinasti hiši. Bila je naš dom. Bila je rumena in bela, imela je rdečo streho. Mama in oče sta to hišo kupila, ko sem bila še dojenčica. Imela je zgornje nadstropje, spodnje nadstropje in klet. Na začetku je bilo zgornje nadstropje hladno in staro, ampak počasi smo se preselili tudi tja in jaz sem dobila svojo sobo. Toplota iz spodnjega nadstropja se je dvigovala v zgornje nadstropje, hlad iz zgornjega nadstropja se je razširil do veže v spodnjem nadstropju.

V Žagovinasti hiši nič ni bilo dokončano. Kadar je kdo prišel na obisk, je mama vedno razlagala, kakšna je bila hiša včasih ali kakšna bo nekoč.

“Tukaj je bila stena z vrati,” je pokazala v veži. “Za sem imam že izbrano tapeto,” je povedala v zgornjem nadstropju, kjer so bile po stenah le neobdelane deske in rumene raztrgane zaplate podložnega kartona. “Tukaj je bil včasih balkon, preden smo zgradili prizidek. Dovolj prostora je za dve sobi.”

Mama se sploh ni zavedala, kakšna je bila hiša videti v resnici. Če smo gledali fotografije, na katerih so bila na primer okna brez okenskih polic, električni kabli, ki so viseli kot božične girlande, stare tapete, na pol strgane s stene, in druge nedokončane stvari, je mama začela na ves glas govoriti: “O groza, poglej si to steno! Kdaj jo bomo končno spravili v red, novo tapeto imam že izbrano ...”

Hišo smo imenovali Žagovinasta hiša, ker so bile njene stene polne žagovine. Kadar se je oče lotil popravil, se mu je usipala za vrat. Če si zaloputnil s kletnimi vrati, je je padlo le prgišče, ko smo razširili vratno odprtino, pa je je napadalo za polno vrečo. Nabirala se je na senčnikih lestenca in na tleh podstrešja. Brnela je celo v napi.

Žagovino smo shranjevali. Z lopato smo jo naložili v vrečo in jo potresli po tleh na podstrešju. Oče je rekel, da je podstrešje kapa hiše in da nas bo žagovina grela.

Vsake toliko smo imeli dan za prenavo. Takrat sta mama in oče zajtrk pojedla stoje, poleg tega nista imela časa zame. Pogosto se niti tega nista spomnila, da bi mi skuhala kakav. Ob teh dneh je bilo v hiši mrzlo, ker je bilo dvoje vrat v spodnjem nadstropju odprtih, oče in mama pa sta hodila noter in ven s sendviči v rokah.

Nekoč sta prenesla vse stvari iz dnevne sobe v kuhinjo. Spodnje nadstropje se je tako na lepem skrčilo, dve sobi sta se združili v eno: jedilno mizo, kavč, predalnik, monstero, hladilnik, naslanjača, kredenco in televizijo je posrkalo v eno sobo, kjer skoraj ni bilo več mogoče hoditi.

Za plastično ponjavo, ki je prekrivala stvari, pa se je dnevna soba povečala. Tako je postala velika, da je v njej odmevalo. Hotela sem plesati v njej, pa sta mi oče in mama prepovedala. Mama je predlagala, naj gledam televizijo, a je daljinec izginil, zato sem lahko gledala le peti program z glasbenimi videi. Tako sem vseeno lahko malo plesala, dokler se nista lotila dela.

Sredi dnevne sobe je stala le knjižna polica, ovita v plastiko. Ta je prej vedno stala ob isti steni, zato se je zdaj zdelo, kot bi nekdo kos stene pomaknil na sredino sobe in ga ovil v belo plastiko; spominjala je na nekakšnega duha. Stena za polico je bila rumena. Sicer so bile stene v sobi svetlo rjave, le na mestih, kjer sta mama in oče odstranila police, slike in predalnik, so bile rumene. Zdelo se je skoraj tako, kot bi za kosi pohištva ostale svetle sence. Senca knjižne police, senca predalnika in sence treh slik. Opazovala sem z začudenjem; nisem se zavedala, da je tudi za pohištvo toliko stene!

Oče je steno pogladil z roko in potem s kladivom začel odstranjevati žebelje. Vijaki, s katerimi so bile pritrjene police, so za seboj pustili velike luknje, prav tako tudi karnise in okenske police.

Potem je odvil še vtičnice.

“Oče, umrl boš!” sem zavpila, ker se električnih stvari se sme dotikati, sploh pa ne z ostrimi predmeti.

“Zdaj se jih lahko dotaknem,” je rekel oče in me poklical k sebi. Gledala sva, kako je odvil pokrov vtičnice.

Pod vtičnico se je videlo v steno, kjer je bil skriven predor za električne kable. Po njem sta se vila rjav in moder kabel, v notranjosti vtičnice pa so bili kovinska ploščica, vijački in drugi kovinski deli.

“To je kot okostje vtičnice,” se je pošalil oče.

O okostjih nekaj vem, ker sem prebrala knjigo o njih. Deževniki nimajo okostja, kače ga imajo. Imajo pa deževniki zato telo, ki spominja na lestev. Pomislila sem, da so električni kabli podobni ožilju hiše, ker se vijejo v stenah iz ene sobe v drugo.

Mama je gladila steno, našla je še en žebelj in ga odstranila s kladivom. Potem je rekla:

“Saara, stopi malo k tej steni.”

Postavila sem se na mesto, kjer je prej stal predalnik. Mama je iz žepa vzela debel flomaster in nad mojo glavo potegnila črto; tam, do koder mi je segala glava. Zraven je napisala: 12. 5. 2007.

“Še malo stoj na mestu,” me je prosila. “Bodi čisto pri miru.”

Okoli mene je začela risati črto. Začela je pri rami, okoli roke je povlekla črto navzdol, ko je vlekla med prsti, me je žgečkalo, potem se je obrnila proti pod pazduhi, pa dol ob boku in vse do tal. In potem še gor po drugi strani. Flomaster je smrdel, bil je alkoholni. Teh flomastrov se otroci ne smejo dotikati, ker jih je nemogoče odstraniti. Oziroma otrok, saj sem edinka. Na koncu mi je mama obrisala še lase. Kitki in dva cofa na koncu. Ko se je flomaster vrnil do ramena, mi je mama rekla:

“Tako, zdaj lahko stopiš stran.”

Stopila sem korak stran in si ogledovala svoj obris na steni dnevne sobe. Spominjal je na izrezano senco Petra Pana v filmu. Noge sem držala nekoliko narazen, rob srajce mi je plapolal.

“Če se bo kdo za nami preselil sem in prenavljal, bo našel ta obris in videl, kakšna punca je nekoč živela tukaj.”

“Kam pa bi se mi preselili?” sem vprašala.

“Nikamor,” se je zasmejala mama. “Nikoli se ne bomo preselili od tu! Preveč nedokončanih projektov nas čaka.”

Oče se je posmehnil, kar je bilo slišati drugače kot takrat, kadar se zasmеji. Potem je zraven mojega obrisa napisal ‘Saara’.

“Kako si velika,” je zavzdihnila mama in izmenično pogledovala silhueto in mene. “Si res že tako velika?”

“Ja, saj si se je med risanjem dotikala,” je potrdil oče, čeprav je bil tudi sam slišati presenečen. Za dokaz sem se postavila zraven silhuete.

Potem sem šla po svoje flomastre in silhueto pobarvala. Narisala sem oblačila: turkizne žabe in svojo črtasto majico. Narisala sem še oči, lica, usta in cofka na koncu kitk in pomislila, da je to najboljše pri dneh za prenavo. Sendviče jemo stoje, v vtičnice lahko vtikamo ostre predmete, po stenah lahko rišemo z alkoholnimi flomastri in v dnevni sobi je dovolj prostora za ples.

Oče in mama sta se lotila obijanja sten z lesenim opažem. Oče je na dvorišču za hišo žagal deske, mama jih je nosila noter skozi verando. Oče je uporabljal vodno tehtnico, meter in pisalo, mama pa svoje oči in kladivo. Po prvih treh deskah se je začel prepri. Čeprav sta oče in mama hišo vedno prenavljala skupaj, se jima je vsakič zdelo, da drugi nekaj počne narobe.

Tokrat je začela mama, ker se ji je zdelo, da je bilo neumno uporabljati vodno tehtnico za staro leseno hišo, kjer so tla, stene in koti tako ali tako neravni. Oče pa je trdil, da mama pri delu ni bila dovolj skrbna in da ni dokončala stvari, ki se jih je lotila, tako da jih je moral on pozneje popravljati. Prepир je bil vedno podoben, ker nihče od njiju ni spremenil svojih delovnih navad. Tokrat je mamо jezilo, ker je oče pred kratkim kupil novo vodno tehtnico.

Kakor koli že, zvečer smo imeli na stenah nov, bel lesen opaž. Nikomur se ga ni ljubilo natančno ogledovati, ker je bilo v sobi že temno in smo bili vsi preveč utrujeni. A ko je mama zjutraj prišla v spodnje nadstropje, je opazila, da je oče zvečer počistil, preden je šel spat. Nasmehnila se je novim, belim stenam, jaz pa sem se smejala v steni, oblečena v žabe in črtasto majico. Potem se je mama odločila, da bo spekla palačinke za vse.

MAMA ZJUTRAJ. Mama zjutraj nosi očala, gre naravnost do aparata za kavo. Na aparatu najprej pritisne gumb in gre šele nato lulat. Tanka jutranja halja ji frfota, ko se sprehodi čez dnevno sobo in odstre zavese. Mama odpre okno, če je toplo poletno jutro, pa vrata na verando, in reče: "Ah."

Takšna je mama zjutraj.

9.

Pravljice pripovedujejo o dekletih, zazidanih v stene, in o tem, kako potem iz stene zraste breza. Mama je rekla, da se je to nekoč res zgodilo.

Če je v stenah žagovina, v njih ni prostora za dekleta. Nekoč sem na podstrešju med žagovino našla ročno izdelan lesen čolniček, drugič solnico v obliki deklice. Tudi jabolčna semena sem porinila v luknjico v steni, toda iz njih nikoli ni nič zraslo.

Potem ko sem si ogledala vtičnico od znotraj, sem dojela, da čeprav iz semen ni nič zraslo, to še ne pomeni, da se v stenah ne dogaja veliko drugih reči. V njih so predori in kabli, ki se vijejo iz spodnjega nadstropja v zgornje in iz ene sobe v drugo, podobno kot žile. Kabli so rjavi in modri, povezujejo stikala za luč, vtičnice in luči, poleg tega so nevarni, ker jih lahko zadaneš z vrtalnikom. Vodovodne cevi so rdeče in modre in lahko zamrznejo, tudi tiste rdeče.

Poleg električnih kablov so v stenah žagovinaste hiše mesta, kjer so bila nekoč vrata in zazidane niše; odkriti se jih da s trkanjem. To so nekakšne

brazgotine hiše. V steni veže je mesto, kjer se je hiša nekoč končala, zdaj pa se tam začne hodnik, ki vodi v kopalnico. V zgornjem nadstropju je plošča v velikosti vrat, skozi katera se je včasih prišlo na balkon. Tapete se trgajo na tistih mestih, kjer so bila nekoč vrata, saj se zaradi zime iverne plošče premikajo.

Nekoč je oče dobil rdeče pikice po stegnih in bil je prepričan, da smo s počitnic domov prinesli stenice. Zato je odnesel vse vzmetnice, odeje, vzglavnike in obleke v savno in močno podkuril. Vse špranjice v spalnici je poškropil s sprejem proti komarjem, posteljne noge pa je na debelo namazal z vazelinom. Ves dan in vso noč so se vzmetnice cmarile v savni, iz špranjic v stenah pa so lezli omotični pajki, ki so se opotekali po tapetah, dokler niso padli na prazna posteljna dna. Mama je bila besna na očeta, o stenicah ni bilo ne duha ne sluha.

MAMIN GLAS. Ko je mama besna, se ji glas dviguje iz trebuha, ves prsni koš ji odzvanja. Nekoč ji je celo uspelo ločiti psa, ki sta se tepla, ker je tako močno vpila.

Mama pokašljeje. Tako je slišati, kadar je sama. Oče je prepričan, da je alergična na prah, ona pa pravi, da ni. Mama govori z globokim, mehkim glasom, zlasti takrat, kadar mi pripoveduje zgodbo. Nekoč je moja prijateljica poklicala po telefonu in bila prepričana, da je mama možki. Včasih momlja. To je takrat, kadar med ustnicami drži bucike.

Takšen je mamin glas.

Včasih kaj premakne žagovino, da se začne usipati skozi luknjice v stropu na blazino; to je zato, ker nam na številnih mestih manjkajo zaključne letve. Poleg tega se ponoči včasih sliši, kako se žagovina premika in stvari živijo. Gosenice drobencljajo, veverice kopljejo luknjice v zemljo, ose praskajo vrhnji sloj barve. Pozimi se zaradi mraza deske skrčijo in sneg s svojo težo pritiska na vrata kamre, da se jih ne da odpreti. Pomladi začne na strehi prasketati in pokati. Včasih traja več noči, preden se kar koli zgodi. Streha se pripravlja na napad kot vojaki, tiho se premika in z nje curlja voda. Potem nazadnje le napoči noč, ko ledena gmota zgrmi s strehe v enem kosu, v obliki večstokilogramske plošče ritmično zdrsi po pločevinasti strehi. Masa zgrmi mimo oken in se raztrešči na tleh. Tako močno zabobni, da si za trenutek predstavljam, da je napočil konec sveta.

Padcu ledene gmote sledi tišina. Hiša je polna pomladi, po teži zime se stene dvignejo, vrata kamre se spet odpirajo. Po dvorišču kot trupla ležijo ogromni kosi ledu, ki jih oče razseka z lopato.

10.

MAMA NA JABLANI. Jeseni se vse tri jablane Žagovinaste hiše šibijo pod jabolki. Mama se vsako jutro odpravi na dvorišče s posodo in pobira tista, ki so padla na tla. Potem me pokliče, da pridem čuvat, medtem ko sama spleza na drevo. Stoji na mestu, kjer se veja razcepi, in jo trese. Na začetku je še malo nerodna, a ko nekaj časa tako stoji tam in trese vejo, se spomni, kako je treba z drevesom. Nasmehne se in postane lažja, njena moč se oklene vej. Na travi votlo zadoni bumf, bumf, ko jabolka padajo na tla, jaz pa moram budno opazovati, kam padajo. Jablana se ziba in šumi, pod mamó bobnijo tla.

V kuhinji diši po jabolkih. Mama jih lupi in reže, napolnila bo sušilnik s krhlji in jih potem spravila v vrečke, pripravila bo marmelado in zamrznila čežano.

Na oknih brenčijo ose, velike in počasne so. Neslišni roj sadnih mušic se dvigne v zrak vsakič, ko kdo odpre pokrov vedra za kompost.

Ko zvečer ležim v postelji in me mama boža po licu, njene roke dišijo po jabolčni marmeladi.

Takšna je mama, ko je na jablani.

MAMA, KO JE ŽIVA. Mama čisti vrtiček. Rada bi, da se zemlja čim prej ogreje, zato jo obrača z lopato in prekriva s prevleko, čeprav oče meni, da bi lahko le počakala dva tedna. Na glavi ima širokokrajni slamnik, pomaha nama z očetom, ko se odpravljava kupit nove letne gume za avto. Stoji in se naslanja na lopato, slamnik ji štrli nekoliko postrani, in maha. V roki drži umazane vrtné rokavice.

Takšna je mama, ko je živa.

Takšna je bila mama, ko je bila živa.

Medtem ko menjajo avtomobilske gume, z očetom jeva sladoleđ. Starih gum ne vržejo stran, zložijo jih na zadnje sedeže, saj namerava mama zgraditi piramido na enem koncu vrta, napolniti gume s prstjo in vanje posaditi jagode. Ker so zadnji sedeži zasedeni z gumami, lahko sedim na sovoznikovem sedežu.

Zapeljeva se pred hišo.

Oče z zadnjih sedežev vzame dve stari gumi in ju odnese na vrt. Jaz mu sledim. Umila bova gume in potem pomagala mami, da jih bo napolnila s prstjo. Mama nama je sliko piramide z jagodami pokazala v časopisu.

Ob enem hišnem vogalu je pet kamnitih stopnic.

“Glej, oče, led,” rečem in pokažem na zdroljen led na stopnicah.

“Ne more biti led,” me zavrne oče. “Mogoče se je mami razbil kozarec?”

Kos ledu vzamem v roko; mrzel je, nekoliko modrikast in moker.

V tistem trenutku oče stopi na najvišjo stopnico in zavpije. Gumi mu zletita iz rok in se skotalita po stopnicah proti meni, oče pogleda proti dvorišču in potem proti meni, njegove oči so velike in bele, usta ima odprta, tako da vidim njegove zobe, medtem ko vpije.

“Ne, Saara! Ne glej!”

Prva guma mi prileti v koleno, druga me zgreši, oče se vrže proti gumam in proti meni, noga me boli, pa zadnjica in komolec tudi.

“Ne glej, Saara, ne glej, ne glej, Saara, nenene ...”

Ustrašim se očetovih oči. Začnem jokati, ampak oče me ne tolaži, le vpije na pomoč, potem padeva po stopnicah in začutim bolečino, oče me vleče za zapestje: stran, stran, stran, pa čeprav ne čutim nog in me v pod pazduhi trga od bolečine.

“Ne smeš gledati!” vpije oče, ne vem, česa ne smem gledati, ampak oče to vpije znova in znova, izpulil mi bo roko. Tečeva, ne vem, kam, ampak oče vpije, vpije še ves dan, vso noč in še ves naslednji teden. “Ne, ne, ne!” vpije oče še takrat, ko pridejo policisti, prihajati začnejo ljudje, ne vem, kje sva in zakaj oče samo neprestano vpije, nekdo ga začne stresati, stresa ga tako močno, da na koncu bruha.

11.

V šoli nam je učiteljica pripovedovala o Lotovi družini, ki sta ji angela rekla: “Odidite, toda ne ozirajte se nazaj! Tem ljudem bova zdaj naredila Nekaj Hudega. Vas bova rešila, toda razdejanja ne smete videti.” Lotova družina je potem res stekla stran, toda Lotova žena angeloma ni zaupala in se je ozrla. Videla je Hudo Stvar, ki sta jo angela naredila ljudem, in se spremenila v solnat steber. Spremenila se je v steber, ker ni mogla prenesti tistega, kar je videla. Učiteljica je rekla, da sta jo angela začarala v steber, ampak jaz zdaj vem, da se nekdo lahko spremeni v steber tudi brez čaravnije. Dovolj je, da vidi nekaj, česar ne prenese.

Obstajajo stvari, ki s časom ne izginejo. Ne zbledijo, ne zabrišejo se in ne spremenijo se v spomine. Vedno so enako grozne in velikanske, ljudem se uležejo v želodce in na prsi kot steber in tam donijo. Nanje lahko sicer za nekaj časa pozabiš, a ko se spet prikradejo v misli, so vedno enako velike, kot bi se pravkar zgodile.

Angeli naredijo Hudo Stvar. Včasih glede tega vnaprej posvarijo, včasih ne.

Tistega dne se je očetu v spomin vtisnil tako grozen pogled, da ga nikoli ne bo pozabil. Pogled je prek oči vstopil v njegove možgane in tam uničil neko točko. Vsakič, ko ga nekaj spomni na tisto dopoldne, je tako, kot bi dopoldne spet nastopilo. Meni se pogled ni vtisnil v spomin, ker me je oče še pravočasno odvedel stran. Opravičil se je, ker me je udaril v nogo, v zadnjico in v komolec. Toda modrice izginejo, v nasprotju s spomini, ki vstopijo v možgane. Na očeta se je zgrnila solnata gmota in ga uničila.

Mame nikoli več nisem videla.

Teden dni po mamini smrti so mi dovolili, da sem si v spremstvu policije in tete Annu ogledala naše dvorišče. V ograji je bila luknja. Mamino vrtno lopato je nekdo odnesel. Na tleh je bil velik madež, malo je spominjal na snežnega angelčka, pete so v zemljo zarisale črto. To je bilo mamino mesto, njena zadnja sled, kot sled mokre zadnjice na klopi v savni, ki potem izgine.

“Tako, počasi bo dovolj,” je rekel policist in me odvedel v drugo smer. Bil je velik in znojil se je, videti je bilo, da mu je vse skupaj mučno.

Ledu ni bilo več. Vrt je bil videti tak kot vedno. Led je prebil ograjo in mamu, potem se je stopil.

Noter, v kuhinji, je bilo še več policistov. Nihče ni govoril. Nihče ni hotel, da bi kaj vprašala.

Teta Annu me je prijela za roko. V drugi roki je držala torbo z očetovimi in mojimi oblačili. Stisnila me je z roko, ki je bila groba od volne in vode, in rekla: “Pridi, greva.”

“Smo na zvezi, če bo še kaj takega ...” je rekel velik, znojen policist. Ni nas nameraval vseh zbrati v dnevni sobi in razgaliti resnico. Ni hotel ostati še na kozarcu ribezovega soka, ni hotel povedati, kaj se je zares zgodilo. Hotel je le oditi.

Policisti so drug za drugim odšli skozi vhodna vrata.

Teta je zaklenila Žagovinasto hišo.

Prevedla Julija Potrč



Kristian Koželj

Igralčeva zaobljuba

Ko se pripravljáš na nastop, je zaodrje tvoja spovednica in purgatorij. Čakalnica in kaznilnica odrešitve, tvoje vaje za smrt, če velja, da je vsaka izvedba (kakor vsaka pesem) predrugačenje stvarstva, ki je po vsakem umetniškem procesu na neki način spremenjeno. Zaodrja so takšna in drugačna – od ogromnih garderob z velikimi kozmetičnimi ogledali, fotelji, počivalniki, hladilniki, celo lastnimi kopalnicami in stranišči in klimatskimi napravami, do sobic, kjer se na nekaj kvadratih hkrati preoblači, liči in panično ponavlja svoja besedila tri, pet ali celo deset ljudi. Danes je trohnozna, vlažna notranjost okroglega srednjeveškega stolpa, v katerem med vso kramo ne najdeš celega stola, na katerega bi lahko sedel, jutri udobje Cankarjevega doma, za nekatere morda National Theatra v Londonu, ali pa kakšno stranišče, kjer se boš pripravljaj na vstop ob spremljavi nekega curka, ki pada na vodno gladino.

Tudi umreš lahko v kraljevi postelji ali v obcestnem jarku. Kar družiti trenutke pred smrtjo in vstopom na oder, je zavedanje, da si popolnoma in brezkompromisno sam. In da, v obeh primerih, po odločilnem koraku ni vrnitve.

Celo najizkušenejši igralci govorijo o (smrtnem) strahu pred vsakokratnim vstopom na oder, ki ga nobena odrska kilometrina ne ublaži

Esej *Igralčeva zaobljuba* je bil izbran za najboljši esej, poslan na anonimni natečaj revije Sodobnost.

ali odpravi, nasprotno, z leti in izkušnjami postaja celo silnejši, bolj neusmiljen. Vstop v igralski proces je namreč vsakič znova spoznavanje in prestopanje lastnih meja, ki se začne, ko sprejmeš resnico o sebi, o tistih, ki bodo s tabo delili oder, o tistih, ki so prišli opazovat, in o stvarstvu, ki ga deliš z vsemi bitji. Prav nobenega pomisleka nimam, ko zapišem, da je na začetku igralskega procesa resnica, ki je brezpogojni pogoj vsake stvaritve, če naj bo le-ta celostna, verodostojna in umetniška.

Dustin Hoffman v svojih igralskih tečajih rad izpostavi enega tipičnih človeških (samo)obrambnih mehanizmov, po katerem radi posežemo v trenutkih, ko stvari postanejo pretežke – ljudje si radi lažemo, ali kot reče on: “serjemo sami po sebi” (“*we bullshit ourselves*”). V naravi zahodnega človeka, če pod Zahodom pojmujejo civilizacijo, ki je izšla iz judovsko-krščansko-grških korenin in danes še obvladuje svetovno politiko in ekonomijo, je, da si v trenutkih stiske dopovedujemo, da ni tako slabo, kot bi lahko bilo, ali da nismo tako slabi in pokvarjeni, kot bi lahko bili ali kot so slabi in pokvarjeni drugi okrog nas. Laganje samemu sebi je eden tipičnih mehanizmov, po katerih deluje ego.

Ego pravzaprav konsolidira na videz nepremostljiv prepad med nezavednim in drugimi. Je koristen in nujen mehanizem, ki pri sobivanju z drugimi omogoča preživetje in mentalno zdravje. Odsotnost ega izpostavi najranljivejši del tega, kar smo, tolikšnemu nasilju, da to človeka prej ali slej zagotovo pripelje v blaznost ali celo smrt.

Igralec je v procesu priprave na vlogo soočen z ultimativno žrtvijo – odpovedati se egu. Eden od osnovnih fizikalnih zakonov namreč pravi, da dva predmeta ne moreta hkrati zasedati istega prostora. Čeprav danes vemo, da slednje ne velja za nekatere najmanjše delce, bo za naše izhodišče osnovni zakon vendarle zadoščal. Če hočem ustvariti polnokrvni lik, nov ego, ki bo v polnosti in prepričljivo zaživel v posojenem mu telesu, se mu mora obstoječi prebivalec najprej povsem umakniti. Suspenz ega je tako postala ena najbolj bistvenih igralskih vaj tistih šol in sistemov, ki so dali svetu največje in najprepričljivejše igralce. Govorim seveda o igralskih pristopih, ki izvirajo iz igralskega sistema K. S. Stanislavskega in njegovih naslednikov, denimo Leeja Strasbega, Stele Adler in Elie Kazana kot vodilnih imen tako imenovanega *method actinga*. Igralec se je torej v imenu umetnosti prisiljen odpovedati temu, kar ga vsakodnevno ohranja pri življenju. Od tod izvira nikoli presežena groza pred vsakokratnim vstopom na oder, kamor stopa razgaljen, četudi ovit v najdebelejši krznen plašč. Nasprotno

lahko brez pripravljenosti na odpoved ego na oder vsakič stopi popolnoma gol, pa bo njegova kreacija nezadostna, površna in predvsem neresnična.

Laganje samemu sebi je torej eden temeljnih principov, kako nas ego ohranja pri življenju, kar pomeni, da njegov suspenz v trenutku izbriše vse laži in nas razkrije v luči resnice. Kot igralca te omenjeni proces postavlja v položaj, ko moraš brez ugovora in (samo)cenzure sprejeti vse, kar spoznaš o sebi in drugih. Ko stopaš v vlogo Jacka Razparača, se moraš pomiriti s svojim potencialom množičnega morilca, in ko naslednjič obuvaš Kristusove sandale s prav tako grozljivim in zastrašujočim potencialom absolutne ljubezni in svetosti, ki te v navidezni blaznosti ultimativno pripelje na križ s prebodenimi zapestji, gležnji in sulico v srcu. Sprejeti, da v sebi nosiš potencial vzeti in dati življenje in vse vmes, zavedati se, da te zgolj tvoje vsakokratne odločitve in izbire delajo takšnega, kakršen si, ko si v vsakdanjem življenju, in da bi se lahko vsakič odločil popolnoma drugače ter se nagnil še bolj proti enemu od obeh ekstremov, je prvobitna in nikoli presežena groza. Tako se najudobnejša zofa v zaodrih za tistih nekaj minut in sekund, preden stopiš na oder, in drugi jaz, ki se odloča in deluje mimo tvojih siceršnjih vrednot in norm ter svobodno in polnopravno zasede tvoje telo, spreminja v puščavniško slamnjačo.

Zato so igralske garderobe Alighierijev purgatorij, hkrati pa žarijo od prebijajoče se privlačnosti. Na koncu tega procesa je namreč svoboda, tista, ki se najbolj približa svobodi bibličnega raja in se manifestira kot sposobnost bivanja s samim sabo, pa naj pride, kar hoče. Nasilje, ki vodi k ekstazi. Eros in tanatos. Bataillov erotizem, ki mora biti nasilen, da vzpostavi kontinuiteto med raztrganimi bitji in omogoči prestop iz profanega v presežno in mistično. Vse to na nekaj kvadratnih metrih, ki jim pravimo zaodrije.

Igralci seveda svojo igralsko večino obvladujejo različno in je pravzaprav, če do nje pristopajo iskreno, nikoli ne obvladajo do konca – tudi zato, ker je spoznavati samega sebe nikoli do konca prehojena pot. Redki so se približali popolnosti in velik del občinstva se še danes strinja, da je bil verjetno prvi med njimi Marlon Brando, ki ga je njegova totalna igra, ko je na odru in pozneje pred kamerami ustvaril živalsko brutalnega Stanleyja Kowalskega v Williamsovem *Tramvaju poželenje* skoraj čez noč kronala za vodilnega igralca njegove generacije. Brandov preboj si je tako rekoč nemoogoče predstavljati brez odločilne vloge, ki jo je v celotni zgodbi odigral Elia Kazan – prav tako eden največjih, ki mu primata in spoštovanja ni mogla

spodnesti niti njegova sporna vloga v komunističnem lovu na čaravnice, ki so se ga po vzoru aktualnega #MeToo gibanja šli v Združenih državah v poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih letih prejšnjega stoletja. Ob tem, da je kot eden najtesnejših sodelavcev legendarnega Leeja Strasberga ustanovil znameniti Actor's Studio in da je pod njegovim režijskim vodstvom vsaj enaindvajset igralk in igralcev prišlo najmanj do nominacije za oskarja, ob tem, da je sam prejel nepreštevno najpomembnejših svetovnih stanovskih nagrad, je ob njegovih filmih morda najpretresljivejši del njegove zapuščine kratka meditacija, *Igralčeva zaobljuba*, ki v nekaj kratkih stavkih približa in razreši grozo in privlačnost igralskih garderob.

Zasedel bom svoje mesto na odru in bom to, kar sem.

Svet me ni zapustil. Nobenega razloga nimam za strah.

Biti sam je temeljna usoda vsakega igralca kakor tudi vsakega človeka. Čeprav bivamo v skupnostih, ki se pnejo od parov, družin do družb, držav in civilizacij, je vsak od nas v resnici neizogibno sam. To izhodiščno stanje, Bataille mu pravi diskontinuiteta, se nanaša na temeljne izkušnje posameznika – na rojstvo, smrt in življenje. Medtem ko druge posameznikovo rojstvo, njegova smrt in življenjski dogodki lahko zanimajo, le njega neposredno zadevajo. Vsak se rodi sam. Vsak sam živi. Vsak sam umre. Sultan iz pravljic *Tisoč in ene noči* je sredi svojega harema ravno tako sam kot puščavnik v votlini sredi Himalaje. Razlika med njima je, da puščavnik v svoji dejanski fizični izolaciji ne potrebuje ega, medtem ko ga mora sultan, ogrožen z vseh strani, po že opisanem mehanizmu vzpostaviti, in ko je enkrat vzpostavljen, ego nenehno opravičuje svoj obstoj, vse do trenutka, ko je prisoten razlog za to, torej drugi. Ego potrebuje drugega. Narava njegovega delovanja je, da išče čim bolj ugodno pozicijo v skupnosti, kjer bo izpostavljen največjemu ugodju in največji varnosti. Iz ega se tako v iskanju omenjene pozicije razvije želja. Čeprav se zdi (ali pa je nemara celo res), da je prav želja ključna za človekovo delovanje, je mehanizem delovanja želje pravzaprav iskanje zmotnih identifikacij. Zelo poenostavljeno želja vodi ego v zasledovanje logike: “Če bom dosegel ..., bom ...” ali “Če bom pridobil ..., bom ...”

To logiko banalno, a dovolj natančno ponazarja strip iz neke otroške slikanice: v križišču pri semaforju stoji prestižni avtomobil, recimo mercedes, v njem pa šofer gleda v nebo, saj križišče preletava helikopter. Naš šofer zavzdihne, kako srečen bi bil, če bi si zmozel kupiti svoj helikopter. Ali letalo. Ob njem, prav tako v križišču, v starem, zgaranem avtomobilu šofer

razmišlja, kako srečen bi bil, če bi imel ta čudoviti mercedes. Na pločniku kolesar občuduje stari avtomobil in si misli, kako hitreje in svobodneje bi se premikal z njim, ko mimo pripelje fant na skiroju in z velikimi očmi gleda svetleče novo kolo, ob njem pa si pešec misli, kako dobro bi bilo imeti vsaj skiro. Z balkona križišče opazuje fant v invalidskem vozičku in zavida pešču njegove noge, v sobi na polici pa dedek na fotografiji pribije, kako dobro bi bilo biti živ.

Eden največjih učiteljev *advayite vedante* v dvajsetem stoletju, Swami Dayananda Saraswati, je ego, ki ga vodijo želje, rad poimenoval *monkey mind*, opičji um, ki skače od cilja do cilja, trdno prepričan, da ga bo vsaka naslednja postaja končno osrečila, čeprav kmalu spozna nesmiselnost svojega početja in se pripravi na nov naskok v prazno.

Nekateri pravijo, da se je od izvorno Budovih učenj ohranilo le nekaj stavkov, med katerimi najpomembnejša pravita, da je vse življenje trpljenje in da je izvor trpljenja želja.

Nekje v procesu zasledovanja zmotnih identifikacij se zgodi čudna premena, da človek, ko ostane sam, tega ne prepozna več kot izvorno stanje. Ego od drugih terja, da mu služijo, in če drugi odide, to razume kot izdajstvo, kot najbolj tragično situacijo svojega obstoja. Ego seveda ne prenese samote, saj odsotnost drugega jemlje razloge za njegov obstoj, ki se ga tako krčevito oklepa. Odhod drugega in samota v ego sprožita gnev, bes, obup, strah. Drugi je za ego ultimativna trofeja in njegova nenadna odsotnost največji poraz.

Zato je ob soočenju s samoto prva reakcija ega odpor. Pojavijo se občutki zavrženosti, ki se prevesijo v obtoževanje drugega, ljudi nasploh, družbe, sveta, življenja, vse to pa človeka nazadnje pahne v zagrenjenost.

A kot smo že dognali, je samota pravzaprav izvorno stanje človekovega obstoja. Ne moremo biti drugače kot sami, ne glede na to, kako ego skozi zmotne identifikacije ustvarja iluzijo odvisnosti od drugega. Prav tako svet in vse izkušnje, ki jih doživimo, sami po sebi nimajo pozitivnega ali negativnega predznaka. Svet ne deluje osebno, ampak po nezmotljivih zakonih življenja. Naše identifikacije oziroma identifikacije ega so tiste, ki izkušnjam nadevajo predznake glede na to, ali se čutimo ogrožene ali oboževane.

Neizogibni proces suspenza ega, ki se mu mora podvreči igralec pri ustvarjanju vloge, terja od njega, da plast za plastjo sleče zmotne identifikacije ega, ki so se nalepile nanj kot čebula. Odvzemanje je ključ do tretje velike Budove resnice: iz trpljenja obstaja pot.

*Odzval se bom, kot se bom počutil; nerodno, vulgarno, toda odzval se bom.
Odprl bom grlo, odprl bom srce, ranljiv bom.*

Proces suspenza ega se začne z aktiviranjem petih čutil. Igralec z zaprtimi očmi sedi v prostoru, umirjeno diha in naprej posluša zvoke prostora. Potem doda tip, občutek obleke na koži, stola, tal pod nogami, zraka na koži. Dodaja še vid in okus. Ko si ustvari sliko prostora, ki ga motri s štirimi čutili hkrati, odpre oči, vid je vstopna točka za najmočnejše čutne izkušnje, in v polnosti zaživi v točno določenem prostoru in času, vsakokratnem tukaj in zdaj. Najpomembnejše pri vsem tem je, da vse dražljaje sprejema brez sleherne intervencije, brez presojanja njihove kvalitete, brez tendence spreminjanja tega, kar je, v to, kar misli, da bi moralo biti. Vajo opravlja z disciplino reke, ki teče proti morju, ne da bi se posebej ozirala na morebitne prepreke.

Sledi slačenje ega. Na prazen stol s pomočjo imaginacije projicira svojo fizično podobo v treh etapah. Najprej glavo, potem telo in na koncu srce. Simbolično trije deli fizičnega telesa predstavljajo tri temeljne potrebe ega: glava, ki hoče biti razumljena, telo, ki hoče biti potešeno, in srce, ki hoče biti ljubljeno. Osvobojen zmotnih identifikacij igralec motri svoj ego, šoferja, pijanega od želja, ki usmerja njegovo življenje od koder seže spomin. Skozi motrenje se igralec zave sebe kot instance zavesti. Zavest opazuje ego in vse zmotne identifikacije, vse nalepke, ki si jih je ego nalepil sam ali si jih je dovolil nalepiti.

Kaj je torej zavest? Ni ime, to je na stolu. Zavest motri ime in si v Fišerjevem prevodu namuznjeno ponavlja Julijino stanco: "Kaj pa je Monteg? Ni dlan, stopalo, / roka, ne obraz, kateri koli del / človeka. (...) Saj kaj pa je / ime? Stvar, ki ji pravimo cvetlica, / z drugo besedo ne bi manj dehtela; / In Romeo, četudi ne bi bil imenovan/ za Romea, bi bil popoln, kot je, / z imenom ali brez." Zavest ni telo, ni kariera, ni svetovni nazor niti politično prepričanje ne lastna ambicija ali katera koli druga nalepka. Vse so na stolu.

Ko zavest končno spregovori, reče: "Jaz sem."

*Morda bom vzela kaj od tega, kar mi ponuja svet, morda celo vse;
a najbolj potrebujem, najbolj me žejajo po sebi samem.*

Naredil si, kot je v *Bhagavad Giti* Krišna zapovedal Ardžuni pred veliko bitko – prepustil si se. Dobro bi bilo ostati na tej točki in postaviti tri biblične šotore, a tvoja umetnost je umetnost interakcije, živa umetnost,

umetnost stiske in katarze. Tvoje soočenje šele prihaja v trenutku, ko si se odrekel obrambi. Čas je, da stopiš v novo življenje in nagovoriš občinstvo.

Lik, ki si ga ustvaril, živi svoje neodvisno življenje. Lahko ga vzljubijo, lahko ga zasovražijo. Lahko da ti bodo zaradi njega pošiljali ženitne ponudbe ali grozilna pisma, čeprav te v resnici, razen s telesom, ni bilo pred njimi.

A tvoje soočenje se dogaja še na neki drugi, morda usodnejši ravni. Čeprav svet teče neosebno, ga poseljujejo bitja, ki vsako pod vplivom zmotnih identifikacij ega išče svojo najboljšo pozicijo. Ego ima, kot smo ugotovili, svojo genezo, ima pa tudi svojo evolucijo. Z naraščanjem svetovne populacije in z rastjo življenjskega standarda, v času relativne varnosti in udobja, ko se mu ni treba boriti za golo preživetje, se je ego razbohotil kot preveč kvašeno testo, ki kipi čez posodo in se razleze še čez rob mize. Podivjani ego je že presegel vse zmožnosti planeta, ki je še edina stvar, tako se zdi, ki ga zares omejuje.

Začetke tega stanja gre iskati v francoski in sorodnih revolucijah, ki so v imenu opevanih vrednot svobode, enakosti in bratstva v resnici vzpostavile posebno obliko tiranije, ki je s popolno sekularizacijo ne le omejila ali zatrla politični in ekonomski vpliv Cerkve, ampak iz zahodne družbe izkoreninila zavest o presežnem kot zadnji instanci kontrole ega, ki je po tem izkoreninjenju dobil občutek, da lahko vstopi v duhovni vakuum in se okrona za vsemogočnega. Ob tem ne gre za evidentne zločine katolicizma, širšega krščanstva ali katere koli organizirane religije, čas je že, da se ozavesti temeljna distinkcija med religijo kot človeško institucijo, ki ima v vsakem trenutku potencial, da se izrodi v lastno grotesko, in temeljno zavestjo vsakega živega bitja, da obstaja "nekaj ali nekje onkraj". Nekaj, kar presega pet čutil, fine merilne instrumente, kar napaja umetnost, ki sama po sebi vódi onkraj, nekaj, kar pravzaprav nima imena, saj je jezik produkt omejenega človeškega razuma, ki ga ta instanca presega. Poskušamo vzpostaviti neizrekljivo, to, kar mistiki tisočletja iščejo *per negationem*, z apofatično govorico ali sanskrtsko formulacijo *neti – neti*. Tisto, kar *Upanišade* izrečejo kot *Ekam Sat Vipra Bahudha Vadanti*; Eno je tisto, kar je in kar modreci imenujejo s tisočerimi imeni. Tisto večno, neprigodno, neomejeno in absolutno, iz česar izhaja sleherna vrednota in brez česar so vse vrednote začasne, pogojene, omejene in relativne, kratka, v najboljšem primeru pogojno veljavne. Tisto, kar smo zavrgli v isti sapi s človeškimi verskimi institucijami.

To je bil hkrati čas izjemnega tehnološkega napredka, ki je pospešil proizvodnjo in pridobivanje materialnih dobrin, in nekje v tem času se je

kot sprva prevladujoča, pozneje pa edina vrednota vzpostavila koristnost. Utilitaristična koristnost, ki se ravna po logiki trga in zatira kakršno koli spoštovanje človeka. Koristnost, ki ceni proizvod, oprijemljivi, snovni proizvod, in ki ji več pomenijo kladiva kot simfonije, noži kot pesmi in gedore kot grafike, saj je orodju lahko določiti uporabno vrednost in opravičiti njegov obstoj, čedalje težje pa je razumeti, čemu služijo glasba, književnost ali likovna umetnost.

Svet danes upravlja *Homo Economicus*, kot ga je poimenoval Nuccio Ordine, ki vse izmeri, vse oceni, vse proda in kupi, neutrudni *monkey mind*, prepričan, da je sreča na naslednji veji. In naslednji. In naslednji. In vsako posebej najprej izkoristi do konca, preden se loti naslednje.

Pohlep po bogastvu, za katerim boleha podivjani ego *Homo Economicusa*, vodi v suženjstvo in danes smo, kljub iluziji popolne svobode, v primežu korporacij manj svobodni, kot smo bili kadar koli v zgodovini. Včasih so sužnjelastniki posedovali človeško telo, danes je mašinerija kapitalizma zaslužnjila možgane, ki svobodnim ljudem pri vsaki izložbi sporočajo, brez česa resnično ne morejo živeti. Kapitalizem je postal samo udejanjajoči se gospodar, ki slehernika spreminja hkrati v svojega sužnja in biriča, ki živi v zmotnem prepričanju, da si nekdo prizadeva izboljšati njegovo življenjsko usodo. Vse, kar v najboljšem primeru počnemo, je blaženje skrajne revščine.

Še nekaj korakov in stal boš pred avditorijem, polnim *Homo Economicusov*, ti, ki preprosto si, in ki veš, da je na vse mogoče postaviti ceno, razen na izkušnjo. Na samoto. Nihče ne more namesto drugega prehoditi te poti. Nihče ne more kupiti tega, da si. Da počneš to, kar človeka dela boljšega. In da si zanje popolnoma nekoristen, saj tvoji vrednosti, vrednosti tega, kar boš, ko boš stopil na oder, ni mogoče postaviti cene. Še nekaj vdihov in stal jim boš naproti, ves nekoristen, in jim zrl v oči.

Sprejel bom zavrnitev, sprejel bolečino, sprejel jezo, sprejel malenkostnost, sprejel sram, sprejel ogorčenost, sprejel kar koli se mi bo zgodilo.

Najplemenitejše in najbolj človeške dele svoje osebnosti sem skrtil pred svetom.

Soočenje čez nekaj kratkih trenutkov je torej neizogibno. Takšen, kot si, ko samo si, z vsemi nalepkami, z glavo, telesom in srcem še vedno na stolu, ne čutiš niti potrebe, da bi naredil tistih nekaj zadnjih korakov na oder. Potrebuješ besede, oči, ušesa, kožo, nos in jezik, potrebuješ izkušnje, ki jih boš lahko posodil novemu prebivalcu, svojemu liku.

Zato narediš še zadnjo imaginarno vajo. Ego pobereš s stola, a ga ne nadeneš nase, ampak si ga oprtaš v nahrbtnik. Tako je vedno s tabo, vse njegove izkušnje, čustva, strahovi ... vse je tukaj – le da tokrat ne sedi za volanom.

Naenkrat veš, kaj in kako boš spregovoril. Soočenje, še vedno neizogibno, postane igra, otroška igra, ki ji je dovolj, da je. Nobene dolžnosti nimaš.

Umetnina se ne rodi zaradi sveta. Avtorju se vsili, ne da bi se zares vprašala, ali jo svet potrebuje. Tudi otrok se ne rodi zaradi sveta, preprosto rodi se. In svet si ga prisvoji, kakor si prisvoji umetnino. Nobene dolžnosti nima, niti moči, da bi svet v kar koli prisilila.

Zato je tvoj trenutek, ko stopiš na oder, igra, vzradoščena zaradi tega, da je, da ji je dano biti. Tvoje delo je peti svojo pesem, plesati svoj ples, igrati svojo vlogo. Če bodo s tem kaj pridobili, dobro, če ne, škoda zanje. Nobene ambicije nimaš. Pravzaprav spoznaš, da je tisti v nahrbtniku, ego z vsemi pričakovanji, željami in strastmi vred, ubogi pajac, in v tem spoznanju je ključ do popolne osebne svobode – nihče ne pričakuje ničesar od ubogega pajaca.

Zavedanje lastne minljivosti in umrljivosti postane polje svobode: ne glede na tvoje ambicije bo svet po tvoji smrti tekel dalje, kot je tekel pred tvojim rojstvom. Nobene nagrade ne bo, vsaj jamstva ni zanj – ne boš izboljšal sveta in ničesar ne veš o posmrtnem življenju. Nobene odgovornosti nimaš do sveta in tvoje je samo to življenje pred smrtjo.

Pomisliš na Kakuza Okakuro, na obred pitja čaja in na to, kako je odkril, da je trenutek zadovoljstva, ki ga občuti, ko utrga cvet in ga podari svoji spremljevalki, trenutek, ko se človek loči od živali. Pomisliš na Ko Una, ki pripoveduje o šestdeset tisoč let starem otroškem okostju, ob katerem so našli fosiliziran cvet, ki ga je tja položila njegova mati – bolj žival kot človek – in s svojo tiho molitvijo, z eno samo gesto napisala prvo pesem. Manifestacija nekoristnega, manifestacija življenja, v katero boš vsak trenutek vstopil sam.

Še enkrat vdihneš. In stopiš.

Spregovoril bom.

Slišali me bodo.

Alenka Urh

Carlos Pascual:
Debeli zidovi,
majhna okna.

Prevedla Mojca Medvedšek.
Ljubljana: Cankarjeva založba, 2017.



Hitrost, s katero lahko potujemo dandanes, sodobnega človeka marsikdaj oropa trajnosti občutenja, in to ne le v smislu dejanskega doživljanja, temveč tudi spominskega podoživljanja tako osvojenega sveta. Seveda obstajajo različni nivoji *deromantizacije* zapuščanja domačega ognjišča, ki so v veliki meri odvisni od tega, na kakšen način se posameznik angažira za spoznavanje tujih dežel, koliko časa namerava ostati in koliko sebe pusti na vsakokratni destinaciji. Druga knjiga v Sloveniji živečega mehiškega pisatelja Carlosa Pascuala nemara ravno s tem v mislih že na začetku vpelje razliko med turistom in popotnikom, pri čemer se avtor opredeli za popotnika ali, še raje, “serijskega ustaljenca”. Če kaj, Carlos Pascual zagotovo ni običajen turist, ki bi se pustil pogoltniti enemu letališču samo zato, da bi ga čez nekaj ur izpljunilo naslednje, kjer bi se dal nato odpeljati v ta ali oni *all inclusive* paradiz in kjer bi se vsak dan za nekaj ur stežka odtrgal od vsevključujočega ugodja, da bi si ogledal kar največ znamenitosti, ki jih novo okolje ponuja. (S tem sicer ni nič narobe in se na vsake toliko časa gotovo prileže, a za popotni dnevnik verjetno ne bi navrglo dovolj zanimive snovi. Čeprav nas po drugi strani ravno Pascual spomni, da je povsem

mogoč tudi popis popotovanja po lastni sobi, kot ga je konec 18. stoletja napisal francoski pisatelj Xavier de Maistre in tako hišni pripor izkoristil za svoj literarni podvig.)

“Vedno ko sem potoval, sem okusil rahlo tesnobo, kadar v krajih, ki sem jih obiskal, nisem mogel ostati dlje. Moj odnos z zaselki, mesti, pristanišči in prestolnicami je podoben mojemu odnosu z ženskami. Vedno je obstajala neka stalna napetost med potrebo, da bi jih spoznal več, in željo, da bi jih spoznal globlje.” Pascualovo pisanje razkriva nomadsko naravo pisca, ki z imanentno radovednostjo išče svoja mesta pod soncem, da bi jih spoznal in tam zaživel, dokler rutina ustaljenosti ne začne nažirati živosti bivanja – takrat je čas za novo pot oziroma za nov cilj. Ciklična samoobsodba na marginalnost, ki sledi vsaki selitvi, je hkrati sredstvo, s katerim avtor ostaja občutljiv, buden in živ. S te plati smo bralci kljub marsikateri (upravičeni, a dobronamerni) kritiki na račun Slovencev in slovenstva lahko kar nekako počaščeni, da se ravno v našem malem “alpskem svetu s koščkom Mediterana” mudi že osem let in, kot namigne, namerava tu tudi ostati – kaj drugega bi bilo “povsem nerazumno”. Pri tem ni nepomembno, da so bili avtorjevi razlogi za selitev v prestolnico naše male dežele – poleg spoznavnih – v prvi vrsti estetski in so v avtorjevi zavesti kot arhetipska podoba “čudovite dežele” vzniknili že v otroštvu: “Na lepoto lahko naletimo povsod, toda zgodi se, da se nenadoma prikaže lepota, ki nas popolnoma zaslepi, ker se nam zdi, da nam je usojena ...”.

Delo je izšlo v zbirki *S poti*; gre torej za neke vrste esejistično-anekdotičen živopisen popotni dnevnik (recimo živopis), nesistematičen, fragmentaren, a vendar formalno in vsebinsko trdno povezan popis vtisov o neki deželi, ki ne skuša biti “učeno turistično potovanje po tej regiji, temveč metodično neurejena izpoved o neki nezmožnosti: nemoči odkriti pravo srce, bistvo neke dežele, v kateri sem se pred osmimi leti odločil ostati”. Vzporedno z avtorjevo nezmožnostjo vznikne nezmožnost preproste žanrske umestitve *Debelih zidov*; polliterarna narava potopisnih zapisov je mestoma občutno in spretno li(tera)rizarana, živahnemu toku pripovedi s številnimi zastranitvami in nenadnimi asociativnimi zasuki, ki se vselej smiselno stkejo z rdečo nitjo trenutnega razmisleka, pa sta dodana še dva tipa zapisov v kurzivi. Prvega lahko opazimo že v kazalu, tudi naslovi petih poglavij so namreč izpisani v poševnem tisku (*Lidija posluša Mahlerja, Markov spust z gore, Branko opazuje reko, Anka spozna Daniela, Ilona se vrne na Metelkovo*), pripadajoča besedila pa so kratkoprozni literarni vložki, izpisani skozi oči tretjeosebnega pripovedovalca. Ti na prvi pogled morda ne sodijo v zbirko, a če smo pozorni na vsebino, se kaj hitro pokaže njihova

upravičenost: k mozaični celoti dodajajo še eno plat spoznavanja neke dežele – prinašajo zgodbe ljudi, ki so morda izmišljene, a zato nič manj resnične, saj v sebi skrivajo odgovor na vprašanje, “kako človeške drame prenašamo na različnih nadmorskih višinah, pod različnimi barvami neba in v različnih podnebnih razmerah”. Drugi tip zapisov v kurzivi, ki običajno ne obsegajo več kot pol strani, pa se s prvoosebni glasom kot nekakšen asociativni utrinek, poblisk, vrine v razmišljanje, pri čemer avtor s kurzivo najverjetneje opozarja na pretapljanje misli v smeri domišljjskega oziroma (deloma) spominskega gradiva – v teh zapisih se namreč spominja takšnih in drugačnih odnosov z različnimi pripadnicami ženskega spola (Svetlana, Tanja, Andreja, Anja, Monika). Pri tem je pomenljivo, da te kratke prekinitev povsem izginejo po strani 121, ko se prvič pojavi Mojca, avtorjeva sedanja življenjska sopotnica in izurjena prevajalka obeh njegovih doslej pri nas izdanih knjig.

Pascual nam kot buden opazovalec sveta postreže z marsikakšno bežno podobo ali spominom, ki je dragocen ravno zato, ker ga sami nemara sploh ne bi opazili, šel bi mimo nas in mi mimo njega, ne da bi vstopil v našo zavest (takšna je na primer anekdota o možu, ki je zbuja ptice). Njegovo pisanje s hipnimi preskoki ustvarja gibko in dinamično celoto, ki ves čas drži bralečvo zanimanje. *Debeli zidovi* so zgrajeni iz raznolikih zidakov, zbranih z različnih koncev in krajev, v mozaično sestavljenem prepletu razmislekov, opisov in zgodb pa avtor ob intimno, osebno, posamično skrbno postavlja skupnostno in obče. Tako na primer lastno selitev v Ljubljano stke s kratkim zgodovinskim ekskurzom o poselitvi tega ozemlja s strani slovanskih plemen v 6. stoletju, svojo intimno zgodbo postavi ob legendo o Lepi Vidi, potovanje iz Trsta v našo prestolnico pa naveže na obdobje treh let, ko sta “slovenski in mehiški narod sobivala pod isto vladavino habsburške krone”. Vprašanja individualne in kolektivne identitete so poglobljena s tistimi o morebitnem nacionalnem značaju, o mejah med narodi, o jeziku, kulturi in literaturi – vse pa je trdno zvezano z avtorjevimi vtisi o naši domovini, izraženimi iz njegovega izkušenskega obzorja. Ti vtisi seveda niso dokončni in zavezujoči, so “pristranski in parcialni”, poudari avtor, in tako nekoliko skrha ostrino nekaterih kritično ubranih misli na račun določenih družbenih pojavov in značilnosti, ki jih je pri nas zaznal intenzivneje kot v drugih krajih. Pri tem gre večinoma za probleme, nad katerimi nemalokrat negotujemo tudi sami in se vrtijo okoli posvečenega statusa birokracije in uradnih postopkov, ki človeka marsikdaj odvrnejo, da bi se česa podstopil (predvsem kakšnega posla); potem okoli uspanosti in prevelike odvisnosti določenih sektorjev družbe – ne le javnega, temveč

tudi kulturnega; nekoliko trdovratnejše prisotnosti socialnih mask, ki jih, kot kaže, najlažje odplaknemo z alkoholom, in podobno.

Knjiga o Sloveniji, namenjena slovenskemu trgu, ki v osnovi ni bila napisana v slovenščini, se znajde na zanimivem sečišču številnih zgodb, ki jih niti njihov pisec, ko jih enkrat v (vselej odličnem) prevodu preda slovenskim bralcem, ne more več brati ali razumeti. Z *Debelimi zidovi, majhnimi okni* je Pascualu vsekakor uspelo “razparati tkanino vsakdanjega, ki pokriva povsem običajni svet” (kar je, kot pravi, temeljni namen njegovega pisanja), in nam znano pokazati v novi, sveži luči.

**Sprehodi po
knjižnem trgu**

Matej Bogataj

Tomo Podstenšek: Ribji krik.

Ljubljana: LUD Literatura, 2017.



Podstenšek je najbolj izrazito od vseh prozaistov svoje generacije prozno, pretežno romaneskno premišljeval možnosti socialnega upora; morda mu je na sledi le še Erik Valenčič z romanoma o skupini aktivistov, ki hočejo spremeniti svet z nastavljanjem bomb. Podstenškov roman *Sredi pajkove mreže* je tako predvsem moraliteta o tem, kako nas preteklost, če je ne razčistimo in če ne ponotranjimo odgovornosti za pretekla nedela, slej ko prej pričaka, in tako se možaku po tem, ko pride iz zapora, odpirajo neslutene priložnosti, vse mu gre od rok, ne da bi se zavedal, da je za vsem spretni in kot iz trdega kriminalnega žanra pobrani maščevalec, ki hoče izsiliti ne le kazen, temveč tudi njegovo kesanje. V *Sodbi v imenu ljudstva* piše o skupini mladih, ki se odločijo za radikalno akcijo, za oborožen upor proti sistemu, vendar zaradi izdaje vse skupaj propade, še preden se dobro začne. Zdi se, da so romani pravzaprav spisani laboratorij, naj preverijo, ali je akcija mogoča in za kakšno ceno, kaj je smisel mladostniškega upora in kje njegov domet, zato ni nič čudnega, da zdaj, v kratkih zgodbah, pretežno uravnoteženih glede obsega in dosledno uglašeni na isto temo, na razmerje med aktivnostjo in trpnostjo do sveta in soljudi, pripovedno lego zasuka in se ukvarja s tistimi, ki akcije niso zmožni. Večinoma ne, čeprav je v zbirki s skoraj dvema ducatoma zgodb tudi nekaj takšnih, v katerih se ogroženi in splašeni protagonisti postavijo zase, čeprav je tisto, kar storijo,

prekoračenje, še eden v nizu ekscesov, kakršnih se drugi večinoma bojijo: v *Kar je močnejše* se sodelavec težkega srca pride opravičit za svoje dejanje, vendar ga začne žrtev njegovega izpada čustveno izsiljevati. Da sicer lahko oprusti, vendar ne more pozabiti, apelira nanj, naj poišče pomoč in z zvijačami v stilu, če se storilec v času dejanja ni zavedal, je to toliko bolj zoprno, saj se lahko vse skupaj ponovi. Dokler tistemu, ki se opravičuje, ne prekipi in mu ne porine dveh prstov v nosnice, kot že prvič. In se zadovoljno odpele domov; očitno ni zdržal pokore, ni prenesel molčanja, in malo se nam zdi, da morda ni ravnal samo impulzivno in za svojo zaposlitev pogubno, ampak da si tisti, ki ne sprejme opravičila in moralizira in ponižuje opravičevalca, že tako v težki poziciji, kakšen prst kam tudi zasluži. Kot se odpuli tudi tipčku, ki ima čisto dovolj težav sam s sabo, potem ko prideta na obisk hišnik in soseda, ki ga maltretira zaradi neločevanja odpadkov – mehki ekoterorizem, podprt s tovrstnim pravičništvom in nepopustljivostjo, bi zrahljal tudi trdnejšega in bolj prizemljenega. Ali pa punca tipu, ki služi za oba in ji to daje ves čas vedeti, tudi tako, da je permanentno nezadovoljen in išče koticke v stanovanju, kjer je mogoče pridelati malo prahu, razbije kitaro in med pretepanjem premišlja, da bo kmalu minilo, saj je zadnjič, samo še to mora zdržati.

Ostale zgodbe so uravnane na dejanja, o katerih protagonisti in opisovani sanjajo in si jih predstavljajo, vendar jih niso sposobni izpeljati. Recimo v *Moč misli* ob pripravah na poroko, za katero piše vabila za pretežno ženine povabljene, bodoči ženin razmišlja in sanjari, kaj vse bi se ji lahko zgodilo, vmes zazvoni telefon in on seveda radostno pomisli, da se je že začelo, njegovo vdovstvo pred poroko, vendar potem naprej pisari naslove na kuverte povabljenih in fantazira. Ali pa sin, ki se je nekoliko odtujil od staršev, slednjim telefonira kmalu po tem, ko ga po obisku zapustita, vendar tudi ta pogovor, ki ga napaja slaba vest, ne steče; nič se ne izboljša, konverzacija gre še enkrat v prazno. V zadnji zgodbi iz zbirke sledimo miselnemu svetu možaka, ki je ostal sam in zdaj pozno, prepozno, popravlja omarice v kuhinji, kjer so se povесila vratca in je odtrgalo vijake za pante, po popravilu pa pokliče bivšo in se pohvali z delovnimi uspehi. Vendar ga ta obvesti, da povešena vrata kuhinjskih omaric niso bila edini razlog za njeno izselitev, in on ostane brez besed, poslušajoč in prisluškujoč v slušalko tudi še po tem, ko ona že prekine zvezo. To je ta nemi, ribji krik, po katerem je dobila zbirka naslov in ki kompaktno povezuje različne zgodbe; tam, kjer bi moralo biti dejanje, je premolk, iz osuplosti in nemoči. Podstenškovi literarni liki se ne pustijo vreči iz lege relativnega udobja, čeprav se zavedajo, da ni vse optimalno in da bi morali reagirati, preden jih življenje zasuje in

otopi, vendar jim je rutina ljubša kot negotovost v primeru, da bi se odločili za spremembo: gledajo mlade fante, ki jim med skakanjem v vodo zdrsnejo kopalke na pol riti, in se zavedajo, da bodo tudi naslednje leto preživljali dolgočasne počitnice s partnerko, po istem voznem redu, na isti plaži. Ribji krik je torej nemi krik namesto kričanja, ki bi razrešilo tesnobo in zahtevalo spremembo, je zablokirano stališče, ki so ga premislili, ne znajo pa ga izvesti in udejanjiti v praksi. Tudi zato, ker nočejo izstopati, ker se bojijo tveganja, ki bi ga sprememba manifestirala.

Za Podstenškove zgodbe iz zbirke je značilno, da jih pogosto spremlja skrivnostna atmosfera, včasih ta meji na srhljivi žanr, drugič gre enigmatičnost, ki je bralec iz svojega nabora podatkov ne more razrešiti ali do konca razumeti: starka, ki je prej stanovala v hiši, pride zdaj dementna na obisk in preden jo pobere sin, da bi jo odpeljal v dom, zamenja osebe, začne pripovedovati zgodbo, vendar potem te like v sosednji sobi nariše hči, kot da bi bili njihovi duhovi prisotni. Ali pa se na igrivo vprašanje o najglobljih skrivnostih, ne da bi se zavedala posledic, partnerka odzove najprej odklonilno, potem pa se izpove, in možak, ki poslušá, vaju že marsikatera hude izpovedi partnerk, ki so zlorabljale ali bile zlorabljene, ki ga za zabavo zdrkajo psu in podobno, obsedi tudi še po tem, ko partnerka na njegov molk odreagira z odhodom, mi pa se sprašujemo, kaj bi ga, pregnetenega v življenjskih preizkušnjah, tako vrglo iz tira. Tipična je tudi tista, ko se možak in maček najdeta ujeta v kleti na samotni kmetiji, preurejeni v provizoričen počitniški dom, in proti koncu, ko je dilema, kdo bo koga, možak počasi usiha, maček pa se neženirano loti njegovega prsta; natura prevlada nad moralo in lakota nad prijateljstvom in zavezništvom, vendar le pri mačkonu.

V tej zgodbi zaslutimo britanske najemnike kmetij na Goričkem, v drugih vidimo tipične nemške turiste, kar koli že to pomeni, in Podstenšek kot da poskuša že z imenovanjem literarne like nacionalno umestiti. Kot da bi hotel že s poimenovanjem in tipizacijo zgodbe še bolj umestiti, kot da bi se te v takšni obliki lahko zgodile le Madžarom, Nemcem, ob pohodništvu ali na morski plaži, ko pride zaradi brezdelnosti in soočenja z lastno praznino polno do izraza, da so osamljeni, čeprav v paru. Ali pa jih kako druge značajske umesti: vojaškega veterana, ki na prigovarjanje partnerke, naj se ne zadržuje in naj pokaže primarno agresijo, ki si jo je privzgojil v vojski, zanese – očitno zanj vse skupaj ni bila le igra, temveč podoživljanje. Nekatero zgodbo s poimenovanjem oseb nalašč korespondirajo s podlistkarskimi, časnikarskimi zgodbami, kakršne objavljajo časopisi in so spretno

in paradoksalno zaokrožene, ravno prav neproblematične in s kakšnim od osnovnih etičnih postulatov podprte, da so berljive in zabavne.

Podstenšek na nekaj straneh uspeva ustvariti prepoznavno in prepričljivo atmosfero, zablokiranost literarnih likov je opazna tudi v nekakšni brezstrastnosti, ki ji ne manjka občutljivosti in posluha za tegobe opisanih, hkrati pa v *Ribjem kriku* kot da je pogledal na hrbtno stran angažmaja: s tistih, ki so morda – s stališča konformista – preveč radikalni, ki bi rušili in so pristaši slabo artikuliranega nasilja, s katerim bi vrnili nasilju družbe in represiji sistema, se preusmeri na tiste, ki se (večinoma) niso sposobni zavzeti niti zase, ki niso zmožni prekiniti udobja, čeprav je to spremljano z naveličanostjo in tesnobo. Zgodbe so spisane pripovedno spretno, karakterno prepričljivo, etično zaostreno in kvalitativno precej izenačeno.

Ana Geršak

Davorin Lenko: Bela pritlikavka.

Ljubljana: Cankarjeva založba, 2017.



“Šele, ko izgubiš čisto vse, si resnično svoboden, da narediš, kar hočeš.” Prepoznavna fraza iz *Kluba golih pesti* se zdi kar primerno geslo za vstop v *Belo pritlikavko*, čeprav je konkurenca citatov tokrat kar huda: drugi roman pisatelja in glasbenega kritika Davorina Lenka je namreč neobičajno gosto posejan s fusnotami. Te kakor da priskrbijo tisto postmodernistično metaliterarno ogrodje, “iluzijo resnice v literaturi”, ki zgodbo dela presežno, večjo od nje same (“resnica, preveč boleča in kruta, da bi si jo priznala kako drugače kot v drobnem tisku v opombi pod črto”), hkrati pa zgodbo uokvirjajo in narekujejo način vstopanja v njeno vsebino: *Belo pritlikavko* gre namreč jemati z vso pompozno resnobnostjo besedil Marilyn Mansona, Slipknot, Lane Del Rey in številnih drugih, ki si jih v primežu bivanjske praznine delita osrednja lika Maria in Louis. Lenku nikoli ne zmanjka konceptualne podlage – le da se je po treh knjigah slednja nekoliko izčrpala.

Maria in Louis iskanje svobode udejanjata prek telesa in telesnosti, kjer telo ni le descartesovska mašina, temveč oblika bivanja, katalizator čutenja in s tem mišljenja (nekakšna čutim, torej sem alternativa: “verjamem, da ne samo moj um, temveč tudi moje telo čuti”). V reprezentaciji sebe oba težita k avtentičnosti, k skrajni meji izražanja svojega bistva navzven (rečeno s filozofijo pop songov zadnjih nekaj let: *sem, kar vidiš, in to, kar vidiš, sem*). Lenko se s tem duhovito poigra na metaforični ravni: Maria izhaja

iz premožne družine, kar je družba tradicionalno povezovala z “moralno čistostjo” (sic!), a zaradi seksualno osvobojenega življenjskega sloga bi jo konservativci še danes označili kot “umazano”; pa tudi sicer se ne umiva, ker se boji, da bo “sprala sebe iz sebe”. Louis izhaja z revnega ameriškega juga, njegovo otroštvo je zaznamovala (“zapackala”) spolna zloraba, zaradi česar se ritualno “očiščuje” pri kuhanju metamfetamina. Njuno komplementarnost ubesedi tudi Maria (“Tebi so dali vedeti, da si nula. Meni pa so vseskozi govorili, da nisem. Zrasla sem na oltarju želja in pričakovanj mamice in očka.”), neposredno pa je omenjena že v uvodu, pravzaprav v prologu Prologa, v katerem avtor definira belo pritlikavko in med drugim zapiše: “Če se bela pritlikavka nahaja v binarnem sistemu (sistemu dveh zvezd), se lahko zgodi, da od spremljevalne zvezde srka snov in tako večja svojo maso in gostoto. Ko njena masa doseže specifično /.../ limito, /.../ se dovolj segreje, da se v njej začne katastrofalno hitro zlivanje lažjih kemičnih elementov proti železu, ogromna sproščena energija pa raznese belo pritlikavko.” Ko Maria dovoli Louisu, da jo poreže in s tem zaznamuje, občuti “sladko železje”; kakor v prologu, ki ga je zdaj mogoče brati kot v romanu tolikokrat omenjeno prerokbo, se je s tem začelo tisto “katastrofalno hitro” sproščanje uničevalne energije. Maria in Louis, “dve zadeti astralni telesi globoko v črnini” binarnega sistema, sta postala tempirana bomba.

Čeprav se roman začne z Marijino zgodbo, pripoved ne poteka linearno; protagonistkin beg v ozaveščeno avtodestruktiven seks, nekako v duhu Von Trierjeve *Nimfomanke*, se tako zdi predvsem posledica njenega predhodnega srečanja z Louisom, “spremljevalne zvezde”, ki je svoj energetski potencial predal Marii. Za Mario postane seks način prizemljevanja, ko je “razkol med notranjim in zunanjim svetom preširok”, jezikovno pa ohrani nekaj ranljivosti (ki je pravzaprav značilna za večino romanesknih likov in morda nakazuje njihovo prepletenost), ko dele telesa v pripovedi nadomestijo živalske pomanjševalnice: “tačke”, “gobček”, “kljunček”, Maria pa sebe označi kot “mladička”. Bela pritlikavka tako nastopa skoraj kot sinonim ultimativnega ekscesa: ker sta lika notranje izpraznjena, za zapolnitev potrebujeta zunanje, predvsem telesne ekstreme (seks, droge, vonj, izločanje, nasilje, samopoškodovanje, uboj, eksperimentiranje z drogo ... – repertoar klina, ki se s klinom zbija, je precej “klasičen”). Skladno z dosedanjo Lenkovo poetiko sta namreč Maria in Louis globoko ranjena, osamljena posameznika, ki se ne moreta in ne želita podrediti predstavam družbene konformnosti. Celo svoj jezik razvijeta, “nekakšno kriptolingvistiko, ki je pri življenju ohranjala njuno komunikacijo, ko sta plula drug mimo drugega kot dve zadeti astralni telesi globoko v črnini veselja”, kar

ju približa tisti Barthesovi osamljenosti ljubezenskega diskurza. Zbližata se prav zato, ker se zavedata svoje izpraznjenosti, svoje skrajne referencialnosti; ko sta skupaj, se telo zabriše, v ospredje stopi potreba po zgolj govorenju o telesnem.

Teksti Davorina Lenka razkrivajo preiščeno, ki presega zgolj zgodbeno raven. V *Beli pritlikavki* sta na primer zgodbi obeh protagonistov predstavljeni kot valovanje: posamezno (Mariino), skupaj in nato spet posamezno (Louisovo), kot da bi Lenko že z romaneskno strukturo nakazal, da bosta kljub začasni bližini ostala na ločenih bregovih. Ta fenomen skrajne, skoraj egocentrične osamljenosti, ki ga v Lenkovi prozi vselej pripoveduje telo in ne zavest, tako ali drugače vselej konča pri jeziku, ki ne more ubesediti tistega, kar je onstran njega: ne telesa ne čutnosti. Dilema, s katero je avtor do zdaj najplodoviteje in najbolj reflektirano opravil v *Telesih v temi*, je v *Beli pritlikavki* reducirana na formalno ponovitev. Sistem, zdaj razvit do svojih skrajnih zmožnosti, je treščil ob omejitvev: telo se namreč vzpostavlja prek (pre)dolгих, analitičnih, deskriptivnih in eksplikativnih pasaj, ki pojasnijo vse, ne da bi zares kaj povedale. Nemara gre za problem fokalizacije: ko Maria pravi, da je "vse to tako ... egocentrično. Vedno smo ljudje v centru vse jebene kozmične pozornosti. Ne morem povedati, kako zelo me moti ta /.../ človekocentričnost. Zelo radi smo v centru pozornosti. Sploh v teorijah," je to pravzaprav krasen komentar k romanu, ki je izjavo sposoben zabeležiti, ne da bi znal izkoristiti (ali prepoznati?) njeno ironijo. Podobno se zgodi s protagonistkino zahtevo, "da sem, kar sem, in da mi je vseč tisto, kar mi je. Brez teorije. Brez jebene politike. Brez pripadnosti," ki se zanimivo bije s pripovedovalčevimi namigi na njeno odvisnost od materine finančne pomoči ("Mama ji je na bančni račun nakazala tisoč evrov. 'Kupi si kaj lepega,' je rekla."), ne da bi bila povezava med obema neposredno vzpostavljena.

V *Beli pritlikavki* ni prostora za interpretacije, ker je narativni postopek razgaljen, razkrinkan, izpostavljen, toda – v nasprotju s prvencem – nikoli preizprašan. Repetitivnost sicer opozarja na brezizhodnost, na rutiniranost likovih dejanj, kar lahko postane zelo zgovoren družbeni komentar, prav tako hitro pa se lahko sprevrže v prozoren izgovor avtorjeve neinventivnosti. Če odmislim konceptualne nastavke, je *Bela pritlikavka* le še en ljubezenski roman, ki "romantične" klišeje nadomesti z njihovim tradicionalno pojmovanim nasprotjem: potrjevanje, ki se vzpostavlja prek zanikanja in še vedno išče najustreznejši način za ubesedenje nenaslovljivega manka.

Sprehodi po knjižnem trgu



Foto: Anadejja Smrekar

Diana Pungeršič

Kristina Kočan: Šivje.

*Maribor: Založba Litera
(zbirka Piramida), 2018.*

Na prvi pogled se tretja pesniška zbirka Kristine Kočan ne razlikuje bistveno od predhodnih. Celo več, pesmi se berejo kot njuno neposredno nadaljevanje: opazimo ponovitve tematik, snovi, motivov, slogovnih postopkov, miljeja. Relativno mlado pesnico bi tako lahko hitro prišteli med tiste besedne ustvarjalce, ki ves čas, ne glede na zbirko, pišejo eno neskončno pesem. Če seveda ne bi hkrati opazili tudi težnje po razvijanju pesniške govorice, njeni destilaciji, vidni predvsem v rahli redukciji medbesedilnosti in zaokrožanju pesmi in zbirke v kompaktno celoto, liričen zapredek. V pesmih se (četudi skozi naracijo) povečuje prisotnost flore in favne, s čimer Kristina Kočan postaja vedno bolj slikarka: “pesnik je slikar ko slika / Piran z besedami je Piran”, še natančneje krajinarka (lastnih/ženskih) notranjih pokrajin. Skorajda nekoliko v jenkovskem duhu, le da narava, njena cikličnost praviloma ni v nasprotju z izpovedanimi notranjimi občutki, temveč po haikujevsko zrcali čutenje in čutnost izpovedovalke. Struktura zbirke je naslonjena na letne čase, a ta v poeziji nemara najpogosteje videna in že nekoliko klišejska sezonska razvrstitev pesmi v *Šivju* ne sili za vsako ceno v ospredje, temveč letni časi tvorijo ozadje, nekakšno podlago, na katero oziroma celo iz katere pesnica ustvarja pesem. Začenši z zimo in ledeno potjo prek pomladi z burjo, junijskih kresnic, skozi avgustovski

večer in sprehod po jesenskem gozdu v babje leto, vse do morja oktobra in naposled do konca zime ter optimistične napovedi novega cikla: "moj magnolija moment / napove da je pomlad / da bo poletje / da prihaja vse".

Predvsem po zaslugi domišljenih verznihih prestopov, ki so zdaj že postali pesničin zaščitni znak, pesmi na bralca učinkujejo kot 3D-slike, pri katerih je podoba, ki jo bo bralec gledalec uzrl, odvisna od gledišča, vpadnega kota zrenja. Seveda verzni enjambement ni nova pogruntavščina, a pesnica ga izkorišča na inovativen način, ki pesem razpira celo v protislovne interpretacije. Če je še v prejšnji zbirki takšno razkosavanje verzov večkrat ustvarjalo humorne učinke (denimo: "dva nerodna ljubimca / se dobivata naskrivaj / pomaga da ima on velikega / psa vedno ji ponudi / rizling"), je tokrat tovrstno ustvarjanje dvoumnosti predvsem v vlogi množjenja izpovedane resnice, s tem pa odslikava nedorečenosti, celo protislovja, zmedenost, nejasnost, še posebej v partnerskem odnosu. Pesmi so tako bolj kot trdnim celinam podobne vodni strukturi, ko se verzi narivajo drug prek drugega in ustvarjajo šume(nje) v komunikaciji (subjektke same s sabo, z ljubimcem in tudi bralcem). Kristina Kočan je pravzaprav ustvarila poezijo mehkih robov, kakršne lahko ustvarja le voda, zlasti v tekočem agregatnem stanju, ki je izrazito ženski element in s katerim lahko identificiramo lirski jaz: "je v meni nekaj prvinskega / kot je prvinska kalimba vse / kar spominja na vodo". Vodo, ki v pesmih nastopa skozi konkretno pojavnost dežja, snega, ledu, morja, vodnih kapelj, solza ..., nujno beremo tudi kot metaforo, celo simbol očiščenja, prenovitve, tudi izvira (novega) življenja, saj "teloh vzcveta / skozi sneg". Zdi se, da se princip vodnega razlivanja oziroma transgresije ni vpisal le v način zrenja sveta, ko "v koticikih njunih oči dež / ljudi omehča kot solze / skozi dež je nasmeh milejši", temveč tudi v samo pesniško govorico, kjer se tiri preobrazijo v tirje, kresnice v kresničevje, trstika v trstičevje, kjer se razrašča trnje in peščevje in naplavlja plavje, kjer so predmeti, objekti (naj)raje v množini. Čeprav pesmi beležijo izkušnjo sodobne (mlade) ženske, čeprav je njena bivanjska izkušnja (lahko) docela urbana, vsekakor pa tukajinzdajšnja, pesnica "modernemu" svetu denimo v obliki različnih tehnikalij ali sodobnih načinov komunikacije, prevoznih sredstev ne izda vizuma za vstop v svojo skorajda starožitno pesniško krajino, kjer je poleg umetnosti (zlasti pesniške, glasbene in likovne) prostora predvsem za štiri osnovne elemente (vodo, zemljo, zrak in ogenj) ter bivanjsko ednino, ljubezensko dvojino, za množino in družbo pa le izjemoma. Tako ne preseneti, da še "v mestu pogreša / zvezde in ptiče", kadar pa se denimo sprehaja po New Yorku, pogled usmerja v trave, vodo, ginko, podgano ... Ne gre torej za razpoko med divjo naravo ter urbanim

mestom, temveč za nenehno iskanje tistega, pri čemer “že pogled / nanje skoraj odžēja”, skorajda nekoliko v kocabekovski maniri *zemlja, iz tebe se dotikam vsega*, kajti v primarnosti (narave/živali) je svoboda, je mir.

Pesnica je že v predhodni zbirki ustvarila nekaj prepričljivih erotičnih pesmi, tokrat pa se eros (telesne) ljubezni razrašča skozi celotno zbirko, postane način bivanja, prisoten tudi v odsotnosti (človeških) teles v goli naravi (*zadnja košnja*). Pesnica ne subverzira moško-ženske spolne vloge, hkrati pa tudi ni čutiti nelagodja ob telesnem užitku, ki ga sicer (ne le v poeziji) pri ženski generirata arhetipska modela ženske grešnice oziroma svetnice. Kristino Kočan zanima igra telesa, ki “se rima / z mojim ponoči / ko je mesto / prazno me držiš / za roko toplo / mi je kot da / nisva midva niti / tukaj ampak v nekem / svetu kjer je vse / mogoče ponekod”. Igra teles torej, ki je ali pa se razvija/prerašča v metaforo odnosa in ki lahko tudi rani “do krvi / kot tenke zelene / žice žalosti vsakič”. Emancipacija subjektke ljubimke morda res ni očitna, saj še vseeno “čaka in sedi” in v zaključku pesmi *osnutek* svoje (preveč tradicionalno?) ljubezensko pričakovanje skriva za banalnostjo: “kdaj prideš? / pesek bo treba pomest”. Vendarle pa v moškem/drugem še vedno ne išče doma, temveč predvsem celoto (“v poljubu / zapolniva / votlost v nama”), tudi harmonijo in celo način, da “prvič čutim mene”. Ne nazadnje, ko ljubimka od poželenja “umira”, gre za njeno zavestno odločitev, nekakšen samomor ednine, kot sugerira pesem *japonski gozd*. Smrt in minljivost vsega živega (tudi odnosa) tako nenehno brbota pod površjem zbirke, le tu in tam privre na dan, denimo kot slutnja/opomin, da tudi “naju ni zgrešila”, četudi v ekstazi ljubezenske združitve, “zažariva v kres”. V zbirki najdemo tudi pesemsko slovo od pesniškega kolega Milana Vincetiča, ki mu je zbirka posvečena. Sicer pa že omenjena starožitnost pesniškega sveta oziroma haikujevske nastavek v kombinaciji z razmeroma emancipiranim ženskim subjektom, njegovo čutnostjo, tvori nenavaden kontrast, ne prav pogost v slovenski (mladi/ženski) poeziji.

Čeprav sama v poeziji Kristine Kočan v težnji po gradnji prepoznavnega zaokroženega pesniškega univerzuma prepoznavam sorodnosti s poezijo Erike Vouk, ki verze običajno gradi iz drobcev (piranskega) mediteranskega miljeja, ali celo s tomajsko poezijo Josipa Ostija, s katerim jo družijo tudi “naracija”, iz katere vznika ljubezenska (erotična) lirika, pa samo *Šivje* na referenčno polje naplavi predvsem postmodernistične velikane, Brvarja, Šalamuna in zlasti lik oziroma pesniško veličino Uroša Zupana, ki se v živo pokaže “v modri trenirki / in tako nenavadno majhen”. Prav z njim jo veže narativnost (s katero pesnica sicer vedno bolj slika), a tudi ameriški prostor, ki si ga pesnica prav prek domačih referenc (Šalamun) in primerjave

z domačim okoljem nenehno približuje. V teh ameriških pesmih (ciklu) se avtoričin izraziti intimizem tudi za spoznanje razpre v družbeno (celo kritiko), še posebej v pesmi *I Am Not American*, pa tudi *The City 2*.

Šivje torej iz niti vsakdana tke rahločuten svet, pod katerega mirnim površjem, tako kot na abstraktni sliki Agnes Martin, slutimo tektonske sile bivanja (v dvoje) in v katerem ne glede na vse vsakič znova (pre)vladajo zakoni narave – jek vlakov “ne zmore / nikoli preglasiti” čirikanja čričkov.



Milena Mileva Blažič

Žiga X Gombač, Igor
Šinkovec:

Hlapec Jernej in
pasja pravica.

*Po motivih povesti Hlapec Jernej in njegova
pravica Ivana Cankarja.*

Bevke: Škrateljč (Zbirka Cankar v stripu, št. 2), 2017.

Posodabljanje pouka slovenščine v osnovnih šolah pri nas poteka že nekaj časa, posebej od vstopa Slovenije v Evropsko unijo, zato so priredbe klasikov v obliki stripa in/ali slikanice v domači mladinski književnosti že dlje časa prisotna praksa. Klasika za odrasle (na osnovi teorije slikanice Bettine Kummerling Meibauer: *Towards a Cognitive Theory of Picture-books*) v obliki slikanice postane mladinsko branje; v slovenski literarni zgodovini so takšne na primer slikanice s Prešernovimi pesmimi, *Martin Krpan* v slikaniški in stripovski obliki, *Butalci ...* V svetovni književnosti so posodobitve in/ali priredbe klasikov ustaljena praksa, v stripu so že izšli *Biblija*, Shakespearova dela, *Tisoč in ena noč*, *Vojna in mir*, *Zločin in kazen*, svoje mesto v stripovskem svetu pa so našli tudi znani literarni junaki, kot so Don Kihot, Guliver in Robinzon, če naštejemo le nekatere.

Teoretiki se danes sprašujejo, ali ni znamenita 70 cm dolga in 50 cm široka tapiserija iz francoskega mesta Bayeux pravzaprav predhodnica

stripa (posebej ko je animirana). V Slovenskem etnografskem muzeju je virtualna zbirka panjskih končnic, prva je iz leta 1758 z motivom božjepotne Marije, sledi pa okrog tisoč panjskih končnic z različnimi verskimi, posvetnimi in fantastičnimi motivi. Ti so večinoma upodobljeni z eno (*Narobe svet*, 1888), dvema (*Pegam in Lambergar*), tremi (*Arhangel Gabrijel sporoči Mariji*, 1841), štirimi (*Babji mlin*), petimi ali šestimi slikami (*Igra od zgubljenega sina*, 1831), ki so strukturirane podobno kot strip – z zaporedjem sličic.

Če pogledamo domačo stripovsko produkcijo, je odličen primer knjiga Tomaža Lavriča (ur.) *Slovenski klasiki v stripu* (2009, 2011 in 2016), pri kateri je sodelovalo 66 slovenskih avtorjev, predelanih je bilo 112 del (klasika, sodobna klasika, sodobniki, ljudsko slovstvo), iz katerih je nastalo 192 odličnih stripovskih besedil. Zanimivo, da so bila Cankarjeva besedila upodobljena šestkrat, npr. *Hlapci* (G. Vahen), *Jernejeva pravica* (Maja Jančič), *Pehar suhih hrušk* (G. Mastnak), *Skodelica kave* (T. Lavrič, B. Plesničar, L. Seme). Ivan Cankar je v obleki Supermana upodobljen tudi na naslovnici (risba Kaja Avberšek), ki funkcionira kot parabesedilo. Na osnovi hermenevitične analize celote lahko rečemo, da je monografija, ki je sad plodnega sodelovanja med revijama Mladina in Stripburger, odličen primer posodabljanja klasike in prirejanja pripovednih besedil v vizualna besedila, med katera spada tudi strip (M. Nikolajeva: *How picturebook works*).

Tudi strip Boštjana Gorenca: *SLOLvenski klasiki 1* (2016) je pomemben in omembe vreden, vendar ne dosega kakovosti *Slovenskih klasikov v stripu*. Pomemben strip ali grafični roman je *Alica v Poteruniji* Evalda Flisarja, vizualno podobo ji je dodala Pšena Kovačič, k nujnemu posodabljanju klasike je prispevala tudi pesemska antologija z zgoščenko *Kla kla klasika* (2017) Igorja Saksida in Roka Trkaja.

Leto 2018 je posvečeno 100-letnici (smrti) Ivana Cankarja, vendar se marsikdaj zdi, da se bolj promovira kupovanje kot branje njegovih besedil. Sicer so Cankarjeva dela in literarizirane biografije avtorja v slikaniški obliki prisotni že dlje časa, na primer *Pehar suhih hrušk* z ilustracijami Lidi-je Osterc (prva izdaja 1965) in isto besedilo z ilustracijami Jelke Godec Schmidt (prva izdaja 2002); *V gozdu*, drugi del slikanice *Pehar suhih hrušk* z ilustracijami Lidije Osterc (1965); Partljičeva literarizirana biografija *O Ivanu in Ani* z ilustracijami Antona Buzetija (2013); letos pa smo dobili še *Skodelico kave* z ilustracijami Petra Škerla, *O človeku, ki je iskal srečo* Zdenke Obal (ilustracije Maja Lubi) ter *Ivan in skodelica črne kave* Mojiceje Podgoršek (ilustracije Daša Simčič). Dragocen prispevek k pravemu ohranjanju literarne kulturne dediščine je portal na spletni strani Digitalne knjižnice

Slovenije (www.dlib.si), posvečen Cankarju, njegovemu delu, časopisju in člankom, knjigam, e-knjigam, fotografijam, plakatom, spletnim povezavam, šolskim poročilom, visokošolskim delom in znanstvenemu časopisju.

Trilogija *Cankar v stripu* je sestavljena iz treh priredb literarnega klasika: *Hlapci: ko angeli omagajo: po motivih drame Hlapci Ivana Cankarja* (A. Rozman Roza, ilustracije Damijan Stepančič), *Hlapec Jernej in pasja pravica: po motivih povesti Hlapec Jernej in njegova pravica Ivana Cankarja* in *Moj lajf: po motivih povesti Moje življenje Ivana Cankarja* (B. Gorenc, ilustracije Tanja Komadina). Osnovna razlika med tremi stripi je, da je Rozmanovo besedilo kompleksna literarna adaptacija, drugi dve pa sta precej bolj linearni. Linda Hutcheon v knjigi *A Theory of Adaptation* adaptacijo definira kot redekoracijo. Prirejanje literarne klasike v različne medije je stalnica, če se osredotočimo le na mladinsko književnost, ki vse bolj postaja "one size" književnost za vse – literarna klasika za odrasle namreč postaja mladinska (že omenjena *Guliver* in *Robinzon*, pa *Romeo* in *Julija* ...); sodobno literarno klasiko za mlade (npr. *Harry Potter*, *Gospodar prstanov*, Prešeren v slikaniških izdajah) gledajo in berejo tudi odrasli. L. Hutcheon poudarja pomen vprašanj *kaj, kdo, zakaj, kako, kje in kdaj* adaptira književno besedilo. Pri tem poudari, da je potreben nov pristop, ne le analizirati literarno besedilo, ampak tudi medij, v katerem je/bo delo predstavljeno. Pravi, da so medijske priredbe literarnih del motivirane predvsem z zabavo, ki poudarja repetitivno recepcijo, od t. i. sedativnih (M. Hladnik) nadaljevank, televizije, videoiger ipd., ki nekritično ponujajo nenehno zabavo. Adaptacije so postale komercialni imperativ, pri čemer ima vodilno vlogo Hollywood, ki preko pop kulture razvija neoliberalistični koncept potrošništva in konformizma.

L. Hutcheon pravi, da je ena glavnih značilnosti postmodernizma imperativ adaptacije; ta deluje prek parodije, ki svoj predmet hkrati konstruira in dekonstruira. Za pričujočo recenzijo je pomembna vrsta adaptacije, ki jo L. Hutcheon imenuje "od pripovedovanja do prikazovanja" (*tell – show*). Avtorica takšno adaptacijo definira kot produkt (transkodiranje), proces (kreativno reinterpretacijo in palimpsestno medbesedilnost) in interakcijo.

Za prvi način – "pripovedovanje" (*telling mode*), ki ga v pričujočem primeru predstavlja Cankarjev *Hlapec Jernej*, je pomembna imaginacija domišljjskega sveta, za "prikazovanje" (*showing mode*), katerega rezultat sta na primer film ali strip, pa je bistvena percepcija slušnega in vidnega. Potem je tu še *interaktivnost*, saj je predvidena participacija udeleženca – videoigra na primer spodbudi fizično in kinestetično, strip pa pritegne mladega bralca, ki prek verbalnega in vizualnega sodeluje v tvorjenju pomena.

Adaptacija je po L. Hutcheon način, kako se zgodbe razvijajo in prilagajajo novemu času in drugim prostorom. Ni nujno, da so adaptacije imitacije, torej da v celoti posnemajo izvornik, pomembno je, kako se variacije prilagajajo ciljnemu mediju (stripu) in okolju (mladim naslovnikom). Ker ne omogočajo stabilne narativne identitete, so dobre priredbe prej izjema kot pravilo. Linda Hutcheon se sprašuje tudi, kaj ni priredba. V svobodi prirejanja/adaptacije je, da ciljno besedilo ponavlja brez kopiranja, da poudari razlike v podobnosti ter podobnosti v razlikah.

Jack Zipes (*The Irresistible Fairy Tales*) pravi, da smo v procesu kulturne evolucije razvili 50–75 osnovnih memov/tipov/pravljic, ki so relevantni, repetitivni in zapomnljivi. V resnici so osnovni motivi oziroma teme preprosti (univerzalni), vendar je njihova interakcija kompleksna. Adaptacija ni preprosto ponavljanje, vedno se pojavijo spremembe; je proces, prek katerega izhodiščno besedilo nastane, se razvija in mutira, in sicer tako, da se prilagaja novemu času (Cankarjev *Hlapec Jernej* je izšel leta 1907, v času avstro-ogrske monarhije, Gombačev pa v 21. st., v času Evropske unije) in različnim kulturnim prostorom.

Gombačeva priredba ni subverzivna, kar bi lahko pričakovali na osnovi napovedi v naslovu in podnaslovu, je samostojna enota; L. Hutcheon bi dejala, da je produkt sicer ustvarjalnega procesa – prirejanja, ki je vzrok oziroma motiv, ne pa produkt motivacije. Glede na to, da 2. del trilogije *Cankar v stripu* avtorja Žige X Gombača in ilustratorja Igorja Šinkovca temelji na motivih povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* in da so adaptacije tudi prevodi iz enega v drug medij, je treba primerjalno analizirati izvorno in ciljno besedilo na osnovi *Translation Children's Literature* G. Klingberga.

Prirejanje klasike je hkrati tudi akt poenostavljanja, s katerim je treba spreminjati, ne le teme, like, čas, prostor in sporočilo, temveč tudi intelektualne vsebine. Gombačev strip o Jerneju naj bi z manj besedami in pretežno s podobami izrazil kompleksnost izhodiščnega Cankarjevega besedila. Strip bi moral dramtizirati opise, pripoved, predstaviti razmišljanje in vse skupaj transkodirati v govor, dejanja in vizualne podobe. Socialni in družbeni konflikti med Cankarjevimi literarnimi liki bi morali odzvanjati v Gombačevem govoru (monolog, dialog) in Šinkovčevi risbi, tudi v reaktualizaciji in fokalizaciji tem, likov in zapleta. Žal obravnavano delo teh kriterijev ne izpolni v zadostni meri.

Na osnovi teorije Marka Juvana o *Intertekstualnosti* Gombačevo besedilo vsebuje metajezikovno oznako v parafraziranem naslovu *Hlapec Jernej in pasja pravica*; v podnaslovu je metajezikovna oznaka – *po motivih povesti* (zvrstna navezava) *Hlapec Jernej in njegova pravica* (variacija naslova, citat

imena osebe in motiva) *Ivana Cankarja* (navezava na avtorja in navedba vira). Gombač si je pri Cankarju izposodil osebe (Sitar, oče in sin, Jernej idr.) ter jih na ravni besedilnega sveta in s področja književnosti za odrasle prenesel na področje mladinske književnosti in v besedilni svet literarnih likov, značilnih za mladinsko književnost (osebe in/ali poosebljene živali, igrača, narava, predmeti, pravljica in izmišljena bitja). Besedilo vsebuje številne intertekstualne prvine oziroma motive Cankarjevega izvirnika, osnovni potek dogajanja je podoben v različnosti in različen v podobnosti. Obravnava na primer socialni status upokojencev (kar je avtor priredil kot *Bremenske mestne godce*), z distinkcijo, da je *Jernejeva pasja pravica* zdaj kolektivna pravica. Stripu je dodan *Epilog*, okvirna pripoved, ki naj bi jo pripovedoval poosebljeni literarni lik Neže (tudi pes). Ideja je zanimiva, vendar asociativno ni implicitna inovacija.

Pričujoča adaptacija je (so)avtorsko delo in individualna intelektualna stvaritev, izhodiščno in ciljno besedilo sta dve enoti. Literarni liki so pri Gombaču antropomorfizirane živali – psi, kar je precej oddaljena asociacija od Cankarjevega besedila. Morebiti sicer namiguje na implicitno primerjavo zvestega hlapca Jerneja s psom, ki pa v primeru mladega Sitarja kot hudega psa ni domišljena.

Največji problem stripovske priredbe predstavlja zaplet: Cankarjevo dilemo glede spoštovanja osnovnih človekovih pravic je Gombač postavil v nelogičen kontekst slaščičarne, sladoleda in rahlo detektivskega skrivnega recepta. Konflikt zaradi sladoleda je linearen in neprepričljiv, ni imanenten ne izhodiščnemu besedilu ne aktualizaciji. Pri Cankarju je osnovni zaplet spleten okoli 40-letnega Jernejevega dela na gospodarjevi kmetiji, besedilo opisuje Jernejev socialni *križev pot* z vsemi postajami, iz vasi v mesto, iz mesta v velemesto, od ljudi, sodnikov, cesarja do Boga, z Betajnovce, v Ljubljano in na Dunaj. Hkrati vsebuje verske in posvetne vrednote in paralelizme, Jernejevo *golgoto* in *Golgoto*, socialno in pravno pomoč. Gombačeva fokalizacija na sladoled ne korelira s Cankarjevo, pri katerem gre za dejstvo, da so Jerneju kršene temeljne pravice, da ni upravičen do socialne in pravne pomoči. Strip je temeljno dilemo osnovne zgodbe (ustavna pravica do socialne varnosti) speljal na področje “gastronomske utopije”, povezane z užitki in luksuzom, ki čustveno praznino marsikdaj nadomešča s preobjedanjem (s te plati je bil Cankarjev Jernej vizionar, od leta 1907 do današnjega časa sta namreč socialna in pravna država zares postali utopija).

Spremna beseda k stripu avtorja Matica Kocijančiča se nanaša na izhodiščno Cankarjevo besedilo in ne na strip, katerega sestavni del je. Obstaja

tudi diskrepanca med linearno priredbo (pasje pravice in sladoled) in domnevno mladim naslovnikom ter spremno besedo z naslovom *Izgubljeni raj gospodarja Jerneja*, ki je namenjena odraslim kompetentnim bralcem.

S takšno priredbo je osnovno socialno sporočilo Cankarjevega dela marginalizirano in trivializirano, hlapec Jernej je pri Gombaču le sladoledni mojster. Osnovno besedilo razvija empatijo mladega bralca, ki motivira altruizem (Suzane Keen *Empathy and the Novel*), zato bi si zaslužilo tudi takšno stripovsko upodobitev.



Matej Bogataj

Zmagovalec dobi vse

Nik Škrlec: *Naj gre vse v pi ...* AGRFT, Zavod Margareta Schwarzwald, Zavod k. g. – tovarna predstav, Cankarjev dom, Štihova dvorana, april 2018.

Škrlec je s predstavo magistriral, nam med svojim nastopom sam pove, kot še marsikaj, nasploh je eden bolj zgovornih in razgibanih nastopajočih, vsaj solerjev, kar smo jih videli v zadnjem času: predstava je pravzaprav samo druga plat projekta, ki ima tako dve plati medalje, performativno in spominsko-tekmovalno. Prvi del njegove naloge je bilo ustvarjanje spominske palače, torej izmišljene in izmišljajske, po načelih fikcije ustvarjene konstrukcije, ki mu je omogočila, da se je naučil 3141 decimalk števila Π , hkrati pa nam predstavi še kup podatkov, ki povečujejo praktično matematiko in njeno družbeno vlogo, vlogo in še bolj uporabnost statistike, predvsem pa dokazujejo, kako dober in kako dobro stremeniran spomin ima Škrlec. Oboroži nas s podatki o številki noge, višini, o tem, kolikokrat je v življenju vdihnil, o srčnem utripu in podobno, potem pa malo enigmatično razloži, kako je on 31, ker je 01 Jezus in 00 Chuck Norris, pove, katero število je njegova mati, in podobno. Ker je to predstava, ki je nastala iz duha števil in v kateri imajo vse podobe in miselna križišča svoj numerični ekvivalent. Sliši se malo enigmatično, dokler se ne zavemo, da so osebe, mesta, križišča, odpuljeni in zmaknjeni liki z lastnim življenjem in komaj ozemljeni, kakršne bi lahko spustili iz kakšnega psihedeličnega stripa ali

risanke, ki so ji črto vlekla mamila, samo mnemotehnični pripomočki. Da bi organiziral decimalke, se pretika skozi dvorišča in sobe stanovanjskih blokov, kjer mečejo kamne skozi okna, kjer se na zelenici pod njimi ljudje izogibajo pasjim kakcem, vsaka od teh situacij pa je numerično prevedena, in ko prehodi pot med obrazi, križišči in geografskimi značilnostmi, se mu decimalke pravilno razporedijo. Predstava *Naj gre vse v pi ...* nas tako prepričuje, da je v pi ... že vse, vaši pomembni življenjski datumi in tudi vsi ostali, številke iz gesel in računov, da je neskončno zaporedje decimalk resničnosti bazen, iz katerega se vse, kar je v resničnosti, napaja in oplaja. Škrlec se je potrudil, da je svojo spominsko palačo mladostniško razgibal, ne manjka silakov in ledenih kraljic in tečnih otrok, kot da pobranih naravnost iz kakšne od številnih epizod ameriškega satiričnega striparskega zvezka Mad, izrazitih posameznikov, ki jih povezuje v zgodbo po ludističnih principih, kar nekaj je superherojev iz množične kulture in malo tudi odpora proti svetu starejših, vse pa od prvega vdiha in predstavitve poteka v divjem tempu in mladostno razigrano. Z izjemo praktikabla, dvokrilnega panoja v višini pasu, ki je enkrat zunanja stranica avtobusnega okna, drugič paravan, za katerim se skriva in odkriva protagonist in sam motor predstave, je vse postavljeno na goli oder, na praktikablu duhovito z brisanjem posameznih črk ustvarja dodatne pomene, vse pa mediagenično všečno in temperamentno. Predstava o tem, kako si zapomnimo, kar si zapomnimo, in kako si lahko pri nečem na prvi pogled tako dolgočasnem, kot je neskončen in na videz neurejen niz števil, pomagamo z zgodbo, to pa potem uprizorimo, združuje oboje: igralsko radoživost, matematično eksaktnost, ponuja pa nam vpogled v metode pomnjenja: za nas, ki si še pišemo listke in si ne zapomnimo dovolj, vsaj ne zares pomembnih stvari, in se nam zdi naš lastni spominski bazen kanta za odpadke, ki jo nosimo s seboj nehoti, predvsem pa se nam naši spomini zdijo čisto preveč banalni, da bi iz njih nastal roman ali dramska predloga, je ponazoritev miselnega sveta in mnemotehničnih pripomočkov nadvse poučna, hkrati pa kot gledalcem privlačna vse do zadnjega skoka onstran, s katerim se igralec odstrani z odra. Enako temperamentno, kot na oder prihrumi, v divjem, neukročenem tempu, v katerem poteka ta predstava, se vrže v pi ... in se vpiše v spomin.

Evripid: *Trojanke*. Režija Jaša Koceli. SNG Nova Gorica, april 2018.

Trojanke črpajo iz istega mitološkega bazena kot *Iliada* in *Odiseja* oziroma uporabijo situacijo trojanske vojne, obdelujejo in kopljejo na isto temo

in popisujejo usodo premaganega mesta in prebivalcev, kot tudi epa in še nekaj tragedij, ki jih seveda ne poznamo, to je bolj področje za specializirane in bralce v originalu. Tema tragedije je trojanska vojna in njene posledice, kot je recimo vandranje zvičajnega in malo tudi goljufivega Odiseja domov, pri čemer mu pomagajo in ga ovirajo bogovi, kakor se jim v njihovi neminljivi blaziranosti in navijaškem čutu za eno ali drugo stran pač z ničimer zamejeno zaljubi. Njihovih za minljivi človeški rod pogubnih posledic odločitev tudi tokrat ne manjka, panteon navija za ene in druge že na začetku, tisti, ki so za poraženo stran, torej Atena, prosi Pozejdona, boga morja in ekskluzivnega povzročitelja viharjev in posledično pomorskih nesreč, da bi Ahajcem malo popopraval vrnitev, in on, bog, se strinja in razbije floto, ki se zmagovito in s plenom in verjetno tudi s fantazijami o tem, kaj bodo delali z ujetnicami, vrača domov. Vendar je to že druga zgodba in tokrat se Evripid ukvarja in osredotoča na tisto, čemur pravimo ‚gorje premagancev‘: trojanske ženske, ki jih sproti obveščajo, kako bodo razdeljene med zmagovalce, nekatere z žrebom, druge ekskluzivno tistim najpogumnejšim in z rokami, zapackanimi s krvjo njihovih bratov, tarnajo nad lastno usodo in objokujejo mrtve, zavedajo se, da je vse tisto, v kar so verjele, za vedno preč, one pa dvojno marginalizirane, kot ženske in kot sužnje, ki bodo služile ne vedno plemenitim okusom svojih novih lastnikov. Seveda so skozi današnje branje *Trojanke*, ki jih dobivamo v gladkem in okretnem prevodu Jere Ivanc in pri nas še niso bile uprizorjene, vsaj ne kot kaj več kot motivacija za predstavo, torej v stilu tistega pri nas vse pogostejšega ‚po motivih‘, ki s svojo postdramskostjo pogosto prikriva kreativno slabotnost in pomanjkanje idej, tudi feministična predstava. Ženske, trpne in ne nazadnje poslednje žrtve vojne, dobijo glas, skozi njihove usode vidimo, kako je izgubiti brate, otroke, može in starše, in nekaj tega si tudi izrečejo; vmes je namreč del, ko Hekaba, trojanska kraljica in Helenina tašča, Parisova mati, slednjo obtožuje, da ni naredila dovolj, da bi pobegnila iz trojanskega ujetništva in s tem omogočila preživetje mestu, ki ga je vojna za in zaradi ženske ugonobila in izbrisala z zemljevida, zato pa toliko bolj zasedrala v mitologiji. Vendar, kot nas opozarja tudi prevajalka v spremnem besedilu, Evripid ni feminist v današnjem pomenu besede, to takrat še ni bilo mogoče, lahko pa to postane skozi preinterpretacijo, ta ost je že položena v *Trojanke*.

Lepa Helena, ki je po mnenju Hekabe kriva za vse, ker je vnesla seme razdora med Atence in Trojance, je samo osišče spora, je sprožilec, ki prej latentna sovraštva in ozemeljske spore naredi vidne, pripomore k njihovi manifestaciji. Seveda o bogovih in njihovem vpletanju v življenje meščanov

Troje zdaj, po koncu vojne, poraženi ne vedo povedati nič dobrega: mesto, zavzeto s prevaro, ki so jo navdihnili bogovi vojne, krvavi spopad so sprožili zaščitniki ene in druge strani, navijači za moštva z veliko mrtvimi, torej, posledica te božje igre ostaja bedna usoda žensk, ki morajo v suženjstvo. Nekdanje plemenite ženske in cvet lokalne aristokracije, matere in žene trojanskih herojev, do konca vseh potolčenih, morajo zdaj za dekleta za zadovoljevanje nasprotnikov, eden bolj pretresljivih prizorov je tisti, ko pride atenski sel po otroka, malega Astianaksa, za katerega je odločeno, da ne sme preživeti: kot sin hrabrega očeta mora po Odisejevem ukazu pasti z zidu, ker bi sicer osnoval dinastijo, ki bi se slej ko prej maščevala. Grki, kakor jih spoznamo v *Trojankah*, so miselni predhodniki vsakršnega etničnega čiščenja, tudi današnjih, ko so recimo v balkanskih vojnah v devetdesetih pujsi vojne in načrtovalci mej – osnova je bil serviet, ki sta ga v Karadordevem narisala Tuđman in Milošević in ki je zdaj s pomočjo mednarodne skupnosti, raznih owencarringtonov in podobnih emisarjev postal realnost – z načrtnim posiljevanjem, ubijanjem za boj sposobnih, šikaniranjem mladeži in zapiranjem za boj sposobnih v taborišča zasejali mržnjo, ki bo plodna krvava njiva za naslednji obračun in za naslednike, ki bodo zajahali konja militantne in ekskluzivistične retorike, se podali odkopavat lastne grobove in prekopavat tiste, ki bi morebiti lahko pričali o tem, da je bil na tej sveti zemlji pred njimi še kdo drug.

Jaša Koceli se uprizoritve, ki je pretežno statična, čeprav je domiselno razgibal odnose znotraj zbora in jih mizanscensko dinamiziral, loteva integralno, vizualno izredno premišljeno, z nekaj neobičajnimi in drznimi prijemi. Najprej nas, ki smo brali spevni verzni prevod, preseneti členjenje stavkov na težko in trdno, nekako svečano in zamrznjeno zviška izgovorjene besede: razumemo, da Pozejdon in Atena govorita od zgoraj in blazirano, vendar se tema dizajnerskima figurama, oblečenima v trendovske obleke in kot iz kakšne nadaljevanke o ozadjih in prerivanjih v modni industriji, čudimo pri zategovanju verzov, čeprav njuna pojava tistih iz vojnega ozadja korespondira z raznimi lobiji in interesnimi skupinami, ki včasih tudi popolnoma diletantsko in brez poznavanja stanja na terenu in zgodovine zakuhajo kakšen spopad, predvsem v regijah, bogatih z nafto. Potem takšno členjenje verza z nekaj izjemami ponovijo večinoma še vsi drugi nastopajoči in učinek verza zbledi, kar se zdi nenavadno, saj bi lahko zadevo modernizirali recimo s proznim prevodom in poudarke aktualizirali, podobno kot so vizualno podobo, za katero je poskrbela kostumografija Branka Pavlič, ki je na odru predstavila zvito in premišljeno mešanico

uniformiranega zbora in hkrati individualizirala druge nastopajoče. Opušitev ritma in verza je presenetljiva, saj je v ustvarjalni ekipi kar nekaj vrhunskih igralk, ki s tem ne bi imele težav, kar so že dokazale v prejšnjih uprizoritvah: ravno nekaj dni prej sem recimo videl dijaškega *Ojdipa* v izvedbi Teatra klasikov na Poljanski gimnaziji, kjer so mladi ljubitelji celotno dogajanje aktualizirali, prevedli nekako v trideseta gangsterska leta in verz govorili z jasnostjo in obenem tako, da je misel polno prišla do izraza.

Trojanke so postavljene na dobro zasnovano prizorišče, scenografija je premišljen prispevek Darjana Mihajlovića Cerarja: ženske in zbor, tokrat prav masiven in sestavljen iz kakšnega ducata na avdiciji izbranih zboristk, se namreč izvije izpod kontejnerja, na katerem še vidimo znak UNHCR, mednarodne organizacije za zaščito beguncev ali vsaj za lajšanje njihovih tegob. Ob njem ležijo v črne z vrvjo prevezane vreče zavita trupla, očitno so to nepokopani trojanski junaki, ki potem, na koncu, ko Ahajci požgejo Trojo in nalagajo bojni plen na ladje, zalebdijo in se dvignejo v zrak, kot da bi hoteli opozoriti, da je njihova žrtev nekaj, kar bo do naslednjega maščevanja v zraku, oni pa bodo nepokopani strašili zmagovalce. Čeprav je zadaj neizprosna logika: kdor se meča oprime, bo z mečem tudi pokončan, ali kako že, in ravno zdaj gledamo imperij, ki je zanetil nepreštevno lokalnih vojn, zbombardiral stare prestolnice Vzhoda, oplenil tamkajšnje muzeje in zdaj počasi leze vase, ne da bi pri tem padala podpora domačih finančnih in siceršnjih navijačev. Evripid to misel pove drugače, vendar enako jasno: "Kakšen bedak, kdor ruši božje in človeške hrame, / hiše živih in pokojnih, vse kar je človeku sveto / s puščavo se obda, na koncu sam umre." Močni scenografski poudarki in aktualizirano prizorišče malo spomnijo na še eno protivojno predstavo, na *Ljubezen dobrega moža*, ki so jo v režiji Bojana Jablanovca pred leti uprizorili na istem novogoriškem odru.

Zgodba *Trojanek* je mučna in postavljena v enega najbolj tragičnih trenutkov, zato v njej ni ne očiščenja in ne upanja za naprej. Predstava večinoma učinkovito in vizualno izčiščeno pokaže tiste, ki se bodo morale, nič krive, razseliti zaradi novega razmerja moči na terenu. Kot izzveni tudi v obrambo Helene, Arna Hadžialjević ji da tragične razsežnosti, njena apologija je usmerjena proti obtožbam trojanske kraljice, Hekabe, ki ne vidi v njeni žrtvi volje bogov, temveč ji poskuša naprtiti krivdo za vse; kot da ni ravno ona v prejšnjem obratu vijaka moči odigrala tiste vloge, ki je zaščitila pred pogubo ravno Ahajce, ki bi jih verjetno enako neusmiljeno trebili Trojanci.

Glavne vloge, Atene, Hekabe in vodje zbora, je Koceli namenil vrhunskim goriškim igralkam, Heleni Peršuh, Marjuti Slamič in Ani Facchini, ki

so svoje naloge opravile odlično, z vsem potrebnim znanjem in odrskimi izkušnjami; morda zato po svoji pojavnosti izstopa Raven, ki jo poznamo s pop glasbene scene, v vlogi na nerazumevanje in nezaupanje okolice obsojene prerokinje Kasandre; tokratna Kasandra je anemična in bolj kot divja prerokinja, ki ji nihče ne verjame in zato dobiva čudaške poteze in se vede ekscesno, krhka in skoraj eterična, neizstopajoča figura. Nesporazum, ko trčita prezenca z glasbenega odra s tisto z gledališkega, je morda malce soroden tistemu, ko je v vlogi Agave v tržaški uprizoritvi *Bakchantk* nastopila Helena Blagne in so njen afektiran pevski nastop nekateri v dvorani, večinoma ožji družinski člani, razumeli kot operni nastop in ji vmes stoječe aplavdirali – ob nelagodju vseh drugih v publikli. Veliko več, čeprav z ne vedno jasnim namenom, k uprizoritvi prinese in jo ilustrira ves čas nemi in nadvse razgibani gibalec, ki s kopjem in ščitom kot nemo telo v krču iz buto ali kakšne sorodne različice notranje intenzivnega plesa spremlja celotno dogajanje; Bojevnik, nemo telo v krču, kot se imenuje dorežirani lik, je ves čas zgovorno nepremičen Siniša Bukinac. Stvaren in funkcionalen, torej do konca prepričljiv in človeško stvaren, je tudi odposlanec grške vojske, ki prihaja z vedno bolj nemogočimi in nepietetnimi zahtevami, odigra ga Jure Kopušar, pri čemer vidimo, da se tudi sam čudi okrutnosti zmagovalcev in da simpatizira z nemočnimi – on je eden tistih, ki svojo vojaško dolžnost opravljajo z muko in ne brez empatije.

Uprizoritev se pogosto bolj ukvarja z vizualnimi efekti, da ne rečemo z imidžem, kot da bi poskušala razgibati sicer premočrtno tožbo žensk s poražene strani: s posnetkom palestinske pesnice s sirskim potnim listom Farrah Chamma, ki protivojni protest Kocelijevih *Trojank* zašpili s kot da poezijo. Psevdo poezijo zato, ker ji do poezije kot posebni razprtosti do resnice manjka, razen posebne rabe govora, kar precej: gre za kratek poetiziran, torej nekako od zgoraj in kot da iz pozicije vsevedenja izrečen, na ponovitvi predvajan in projiciran politični pamflet, v katerem (menda sicer) pesnica kaže prezir do marsičesa, recimo do orientalistov in malo tudi do samozadostne evropocentrične države, upravičen prezir, tega ji ne gre zameriti, bolj problematične so njene izjave o tem, da je Izrael nelegitimna država in podobno, kar so bolj besede v službi nadaljnega pogrevanja permanentne bližnjevzhodne krize in vojne, manj pa tista ločena in nadrejena, nad stanje na terenu in vsakdanja dribljanja dvignjena pozicija, ki vidi v zmagi nasilje nad poraženci, v porazu pa priložnost za sočutje in moralno zmago, kadar obstajajo zanjo pogoji. Zdi se, da v končnem sporočilu in stališču uprizoritev podre večji del tistega, kar je poskušala ustvariti.

Lot Vekemans: *Juda*. Režija Igor Pison. SSG Trst, mala dvorana, maj 2018

Nizozemsko dramatičarko smo na malem tržaškem odru že videli, *Ismena, njena sestra* je ritmizirano in z modernistično asociacijsko logiko spisano besedilo o Antigoni, kakor jo vidi njena konformistična in za upor neta-lentirana sestra, ki je ostala v senci. Ta hoče povedati svojo plat zgodbe, o tem, kako ni delila fanatizma ne s sestro, ne s Hajmonom in ne z vsemi tistimi, ki so bili za realizacijo svoje ideje pripravljeni ali prisiljeni žrtvovati lastna življenja. Zdaj, ob *Judi*, vidimo, da se avtorica (rada) ukvarja z velikimi etičnimi dilemami in da pri tem osvetljuje manj zastopana stališča, takšna, ki niso podprta z avtoritetami in – vsaj moralnimi – zmagovalci, da poskuša premisliti drugačne interpretacije, ki bi pretresle temelje naše etike in jih morda postavile na novo, obogatile z drugačnimi videnji in prispevki k zgodbam. Antigona zdaj tudi z Žižkovo dramsko varianto in ne le teoretično izpeljavo, je pri nas v zadnjem, polpreteklem času ena velikih etičnih tem in je navdihnila številne premišljevalce, zgodba o Judovem izdajstvu pa posega v samo razumevanje svetopisemskega izročila, in to je osnova etike, kot takšna vsem nam, tudi morda neverujočim, zažrta pod kožo. V času po drugi svetovni vojni, ko so bili najdeni svitki v Nagg Hamadiju, na katerih so bili evangeliji, drugačni od kanoničnih po Mateju, Marku, Luki in Janezu, sta se razkrili širina in pestrost prvotnih krščanskih skupnosti in *Evangelij po Judi* je bil eden bolj poznanih, predvsem po zaslugi objave v National Geographicu in njegovih edicijah, čeprav je verjetno najbolj zanimiv tisti po Tomažu, dvomljivcu, ki je hotel vtikati prste v rane, najbolj provokativen pa tisti po Mariji Magdaleni, zaradi vpeljave ženske perspektive v blagovest.

Vendar Vekemansova ne zakoplje tako globoko in do teme ni tako izrazito špekulantska, kot je bila recimo *Da Vincijeva šifra* Dana Browna, tega velikega pisuna iz duha wikicitatov in mojstra podobnih slabih približkov: *Juda Vekemansove*, podobno kot njena *Ismena*, govori iz nekakšnega zagrobja, to je apologija in pomenljivo omenja, da je bila njegova mati baba, s čimer nas miselno utiri na analogijo s Sokratom, ki svojo metodo, majevtiko, dolguje ravno materini porojevalni veščini. *Juda* je predvsem režiser lastne zgodbe, nagovarja publiko, uspešno, na vprašanje, ali so vsi, so mu nekateri zvesto odgovarjali, pa tudi sicer je njegov *Juda* zvijačni izpovedovalec, ki rad zblefira pozicijo višjega vedenja in se recimo ukvarja z iskanjem zastojkarja med gledalci. Kot blagajnika Jezusove družine ga

je dramatičarka opremila z blagajno, čeprav pohlep ni njegova temeljna motivacija. Odprtost proti publiki, moledovanje za njeno razumevanje in opravičilo sta samo še dodatna načina, na katera poskuša plasirati svoj premislek in spoved; kot Ismena je tudi on željan družbe in tistih, ki bi ga razbremenili krivde ali bi vsaj razumeli, da je za nazaj vse nujno, za naprej pa vse odprto: čeprav tistega, česar se je z izdajo nadejal, nebeškega družjenja s križanim prijateljem v večnosti, ne dobi, pravi, da sta šla po smrti vsak po svoji poti.

Sicer pa je njegova monodramska pripoved apologija tistega iz sence: manj se ukvarja s tem, da je njegovo izdajstvo nujno za nastanek in popularizacijo krščanstva, čeprav Juda Vekemansove to omeni, da je kamen spotike v mozaiku odrešenjskega načrta. V množici judovskih prerokov je šele smrt na križu poudarila Odrešenika in njegovo vlogo, in če ga je sam Oče sklenil žrtvovati, lastnega Sina, če so bile množice zavedene z izbiro pomiloščenega, če je bila ta očitna izdaja množic odsev višje volje, je seveda tudi Judova izdaja del načrta, on pa njegov zvesti izvrševalec in zato nič manj sveta žrtev kot Križani. Vendar se Vekemansova loti njegove zgodbe na drug način gnostično; Juda je tokrat skoraj Tomaž, dvomljivec, ki se mu samo enkrat razkrije duhovna razsežnost Učenikovega poslanstva, sicer pa je bolj pragmatičen in prizemljen, bolj mu gre za tuzemsko slavo in poslanstvo: namesto onstranske svetle glorijskega zanima Jezusovo politično delovanje, politična osamosvojitve Judov, on je za politično akcijo proti Rimljanom in so mu stvari duha tuje.

Igor Pison se režije *Jude*, tudi tokrat v funkcionalnem prevodu Mateje Seliškar Kenda, loteva podobno kot pri Ismeni; tam je imel z izbiro balkona sosednjega malega odra bolj srečno roko, vendar zdaj v prostoru, že v začetku predstave ovitem v dim, kar ob mračni osvetljavi sugerira peklen-skost zagrobne atmosfere – scenograf je Marko Kravos – dominira dolga miza. V skladu z enim od vicev, ki jih pove Juda, da je prišel Kristus z apostoli v gostišče in zahteval mizo za šestindvajset oseb, ker bodo vsi sedeli na isti strani. Juda, kakor ga zastavi Primož Forte, je energičen pričevalec o notranjih dilemah, ki jih niti čas, ves ta čas od takrat do danes, ni prav nič zrahljal ali omilil. Vidimo napore nekoga, ki se samo včasih opravičuje, pojasnjuje svoja predvidevanja in obžaluje, da so stvari krenile, kamor so, sicer pa nas prepričuje, da ni bilo tako mišljeno, da je hotel samo malo pospešiti padec rimskega Jeruzalema in da je upal, da bo njegov prijatelj pobegnil, da se bo skrtil, da bo množica za pomilostitev izbrala tistega, ki jo je najbolj nesebično ljubil in se ji razdajal, ne pa Barabe. Vmes se Forte preobleče, si nadene lasuljo in vzame v roke bendžo, nanj malo pobrenkava

in vidimo, da mu trdorokerska ikonografija in senzibilnost nista tuji. Ravno ta glasbena temačnost, podložena z ostrimi kitarskimi rokerskimi rifi, lepo sede na siceršnjo atmosfero uprizoritve, ki se napaja v mračnem delu glasbenega spektra, v zrevoltiranih sedemdesetih ali osemdesetih. Fortejeva izvedba je temperamentna, dobro dozira obdobja zgroženosti ob lastnem početju in njegovih posledicah, pri zastavljanju vprašanj sebi in publiki pa je suveren, obvladuje od zgodbe vseh zgodb zmehčano publiko, vse do pretresljivega konca, ko si pobeli obraz in lase in pije črno tekočino iz keliha, kot nekakšno črno, temno evharistijo. Sugestivna, temperamentna in zgoščena uprizoritev, ki z malo sredstvi poskrbi za intenziven gledališki dogodek.

Goran Potočnik Černe

Kulturni genocid:
nekdo, ki nekdo že
je, postane nihče



***Zadnji ledeni lovci*, film Jureta Brecljnika in Rožleta Bregarja.**

Produkcija: Film IT.

Koproducenti: RTV Slovenija, Studio ritem, Vizualist.

Slovenija, 2017.

Zadnji ledeni lovci je film, ki ga je zasnoval fotograf in režiser dokumentarnih filmov Jure Brecljnik. Po njegovi nepričakovani in nenadni smrti (na začetku snemanja filma junija 2015) je dokončanje filma obviselo v zraku. A ekipa produkcijske hiše Film IT se je odločila in projekt nadaljevala v idejni in vsebinski smeri, kot si ju je zamislil Jure Brecljnik. Režijo je prevzel snemalec Rožle Bregar (znan po snemanjih v odročnih, divjih krajih in ekstremnih razmerah), saj je z Brecljnikom sodeloval pri raziskavi za film, vodenje celotnega projekta pa je prevzela Natalija Gros, nekdanja vrhunška športna plezalka, Brecljnikova življenjska sopotnica in njegova ‚prva‘ muza. A kot je bilo večkrat poudarjeno, filma ne bi bilo brez velikega elana in notranjega pogona celotnega tima, ki je film postavil na noge in ga dokončal. Film *Zadnji ledeni lovci* je bil premierno prikazan 14. februarja v ljubljanski Kinoteki kot zadnji v retrospektivi *Lovec podob*, ki je bila posvečena filmski zapuščini Jureta Brecljnika. *Zadnji ledeni lovci* je tako njegov zadnji (posthumno dokončan in prikazan) film. (Na papirju

obstaja še scenaristična ideja za celovečerni igrani film *Kolo* o ljubezenski zgodbi iz časa koliščarjev, „naših“ barjanskih lovcev.)

Breceljnik je z umetniškimi podjemi pokazal na eni strani posluš in sposobnost vpogleda v ljudi v ekstremnih okoliščinah, na drugi pa strast do neukrotljive in divje narave, vizualno ovekovečene v presunljivih posnetkih. (V tem sta si bila „filozofsko“ zelo blizu z Rožletom Bregarjem.) Tako introspekcijo v soljudi kot izbiranje pravega, najprimernejšega pogleda na naravo in v njo je oblikoval in nadgradil na Praški akademiji za film in fotografijo (FAMU), kjer je študiral fotografijo (analogna fotografija), izbrusil pa jo je z delom svobodnega fotografa doma in v tujini. Udejstvoval se je tako na področju umetniške kot tudi komercialne fotografije – če je ta delitev pri vrhunskih fotografih sploh na mestu. Njegove fotografije je bilo mogoče videti na številnih razstavah, tudi v Musée de l’Elysée v Lozani. Leta 1998 je v domačem okolju prejel Emzinovo nagrado za fotografa leta. V galeriji Fokus v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani je kot kustos organiziral razstave domačih in tujih avtorjev. Veliko časa je posvečal modni fotografiji in sodeloval z različnimi naročniki (med njimi so bili Cosmopolitan, LA modeli, Baloon, Mura, Lisca), kar je zagotovo odličen teren za analizo človeškega portreta in osebe, ki se skriva za njim.

Leta 2007 se je začel intenzivno posvečati dokumentarnemu filmu. Leta 2009 je ustanovil lastno produkcijsko podjetje Film IT. Na evropski filmski zemljevid sta njegovo ime zapisala filma *Magnezij in čokolada* (2009) ter njegov prvi celovečerni film *The Wild One (Divji)* (2012). *Magnezij in čokolada* na filmski trak ujame trenutke soočenj plezalk Natalije Gros (pre)težko plezalno smerjo “Histerija” na steni v Ospu. Soočanje s steno v prvem planu v drugem odpre prostor za soočanje z intimnimi, duševnimi „stenami“ portretiranke. Film ju je zvezal za vse življenje. Tudi *The Wild One* se ne oddaljuje od plezalskega sveta. Pripoveduje zgodbo francoskega plezalca Philippa Ribiera, ki se je rodil s sindromom Rubenstein-Taybi (genetsko stanje, za katero je med drugim značilna omejena gibljivost rok in nog). Kljub temu da sta ga roditelja (rojen je bil na otoku Martinique) ob rojstvu zavrgla – pri štirih letih, v katerih je preстал vrsto operacij, so ga posvojili francoski starši – in kljub hudemu telesnemu hendikepu je, kot pravi sam, “postal nekdo – ne zvezdnik, ampak nekdo”. Iz naturščika, ki se je pri šestnajstih navdušil nad športnim plezanjem, je postal prvi profesionalni plezalec, ki je hendikepiran – leta 1997 se je udeležil mladinskega svetovnega prvenstva. Plezanje mu je spremenilo življenje, mu dalo smisel – postal in ostal je živ.

Poleg izpostavljenih filmov je treba (med drugimi) omeniti še *Črno-bela nebesa* (2010) in *Novo dimenzijo* (2011). Za Televizijo Slovenija sta nastala *Ratrakistov dnevnik* (2010) in *Ko črte govorijo* (2011). Tako kot *Zadnji ledeni lovci* pa sta posthumno premiero doživela še portret briških vinarjev in prikaz njihove poti na svetovne trge *Terra Magica* (2015), ki ga je Breceljnik končal tik pred smrtjo, in *Crossing Iceland (Prečkanje Islandije)* (2016) o podvigu Jeroma Josseranda, ki je s kajtom prečkal Islandijo. Film je ostal v zadnji fazi montaže in ga je bilo treba pred premiero še dokončati.

*

Zadnji ledeni lovci slikajo svet in življenje Inuitov, avtohtonih prebivalcev Vzhodne Grenlandije (ki danes ozemeljsko spada k Danski). Živijo na enem najmanj poseljenih predelov Zemlje. Njihovo število na obali, dolgi 20.000 kilometrov, ne presega številke 4500. Razdeljeni so v manjše skupnosti, vasi, preživljajo se z lovom (in ribolovom). Po nekaterih teorijah je Grenlandija zadnji košček Zemlje, na katerega je stopila človeška noga in ga poselila. Inuiti na svojih obalah bivajo že 4000 let. Tu, v 'varnem objemu' odročnosti, večnega ledu in ekstremnih življenjskih razmer, so razvili svojstveno kulturo, ki se vse od začetka ni bistveno spreminjala. To ni bilo potrebno, saj je takšna, kakršna je (bila), zrasla iz razmer, ki so jo obdajale, in se generirala na način, da je odgovarjala na radikalne izzive okolja. Neprehodni polarni obroč ledu jo je obvaroval pred vplivi invazivnih in kolonizatorsko naravnanih kultur (sreča, katere žal niso bile deležne številne druge avtohtone in samonikle kulture). Osnovno jedro inuitske, vzhodnogrenlandske kulture je lov. Okrog lova je spletena celotna družbena struktura. Lov je identifikacijska točka Inuitov. In ustvarjalci *Zadnjih ledenih lovcev* to točko postavijo za svojo izhodiščno os, okoli katere zasukajo celotno filmsko pripoved. Na začetku filma jo ubesedijo s citatom kanadske aktivistke in Inuitke Sheile Watt-Cloutier: "*Eating what we hunt is at the very core of what it means to be a Inuit. When we can no longer hunt on the sea ice and eat what we hunt, we will no longer exist as a people.*"¹ Formula je tako dokaj enostavna in je dvosmerna: Inuit ↔ Lovec.

Opomba: Naše (celinsko, evropejsko) razumevanje lova in njegovih družbenih funkcij je ožje in neprimerno za razumevanje lova v inuitskih skupnostih; naše razumevanje lova namreč sega od slepega navdušenja do ostrega nasprotovanja in je torej že v našem okolju zelo različno. A če pustimo ob strani te razlike, utemeljene na različnih prepričanjih, filozofskih

¹"To, da jemo, kar nalovimo, je v samem bistvu tega, da smo Inuiti. Ko v morju ne bomo mogli več loviti na ledu in ko se ne bomo mogli več prehranjovati s svojim ulovom, kot ljudstvo ne bomo več obstajali" (op. p.).

in svetovnih nazorih ter ideologijah (saj bi njihova obravnava zahtevala poseben esej), lahko najprej rečemo, da je v najožjem smislu lov razmerje med plenilcem in plenom (kakor koli neenako že je to razmerje). Lov je športna in kratkočasna dejavnost, hobi tako rekoč. Lovske bratovščine so zelo primeren prostor političnega in gospodarskega lobiranja. V določenih okvirih se lovci samorazumejo kot ekologi in naravovarstveniki. Lov je (bil) primerno orodje idealiziranja političnih voditeljev. Lovske uniforme so prestopile rob gozda in postale del nedeljske noše. Elementi lova so prevzeli funkcije ikonskih podob in vstopili v popularno kulturo (skupina Laibach, na primer). Itd. Lov, kot ga poznajo in živijo Inuiti, pa s podanimi opazkami nima nič skupnega ali le zelo malo. Pravzaprav lahko rečemo, da jima je skupno samo ime in zunanja forma: razmerje plenilec – plen. Lov Inuitov je edini način preživetja v ‚sovražnih‘ razmerah narave Vzhodne Grenlandije. Edini vir hrane in surovin za izdelavo osnovnih življenjskih potrebščin. Nabiralništva (razen alg), poljedelstva ali živinoreje, da bolj manufakturnih oblik produkcije niti ne omenjamo, okolje mraza, snega in ledu preprosto ne dopušča. Lov je tako edini ekonomski sistem inuitske družbe, edini produkcijski način. In lov poleg osnovne baze producira tudi idejno nadstavbo. Lov so ročnosti in spretnosti ter znanje. Lov skrbi za prenos nematerialne dediščine. Lov zagotavlja (zahteva) določeno mentalno stabilnost. Skozi lov se vzpostavljajo družbena razmerja. Lov vzdržuje minimalno in krhko, a nujno ravnovesje med človekom, živaljo in okoljem ter je s tem garant ekološke stabilnosti in zmernosti. Lov je tudi religija, v omejenem smislu celo ideologija, saj posamična življenja, ki tečejo linearno, priklaplja na ponavljajoče se ciklične premene narave.

Film *Zadnji ledeni lovci* v to inuitsko zgodbo vstopi na tistem delu kulturnega časovnega traku, ko se ta kultura začne trgati in ko vse grozi, da se bo dokončno pretrgala in za vedno izginila. Pika, ki se zapiše na koncu filma, je dokončna in radikalna: na obalah Vzhodne Grenlandije smo priče zadnji generaciji lovcev in s tem zadnjim Inuitom – ne le v simbolnem, temveč zelo, zelo zares tudi v čisto stvarnem smislu. Če z inuitskih obal izgine lov, izginejo tudi Inuiti. Ostali bodo sicer prebivalci Vzhodne Grenlandije, a to ne bodo več Inuiti. Vsaj ne tisti Inuiti, ki jedo to, kar ulovijo.

Čeprav je inuitska lovska kultura bolj ali manj nespremenjeno obstajala štiri tisočletja, so jo namreč v zadnjih sto letih doletele radikalne spremembe. Čeprav je ves ta čas kultura Inuitov ostajala preostalemu svetu nepoznana, je tehnološki razvoj slednjič omogočil (prečkanje polarnega ledu), da jo je preostali svet vendarle odkril. Scenarij je bolj ali manj poznan (le da se je tu uprizoril nekoliko pozneje kot v predhodnih

primerih, recimo v Ameriki ali Avstraliji): prihod 'belega človeka'. Ko so Danci 1884 prvič prišli med Inuite, so s sabo prinesli svojo kulturo, svoje razumevanje nujnosti napredka in tehnološkega razvoja ter nepogrešljivo krščanstvo. Bivališča, zgrajena iz kamna in travnate ruše, so zamenjale hiše iz (barvitega) lesa. Orožje in orodje 'kamene dobe' so nadomestili strelno orožje, vrvi, ribiška oprema, rezila iz jekla in podobno. Kajake iz lesa in kože čolni na motorni pogon, pasje vprege električne sani. A to je še najmanj, je le najbolj na očeh, na površju. Postopna sprememba, ki je doletela inuitske skupnosti, je segala globlje. Celotna vrednostna, etična in normativna podstat se je začela prilagajati drugačnim (krščanskim) vrednotam, izobraževalnemu sistemu, ekonomskemu produkcijskemu načinu in tržni logiki ter v končni fazi drugačni družbeni in državni ureditvi. Inuitska kultura, ki je, kot smo rekli, izrasla iz neposrednega okolja, da bi se spoprijela prav s tem okoljem in odgovarjala na potrebe, ki so bile del tega okolja, je nenadoma postala odvisna od središč (ekonomske in politične) moči, ki Grenlandije niti ne vidijo niti je ne razumejo kot zelo posebne, regionalno zamejene družbeno-ekološke entitete. Kaj šele, da bi bili ti centri odločanja sposobni prizmo svojega pogleda in potreb prilagoditi prizmi pogleda in potreb Vzhodnogrenlandcev. Lep primer takega oddaljenega pogleda, ki ne vidi ali ne ve, kaj sploh vidi, je mlajši od desetletja. Leta 2009 je Evropska komisija izdala prepoved na trgovanje s tjušnjim krznom. Razlog prepovedi je sicer ležal na krvavih obalah Kanade, kjer se je za potrebe usnjarske in krznarske industrije pobijalo na tisoče tjušnjih mladičev. In kljub temu da je prepoved trgovanja izvzela Inuite Vzhodne Grenlandije, so bile njene posledice zanje vendarle usodne. (In v tem se vidi slepota evropskega pogleda. Ko misli, da nekaj vidi in v skladu s tem spregledom sprejme birokratski odlok, ki pa s stvarnim stanjem nima nobene dejanske povezave. Le videti je, kot da jo ima. Le videti je, kot da rešuje neki problem, vendar ga ne, ker problema ne zna in ne zmore pravilno prebrati.) Tragika je namreč v tem, da je Evropska komisija najbrž mislila dobro ali vsaj poskušala delovati učinkovito, a je bila le vrh ledene gore (kako povedno: prave ledene gore izginjajo, na njihovem mestu pa vznikajo papirnato-birokratske). Razpad lova kot družbenega veziva ima namreč daljšo brado. Vse se je pričelo s prihodom Dancev. Spirala spremembe je ubrala naslednje stopnje: (1) Logika trga. Lov ni več zagotavljal neposrednega preživetja (hrana, obleka, orodje), postal je posredno sredstvo za pridobivanje sredstva (denarja) za nakup (evropejskih) dobrin za preživetje. Danes je večina hrane na krožniku inuitskih družin danskega/evropejskega izvora, vključno s krožniki. (In hrana je eden od pomembnejših

elementov vzpostavljanja kulturne identitete. Nekaj je, če jeste rizi bizi, ki ste ga že napol pripravljene kupili v trgovini, nekaj povsem drugega pa, če si pripravite ribo, ki ste jo pravkar potegnili iz luknje, ki ste jo zvrtili v zamrznjeno morje. In če Inuiti ne lovijo več tjulnjev, jih tudi več ne jedo. Zelo preprosto.) Isto je z obleko, orodjem, prevoznimi sredstvi in vsem drugimi. (2) Ekološka zavest. V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so različna ekološka gibanja z ostrimi kampanjami (upravičeno) napadla krvavi lov na tjulnje. Sčasoma je povpraševanje po tjulnjem krznu upadlo, prepolovila se je tudi cena. (Brigitte Bardot v Vzhodni Grenlandiji ni najbolj priljubljena.) Čeprav so ekologi napadali množično pobijanje tjulnjev, ki se je izvajalo zgolj v imenu profita, je vse skupaj prizadelo tudi majhne skupnosti inuitskih lovcev, ki so pri lovu skrbno pazili, da naravi odvzamejo, uplenijo (kot radi rečejo naši lovci, pa ne vedo točno, kaj so izrekli) le toliko, da ne porušijo krhkega mikro ekosistema. A oddaljeni pogled prevladujoče in globalizirane družbe preprosto ne more več razločiti med enim in drugim, sploh če je drugo majhno, specifično, samoniklo in nekje na robu sveta. Oddaljeni globalni pogled vse vidi le v eni barvi. (Za to barvo se skriva velika hipokrizija, ki jo ubesedi eden od govorcev v filmu: če vas tako skrbi pobijanje, zakaj potem ne izdate prepovedi vzreje svinj, govedi in piščancev, ki jih pobijate v ogromnih količinah. In mi dodajamo: živo bitje je pač živo bitje, ne glede na to, ali živi prosto ali v ogromnih hlevih in halah in je že od samega začetka namenjeno zakolu.) (3) Evropska komisija. Izjema, ki je Inuite izvzela iz prepovedi, je prišla preprosto prepozno. 'Dosegla' je le to, da danes lovec ne more biti kar vsak Inuit, ampak le tisti, ki mu uspe pridobiti dovoljenje. Inuit se več ne rodi kot lovec. Tu se skozi štiri tisočletja vijoča nit, ki je identitetno prešla generacije in generacije lovcev, pretrga. Biti lovec ni več (zgolj) stvar kulture, temveč 'legislature'.

Seveda imajo danes, pet generacij po prihodu Dancev, spremembe, ki jih je njihov prihod povzročil, (lahko) tudi pozitivne vidike: lažje dostopne osnovne (in luksuzne) dobrine in storitve modernega sveta olajšujejo življenje. Še posebno v za preživetje tako ostrem naravnem okolju, kot so obale Vzhodne Grenlandije. V osnovi se (lahko) lažje živi. Pričakovana življenjska doba pred dobrimi sto leti je bila okoli 35 let, danes je višja. A eden od danes še aktivnih lovcev, katerega družina se še preživlja z lovom, z dvomom in zbežanostjo gleda na dogodke zadnjih nekaj desetletij, predvsem pa zadnjih nekaj let: "Nisem prepričan, ali je za nas ta način življenja boljši ali slabši."

In ta 'če' ima več plasti. Lovec ne govori le o vsakdanjem, površinskem "načinu življenja". Ne gre namreč samo za materialne dobrine in boljšo

dostopnost storitev, pod velikim pogojem, da imaš, seveda, sredstva za vse to (in smo spet pri zgornji spirali in lovu kot viru teh sredstev). Sprememba, ki jo je s sabo postopoma prinesel drugačen, ‚modernejši‘ način življenja (danes so inuitske družine videti kot običajne družine s celine), zarezuje globoko pod to prvo plast vsakdana in tam pušča nevarne klice. Najprej, danes preprosto „ni več kul, če si lovec“, kot pove nekdo. Razlogi so seveda različni. V osnovi pa si generacija sinov in hčera zadnjih lovcev na Grenlandiji želi istih stvari, istega načina življenja kot njihovi vrstniki po svetu. S tem seveda ni nič narobe, zakaj pa bi si nekdo, ki je Inuit, ne smel želeli novega i-pona. Zakaj bi si mazali roke s krvjo in težaškimi lovskimi opravili, če se lahko živi lažje, udobnejše življenje. Ta pričakovanja, ti pogledi so razumljivi in niso omejeni le na mlajše generacije Vzhodne Grenlandije. A težava je v tem, da so to vendarle samo pričakovanja in da imajo ta pričakovanja na Vzhodni Grenlandiji za vratom še dodatno pezo. Težava je v tem, da „ljudje ne morejo poklopiti tega, kar imajo, s tem, kar si želijo“, kot precizno opazi eden od sogovorcev.

Drugič: da bi imeli stvari, da bi lahko živeli lažje, udobnejše življenje, potrebujete sredstva. Da bi imeli sredstva, potrebujete službo (tržna logika). Teh pa na inuitskih obalah ni (nekaj malega v mestih). In če se kaj ni spremenilo, če kaj vztraja v svoji prvotni obliki, je to ostro, za življenje zelo zahtevno naravno okolje. (Podnebne spremembe so seveda načele večni led in sneg Vzhodne Grenlandije, a v smislu preživetja še vedno ostajata nespremenjeno težka in nevarna.) In je tako lov še vedno ena redkih oblik preživetja (tako kot je v teh krajih vedno bilo). A, kot že rečeno, lov „ni več kul“. Pa tudi če se gre čez to ‚nekulskost‘ in ti uspe pridobiti dovoljenje za lov, ti nihče ne more dati zagotovila, da boš v novih ekonomskih razmerah z lovom lahko preživel.

Tretjič. S tem sprememba zareže v jedrno strukturo inuitske kulture. Ko se z lovom kot nosilcem določenega kulturnega kromosoma vedno bolj izgublja stik, se izgublja tudi vse družbene funkcije, ki jih je lov opravljal v avtohtoni inuitski kulturi: v prvi vrsti prenos znanja in veščin. In to ima za preživetje hude posledice. Ne moreš biti (uspešen) lovec brez znanja in veščin ter brez prave mentalne kondicije. V okolju, kot je Vzhodna Grenlandija, je to celo smrtno nevarno. In tako je stanje takšno: lovci ne bi bili, lovci niti ne znajo biti, bili bi nekaj drugega, kar dejansko so, a za to nimajo pogojev – sredstev. Še enkrat: „ljudje ne morejo poklopiti tega, kar imajo, s tem, kar si želijo“. Statistika prebivalstva Vzhodne Grenlandije beleži temno sled obupa, alkohola in samomora (pogostost samomora na prebivalca je ena najvišjih na svetu).

In tako pride do zloma identitete na nivoju celotne skupnosti: Jaz Inuit ≠ Jaz Lovec. S tem ko izginjajo (bodo izginili) zadnji ledeni lovci, izginjajo (bodo izginili) tudi Inuiti. Ostali bodo le še potomci Lovcev/Inuitov.

Film *Zadnji ledeni lovci* je pravzaprav pričevanje kulturnega genocida. Genocida, ki mogoče ni bil načrtovan, temveč je plod sto let trajajoče brezbriznosti in slepote. Bolečina ob gledanju filma je še toliko hujša, ker njegovi ustvarjalci ne stavijo na drastične podobe zunanjega propada neke družbe (zapuščeni prostori, opiti posamezniki ...), ob tem bi postali jezni, besni, razkačeni, temveč na estetske posnetke narave, naselij in ljudi, ob čemer nas prevzame globoka žalost. Filmska ekipa je v tem smislu sledila estetskim in vsebinskim predpostavkam Jureta Brecljnika. V eno zgodbo se poklopijo ekspresivni momenti narave (led, morje, kamnita obala, ledene gore), naselja barvitih lesenih hiš ter portreti lovskih in ribiških družin. Pri tem ne gre le za estetsko dovršene podobe in z občutkom izpostavljene detajle (posnetki ledu in odsevanje svetlobe v njem ali pa zelo realni bližnji portreti nastopajočih, tako da na obrazih vidimo potne kapljice), ampak te podobe v svojem vizualnem jeziku govorijo zgodbo. Film se tako začne s posnetki v led ujete morske vode: večni led, kot je večna kultura Inuitov. A že naslednji kadri pokažejo taleči se led v morju: večni led se tali, kot se tali in se bo stalila kultura Inuitov. To je le ena od številnih asociacij, ki jih vzbujajo vizualna podobja dokumentarca. Najmočnejša pa je simbolna podoba inuitske gospodinje in izdelovalke tjulnjih kožuhov. Podoba, ki celotnemu filmu napne dramaturški lok. V prvih kadrih filma se z možem lovцем vozita v čolnu s pogledom, uprtim v daljavo. On se smehlja, ona prepeva inuitski napev. Optimističen pogled, uprt v prihodnost. V zadnjem kadru pa ob pomivanju posode (za kosilo je bil tjulenj in rizi bizi) in ob poslušanju inuitskega napeva iz radijskega predvajalnika joče. Solze se najprej spretno skrivajo med kapljicami potu, a jih ob njenem hlipanju nazadnje le opazimo. Jok pove vse.

V nekem intervjuju smo zasledili naslednje življenjsko vodilo Jureta Brecljnika: "Vsak lahko živi svoje sanje." S svojimi filmi je ta moto znova in znova potrjeval. Ti filmi sicer ne spregledajo težav, krivic, naporov, tragedij, obupavanja, a vendarle se portretiranci ne dajo, ne obupajo, začnejo znova in na koncu uspejo. Pa naj gre za odločnost vinogradnikov, da presežejo tradicionalno določene jim okvire ali za vztrajnost telesno hendikepiranega plezalca, ki kljub fizičnim in človeškim preprekam "postane nekdo". Konci so, če je to pravi izraz, srečni. Film *Zadnji ledeni lovci* pa se v tem smislu bistveno razlikuje od svojih filmskih predhodnikov:

Nekdo, ki nekdo že je, bo postal nihče.

Ponudbe prispevkov sprejemamo po elektronski pošti na naslov sodobnost@guest.arnes.si. Od tam jih razpošljemo področnim urednikom. Po njihovem priporočilu se o objavi ali neobjavi odločijo glavna urednica, pomočnica glavne urednice in odgovorni urednik. Po vnaprejšnjem dogovoru se smejo s potencialnimi ali obstoječimi sodelavci dogovarjati za morebitno sodelovanje tudi drugi sodelavci širšega uredništva, o objavi pa vselej odloča ožji uredniški odbor z glasovanjem. Na nekatere prispevke reagiramo hitro, na druge pozneje, skladno s prioriteta uredništva. Če se na prispevek ne odzovemo v šestih mesecih, to pomeni, da ni dovolj kakovosten ali ne ustreza konceptu revije.

Oblikovanje:

INVERSO

Tisk:

GRAFIS TRADE, d. o. o.

Naklada:

600 izvodov

Naročila:

sodobnost@guest.arnes.si

01 437 21 01

www.sodobnost.com (naročilnica)

Letna naročnina za dvanajst števil 49 EUR, za tujino 130 EUR.

Cena posamezne številke v prosti prodaji 7 EUR, dvojna številka 12 EUR.

Revija izhaja s pomočjo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije.

Spletna stran: www.sodobnost.com

Sodobnost je partnerica evropske mreže kulturnih revij Eurozine, večjezičnega spletnega časopisa, ki povezuje vodilne evropske literarne in kulturne revije (www.eurozine.com).

Sodobnost

ISSN 0038-0482



9 770038 048008